



O Cantor de Jazz (Alan Crosland, 1927). Fonte: divulgação.

Som e silêncio nas telas e salas de cinema

Yasmin Pires¹

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFPa

André Villa²

Professor Doutor do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPa

Resumo: Com enfoque nos hábitos sonoros das sessões de cinema francesas e americanas do final do século XIX e início do século XX, esse artigo busca explicitar certos aspectos do período da consolidação do cinema especificando as principais técnicas de acompanhamento sonoro, a postura do público e como ambas tornam-se padronizadas.

Palavras-Chave: cinema, som, silêncio, público

Abstract: Based on the sound habits of the French and American film sessions of the end of the XIX and beginning of the XX century, this article aims to highlight certain aspects of the consolidation period of the cinema specifying the major techniques of sound accompaniment, the audience's posture, and also how both of them became standardized.

Key-Words: cinema, sound, silence, audience

1. INTRODUÇÃO

Desde o surgimento do cinematógrafo em 1895 até a estreia de *O Cantor de jazz* (*The Jazz singer*, Alan Crosland, 1927), houve a coexistência de diversas práticas que visavam promover o acompanhamento sonoro dos filmes. Ao longo de mais de três décadas esse processo se desenvolveu de maneira complexa, transcendendo o mero encadeamento de progressos tecnológicos com o

¹ yasminpiresf@gmail.com

² avandrevilla@gmail.com

propósito de uma constante busca de se acompanhar as imagens em movimento com som. Acompanhamento sonoro que não se limitava ao que se passava na tela, uma vez que estas práticas sonoras não se restringiam aos sons produzidos para acompanhar os filmes. No que diz respeito às experiências coletivas vividas durante as sessões de projeção desse período, existe toda uma diversidade de condições sonoras extra-fílmicas envolvendo aspectos culturais e características dos espaços de exibição.

Sobre o aperfeiçoamento do acompanhamento sonoro dos filmes, vale ressaltar que nessa conjuntura não há uma evolução linear da progressão tecnológica dos aparelhos empregados, e sim uma complexa multiplicidade de formas através das quais o som se fazia presente nas sessões. As exposições dos filmes desse período não se constituíram como um fenômeno coerente, padronizado. Cada sessão configurava-se como uma situação específica, com o seu próprio contexto, funcionando de forma independente das demais que se realizavam, por mais que todas estivessem inscritas em um panorama maior da produção cultural do momento.

Dentro desse quadro de procedimentos sonoros, podemos dizer que acontece uma inversão entre as telas e as salas. Se a projeção cinematográfica, que era silenciosa pelo fato dos filmes não possuírem banda sonora, chega hoje a contar com sistemas de espacialização de som em 128 canais, a platéia, que antes se manifestava e intervia com veemência durante as projeções, atualmente cala-se por conta de uma padronização do comportamento para se assistir obras fílmicas. Reside aí uma transformação da percepção do cinema como produto cultural e artístico a ser explorada para além de seu aspecto tecnológico, visando por exemplo a transformação socioeconômica do público das sessões cinematográficas. Desse modo, este artigo visa repensar as práticas sonoras que se destacaram nas sessões de exibição durante a consolidação inicial do cinema na França e nos Estados Unidos, levando-se em consideração esta relação entre as experiências de sonorização das obras e a ambientação sonora produzida pelas platéias.

