


Transições: música e cinema na primeira metade do século XX

Mauricio Mario Monteiro

Pós-Doutorando em Música – Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto,
Minas Gerais, Brasil

Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, São Paulo, Brasil

Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, São Paulo, Brasil

 <https://orcid.org/0000-0002-7151-6659>

E-mail: mauriciomonteiro@hotmail.com

Resumo: Esse é um estudo inicial que procura compreender as propostas da linguagem sonora no cinema da primeira metade do século XX, a observar os usos da velha tonalidade e dos atonalismos recentes em suas respectivas funcionalidades. Trata-se do velho e do novo sistemas sonoros a serem utilizados no cinema nascente. Esse estudo, portanto, propõe observar as mudanças na linguagem e a suas funcionalidades e utilização no cinema do ponto de vista da música em relação à imagem, quer no chamado cinema mudo quer no cinema falado. Propõe-se inicialmente uma observação sobre o esfacelamento paulatino da tonalidade, com ênfase em quatro compositores e a trajetória das mudanças. Trata-se ainda da compreensão da linguagem sonora e das escutas do modernismo, como mais uma proposta de ruptura.

Palavras-chave: Música; Cinema; Século XX; Atonalismo; Linguagem.

Transitions: music and cinema in the first half of the 20th century

374

Abstract: This is an initial study that seeks to understand the proposals of sound language in cinema in the first half of the 20th century, an observation of the uses of the old tonality and the recent atonalisms in its functionality. It is the old and the new sound systems to be used in nascent cinema. This study, therefore, studies observing the changes in language and its functionalities and use in cinema from the point of view of music in relation to the image, both in the so-called silent and spoken cinema. A bulletin proposes an observation about the gradual tinting of the tonality, with emphasis on four composers and the trajectory of the changes. It is also about understanding the sound language and listening to modernism, as one more proposal of rupture.

Keywords: Music; Movie theater; Twentieth century; Atonalism; Language.

Texto recebido em: 23/10/2019

Texto aprovado em: 14/09/2020

Introdução: *le fin de siècle*

Escolhi um determinado tipo de sonoridade, muito mais relacionado à linguagem europeia do que às práticas da tradição oral, muitas vezes chamada de “música popular”. O motivo é simples, considerando que as maiores transformações

ocorreram exatamente na chamada música de concerto, de tradição europeia. As músicas tradicionais ou populares mantiveram uma estrutura predominantemente tonal, uma vez que esse sistema tinha o poder de sugestão das mais variadas sensibilidades. Tema, expectativa, tensividade e solução continuaram a ser as referências das músicas populares, sobretudo a da canção, com seus conteúdos ideológicos evidentes. As mudanças na virada do século XIX para o século XX não atingiram completamente as práticas populares – nem deviam, uma vez que esse tipo de sonoridade – a música popular – tinha uma carga de emoções e afetos necessárias para o conteúdo poético e para a expressividade aos ouvintes. A música popular ou ainda, de tradição oral (insisto nessa terminologia por uma questão menos eurocêntrica)¹, era mais coletiva e expressava os sentimentos de um grupo ou sociedade. A outra, a tal da música denominada “erudita” tornou-se individualista. O individualismo era uma das prerrogativas da modernidade, bem como apontou David Harvey, quando sugere que o modernismo foi uma busca de realização estética, mas que era também carregada do “‘subjetivismo radical’, do ‘individualismo desenfreado’ e de ‘busca da autorrealização individual’” (HARVEY, 2008, p. 29). As músicas de tradição oral (ou populares), não têm disso.

Uma exceção pode ser feita às músicas de tradição africanas ou afrodescendentes nos Estados Unidos, como *blues*, o *jazz*, o *bebop*, *charleston* etc. Entretanto, essa exceção – que não é estética-, surgiu como um maneirismo utilizado por alguns diretores, sobretudo, no período entreguerras e após a segunda Grande Guerra em 1945. Era uma forma de contemplar os Estados Unidos, os reais vencedores dos dois conflitos. O maneirismo aparece aqui como uma categoria histórica que pode remeter o espectador a determinadas situações e, ao mesmo tempo, localizá-lo dentro de um ambiente mais político, de influências externas ou de gosto. Além disso, a música de tradição oral ou popular, tem outro apelo: a moda. Em outras palavras, uma canção que atrai determinado público, é logo colocada como trilha, muito para maximizar a audiência e gerar um produto fonográfico, como é o caso da teledramaturgia e da televisão, em termos mais expansivos. No cinema, particularmente, repito, a música popular chegou tardiamente basicamente porque pretendia extrapolar a produção nacional e seguir – como seguiu – ao patamar internacional. Trata-se de uma produção que pretendeu ser mais universal e não local, esse é o cinema.

No Brasil, por exemplo, as menções ao lundu e à modinha e, posteriormente, ao maxixe e ao samba têm as mesmas referências, mas com outro ingrediente.

Cronologia, estilo e massificação viriam como apelo ao estilo de obra filmica feita pela Vera Cruz, Companhia Maristela, Cinédia e Atlântida. Essas produtoras, e muitos tomam como ilustrativo, são casos particulares, voltada para uma produção doméstica, de uma obra filmica para consumo interno. Foi assim que o Teatro de Revista, que as chanchadas e os filmes de temáticas nacionalizantes surgiram e existiram por mais ou menos 30 anos (1930-1960). Havia nessas produções o humor burlesco e ingênuo, de caráter popular. Se houvesse alguma produção estrangeira que utilizasse músicas tradicionais brasileiras, era também um maneirismo. Por um lado, não pode se esquecer, existiu o domínio do cinema clássico hollywoodiano, cujas trilhas eram feitas pelos compositores vindos da Europa, fugitivos dos dois grandes conflitos, de linguagem essencialmente europeia, wagneriana, sobretudo. Alguns eram mais ousados, a utilizar as falsas dissonâncias. Do outro, existe um fato que ilustra bem a utilização de músicas de tradição oral no cinema e esse foi o caso de Bernard Hermann (1911-1975). A utilização de canções nas obras filmicas foi um dos motivos principais que levou Hermann a romper com Alfred Hitchcock (1899-1980), e o motivo foi o filme “Cortina Rasgada” (*Torn Curtain*, 1966). Há então outra importante consideração a ser feita nesse artigo: o uso das músicas populares ou de tradição oral vingou a partir da década de 50, mais precisamente a partir de 1960. O fato de ter apontado para um determinado tipo música não configura o abandono de outras práticas; ainda entendo as práticas populares como as mais espontâneas, mais verossímeis, mais amplas e de resposta imediata das realidades sociais. Trata-se de uma observação básica, direcionada para onde as mudanças ocorridas foram mais evidentes e ela não foi, reflito, nas músicas de tradição oral. Não poderia ser, senão, não seria popular. Trato aqui dos primeiros 50 anos do século XX.

