

## Música, som e imagens em movimento: por uma perspetiva “indisciplinada” da experiência cinematográfica

Manuel Deniz Silva<sup>1</sup>

Considerada durante muito tempo como uma questão marginal, tanto pela musicologia como pelos estudos fílmicos, a música no cinema representa hoje uma área de estudos consolidada, sobretudo no espaço académico anglo-americano, com inúmeros cursos, seminários, revistas, conferências e festivais especializados. A comunidade dos *film music studies* tem produzido, nas últimas décadas, uma literatura considerável e particularmente diversificada, acolhendo investigadores oriundos dos estudos fílmicos, da musicologia e das ciências da comunicação (Pool e Wright 2011; Neumeyer 2014). Por outro lado, a própria “música para cinema” tem vindo a conhecer um processo de legitimação cultural sem precedentes, quer através da sua inclusão nos currículos académicos dos conservatórios (Wolf-Mandroux 2015), quer através da sua cada vez mais frequente presença na programação das principais salas de concertos (Audissino 2014; Bols 2017). Em Portugal, por exemplo, diversas iniciativas têm dado uma visibilidade inédita à música para cinema, como os cine-concertos da trilogia de *O Senhor dos Anéis* pela orquestra e coro Gulbenkian, no grande auditório da Fundação, ou os filmes da série *Harry Potter* acompanhados pela Orquestra filarmónica das Beiras, no Pavilhão Atlântico do Parque das Nações. Por outro lado, no campo do chamado “cinema mudo”, tornou-se norma a apresentação dos filmes com acompanhamentos musicais interpretados ao vivo, seja através de encomendas a compositores, da reconstituição histórica de partituras da época, ou da improvisação a cargo de músicos convidados, tendo-se também aí multiplicado os festivais especializados e as edições em DVD que propõem mais do que uma banda sonora (Donnelly e Wallengren 2016).

Essa expansão e legitimação do interesse pela “música de cinema”, acompanhadas por um processo de canonização dos seus repertórios, não deixa de interpelar quando pensamos no caminho percorrido desde o final da década de 1980, quando os *film music studies* surgiram no contexto universitário americano. Os pioneiros desse novo campo de estudos insurgiam-se contra o que consideravam ser a “surdez” dos estudos fílmicos, apenas focados na dimensão visual do cinema, assim como contra a menorização desse repertório por parte da musicologia, que os associava a processos de produção

---

<sup>1</sup> Universidade de Aveiro, INET-md, 3810-193 Aveiro, Portugal.

industrial e à reprodução de clichés. É aliás sintomático que os títulos das primeiras monografias publicadas sobre o tema tenham praticamente todos ecoado, de uma forma ou de outra, essa ideia de ocultação, desde *A Neglected Art: a critical study of music in films* de Roy Prendergast (1977) até *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History* de Lawrence MacDonald (1998), passando por *Unheard Melodies: Narrative Film Music* de Claudia Gorbman (1987) e *Twenty Four Frames Under, A Buried History of Film Music* de Russel Lack (1997). Uma “surdez” tanto mais incompreensível quando confrontada com a riqueza da reflexão sobre o lugar da música que acompanhou o cinema ao longo de toda a sua história (por exemplo Sabaneev 1935, London 1936 ou Adorno e Eisler 1947), ou ao trabalho de tantos realizadores de ouvidos bem abertos (Eisenstein, Hitchcock, Fellini, Bresson, Tati, Kubrick, Godard, Straub, para só citar alguns). A razão para essa menorização não provinha pois do próprio cinema – que sempre foi, como defende Michel Chion, uma “arte sonora” (Chion 2003) –, mas do peso das divisões disciplinares, que relegaram a sua música e o seu som para uma espécie de “terra de ninguém” académica, na qual permaneceram durante décadas, inaudíveis. A afirmação dos *film music studies* fez-se, inicialmente, em torno de um *corpus* relativamente restrito, o cinema clássico de Hollywood, e de uma abordagem textual que privilegiou sobretudo as funções narrativas da música de fundo orquestral (Flinn 1992, Kalinak 1992). No entanto, o espaço aberto por esta nova atenção à dimensão sonora do cinema abriu caminho a uma profusão de novos estudos, que expandiram progressivamente as suas fronteiras: já não tomando em consideração apenas os filmes de ficção de longa-metragem, mas interessando-se por todo o universo das “imagens em movimento” em seus diferentes formatos, géneros e suportes; já não privilegiando apenas o repertório orquestral, mas todos os tipos de expressão musical e todas as dimensões sonoras mobilizadas nas diferentes formas de criação audiovisual. A atual vivacidade e pluralidade do campo de estudos sobre “música, som e imagens e movimento” é assim um reflexo da vastidão dessa “terra de ninguém” antes secundarizada, e que integra hoje objetos tão diversos como o “sound design” (Beck e Grajeda 2008), os videojogos (Collins 2008), a música na televisão (Deaville 2011) ou as “músicas úbiquas” dos novos objetos conectados (Quiñones, Kassabian e Boschi 2013).