2. DO SILÊNCIO AO SOM NAS TELAS

É notório que por toda sua fase “silenciosa” – em torno de 1895 à 1927 – o cinema não se isentou da presença do som. Mesmo antes da criação do cinematógrafo já existia uma cena de produções culturais de longa tradição que trabalhava a projeção de imagens e som em conjunto (e.g., apresentações de lanternas mágicas, fantasmagoria, teatro de sombras). As histórias ali representadas contavam por vezes com a presença daqueles que viriam a ser conhecidos como conferencistas e a utilização de instrumentos musicais para compor a ambientação da obra era igualmente frequente. Neste sentido, podemos citar os espetáculos de Robertson que foram apresentados entre os anos de 1798 e 1837, compostos pela projeção de cenas fantasmagóricas, em geral impressionando e aterrorizando a platéia. Para suscitar fortes emoções entre os espectadores, o ilusionista lançava mão da simulação de ruídos tidos como assustadores com materiais diversificados e de acompanhamentos musicais de sonoridades não usuais para o público (e.g., placas de latão simulando trovões, tam-tam, *Glas-Harmonika*), com o intuito de evocar algo de estranho e misterioso para a ambientação de seus shows. Na continuidade desse tipo de manifestação cultural destaca-se o trabalho de Émile Reynaud. Em 1892, seu “Teatro Ótico” é exibido no Museu Grévin, em Paris. A fim de acompanhar os desenhos sequenciados que se movimentavam contando a história do *Pobre Pierrot* (*Pauvre Pierrot*, Émile Reynaud, 1892), foi escrita uma partitura especial na qual se lê “reparar nas imagens”, na intenção de se obter a sincronização entre a música e o que era projetado. Vemos nesses casos sons e imagens coadunados na tentativa de tornar determinados universos críveis, dentro de uma proposta narrativa, visando uma imersão e reações específicas por parte do público. As práticas sonoras do cinema são herdeiras desse amplo grupo de atrações que as precederam e o som no cinema “tradicional” ainda hoje se estrutura de forma semelhante.

Quanto aos principais acompanhamentos sonoros vigorantes durante as sessões de cinema do início do século XX, podemos citar o exemplo emblemático do acompanhamento ao piano. Frequentemente presente nas sessões, a figura do pianista faz parte de uma noção compartilhada por muitos acerca de como devia ser a apresentação de um filme naquele momento. Recentemente, frente ao

levantamento de relatos e cartazes de divulgação dessas primeiras sessões de cinema, a constatação é que não se pode chegar a uma conclusão incisiva acerca do procedimento dos músicos nas salas. As propagandas impressas das projeções daquela época mencionavam a presença de pianistas e orquestras durante os espetáculos. Porém, estudos mostram que inferir daí que estes necessariamente acompanhavam os filmes recai em um engano. As exhibições nesse tempo ocorriam em locais que uniam diversas atrações em um único espetáculo, sejam eles nas caves dos cafés franceses ou nos *vaudevilles* americanos, dentro dos quais em certas ocasiões os filmes tinham uma participação minoritária se inserindo em um vasto programa de espetáculos simplesmente como mais uma atração (BARNIER, 2010, p. 11). Pondera-se diante dessa situação que os músicos que ali se encontravam frequentemente tinham o seu próprio número a apresentar, ou tocavam durante os intervalos entre uma atração e outra, sendo bem provavelmente o momento da projeção seu momento de descanso (ALTMAN, 1996, pp. 660-669).

Foi somente em torno de 1910 que a música durante os filmes se estabeleceu como uma prática comum, conquanto longe de ser padronizada. Dentre os métodos de acompanhamento sonoro desse período está incluso, como se imagina, a improvisação musical realizada por pequenas orquestras, pianistas entre outros instrumentistas. Entretanto, havia uma falta de unificação da conduta desses artistas durante os filmes, o que gerava ocasiões nas quais a trilha era simplesmente interrompida. Como relata Rick Altman, em vez de tocarem continuamente durante a exibição, os músicos acompanhavam somente as cenas as quais evocavam uma peça musical em particular às suas mentes, causando grande frustração no público por conta da descontinuidade na fruição da obra. Esse descontentamento é revelador de como a audiência começa a construir seus hábitos de percepção.