As mudanças e as transformações nos sistemas sonoros fizeram com que os timbres ganhassem uma importância muito mais evidente e necessária como aquela que lhes foi relutada no período anterior ao século XX. A ruptura no pensamento e nas práticas ocidentais do final do século XIX tornou possível a descoberta de novos timbres e de novas formas de linguagem musical e isso fez com que os timbres convencionais – fala-se aqui de instrumentos acústicos – pudessem se entrecruzar com as texturas eletroeletrônicas. Em outras palavras, o cinema poderia, a partir desse momento, utilizar com suas devidas funcionalidades, dos tipos de sons musicais e, por conseguinte, reforçar a ideia do tal rigor gramático da tonalidade e do ilusório caos semântico dos atonalismos. Antes, é preciso pontuar o

pensamento e as mudanças nas estruturas da linguagem sonora e musical em fins do século XIX e nas duas primeiras décadas do século seguinte. Parecia que tudo estava indo em uma única direção que seria a ruptura total com o modo de vida, com as ideias, com as formas de comportamento e, sobretudo, com a busca da compreensão de outras práticas socioculturais. Isso significa que o Ocidente, que antes negara suas bases orientais, buscou uma retomada – seja pela curiosidade exótica ou pela busca de um conhecimento mais amplo das linguagens-, com as práticas fora de seus conceitos de civilização e cultura. O propósito desse artigo não é um estudo daquilo que seria ou não uma forma de linguagem, mas uma compreensão dela através das mudanças na virada do século XIX para o seguinte e do cinema na primeira metade desse último século. Falarei, portanto, nas considerações finais sobre essa questão da linguagem.

Ainda no Ocidente, não podem ser descartadas as transformações que ocorreram no âmbito das relações sociais e dos experimentos que mudaram os rumos das sociedades. A popularização e o aperfeiçoamento da fotografia, particularmente no ano de 1888; o controle e o uso industrial e urbano da eletricidade; o surgimento do cinema em 1895 e a criação da psicanálise com a publicação do livro *A Interpretação dos Sonhos (Die Traumdeutung)* de Sigmund Freud (1856-1939) em 1900, foram alguns dos acontecimentos importantes nessa mudança de mentalidade e de comportamento. O final do século XIX foi, talvez, a única ruptura verdadeiramente eficaz e objetiva na história do Ocidente. Em termos de linguagens artísticas, tanto a literatura e as artes plásticas quanto a música, os efeitos dessas mudanças foram surpreendentes e, por muitas vezes, chamadas de radicalizantes. Os casos das exposições internacionais em Londres e Paris, são ilustrativos. Muito embora o pensamento de universalização em meio à concretização do Estado remonte à Revolução Francesa (1789), as Exposições Internacionais da segunda metade do século XIX são mais significativas para compreender essas mudanças em todos os níveis da Europa, particularmente, a de 1900, que também serviu como uma experiência de sonoridades para alguns compositores, como Claude Debussy (1862-1918) e Arnold Schönberg (1874-1951). É claro que as exposições tinham caráter mais amplo, principalmente econômico e tecnológico e, ao mesmo tempo, expansivo, uma vez que Paris e toda França, por conseguinte, queriam e deveriam manter a máxima medieval que tanto cultivou para se tornar a capital cultural do mundo: “*Paradisus Mundi Paris*” (Paris, paraíso do mundo)², pelo menos, até o fim do século XIX e início e do século XX.

Essas exposições se tornaram tão importantes que Gustave Flaubert (1821-1880), em seu *Dictionnaire des Idées Reçues*³, que seria traduzido literalmente como “Dicionário de Ideias Recebidas”, mas que poderia soar como dicionário de ideias e expressões comuns ao fim século, colocou o verbete exposição como um “*sujet de délire du XIX^e siècle*” (sujeito de delírio do século XIX). Publicado pela primeira vez em 1911/3, encontram-se nele vários assuntos relativos à Paris dos fins do novecentos, tais como higiene, saúde, lugares-comuns e, claro, conceitos estéticos. Os termos músico e música, por exemplo, aparecem respectivamente como: “A coisa certa do músico real não é compor música, não tocar nenhum instrumento e desprezar virtuosos” e “Lembre-se de muitas coisas. Acalme a moral. Ex.: a Marselhesa”. Flaubert foi assaz e não poupou ironia. Sobre Jacques Offenbach (1819-1880), Flaubert que o considerava obsoleto, escreveu: “Assim que você ouvir seu nome, você precisa fechar os dois dedos direito e se proteger do mal-estar. Muito parisiense, bem desgastado”. Essa referência irreverente, falava de um compositor de gosto duvidoso, preso às práticas populares um pouco obsoletas para o momento e ao tonalismo que já se mostrava em processo de esfacelamento.

Por ocasião da Expo Lisboa de 1998, uma publicação de António Guerreiro deixa bem evidente a trajetória das exposições Internacionais europeias, de suas finalidades e legados. A última do século XIX ou a primeira do século XX tem importância pois acentua as perspectivas dessa ruptura e de novos conceitos de técnica, linguagem e arte:

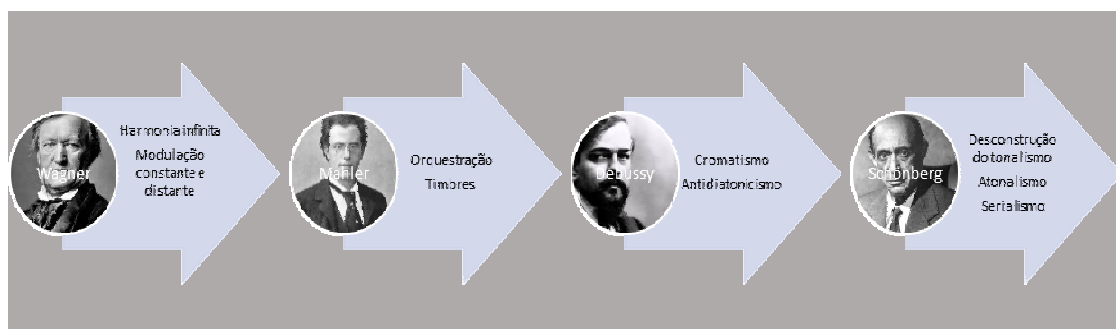
Na viragem do século, assiste-se a uma sucessão de descobertas extraordinárias que produzem verdadeiros choques no saber e na sensibilidade do homem dessa época, ainda mal adaptado ao ritmo e às novas condições da vida moderna. Apareceram novos estilos em pintura (a arte nova e depois o cubismo), novas formas em música (Debussy e Shöenberg) e em literatura (o romance de Proust) (GUERREIRO, 1995, p. 11-12)

Como de fato, a Exposição Internacional de 1900 foi marcante para todo o processo de mudanças que veio a consolidar de uma vez por todas as novas formas de linguagem sonora e musical. Aquilo que Flaubert se referiu no verbete exposição, fica aqui mais evidente: as exposições de Paris tornaram-se um atrativo de curiosidade e exotismo, mas que, nas demonstrações das novidades, empreenderam transformações importantes e que vieram para solucionar um problema do fim do

século: o novo não poderia ser jamais temerário e o exótico seria um ponto de vista eurocêntrico que deveria ser revisto.