No entanto, como advertiu Rick Altman num curto ensaio intitulado “Moving Image, Moving Target”, publicado em 2007 no primeiro número da revista *Music, sound and the moving image*, a celebração desta vitalidade e a denúncia da manifesta inadequação das anteriores perspectivas têm muitas vezes ocultado o facto de muitas destas novas investigações terem continuado a trabalhar com os mesmos pressupostos, métodos, expectativas e objetivos das disciplinas que tão duramente criticavam (Altman 2007). Para Altman, a emergência do som no seio dos estudos audiovisuais não

se deve esgotar num simples alargamento do *corpus* a considerar, mas antes servir para questionar os próprios modos como este foi sendo constituído. Os estudos sobre música e som no cinema devem assim, segundo Altman, libertar-se do que ele chamou de «*corpus* de empréstimo», assumindo plenamente os desafios desta nova forma de conceber a experiência cinematográfica e colocando em causa as próprias noções que têm sustentado a análise fílmica e a análise musical. Só uma vez aceite esse desafio que nos é colocado pelo próprio objeto, poderão estes estudos abrir inéditas e estimulantes perspectivas, conduzindo tanto a histórias alternativas do cinema como a histórias alternativas da música.

O diagnóstico e as propostas de Altman convidam-nos a ir mais além do que as habituais perspectivas inter- ou transdisciplinares, arriscando um gesto mais radical de crítica das próprias disciplinas. A ideia de “indisciplinaridade” tem percorrido e assombrado os debates recentes em torno da organização e da divisão dos saberes, tanto nas ciências humanas (Wolton 2013, Citton 2014), como na musicologia (Laborde 2015) e mesmo nos estudos sobre cinema português (Ferreira 2013), ainda que com formulações e consequências muito diversas. Como afirmam Renaud Pasquier e David Schreiber, as manifestações da ideia de “indisciplina” têm-se agrupado, de forma geral, em dois tipos de posição face ao saber universitário: uma a que chamam “versão fraca”, que pretende manter o dissenso com a lógica disciplinar estritamente limitado, o que deixa pouco espaço para contestar a ordem académica consensual; e uma outra, a que chamam “versão forte”, que pretende criticar abertamente a própria noção de cientificidade, expondo-se ao risco da “a-disciplina” e da impossibilidade de definir um qualquer critério de veracidade dos enunciados do saber (Pasquier e Schreiber, 2007). Esta última posição mais radical, largamente influenciada pelas reflexões de Jacques Rancière, não pretende apenas ultrapassar a divisão das disciplinas, mas contestar a sua própria existência enquanto instrumento de divisão do conhecimento em territórios, decidindo quem é qualificado para falar e sobre o quê, quem pode fazer ciência e quem é considerado como o seu objeto (Rancière 2008). Em todo o caso, o que nos parece importante no gesto “indisciplinar” é a possibilidade que este nos oferece de pensar sem barreiras prévias, permitindo dar visibilidade a novos objetos e agentes de conhecimento, abrindo espaço para o imprevisto e para o inédito, deslocando e baralhando as hierarquias dos saberes.