Em termos de intervenção humana como presença musical nas sessões, havia igualmente o canto popular e a ópera. O canto se encaixa em uma circunstância similar a do pianista: em um grande número de vezes, manifestavam-se como uma atração por si só quando não faziam parte de um intervalo. Todavia, próximo à virada do século XX, os chamados “cantantes” fizeram sucesso. A imagem de um cantor era projetada enquanto este – ou um outro

cantor – se posicionava ao lado da tela dublando a imagem. A parceria em 1897 entre George Méliès e um famoso cantor da época, Paulus, é um exemplo clássico. Em outros casos similares, o artista também se postava escondido por trás da tela, o que reforçava o efeito de sincronização proposto. A divulgação desses shows mencionava cenas faladas e cantadas por “artistas invisíveis”, os quais iam de cantores populares aos de ópera (BARNIER, 2010, pp. 173-187). Na França, essa prática suscitou discussões na classe artística por, de certa forma, falsear a verdadeira voz de cantores e promover uma possível perda de mercado para estes ao substituir a apresentação própria do artista pela exibição de um filme sonorizado como descrito (Ibidem, p. 260).

Em mais uma tentativa de se promover uma relação síncrona entre imagens e sons, as casas de exibição de médio e grande porte geralmente contavam com um funcionário responsável pela simulação dos ruídos do que se passava nas telas. A intenção de se criar efeitos sonoros parece ter sido uma herança deixada pelo teatro e pela ópera. Entretanto, essa atividade no âmbito cinematográfico se desenvolveu bastante entre 1906 e 1914, de forma que um grande número de empresas começaram a fornecer aparelhos especializados nesse domínio. Em alguns casos, esse papel era desempenhado pelo pianista e nas pequenas salas, em vez de serem feitos com materiais diversificados ou aparelhos, os sons eram produzidos com a própria boca. Finalmente, esta profissão de sonoplasta foi desaparecendo gradativamente porque os sons toscos ou exagerados findavam por desconcentrar a audiência, sendo assim muito criticados (Ibidem, pp. 136-138).

A respeito desses acompanhamentos sonoros não necessariamente musicais, foi muito difundida a dublagem direta durante os filmes, sobretudo nos Estados Unidos. Atores eram colocados no *backstage* para simularem uma emissão de som advinda do que se passava na tela, fosse ela de um grupo de atores ou mesmo de uma única pessoa que simulasse múltiplas vozes. Outra forma comum de acompanhamento não musical era o intermédio dos conferencistas (EUA) e *bonimenteurs* (França) no decorrer do filme, responsáveis por “arrebatar” os expectadores na rua, incitar o consumo de produtos no estabelecimento da sessão e ainda descrever as imagens, conduzir o espectador e narrar o que nelas

se passava durante a projeção. Esses profissionais colocavam-se perto da tela e se utilizavam de grande habilidade para envolver o público, adaptando seu discurso conforme a audiência. Quando a projeção de imagens emergiu como um instrumento pedagógico, eles tinham ainda que demonstrar um profundo conhecimento acerca dos assuntos retratados, como história e geografia entre outros. Diferente do caso de alguns pianistas, estes profissionais buscavam uma sistematização de sua conduta desde antes da criação do cinema, por volta de 1860, e suas posturas e habilidades para se lidar com o auditório eram algo realmente valorizado.

Passando para o âmbito da evolução tecnológica dos acompanhamentos sonoros, aparelhos de reprodução de som eram mais um mecanismo pelo qual a música comparecia nos espetáculos. A primeira associação mecanizada entre som e imagem que tem-se registro ocorreu com o *kinetophone* de Thomas Edison, em 1895, uma junção entre o *kinetoscope* e o fonógrafo. Tratava-se de uma máquina apresentava pequenos filmes individualmente com acompanhamento musical provido por fones de ouvido. Porém, este aparelho não possibilitava a projeção de imagens, tampouco uma experiência coletiva como o cinematógrafo proporcionava.