A carne nua da emoção

Nessa mudança de pensamentos e práticas do século XIX para o século XX, três compositores e algumas obras serão eficientes na afirmação do novo estilo composicional e na asseveração de uma nova linguagem, mais ampla e mais difusa, com maior individualidade expressiva. Proponho aqui pensar em um processo que, obviamente, contempla uma serie de compositores, mas me deterei em Richard Wagner (1813-1883), Gustav Mahler (1860-1911) e Claude Debussy. Vou tratar Arnold Schönberg como a consagração da primavera atonal. A figura abaixo pode ser bem mais que ilustrativa e ao mesmo tempo, evidenciar o que propõe a primeira parte desse artigo⁴:



Fonte: o autor.

FIGURA 1

Esquema proposto para as transições da linguagem sonora e musical

Não é prudente ignorar outras influências importantes nessas passagens de século e nas mudanças de linguagens. Maurice Ravel (1875-1937), Piotr Tchaikovsky (1840-1893), Antonín Dvořák (1841-1904), Darius Milhaud (1892-1974) e Alexander Scriabin (1872-1915) foram tão admiráveis quanto os compositores seus contemporâneos, um pouco mais ou menos em uma cronologia que se estende desde os anos de 1850. Aos poucos, esses últimos procuravam desagregar as amarras da gramática e da sintaxe tonal. Certamente isso não

significa uma ruptura brusca, que só iria acontecer de forma mais evidente a partir de Wagner. Entretanto, basta lembrar-se da *Sinfonia Novo Mundo* de Dvořák, da *Patética* de Tchaikovsky e das nuances míticas nas obras de Scriabin. Esse último, particularmente, poderia ser colocado ao lado de Wagner em termos de desagregação das funções tonais e, sem exagero, de Schönberg, sobretudo com as obras de seu último período criativo (1907-1915), momento em que a tonalidade já havia perdido sua supremacia.

As contribuições (ou talvez as negações) de compositores desse período que compreende os anos de 1870-1917 são muitas e foram essenciais para a desconstrução do sistema tonal e a consequente afirmação dos atonalismos, da música moderna e da nova reestruturação da linguagem sonora e musical. Em Wagner encontra-se o princípio dos radicalismos sonoros, a começar pela harmonia, vista aqui como ‘infinita’ que chegam a desconfigurar o fraseado sonoro da velha tonalidade:

Com ele, a harmonia torna-se errática, se, contudo, abdicar da sua supremacia; pelo contrário, a harmonia é a chave da sua linguagem. Mas a crise que ela sofre enfraquecerá o ‘sentimento tonal’ e os seus poderes de atração. (BOUCOURECHLIEV, 2003, p. 31)

Mas não foi essa a única contribuição de Wagner. As modulações constantes de suas obras tornaram-se fatores desagregadores do tonalismo, “até aos limites da saturação, até à vertigem” (BOUCOURECHLIEV, 2003, p. 32). Há ainda um princípio social em Wagner e uma proposta individualista que procurou exaltar a música como dispositivo da vida, das ações e das heranças alemãs. O teatro de Bayreuth foi concebido pelo próprio Wagner para encenar suas intermináveis óperas a propor uma arte completa, um espetáculo em que tudo poderia se confluir, a *Gesamtkunstwerk*. Não me interessa nesse artigo caminhar pelas perspectivas estritamente sociais e políticas da arte alemã, mas importa, sobremaneira, entender as transformações que, independente dessas absorções e transformações, ajudaram a mudar a linguagem. Wagner alcançou o sal de frutas do século XX e curou, com a tragédia, a azia dramática do romantismo. Aos poucos, Wagner foi abandonado e seus festivais trágicos em Bayreuth, esvaziados.

Certos fragmentos de ‘hits’ de Wagner eram aproveitados como trilha sonora nos filmes propagandísticos, de Leni Riefenstahl e em filmes recentes, além de anúncios radiofônicos, o que, naturalmente, não era suficiente para reavivar o interesse pela música wagneriana (POTTER, 2015, p. 45).

A estrutura política alemã caminhava para outro destino e desvirtuava consigo – na contramão – a linguagem em constantes mudanças – basta lembra da *entartetekunst* e, por conseguinte, da *entartetemusik*, respectivamente, arte degenerada e música degenerada. Foi o caso de Mahler e de outros tantos compositores de ascendência judaica. Herdeiro do drama e da tragédia romântica wagneriana, seu material sonoro ainda é tonal, mas seus argumentos se multiplicam para eventos e outros assuntos extramusicais. Mahler rejeitou o formalismo tonal e, ao mesmo tempo, carregou de semântica toda a sua obra:

Sua utilização, aparentemente convencional, possui uma dimensão suscetível por vezes de ser interpretada como ironia em relação aos padrões formais estabelecidos, sem, entretanto, tentar destruí-los, como buscariam fazer os compositores da Segunda Escola de Viena. (LIAN, 2005, p. 11)

Alinhada a essa recusa do formalismo tonal, o caráter autônomo da obra de Mahler fez dela um prenúncio do modernismo. Quando se pensa em tonalidade, invoca-se uma gramática e uma sintaxe engessada, presa na formalidade de uma falsa música pura ou absoluta, pronta para agradar a aristocracia e, posteriormente, a burguesia europeia. Mahler rejeitou tudo isso e contribuiu, em certa medida, para a concepção de uma nova linguagem musical. A modernidade aparece aqui, na expressividade e na disposição do descritivo com o absoluto.

Debussy, por sua vez, pode ser considerado o pai biológico da modernidade. Baseada em um poema de Stéphane Mallarmé, o *Prelúdio para a tarde de um Fauno* (*Prelude à l'après-midi d'un Faune*, [1892-1894]) pode ser considerado a obra que inaugurou a música moderna. Basta ver (e ouvir) os trechos iniciais dos solos de flauta, conforme descrito na figura 2 abaixo:



Fonte: o autor.