Os objetos audiovisuais, pela sua resistência a qualquer apropriação disciplinar, são um terreno privilegiado para este gesto. O extraordinário alargamento do interesse pela dimensão sonora no cinema poderá assim ser uma ocasião para repensar a própria forma como construímos os objetos fílmicos e musicais, se aceitarmos o desafio de criarmos dinâmicas colectivas “a partir de baixo”, da atividade concreta da produção de conhecimento, e não a partir da

organização institucional do saber. No contexto universitário português, os exemplos deste tipo de colaborações ainda são raros. Foi o que procurámos fazer, ainda que de forma limitada e exploratória, num projeto financiado pela FCT que tivemos a oportunidade de coordenar no INET-md, entre 2010 e 2013, intitulado “À escuta das imagens em movimento: novas metodologias interdisciplinares para o estudo do som e da música no cinema e nos média em Portugal”. A partir dele procurámos organizar um espaço de discussão igualitária entre investigadores das áreas da música, do som e do cinema, de que resultou o projecto de uma revista interdisciplinar (*Kinetophone: Journal of Music, Sound and Moving Image*), vários estudos sobre compositores portugueses que escreveram para cinema (Frederico de Freitas, Luís de Freitas Branco, Joly Braga Santos), um conjunto de entrevistas a realizadores, compositores e técnicos de som, assim como diversas conferências, colóquios e painéis. Desta primeira tentativa de associação informal entre investigadores de música e do cinema, ficou-nos não apenas a certeza do potencial deste campo de estudos em Portugal, onde quase tudo permanece por explorar, como também a convicção de que só ultrapassando as barreiras disciplinares no interior da universidade é possível responder aos desafios que o estudos destes objetos nos colocam. E que só mobilizando os saberes que se encontram fora da academia, discutindo as questões técnicas, históricas e estéticas da criação audiovisual com quem a faz (realizadores, compositores, intérpretes, produtores, engenheiros de som, editores de som, consultores musicais, etc.) e com os múltiplos públicos que constroem os seus sentidos, poderá este campo de estudos contribuir para repensar a experiência cinematográfica a partir da materialidade dos seus objetos e das formas sensíveis de nos relacionarmos com eles.

A intenção do presente dossiê temático é precisamente promover esse encontro e esse diálogo, a partir de um deslocamento na forma de considerar o objeto-filme, operado pela atenção concedida à música e ao som na experiência cinematográfica. Os quatro textos aqui reunidos não desenham nenhuma teoria geral, nem partem de um modelo estabelecido, procurando antes explorar, cada um à sua maneira, diferentes vias que se abrem na fronteira ou nos espaços entre as disciplinas estabelecidas que se têm ocupado do cinema e da música.

O primeiro, da autoria de Danielle Crepaldi Carvalho, propõe um inquérito detalhado sobre o filme *Os Guaranis* (1908) de António Leal, baseado numa “pantomima histórica” encenada no Circo Spinelli pelo *clown* negro Benjamin de Oliveira, que nesse ano percorreu com particular sucesso os Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. Partindo das poucas informações que subsistem sobre o filme, do qual não foram conservadas cópias, a autora alargou o âmbito da sua investigação à complexa “teia intermedial” que serviu de contexto a esta experiência cinematográfica. Nesse sentido, propõe

uma cartografia dos processos de apropriação do romance de Alencar e da partitura de Carlos Gomes entre a literatura, a ópera, o teatro, o circo e o cinema, retrazendo ainda os debates em torno das questões de raça, gênero e nação que essas obras permitiram problematizar no contexto cultural brasileiro. Segundo a autora, essa circulação foi caracterizada por uma constante redistribuição de registros e de relações hierárquicas, no quadro da expansão de um universo plebeu de espetáculos populares marcados pela heterogeneidade e pela amálgama entre erudito e popular, que se torna necessário estudar para uma melhor compreensão do contexto que viu surgir o cinema no Brasil dos primeiros anos do século XX.

No segundo artigo, Rafael de Luna Freire apresenta-nos a história de uma das mais importantes companhias de fabricação de projetores cinematográficos no Brasil durante o período de transição para o cinema sonoro, a Cinephon. Este texto traz para a discussão sobre a “indústria cinematográfica”, que se tem focado sobretudo na história das grandes invenções e nos processos de produção, uma dimensão habitualmente descurada: o papel decisivo dos circuitos de distribuição e de exibição na configuração da experiência cinematográfica. Trata-se de uma abordagem que se descentra dos “textos fílmicos”, analisando antes a forma como a introdução e popularização dos cinema sonoro provocou uma reação do mercado brasileiro, fomentando a fabricação e a montagem de sistemas de projeção sonora por empresas nacionais. Inspirada pela proposta de Rick Altman de uma história da “construção social da tecnologia” (Altman 2004, 16), interessada pela forma como esta foi sendo “construída pelos seus usuários”, esta abordagem permite cruzar e articular a expansão do cinema sonoro com o desenvolvimento das outras indústrias da mediação tecnológica do som (em particular a fonografia, a rádio e o telefone), o que exige, como sublinha Luna Freire, que sejam ultrapassadas as habituais divisões dos objetos por áreas disciplinares.