O fonógrafo de Edison teve uma presença relevante nas sessões de cinema, principalmente nos Estados Unidos. Os registros das primeiras exhibições mostram que por muito tempo o fonógrafo teve a função de, assim como alguns pianistas, promover intervalos musicais, bem como serviam para criar um alvoroço dentro das casas de atrações que pudesse ser ouvido do lado de fora, no intuito de atrair clientes. Logo, mesmo estando ao lado do cinematógrafo, o fonógrafo, nesse período entre 1896 a 1899, não trabalhava em sincronia com as imagens em movimento. Depois de um primeiro momento, o fonógrafo aperfeiçoado foi utilizado para sincronizar som e imagem por meio de um mecanismo manual. Era capaz de reproduzir falas, canto e música “com um contratempo mínimo”, segundo a percepção de um jornalista em 1897. Era ainda utilizado como um instrumento para se fazer efeitos sonoros através da manipulação de seu rolo de cera, e a conservação da sincronia entre a projeção e os sons se dava pela velocidade com a qual o operador do cinematógrafo girava sua manivela (BARNIER, 2010, pp. 192-197).

Seguindo essa dinâmica, entre os anos de 1904 e 1907, muitos sistemas como o fonógrafo e o gramofone foram utilizados afim de se alcançar a sincronização cuja consequência foi a supra citada ascendência de filmes “falantes” e “cantantes” no mercado cultural. Promovendo uma substituição dos músicos, cantores e sonoplastas, todas as pequenas salas de exibição tinham um dispositivo desta natureza, ainda que, inicialmente, ele não tenha sido usado para se obter sincronização, mas sim para prover um acompanhamento musical para as cenas. Em 1906, surge o *Cinémato-Gramo-Théâtre*, aparelho constituído pela junção de um cinematógrafo e um gramofone. Estima-se que foi a partir da ascensão dos filmes sincronizados que o cinema começou a se tornar a atração principal das casas (Ibidem, p. 208) e a sincronização manual ou automatizada passa a ser encontrada de forma regular em todas as sessões, seja em casas de grande ou pequeno porte.

Já no fim da década de 1920 e início da década de 1930, o processo técnico de inserção do som no cinema tende a convergir em uma única direção. Por volta de 1924, a empresa americana Western Corporation parece ter alcançado uma tecnologia estável nesse quesito, com um aparelho elétrico de reprodução de discos, microfones e alto falantes de boa qualidade, amplificadores de baixa distorção e um sistema de sincronização que mantinha sua velocidade invariável (Ibidem). Um panorama de descontinuidade em relação às práticas anteriores de acompanhamento sonoro começa a se homogeneizar. Na França, a passagem para os filmes falantes pode ter se dado como uma lenta generalização. Entretanto, nos Estados Unidos, a velocidade com a qual a conversão se deu surpreendeu a todos. Esse foi um contexto de emergência de grandes empresas, como a Warner Bros. e a Fox Filmes. Nesse momento, os estúdios estavam desenvolvendo uma produção regular de curtas metragens sonoros, quando em 1927, a Warner Bros. lança junto à Vitaphone Corporation o filme *O Cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927).

Conforme os melhoramentos tecnológicos iam se firmando nas sessões, as adaptações tiveram que ser feitas não apenas nos modos de se exhibir os filmes, mas também na forma em que eles eram produzidos. A corrida na qual os estúdios se engajaram para aderir à produção dos filmes falados assim como o processo de transição

pelo qual a indústria cinematográfica americana teve que passar são cômica e magistralmente retratadas no filme-musical *Cantando na chuva* (*Singin' In The Rain*, Gene Kelly e Stanley Donen, 1952). A inserção do microfone no set de filmagem, por exemplo, limitou a movimentação dos personagens em cena, prendendo-os em torno dos objetos nos quais o instrumento estava escondido. Limitou também a movimentação da câmera que, para evitar que seus ruídos fossem captados pelos microfones, ficou isolada e imóvel dentro de cabines acústicas. Os atores tiveram ainda que passar a decorar textos, melhorar suas pronúncias e articulações da fala. Muitas estrelas do cinema “mudo” não se adaptaram à nova fase e acabaram perdendo seus empregos e o estrelato. A gesticulação dos atores, doravante dotados de voz, sofreu uma alteração drástica com uma nítida redução de gestos “mímicos”. A velocidade de projeção dos filmes se estabilizou sendo mecanicamente controlada e visando o sincronismo. Por sua vez, escritores foram contratados pelos estúdios para desenvolver diálogos de melhor qualidade, além de engenheiros que pudessem lidar com a técnica da captação e acústica do ambiente.