FIGURA 2
Excerto do Preludio

Aqui fala-se de cromatismo, de um colorido que amplia e, ao mesmo tempo em que anula, as possibilidades do tonalismo e reinventa, dentro de suas possibilidades históricas, o melodismo pós-tonal. Ainda não falo de atonalismos, mas de uma desagregação das relações entre tonalidades maiores e menores. A interdependência das notas e das funções tonais tomaram com essa obra de Debussy um outro significado a abandonar, paulatinamente, o diatonismo tão marcante e caracterizador da linguagem musical anterior. Observa-se que nessa parte de flauta do Prelúdio,

Debussy deixa pairar uma dúvida sobre a tonalidade [dó sustenido-sol] ...: todas as notas são incluídas, e não apenas aquelas que permitiriam identificar uma específica tonalidade maior ou menor. Além disso, o intervalo harmônico – um trítone – é o mais hostil ao sistema diatônico, o ‘*diabolus in musica*’ como o denominavam os teóricos medievais. (GRIFFITHS, 2011, p. 8-9).

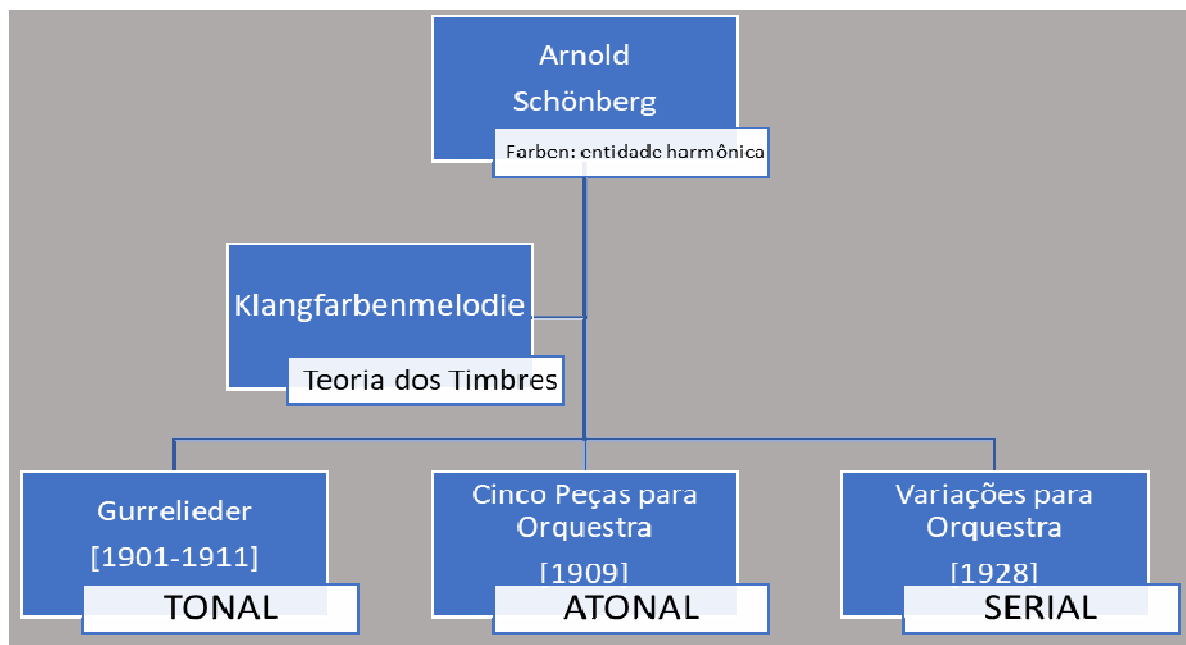
A melodia diatônica não é mais a hegemonia; com Debussy, as possibilidades se ampliaram e a linguagem musical enriqueceu a expressividade e possibilitou modificações em toda estrutura ritmo-melódico-harmônica. Em *Pelléas et Mélisande*, obra mais tardia de Debussy, escrita oito anos depois do *Prelúdio para a tarde de um Fauno*, as evidências de uma nova linguagem mostram um caminho sem volta. Com libreto baseado na peça de teatro de Maurice Maeterlinck (1862-1949), essa obra de Debussy, foi alvo de críticas abrasivas apoiadas nos conceitos dos dramas e tragédias wagnerianas. Entretanto, segundo o próprio autor, era preciso procurar “depois de Wagner e não segundo Wagner” (DEBUSSY, 1989, p. 60). Em *Pelléas*, existe o som do silêncio que incomoda. Paul Dukas (1865-1935) em nota sobre a obra de Debussy em 1902 fez uma consideração que o próprio autor de *Pelléas* observara: a acidez e as amarras do gosto pela tonalidade:

Foi considerando assim a partitura de *Pelléas et Mélisande* que alguns acreditaram ter fundamento para declarar que não havia nela nem ritmo, nem melodia, nem harmonia; outros não viram nela nenhum traço de desenvolvimento temático nem mesmo de temas musicalmente inteligíveis; muitos, por fim, nada mais viram que um agradável e monótono sussurro de orquestra ronronando ao acaso. (Cf.: SCHÖPKE; BALADI, 2013, p. 131).

Irônico, Dukas, como músico e depois autor de um poema sinfônico que se tornou trilha de *Fantasia*⁵, não poupou os críticos. Irônico, mas polido, Dukas rebateu da mesma forma a incompreensão de uma parte do público que ainda estava presa às proposições do tonalismo e dos acordes perfeitos e maiores. A esse

respeito, observa-se tanto a música de Bach ou Vivaldi ao lado da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky (1882-1971) - que em 1913 foi execrada pela burguesia parisiense em um concerto – no filme *Fantasia* de Walt Disney em 1940. Foi Leonard Bernstein (1918-1990) quem melhor descreveu a obra de Stravinsky, apresentando-a como uma obra que continha as melhores dissonâncias, assimetrias e politonalidades (Cf.: BERNSTEIN, 1976, p. 357). A dramatização - para essa parte do público burguês - deveria seguir padrões engessados e quando muito, situar-se tanto nos franceses românticos quanto em Wagner. Debussy rebate com a propriedade de quem se torna livre e observa o mundo e seu drama com a naturalidade mascarada pelas propostas wagnerianas:

É daí que vem a censura feita ao que chamaram a minha opção pela declamação monótona onde nunca aparece nada de melódico.... Para começar, isso é falso; além disso, os sentimentos de um personagem não podem ser expressos continuamente de maneira melódica; depois, a melodia dramática tem de ser inteiramente diversa da melodia em geral.... As pessoas que vão escutar música no teatro, em suma, são parecidas com aquelas que veem reunidas em torno dos cantores de rua! Lá, mediante dois tostões, podem nos ser proporcionadas emoções melódicas. (DEBUSSY, 1989, p. 61).



Fonte: o autor.

FIGURA 3

Transições de Schönberg

“Eu sei, sou criticado, isso acontece principalmente quando se faz coisa nova” (DEBUSSY, 1989, p. 256). Com essa frase, Debussy apontou que o que fez é ínfimo e que dali por diante as possibilidades estilísticas (e/ou estéticas) se multiplicariam e as espontaneidades na composição musical seriam inevitáveis. Mas as críticas a Debussy não foram tão amargas quanto àquelas dirigidas, posteriormente, a Arnold Schönberg, que teve um percurso mais ousado (e menos prudente em relação ao tonalismo), inovador e experimentalista.