O terceiro artigo, de nossa autoria, propõe uma análise da banda sonora de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), de Manoel de Oliveira, a partir de uma análise detalhada dos elementos sonoros da peça de José Régio, da planificação original do filme conservada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, de entrevistas ao compositor João Paes e da análise da banda sonora. Um dos principais objetivos do artigo é assinalar a importância que este filme teve na trajetória de Oliveira, não apenas como o filme em que este consolidou a relação entre o seu cinema e o gênero teatral, mas também como um momento fundamental para a fixação da sua particular conceção do filme enquanto objeto audiovisual. A análise procura mostrar o papel decisivo que o compositor João Paes desempenhou nesse processo, uma vez que a planificação inicial de Oliveira não previa qualquer intervenção musical. Através de uma análise que cruza as diferentes dimensões que se reúnem no filme

(literária, imagética e sonora), o artigo procura identificar o lugar que nele ocupa a conceção musical proposta por João Paes, que recorreu a processos de colagem, mistura e manipulação eletrónica para criar uma saturação de signos sonoros que constituiu uma verdadeira “revelação” para Oliveira, que terá compreendido a possibilidade que a música oferecia para conduzir o espectador ao mundo “irreal” de Benilde, abrindo assim espaço para uma representação propriamente cinematográfica da transcendência.

No texto que fecha o dossier, Ricardo Vieira Lisboa interroga-se sobre dois conceitos fundamentais do restauro cinematográfico, *autêntico* e *original*, assim como sobre a categoria de “cópia ideal”. O carácter ontologicamente reproduzível e performativo do cinema tornam difícil a identificação de um “material fílmico que funcione como identidade arquetípica de originalidade”, sendo que a “retórica do original” se apoia sobretudo numa indústria de direitos de autor, que considera o arquivo como uma fonte de rendimento. Vieira Lisboa propõe uma perspetiva diferente, que consiste em entender o objeto fílmico como um “conjunto de práticas”, que distendem a obra pela multiplicidade de versões que dele possam existir, o que permite pensar outros tipos de restauro, sobretudo num momento em que a evolução dos suportes e dispositivos (como o DVD, o Blu-ray ou partilha de ficheiros digitais através da internet de banda larga) permitem uma inédita capacidade de armazenamento. O “original” deixaria assim de ser um objeto definitivo, para se tornar um processo em permanente evolução, permitindo pensar o restauro como uma “estrutura multi-camadas” que deixa ao espectador a possibilidade de construir a sua própria versão do filme. O artigo desenvolve em particular o caso da edição em DVD de *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira, no qual a música tem um papel fundamental nesta dissolução da ideia de “original”, uma vez que são apresentadas três versões diferentes do filme, uma muda (1931) e duas sonorizadas com acompanhamentos musicais diferentes (em 1934 e em 1995). Assim, segundo Vieira Lisboa, os cerca de 20 minutos da obra de estreia de Manoel de Oliveira convertem-se em perto de 60 minutos, eles próprios desmultiplicados “pelos ritmos próprios de cada espectador”, que a qualquer momento pode transitar de uma versão para outra, criando o “seu” próprio *Douro, Faina Fluvial*. Esta “distensão performativa do restauro cinematográfico” permite assim pensar o filme como um “objecto plural e múltiplo” e como uma entidade sempre lacunar e em permanente atualização.

Ainda no âmbito deste número temático, a *Aniki* publica uma entrevista com Claus Tieber e Anna K. Windisch, respetivamente investigador principal e assistente de investigação do projeto “Sound and Music in Viennese Cinemas, 1896-1930”, financiado pela FWF, a agência pública austríaca de apoio à investigação científica. Tieber e Windisch editaram recentemente um volume coletivo, intitulado *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and*