Depois dos últimos anos da década de 1920, foi uma questão de tempo até que os filmes “mudos” fossem inteiramente substituídos. No fim de 1930, a produção hollywoodiana encontrava-se voltada exclusivamente aos *talkies* de forma que a inserção da banda sonora nos filmes se constituiu como um progresso importante para que a indústria pudesse se consolidar e enfrentar a crise de 1929 (GOMERY, 1985, p. 15). No entanto, os filmes percorreram um caminho de tecnização e mecanização de seu acompanhamento sonoro e não um caminho de sonorização, visto que esta sempre esteve presente nas sessões de projeção cinematográfica.

3. DO SOM AO SILÊNCIO NAS SALAS

A exibição de filmes no final do século XIX e início do século XX tinha características muito peculiares no que diz respeito à sua ambientação sonora. Em um processo gradativo de mudança socioeconômica dos frequentadores das salas de cinema, a transformação dos comportamentos dos espectadores traçou um percurso próprio, tal qual o som nas telas.

Antes de se falar dos atributos sonoros presentes nas sessões, deve-se discutir a apreensão da característica “muda” do cinema, que parece ser controversa. Muitos estudos, sob a constatação dos diversos acompanhamentos sonoros existentes, repelem a característica silenciosa do cinema dos primeiros tempos (ALTMAN, 2004, p. 193)³. Rick Altman se contrapõe a esta abordagem e faz uma defesa do silêncio nesse sentido, afirmando que até em torno de 1900 eram comuns nos Estados Unidos sessões sem acompanhamentos sonoros ou qualquer efeito musical. Para tanto, o autor se vale de depoimentos expressos como a crítica que segue, publicada no *New York's fourteenth street theater*:

O entretenimento nessa casa é brilhante e popular, mas eu acho que deveria ser negada a admissão de bebês chorões e eu me oponho que o menino das gomas de mascar comercialize seus produtos enquanto o show está de fato ocorrendo. Uma pequena orquestra aumentaria as atrações do lugar (...). (ALTMAN, 1996, p. 649, tradução nossa).

Diversos relatos dessa natureza revelam uma descontinuidade relacionada ao acompanhamento musical das sessões assinalada no item anterior quando confrontado à pluralidade de práticas que então se estabeleciam. Porém, se Altman se referia a uma prática do silêncio (no sentido mais restrito do termo, que se refere à suspensão total de todo e qualquer ruído no ambiente circundante), essa prática parece dizer respeito somente ao que tange os filmes, não levando em conta a condição extra-fílmica das sessões. Esta condição extra-fílmica configura o objeto de pesquisa de Barnier, que foca nos princípios do cinema na França.

Sobre o ambiente de projeção, sabe-se que de início o cinema faz parte de um quadro social e cultural vinculado às feiras, quermesses e exposições populares que se proliferaram durante o século XIX, sejam elas permanentes ou itinerantes. Assim, os filmes

³ George Pratt, David Robinson, Raymond Fielding e Kevin Brownlow são apontados por Altman como alguns dos principais autores que defendem essa perspectiva.

surtem na sociedade como uma atração de mercado que incita a curiosidade do público. No seu contexto de surgimento e propagação, as exposições eram realizadas em cafés, casas de shows, tendas, grandes depósitos ou armazéns, cuja estrutura costumava a ser rústica e onde as pessoas ocasionalmente assistiam aos filmes em pé, bebendo, conversando e atabalhoadas caso o local estivesse lotado, o que de certa forma é revelador da diversidade de materiais sonoros que poderiam estar presentes nos ambientes das sessões de projeção neste período.