Em sua primeira fase, Schönberg ainda exercitou a tríade do tonalismo, ou aquilo que um crítico de Debussy, Eugène d'Harcourt⁶, chamou de Santíssima Trindade Musical: melodia, harmonia e ritmo. Obviamente que já se via na obra que tomo como exemplo, os *Gurrelieder*, esboços de uma nova linguagem. Uma temática muito recorrente nas obras que poderiam ser denominadas como as de romantismo tardio seriam questões relativas à morte e à ressurreição, como nesses *Gurrelieder*, fortemente influenciado por Mahler e Wagner. A primeira parte ficou pronta em 1901 e a segunda em 1911, completamente diferentes e mostram o percurso da tonalidade expandida (LARUE, 1993, p. 41)⁷ para a dodecafonía. Uma passagem sem volta, não resta dúvida, mesmo que nos últimos trabalhos, Schönberg houvesse tentado um retorno à tonalidade. As *Cinco peças para Orquestra*, datam de 1909 e foram escritas a pedido de Richard Strauss. São todas independentes e já demonstram essa nova fase do compositor. Nelas, há um destaque importante e que viria a ser uma das características mais influentes na música do século XX: o tratamento (e supremacia) dos timbres.

Nesse sentido, as terminologias *Farben* (entidade harmônica) e *Klangfarbenmelodie* (uma espécie de teoria dos timbres), tornariam a matriz tanto das obras quanto das trilhas do cinema na primeira metade do século XX. As *Variações para Orquestra*, por sua vez, são um bom exemplo dessa preeminência dos timbres. Datadas do ano de 1928, elas marcaram o período serial de Schönberg e, por conseguinte, uma série de recusas nos processos da escuta de suas obras seriais:

Antes da Primeira Guerra, Schönberg havia construído seu nome com o sucesso de obras como *Pelleas und Melisande* (1910), *Pierrot Lunaire* (1912), *Gurrelieder* (1913), mas no final dos anos de 1920, a recepção crítica de suas obras foi se tornando cada vez menos entusiasta. (POTTER, 2015, p. 31).

A crítica sobre as obras tardias de Schönberg transformaram sua receptividade em algo difícil e questionável. Em 1930, na estreia de *Von heuter auf morgen*, obra já dodecafônica, o crítico Alfred Einstein afirmou quem ela continha uma “seriedade fanática e uma opressiva falta de humor” e seria “pura autogratificação” que exigia um desempenho “antissocial e inumanamente difícil” (POTTER, 2015, p. 31). As críticas com o novo estilo de Schönberg começariam a desencadear novos problemas que, na maioria das vezes, foram atribuídos à linguagem; entretanto, proponho outro tipo de problemática e parto da escuta. Ora, os ouvintes ocidentais passaram por um pouco mais de 300 anos presos à escuta tonal, sujeitos à concepção moral e política contida nela, à sua gramática racionalizante e aos seus princípios de estabilidade harmônica. Essa prática, obviamente, fez com que os ouvidos acostumados à essência do tonalismo (exposição/expectativa/tensividade/solução) sentissem as diferenças em novos processos. O problema não estaria então na linguagem, mas nas formas da escuta. As obras tardias de Schönberg, com seu legado assumido por Anton Weber (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935), dentre muitos outros, iriam sugerir, certamente, desconforto, uma vez que ainda se esperava o tal acorde perfeito maior. O surgimento do cinema marca também a desconstrução da gramática e da sintaxe tonal, a ceder espaço – com suas relutâncias de escuta – às novas estruturas sonoras.

O cinema no ecrã da modernidade

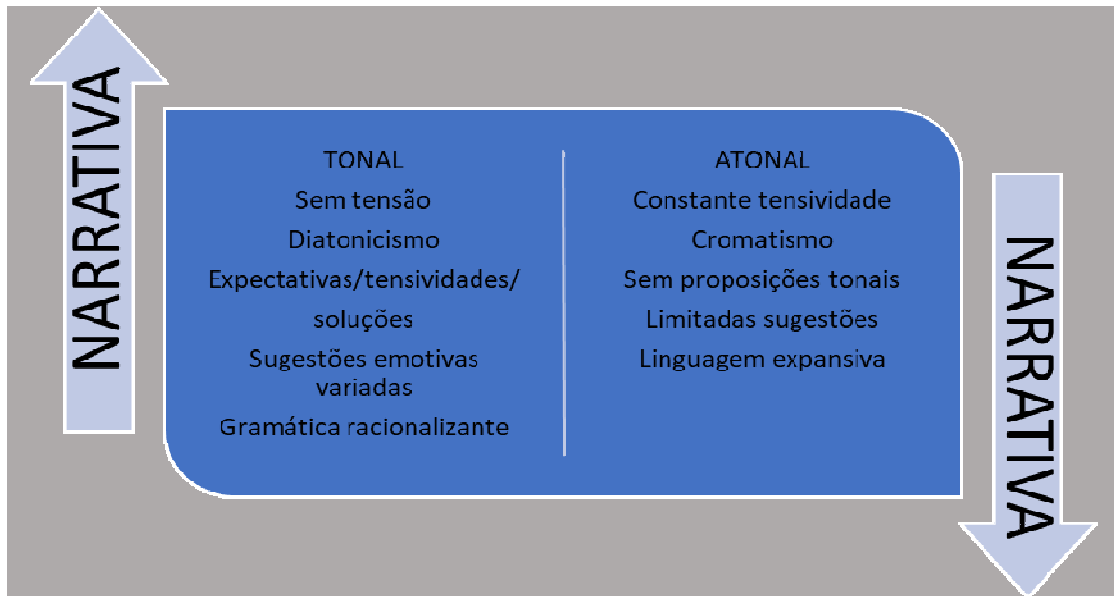
Se o problema da nova música ou da música moderna foi a escuta (e ainda o é), o cinema e o rádio se tonariam um meio atenuador dessas supostas instabilidades da escuta crua. Vários fatores contribuíram com isso, dentre eles, os processos históricos que levaram as imagens, os sons e as palavras a estabelecerem uma mesma mudança e, por conseguinte, um mesmo princípio. Em outras palavras, o surgimento do cinema está para o nascimento da música moderna assim como as palavras e as imagens estão para as transformações na linguagem sonora e de suas funcionalidades aplicadas a elas.

