

Transições: música e cinema na primeira metade do século XX¹

Mauricio Monteiro
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Anhembi Morumbi

Resumo

Esse é um estudo preliminar 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 sistema 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 esfecelamento paulatino da tonalidade, com ênfase em quatro compositores e a trajetória das mudanças.

Palavras-chave: música; cinema; século XX.

1. *Le fin de siècle*

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.

¹Trabalho apresentado na II Jornada Interdisciplinar de Som e Música no Audiovisual, realizada de 3 a 6 de julho de 2017, no Rio de Janeiro.

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, algumas 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 e Schoenberg. 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: “*Paradisius Mundi Paris*” (Paris, paraíso do mundo), 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*², 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 compormúsica, não tocar nenhum instrumento e desprezar virtuosos”

²Flaubert começou a escrever seu dicionário, sem ideia inicial de publicá-lo, em 1850 e estendeu seus verbetes até perto de sua morte. Cf.: FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des Idées Reçues*. Paris: Editions de Boucher, 2002. Versão em PDF: http://www.leboucher.com/pdf/flaubert/b_fla_di.pdf.

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 direitos 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 Schoenberg) e em literatura (o romance de Proust) (GUERREIRO, 1995, pp. 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.

2. 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 série de compositores, mas me deterei em Richard Wagner

(1813-1883), Gustav Mahler (1860-1911) e Claude Debussy (1862-1918). Vou tratar Arnold Schoenberg (1874-1951) como a consagração da primavera atonal. A figura abaixo pode ser bem mais quem ilustrativa e ao mesmo tempo, evidenciar o que propõe a primeira parte desse artigo:



Figura 1: Esquema proposto para as transições da linguagem sonora e musical. Elaborado pelo autor.

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) 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 Schoenberg, 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 lembrar 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:



Figura 2: Excerto do Prelúdio. Fonte: o autor.

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 tonaistomaram 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, pp. 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 *PelléasetMélissande*,

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 e BALADI, 2013, p. 131).

Irônico, Dukas, como músico e depois autor de um poema sinfônico que se tornou trilha de *Fantasia*³, 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

³O *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.

veem reunidas em torno dos cantores de rua! Lá, mediante dois tostões, podem nos ser proporcionadas emoções melódicas.(DEBUSSY, 1989, p. 61).

“Eu sei, sou criticado, isso acontece principalmente quando se faz coisa nova” (Id. *Ibd.* 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 Schoenberg, que teve um percurso mais ousado (e menos prudente em relação ao tonalismo), inovador e experimentalista.

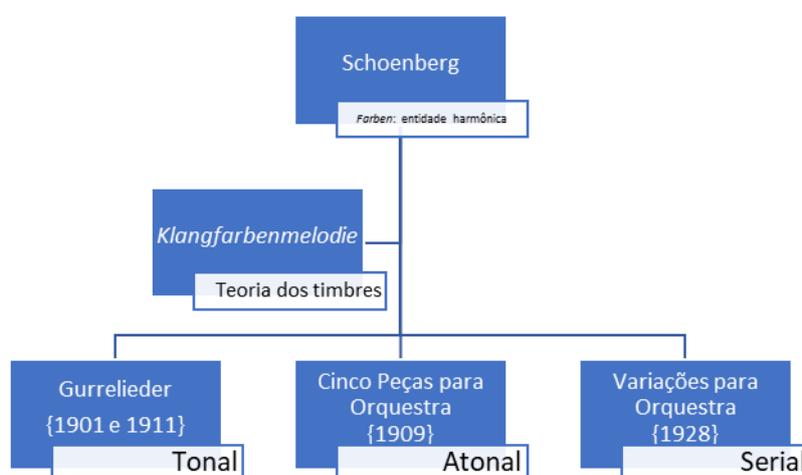


Figura 3 - Transições de Schoenberg. Fonte: o autor.

Em sua primeira fase, Schoenberg ainda exercitou a tríade do tonalismo, ou aquilo que um crítico de Debussy, Eugène d'Harcourt⁴, 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)⁵ para a dodecafonia. Uma passagem sem volta, não resta dúvida,

⁴Eugène d'Harcourt foi colaborador do *Le Figaro* e a nota descrita por Debussy trata de uma publicação de 20 de maio de 1902.

⁵Essa 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

mesmo que nos últimos trabalhos, Schoenberg 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 Schoenberg e, por conseguinte, uma série de recusas nos processos da escuta de suas obras seriais:

Antes da Primeira Guerra, Schoenberg 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 Schoenberg 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” (id.*Ibd.*). As críticas com o novo estilo de Schoenberg 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 Schoenberg, 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

Schoenberg, tais como: diatonismo ampliado, cromatismo, neomodalidade, dissonância estrutural, bitonalidade e politonalidade, atonalidade.

desconstrução da gramática e da sintaxe tonal, a ceder espaço – com suas relutâncias de escuta – às novas estruturas sonoras.

3. 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 Schoenberg 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:

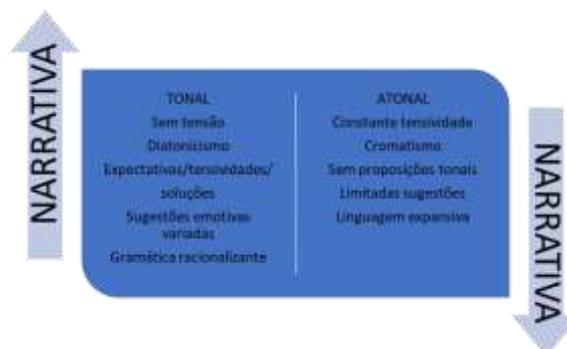


Figura 4 - proposições narrativas e características das linguagens. Fonte: o autor

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 dádiva conseqüentemente 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 com 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 schoenberguianas, 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 - *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, foi concebido mudo e depois musicado por Arthur Honneger, também membro do chamado Grupo dos seis, de estética antiromântica. 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 Schoenberg. Andre Baptista 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 (BAPTISTA, 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 vale 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 1,5mts. 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.

Referências

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 2007.

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 audiovisual – som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

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

DEUTSCH, Diana (Ed.) *The Psychology of music – second edition*. San Diego: Academic Press, 1999.

FLAUBERT, Gustave. *Dictionnaire des Idées Reçues*. Paris: Editions de Boucher, 2002.

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

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

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/Campinas: Perspectiva/Sanasa, 2005.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: 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.

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

STRAUSS, Joseph Natan. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução: Ricardo Mazzini Bodini. São Paulo/Salvador: EdUNESP/EdUFBA, 2013.

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