Para se elencar as características sonoras frequentemente presentes em uma sessão, precisamos considerar o entorno de onde ela se realizava, visto que isso agrega especificidades à sua assinatura acústica. Levando em conta o fato de que os locais nos quais os filmes eram exibidos não possuíam isolamento acústico, o ambiente era certamente permeado por “ruídos parasitas”. As sessões promovidas nas feiras e exposições, por exemplo, eram feitas comumente em tendas e barracas construídas com tela e madeira. Rondando estes locais haviam pessoas conversando por todos os lados, *bonnimenteurs* que gritavam para chamar espectadores para as mais diversas tendas de atrações. Tendas estas que também produziam seus peculiares ruídos com suas atrações (e.g., filmes, cantos, malabarismo, *sketches* de comédia, animais selvagens adestrados). Comerciantes de toda a natureza anunciavam seus produtos e produziam barulho com os mesmos, visto que, como destaca Barnier, era comum a venda de louças, painéis e talheres nesses espaços.

Conforme veremos, o público também costumava participar ativamente de cada uma das apresentações e, por vezes, com enorme animosidade frente ao espetáculo da projeção. Para os produtores e responsáveis pelas sessões, quanto mais barulho viesse de dentro de suas tendas ou salas, melhor, pois isso serviria de atrativo para demais espectadores. Com o mesmo objetivo, muitas das vezes eram colocados fonógrafos ou gramofones do lado de fora desses locais, ou ainda músicos tocando instrumentos a fim de atrair expectadores para os quais mais tarde se apresentariam como atração e/ou, por vezes, acompanhando as projeções. Na época do cinema de atração, o ato de se assistir uma película tinha muito menos a ver com o filme do que com a sessão, fazendo

com que as práticas sonoras dependessem mais da sala em que se estava e seu entorno do que do filme em si e as maneiras de acompanhamento sonoro a ele inerentes (BARNIER, 2010, pp. 37-59).

Diante de uma análise dos fatores acústicos externos às salas, é inevitável a menção de um pensamento sonoro sobre a era moderna que se consolidava no início do século XX. A industrialização crescente estabeleceu paisagens sonoras nos centros urbanos cujos níveis do que chamaríamos hoje de poluição sonora também aumentou proporcionalmente. Podemos considerar que esta provavelmente se infiltrava nas sessões comportando todos os sons que envolviam a dinâmica das grandes cidades (automóveis, carruagens e máquinas à vapor entre outros). Ouvir e produzir ruídos era como que um hábito daquele momento cultural. Não haviam nem o conceito e muito menos as leis de combate à “poluição sonora” que existem atualmente (SCHAFER, 2011, p. 85).

Passando para lado de dentro dos espaços de exibição, as presenças sonoras extra fílmicas mais marcantes seriam o gerador de energia⁴, o projetor, o tilintar dos copos e, fundamentalmente, o zumbido produzido pelo público, entre aplausos, risos, gritos, brigas e conversas paralelas. No intuito de se transmitir a ambientação dessas sessões com precisão, destaca-se um depoimento de 16 de setembro de 1896, do *Journal de seine-et-marme*:

A verdadeira sessão cinematográfica não deve constituir senão a segunda parte da programação [após uma orquestra e de imagens fixas que apresentavam a vida de Joanna D’Arc]; um leitor, situado em cena, dava explicações de cada quadro. Uma longa abertura se seguiu, durante a qual diversos pedaços de música foram tocados e aos quais

⁴ Barnier (2010) afirma que até o período da Primeira Guerra Mundial, a produção de energia nestas feiras na França era majoritariamente feita por geradores de eletricidade à vapor – as *locomobiles* – e por vezes por geradores à diesel ou à gás. O gerador, inicialmente colocado no espaço das sessões, foi colocado do lado de fora das barracas e ligado aos projetores através de cabos. Porém, considerando-se que os cabos daquela época geravam muita dispersão de energia, avalia-se que por mais que estivesse fora, ainda deviam ficar perto das tendas e, sendo provavelmente mais barulhentos que nossos geradores à diesel atuais, isso não deve ter representado uma redução tão significativa do ruído de outrora.