A corrente de invenções [e controles] que se dispersou pelo século XIX havia, então, encontrado seu rumo e nele se fixado. O aparelho e o sistema de projeção se estabilizaram. O cinematógrafo dispunha, aparentemente, desde a exposição de 1900, dos recursos técnicos

necessários para ampliar a imagem até as dimensões de uma tela gigante e até mesmo circular (o cinecosmorama de Grimoin Samson e o cinematorama de Baron); recursos para enriquece-la com som (filmes falados de Baron em 1898, fonograma, fono-cine-teatro, cinefonografia, etc.); para lhe acrescentar as cores – em suma, para apresentar um reflexo mais fiel e mais completo das coisas. (MORIN, 2014, p. 67)

Não haveria então o que temer em termos de sonoridades, uma vez que o cinema vinha alcançando o mesmo nível das sonoridades e as mesmas transformações. Em suma, continua Morin, “a música se impôs ao filme, ao mesmo tempo em que o cinema se libertava do cinematógrafo: ela é um dos momentos dessa transformação” (MORIN, 2014, p. 104). Obviamente Morin não fala aqui de que tipo de música acompanhou essas primeiras investidas no cinema, mas o que interessa nesse artigo é exatamente a concomitância de um e outro, ou seja, do surgimento das duas formas de linguagem e da importância dessa parceria imagem-som. Nesse embate, as músicas do sistema tonal até o impressionismo francês digladiam com os atonalismos, a partir de Schönberg em termos de linguagem, previsibilidade e imprevisibilidade.

A música da primeira metade do século XX não é previsível e é (ou pelo menos foi) muitas vezes, como a música eletroacústica, inaudita. Mas essa dificuldade ou barreira de escuta ou mesmo sua participação tímida no cinema, é devido exatamente às formas de como ouvi-la e de como poderia ser funcional dentro de um filme. Alex Ross, com uma proposta reducionista, limita a escuta da música atonal no cinema a uma pura utilização de tensividade, colocando-a como necessária ao filme de terror (ROSS, 2009). Mas não seria só isso. É claro que a música da primeira metade do século XX tem as suas particularidades, mas pensa-se aqui em termos de narrativas, conforme o quadro abaixo:



Fonte: o autor

FIGURA 4

Proposições narrativas e características das linguagens

O importante seria discorrer em termos de narrativa e da utilização da música atonal no cinema a partir de suas sintaxes variadas e proposições diversas. Não deveríamos esperar que uma música tonal soasse da mesma forma que aquela que nega ou desagrega a sua gramática. Em um primeiro momento, as características da música tonal são sugestivas de variadas sensibilidades, funcionam como uma espécie de motor emotivo devido às suas características e uso, de antemão, uma proposição de Max Weber (1864-1920) em *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (1995). Essa racionalidade tonal é o resultado de uma construção de longo prazo que tem a sua origem nos modalismos medievais. Representa, ao mesmo tempo, os conceitos de civilização e cultura europeias e a busca de uma identidade sonora que viria a ser, propositalmente, a própria identidade da Europa. Fundamentado em conceitos morais e ideológicos, o tonalismo funcionou como um dispositivo capaz de agregar e dispersar, de unir e diluir, de sugerir as sensibilidades com vistas a um determinado tipo de controle. Nele, não existe tensão, ou quando aparece, é logo resolvida como se fosse uma dívida consequentemente das expectativas – penso, sem exagero em uma possível analogia: nascimento/vida/morte ou redenção, sobre princípios cristãos. Os atonalismos, ao contrário, negam, dentre outras, essa estrutura básica do sistema anterior: é constantemente expectativa e tensividade.

Essa pode ter sido algumas das características que levaram ao uso da música moderna no cinema nascente, sobretudo, daqueles do impressionismo francês e do expressionismo alemão ou que dele absorveu o estilo. Ainda em termos de música e cinema, entram nesse debate ultralongo o falso problema da linguagem e o evidente atraso da escuta. Ao mesmo tempo – e talvez por causa dessas querelas entre a escuta e a linguagem – uma resistente corrente ainda insistia nos moldes do sinfonismo wagneriano, a exemplo de Max Steiner (1888-1971) em *O Vento Levou* (Victor Fleming, 1939) e a parcimônia timbrística de Camille Saint-Saëns (1835-1921) em *O Assassinato do Duque de Guise* (Charles Le Bargy e André Calmettes, 1908). Por outro lado, mesmo que uma estética musical romântica e/ou pós-romântica tentasse prevalecer nos inícios do cinema, é possível perceber breves ensaios de uma retórica atonal como Erik Satie (1866-1925) em *Entr'Acte* (René Clair, 1924), Henry Rabaud (1873-1949) em *Le miracle des loups* (Raymond Bernard, 1924) e Arthur Honegger (1892-1955) em *La Roue* (Abel Gance, 1923), dentre muitos outros exemplos.

Entr'Acte foi pensado como um experimento e para isso, o diretor convocou – até mesmo como atores – os dadaístas franceses mais significativos, como o próprio compositor (Satie), Francis Picabia (1879-1953), pintor, poeta e tipógrafo; Georg Auric (1899-1983), um dos integrantes do Grupo dos Seis (*Group des Six*) que se reuniram em torno da vanguarda francesa de Jean Cocteau e de Satie e Marcel Duchamps (1887-1968). Por aproximadamente noventa segundos do filme aparecem Satie e Picabia a manusear um canhão e pulando em movimentos de câmera lenta ou *instantanéisme*, como preferiu o próprio René Clair. A música ainda não estava nas atonalidades Schönberguianas, mas percebe-se nela o ritmo marcado e constante e as falsas dissonâncias. Os instrumentos de sopros marcam junto às percussões o ritmo devotado do filme. Trata-se, segundo proposições de Marcel Martin (2005, p. 124), do uso da música com o papel rítmico, cuja funcionalidade poderia ser dividida entre a substituição de um ruído real ou virtual; a sublimação de um ruído ou grito e o realce de um movimento ou de um ritmo visual ou sonoro.

O filme de Raymond Bernard (1891-1977) - *O Milagre dos Lobos* - foi originalmente concebido mudo e após seis anos (1930) foi musicado por Henry Rabaud. Trata-se de uma obra de grande produção que contou com cerca de 1000 a 1500 figurantes e de lobos reais, emprestado de um circo local. O que motivou Bernard na realização desse épico foi exatamente a necessidade de se fazer filmes

históricos de qualidade e de impacto realístico. A música de Rabaud é de um expressionismo quase que dadaísta, com predominância de cordas e metais. Ela é emotiva, empática e extra-diegética a maior parte do tempo. Da mesma forma que o filme de Bernard, *La Roue*, de Abel Gance (1889-1981), foi concebido mudo e depois musicado por Arthur Honneger, também membro do chamado Grupo do seis, de estética antirromântica. Trata-se de música incidental ou empática por todo filme com tratamento de metais e percussões dramáticas, cheios de dissonâncias que acentuam cada momento trágico das cenas. Nesse sentido, entram questões já ditas de narrativas e por isso mesmo, as diferenças entre o tonal e o atonal, ou o que chamaria aqui de pós-tonal, sem ainda, expressar os radicalismos propostos por Schönberg. Andre Batista em sua dissertação de mestrado (2007), depois de uma leitura de Michel Chion (*La musique au cinema*, [1995]), propõe que essas diferenças são estruturais e que devem ser percebidas entre as polarizações tonais e os distanciamentos pós-tonais:

Ao contrário da música com grande nível de polarização tonal e com cadências convencionais, a música atonal apresenta uma ausência de direção perceptível. Uma música atonal ou de um modalismo flutuante não é a mesma quando inserida em um filme: ela é, nesse caso, inserida em um contexto dramático forte que vai lhe dar um lugar, uma direção, mas no qual ela não é mais o fio condutor. Ela passa a ser uma linha inserida em outras linhas; seus caprichosos arabescos desenhados de motivos quase florais ou expressionistas se casam com as linhas dos diálogos e da montagem (BATISTA, 2007, p. 145).