*Practice* (2014), que constituiu uma primeira tentativa de reunir um conjunto de ensaios sobre a música e o som no cinema mudo em geografias habitualmente consideradas periféricas (Grã-Bretanha, Suécia, Áustria, Polónia, Índia). Nesta entrevista, ambos sublinham que o foco dos estudos sobre música no cinema deve ser deslocado da abordagem de filmes individuais e da análise textual, para abranger uma perspectiva histórico-cultural mais ampla, que considere o cinema como um “evento” (Altman 1992) e se interesse pelas formas de exibição e de *performance*, pelas idiosincrasias históricas e locais, assim como pelas condições sociais e económicas da produção cinematográfica. Dessa forma, procuram desconstruir as usuais dicotomias entre centro/periferia e erudito/popular, sublinhando que o estudo da música e do som no cinema deverá estar integrado numa “história cultural dos média” mais geral, que tome em consideração os “complexos processos inter- e transmediáticos de negociação, fusão e hibridação” que definem a experiência cinematográfica. Para isso, sublinham, mais importante do que saber quais as disciplinas de que uns que uns e outros se reivindicam, é conseguir construir um processo colaborativo que parta dos próprios objetos e das questões que estes nos podem suscitar.

## BIBLIOGRAFIA

- Altman, Rick. 1992. “General Introduction: Cinema as Event.” In *Sound Theory, Sound Practice*, ed. Rick Altman, 1-14. New York: Routledge.
- . 2007. “Moving Image, Moving Target.” *Music, Sound and the Moving Image* 1: 5-7.
- Audissino, Emilio. 2014. “Overruling a romantic prejudice: forms and formats of film music in concert programs.” In Sebastian Stoppe, ed. *Film in Concert: Film Scores and Their Relation to Classical Concert Music*, 25-44. Glücksstadt: VWH Verlag.
- Beck, Jay e Tony Grajeda, eds. 2008. *Lowering the boom: critical studies in film sound*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Bols, Ingrid. 2017. “Programming Screen Music: The Case of British and French Symphony Orchestras.” *Musicology Research* 2 (Spring): 182-199.
- Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Éditions «Cahiers du cinéma».
- Citton, Yves. 2014. “From Theory to Bricolage: Indiscipline and the Exemplary Gestures of Interpretation.” *International Social Science Journal* 209: 53-66.

- Collins, Karen. 2008. *Game Sound: An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge and London: MIT Press.
- Deaville, James, ed. 2011. *Music in Television: Channels of Listening*. New York and Abingdon: Routledge.
- Donnelly, Kevin J. e Ann-Kristin Wallengren, eds. 2016. *Today's Sounds for Yesterday's Films: Making Music for Silent Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Eisler, Hanns [e Theodor Adorno]. 1947. *Composing for the films*. New York: Oxford University Press.
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2013. *O Cinema Português: Aproximações à sua História e Indisciplinaridade*. São Paulo: Alameda.
- Flinn, Caryl. 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Laborde, Denis. 2015. "Por uma ciência indisciplinada da música." *Revista Brasileira de Música* 28(1): 17-32.
- Lack, Russell. 1997. *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*. London: Quartet Books.
- London, Kurt. 1936. *Film music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique; and possible developments*. London: Faber & Faber.
- MacDonald, Lawrence E. 1998. *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*. New York: Ardsley House Publishers.
- Neumeyer, David, ed. 2014. *The Oxford handbook of film music studies*. New York: Oxford University Press.
- Pasquier, Renaud e David Schreiber. 2007. "De l'interdiscipline à l'indiscipline. Et retour?" *Labyrinthe, atelier interdisciplinaire*, no. 27, dossier "La fin des disciplines?": 91-108.
- Prendergast, Roy. 1977. *A Neglected art: a critical study of music in films*. New York: New York University Press.
- Pool, Jeannie G. e H. Stephen Wright. 2011. *A Research Guide to Film and Television Music in the United States*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian e Elena Boschi, eds. 2013. *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Farnham and Burlington: Ashgate.

- Rancière, Jaques. 2008. "Penser entre les disciplines. Une esthétique de la connaissance." *Inaesthetik* 0: 81-102.
- Sabaneev, Leonid. 1935. *Music for the films: A handbook for composers and conductors*. London: Pitman.
- Tieber, Claus and Anna K. Windisch, eds. 2014. *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wolf-Mandroux, Pierre. 2015. "La musique de film veut encore gagner en légitimité." *La lettre du musicien* 471: 39-41.
- Wolton, Dominique. 2013. "Conclusion. Pour un manifeste de l'indiscipline." *Hermès*, no. 67, dossier "Interdisciplinarité : entre disciplines et indiscipline": 210-222.