o público fez uma calorosa recepção. Durante esse tempo, o projetorista instalava o aparelho, o que lhe solicitou bastante tempo. Como a sala mergulhou na escuridão, os espectadores de uma parte das galerias se entregaram à manifestações muito barulhentas e competiram entre si imitando o grito de animais; a verdade nos obriga a acrescentar que as disposições naturais permitiram que alguns chegassem a gritar tão perfeitamente quanto o possível. Enfim, o aparelho está pronto: “A Cena do Almoço” abre a segunda parte do programa. Rimos, aplaudimos, trepidamos contentemente. “A Chegada do Trem” tem o mesmo sucesso, mas a luz, muito fraca, impede de apreendermos todos os detalhes. É um pequeno acidente ao qual o operador soluciona logo; “Os Lutadores” aparecem então de uma maneira perfeita e seus exercícios provocam um entusiasmo delirante. Nos levantamos, gritamos quando um dos lutadores cai: “Está caído! Não! Ele se levanta! Pronto!” E os aplausos explodem com um ardor sem igual (...). Pegamos gosto pela coisa e, mesmo que a hora seja avançada, numerosos espectadores pedem outras projeções. Como se pode imaginar, eles não obtêm satisfação e vamos embora, levando a melhor impressão dessa boa noite (BARNIER, 2010, p. 65, tradução nossa).

Esse universo sonoro em torno do cinematógrafo acima descrito fazia parte de um contexto cultural que perdurou até aproximadamente o período da Grande Guerra, quando as práticas que dizem respeito tanto ao comportamento do espectador quanto aos modos de exibição se alteraram diante da especialização das salas de projeção cinematográfica. Entre 1907 e 1914, com o crescimento da popularidade do cinema principalmente nos Estados Unidos (menos afetado por não ter sido o teatro da guerra), com o desenvolvimento das técnicas de projeção e a formação da Motion Picture Patents Company, um *trust* encabeçado por Thomas Edison, houve uma propagação de salas especializadas pelas cidades, salas essas que se dedicavam exclusivamente em exibir filmes fora do meio das feiras de exposições. É nesse momento que se inicia uma standardização que começa a produzir a ideia de “sala de cinema” tal qual nós a conhecemos hoje em dia. Diversas salas de teatro são “incorporadas” pela já instalada indústria do cinema. Neste momento, o “cinema de atração”, que se dava em ambien-

tes não preparados para se projetar filmes, frequentados por uma audiência de baixo poder aquisitivo vinculada a uma cultura de cabaré, gradualmente cede lugar a um “outro cinema” que implica em uma prática elitizada e excludente de exibições realizadas em teatros (COSTA, 2010, p. 26).

Na medida em que há uma mudança no público das sessões, principalmente em decorrência do preço menos acessível das salas especializadas, a platéia começa a silenciar-se. A diferença das manifestações da platéia em função das classes sociais, longe de remeter a uma generalização preconceituosa, remete a um processo que parece se estabelecer com uma construção cultural a respeito do que seriam então os “modos de uma boa educação”. Isto reflete um status socioeconômico diferenciado, segregação esta valorizada pela burguesia da época, já acostumada ao comportamento silencioso adotado pelo público detentor de um maior poder aquisitivo e frequentador do teatro e da ópera. É assim que um hábito dominante a respeito do cinema se instaura e o silêncio passa a preponderar na platéia como um elemento de distinção social (BARNIER, 2010, pp. 61-86). A alteração de um paradigma de comportamento coletivo que, em seu contexto, redefine nossos modos de escuta.