Seria uma questão de projeção e direção de narrativas cujas técnicas, normalmente expressionistas e carregadas de arabescos, ajustam-se quando empáticas e incidentais, aos diálogos e montagens. Não somente franceses, que privilegiamos nesse artigo, foram precursores da modernidade sonora no cinema, mas também russos e alemães, particularmente. Um exemplo significativo seria a trilha de Hans Erdmann (1882-1942) para *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau (1888-1931), um pouco mais vanguardista e trabalhada sobre dissonâncias constantes. Na Rússia, Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948) são também representativos. Vertov foi quem mais utilizou de sons não musicais em suas obras. É claro que a partir das inovações e das novas formas de linguagem, cada vez mais o cinema utilizou da música do século XX. A primeira metade foi, pode-se dizer, momentos de experimentalismos, tanto no cinema quanto

em todas as formas das artes, seja na literatura, pintura, arquitetura, dança e música.

Por muito tempo e ainda hoje, ouve-se dizer que a música do século XX tem um problema, que seria o da linguagem. Muitas vezes chamada de música intelectualizada ou de não-música, ela não é o problema; ele se encontra na escuta e na persistência dos ouvidos em se deter nas sonoridades do século XIX e anteriores a ele. Nem todos os românticos seriam então audíveis e muito menos aqueles do final desse século e do início do seguinte. Ainda vele lembrar que na estreia da *Sagração da Primavera* Stravinsky disse ter ficado revoltado, sobretudo, porque “Já os primeiros compassos do prelúdio provocaram risos de escárnio” (GRIFFITHS, 2011, p. 38). Ouvintes pouco amigáveis comparavam as obras de Mahler à produção bélica alemã; ao mesmo tempo, diziam que seus instrumentos utilizavam o couro de uma vaca adulta esticado em uma moldura de 1,5 m. O rádio e o cinema atuaram (ou agiram) como atenuantes aos ouvidos conservadores, e aos poucos, a música da primeira metade do século XX, tanto nas radionovelas quanto nas obras dos primeiros cineastas, tornou-se aceitável.

Considerações finais: a escuta e a imagem

O cinema surgiu paralelamente às transformações mais radicais da música e ela, por sua vez, precisou do cinema e, por extensão, do audiovisual. Isso significa que as mudanças nas linguagens foram tão radicais que o estranhamento na escuta era evidente. Primeiramente, as expectativas e tensividades propostas como regra pelo sistema tonal sempre oferecia o conforto resolutivo, como numa espécie de uma sociedade que resolvia seus próprios conflitos. De um processo lento, mas nem tão longo de mudanças, os radicalismos necessitaram de uma reorientação da escuta e exigiram uma nova forma de decodificação de organização de signos até então desconhecida. Não foi fácil e houve resistência. A imagem, por sua vez, começou a ser elaborada para além da fotografia e ganhou movimento. O estranhamento foi menor, mas a perplexidade do público na seção dos irmãos Lumière no Grand Café de Paris em 1895 tinha alguma coisa de temerária e de deslumbre. Afinal, as imagens se mexiam. Parece também que as notas de uma harmonia às vezes cálida, organizada desde o século XV, cheia de melodias parcimoniosas, também se mexeram e criam sonoridades aparentemente estranhas.

Entretanto, se havia um problema nas imagens que se mexiam ou nas notas que mudaram de posições, com timbres desconhecidos, ele residia nos olhares e na escuta. Essa foi uma das questões desse artigo: entender, sobretudo, que não é linguagem ou a sua transformação que se tornaria um problema, mas as formas de ver e ouvir que insistiram por um longo tempo em analisar o novo e a vanguarda, com os mesmos olhos e ouvidos ainda retidos nos séculos XVIII e XIX.

O audiovisual, particularmente o cinema, ajudou a apreender os sons de outra forma, e de uma maneira mais atenuante, de absorver as dissonâncias frequentes na música do século XX. Por sua própria estrutura, a música chamada de contemporânea sugeriria tensividades constantes quando se tratava de uma escuta pura. Em outras palavras, o simples fato de ir a um concerto ou recital de uma estética eletroacústica ou concreta, ou mesmo de uma obra dodecafônica – que não traria tantas complexidades harmônicas, poderia sugerir ao ouvinte uma inquietação constante. Parece-me simples e ainda mais, plausível, se se pensa que a sociedade ocidental ouviu por mais de trezentos anos a tonalidade, cuja narrativa se propunha em apresentação, reexposição, tensividade e solução. É também uma questão de psicofísica, uma vez que todo aparelho auditivo naturalmente se molda às configurações sonoras que insistem por um longo tempo. Contudo, não é somente da música essa insistência. As paisagens sonoras – uso de uma proposição de Muray Schafer (2011) - dos tempos do tonalismo, isto é, dos séculos XV ao XIX, eram mais naturais que a do maquinário da transição do século XIX para o XX e da primeira metade desse último século. Os sons das máquinas que surgiam eram mais alheios aos ouvidos cotidianos que os sons da natureza, seja do campo e mesmo da cidade; a música também foi nesses séculos de tonalismo, mais compreensíveis em relação às novas propostas estéticas.

Agora uma discussão importante e que, de alguma forma, reforça as questões sociais, culturais e históricas e que ajuda a compreender a música: se ela é ou não uma linguagem. Antes, é preciso, para compor esse debate dilatado, pensar em o que é linguagem e, ao mesmo tempo, não se limitar somente em linguagens verbais. Inevitavelmente, socorre-se na linguística, na semiótica (e semiologia) e nas artes. A primeira discussão é sobre linguagem e não será nada fácil. A linguagem é, primeiramente, um sistema de signos gerados e aceitos – porque se tornam compreensíveis – por uma sociedade através de formulações, tradições e necessidades de comunicação. Esses signos podem ser orais, visuais, sonoros ou gesticulados; isto é, todas as formas de expressão e comunicação

através de quaisquer conjuntos de signos e que, por conseguinte, possam ser decodificáveis, tornam-se linguagem. Aqui há uma ressalva: não podemos atribuir a essas mensagens passadas pela parafernália de objetos, cores, jogos e formas das artes a responsabilidade pelas ações humanas que levam um ou outro indivíduo a agir conforme a mensagem que passam. Há a predisposição. Na música parece-me ser a mesma exigência, assim como na fala. O receptor tem de acionar dispositivos neurológicos para decodificar, de uma forma ou outra, esses signos. Só escutamos e entendemos uma palavra ou frase se estamos atentos e só ouvimos uma música e compreendemos se ela é triste, alegre, manipuladora, se nos deixarmos levar pela sonoridade que ela nos emite. Na imagem, o processo é semelhante.

Qualquer forma de comunicação é social, física, psíquica e psicofísica; isto é, sua complexidade não existe somente nas suas estruturas internas, mas, sobretudo, na aceitação coletiva, de criá-la, usá-la ou mesmo, revogá-la. E é isso que torna as sociedades criadoras de seus sistemas de comunicação, expressão e linguagens. Tanto na oralidade como também na música, há uma construção de signos e de significantes que, por sua vez, denotam variedades ideológicas e representativas que fazem com que o ouvinte, mesmo sem se prender às teorias, reaja de uma maneira ou outra. Não há um ouvinte passivo. Se são manipulados por uma forma de poder, os signos podem ser ajustados e corresponder a uma ideologia determinada e, por consequência, serem direcionados para sugerir a esse ouvinte também determinadas reações. O Sistema atonal é mais complexo, pois compreende uma infinidade de sugestões. Originário da possivelmente única e real ruptura ocorrida até hoje na linguagem ocidental, o período chamado de atonal vem da negação do tom, do centro de referência, das regras, enfim. Se o modal propunha uma gramática, o tonal estruturou e o atonal, desconstruiu. Agora, na era dos timbres, a música não obedece a nenhuma regra. Isso significa que não há nada que impeça a criação livre e ela sempre terá um significado, além do mero entretenimento. A música pode, enfim, prestar-se a determinadas funções, sejam elas semânticas ou funcionais, sugestivas ou ideológicas, religiosas ou políticas e, ainda, para o puro entretenimento. Tanto a palavra quanto a música precisam ser ouvidas; na imagem, as formas precisam ser reconhecidas. Na palavra, na música e na imagem, sempre há a intenção.

NOTAS

1. Não gosto desse termo, embora seja o mais utilizado. Penso que o termo ‘popular’ seja muito pejorativo, uma vez que sugere a existência de uma música ‘impopular’, não é verdade. Vivaldo foi popular no século XVII. Utilizar, em contraponto a outras terminologias, como ‘música erudita’, ‘música clássica’, ‘música culta’, leva-me a outra sensação: a de que as músicas de tradição oral não têm erudição e nenhuma espécie de conceito estético. Isso também não é verdade. Pixinguinha foi tão importante quanto Bach. Essa é uma reprodução da musikwissenschaft, uma ‘ciência da música’ que separa as produções europeias das outras feitas fora da Europa. Cf. MONTEIRO, Mauricio. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro*. São Paulo: Ateliê, 2008.
2. Essa é uma citação comum aos homens que procuravam um lugar ideal para desenvolver suas ideias e habilidades, pelo menos da Idade Média até os inícios do século XX. Ver Paris como o paraíso era mais um atrativo para aqueles que não habitavam a cidade, ou naquele lugar também chamado de “centro do mundo”. Ver principalmente: LE GOFF, Jacques. *Os Intelectuais da Idade Média*. 9. ed. São Paulo: J. Olympio, 2003.
3. Flaubert começou a escrever seu dicionário, sem ideia inicial de publicá-lo, em 1850 e estendeu seus verbetes até perto de sua morte. Cf.: FLAUBERT, 2002.
4. Figuras em ordem: Fig. 1: <https://www.schule-und-familie.de/tipps-fuer-grundschueler/beruehmte-persoenlichkeiten/wer-war-richard-wagner.html/>; Fig. 2: <https://www.britannica.com/topic/Symphony-No-1-in-D-Major/>; Fig. 3: <https://rowman.com/ISBN/9781442271456/Experiencing-Debussy-A-Listener%27s-Companion/>; Fig. 4: <https://cityoflondonsinfonia.wordpress.com/2016/02/02/mahler-schoenberg-and-superstitions>.
5. *O Aprendiz de Feiticeiro* é originalmente um conto de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) de nome *Der Zauberlehrling*. A obra de Paul Dukas foi incluída na trilha do filme de Walt Disney em 1940.
6. Eugène d'Harcourt foi colaborador do *Le Figaro* e a nota descrita por Debussy trata de uma publicação de 20 de maio de 1902.
7. Essa é uma proposição muito bem-vinda de Jan LaRue que ainda trabalha vários conceitos ligados à tonalidade. Muitos deles, pertinente a essa última fase do sistema tonal, são recorrentes desde Wagner até Schönberg, tais como: diatonismo ampliado, cromatismo, neomodalidade, dissonância estrutural, bitonalidade e politonalidade, atonalidade.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Belo Horizonte, 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- BERNSTEIN, Leonard. *The unanswered question: six talks at Harvard*. Harvard University Press, 1976.
- BOUCOURECHLIEV, André. *A linguagem musical*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro, 1989.

DEUTSCH, Diana (ed.). *The Psychology of music*. 2nd ed. San Diego: Academic Press, 1999.

FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Editions de Boucher, 2002.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clovis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GUERREIRO, António. *Paris 1900*. Lisboa: Seleprinter, 1995.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la musica del sonido, la armonia, la melodia, el ritmo y el crecimiento fomal*. Barcelona: Labor, 1993.

LIAN, Henrique. *Sinfonia titã: semântica e retórica*. São Paulo: Perspectiva; Campinas: Sanasa, 2005.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

POTTER, Pamela M. *A mais alemã das artes*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RODRIGUEZ, Angél. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHAFER, M. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHÖPKE, Regina; BALADI, Mauro. *A palavra dos músicos: escritos dos compositores franceses do século XIX*. São Paulo: M. Fontes, 2013.

STRAUSS, Joseph Natan. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini Bodini. São Paulo: Editora UNESP; Salvador: Editora UFBA, 2013.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

Maurício Monteiro é Pós-Doutorando em Música na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Minas Gerais. Professor na Faculdade Cásper Líbero e na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Doutor e Mestre em História pela Universidade de São Paulo (USP). Graduado em História pela UFOP.

Como citar:

MONTEIRO, Mauricio Mario. Transições: música e cinema na primeira metade do século XX. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 16, n. 2, p. 374-395, jul./dez. 2020. Disponível em: pem.assis.unesp.br.