4. DESCONSTRUINDO SUPOSIÇÕES ACERCA DO SOM NO CINEMA

Para Altman, existem dois grandes enganos amplamente disseminados sobre o som no cinema: um histórico e outro ontológico. O primeiro tem a ver com uma hierarquização entre som e imagem nos termos da linguagem cinematográfica. Muitos estudos assumem de forma errônea a posição de afirmar que o cinema é essencialmente composto pela imagem, dado que o som teria vindo apenas em um segundo momento de seu desenvolvimento. Dessa forma, a ordenação cronológica dos fatores dá a entender que o som vem a ser um mero complemento, marginalizado, quando de fato, som e imagem enfrentam simultaneamente todo o processo de evolução da linguagem audiovisual. Em 1895, Thomas Edison cria o kinetophone já voltado para o pensamento de imagens providas de um acompanhamento sonoro, bem como os irmãos Max e Emil Skladanowsky que no mesmo ano, cerca de dois meses antes da exibição dos ir-

mãos Lumière no Grand Café em Paris, apresentam o bioscópio em Berlim com o acompanhamento de um piano, sem mencionar todas as demais práticas sonoras ressaltadas que acompanham a projeção desde sua origem (LANGLOIS, 2012). O engano ontológico surge como consequência do engano histórico, tendo a ver com a afirmação de que o cinema é uma mídia puramente visual e que as imagens se alocam no centro da estrutura fílmica. Isso bem provavelmente é fruto de uma perspectiva ocidental que aloca a visão como o cerne da percepção humana. No que se refere à linguagem, imagem e som encontram-se no mesmo patamar de importância, como dois fenômenos paralelos que se coadunam fazendo do cinema um corpo.

Perseguindo essa ideia de que a imagem tem um papel central, muitos pesquisadores se empenham na busca de uma função para o som/música no cinema. Alguns pesquisadores, como Claudia Gorbman, levantam a possibilidade de que seu objetivo era de cobrir o barulho incômodo produzido pelo projetor (GORBMAN, 1987, p. 36). No entanto, nenhum registro de relatos da época que identifiquem esse ruído como algo desagradável é fornecido. Sabe-se que, na França, o projetor foi transferido para dentro de uma cabine antes de 1900, não a fim de reduzir os sons produzidos, mas por medidas de segurança para evitar incêndios após um grave acidente causado por um curto circuito (BARNIER, 2010, p. 143). Além disso, os primeiros projetores motorizados, que poderiam aumentar o ruído produzido pelo mecanismo dos projetores, só surgem após a Primeira Guerra, praticamente nos anos 1920. Mas principalmente, em ambientes nos quais não haviam o costume de se fazer silêncio, era pouco provável que um ruído específico em meio a tantos outros barulhos viesse se sobressair e perturbar a sessão.

Outros pesquisadores têm a tendência a afirmar que a música surge nos filmes como um acompanhamento natural e cuja ausência seria inaceitável, como se na realidade fosse um parâmetro para o que o cinema pudesse existir⁵. O argumento é que seria fantasmagórico ou entediante se olhar para imagens “mudas”. Porém, Altman questiona: “se a imagem de uma porta fechando sem som é tão não-na-

⁵ Peter Hall, Roger Manvell e John Huntley são exemplos (ALTMAN, 1996, p. 670).

tural, em que sentido o som de um oboé restaura sua ordem natural?”. Não se tentava em uma sessão desse período prover todos os tipos de acompanhamento sonoros possíveis de uma só vez para se recriar a “realidade” da imagem: ou havia dublagens, ou cantos, ou música, ou efeitos sonoros. Estes poderiam em algumas ocasiões de combinar entre si. Porém, não há registro da presença de todos eles juntos (ALTMAN, 1996, p. 670). Em todo caso, a banda sonora constitui muito mais do que um acompanhamento supérfluo: ela permite ao espectador uma imersão mais profunda na ilusão do espetáculo. Ao reconhecimento de sua função deve estar inerente a compreensão de uma intencionalidade artística, não essencialmente como uma necessidade, mas como um recurso do qual o autor pode munir-se para alcançar determinado efeito estético na obra e, por consequência, na experiência vivenciada pelo público.

5. CONCLUSÃO

O estudo do diversificado desenvolvimento do som no cinema nos permite estabelecer um olhar pertinente sobre a utilização da estética sonora, em uma análise que envolve a avaliação da dinâmica de evolução do som no que diz respeito à banda sonora dos filmes e aos ambientes sonoros dos espaços de projeção. Nessa conjuntura, evita-se o julgamento simplório de um processo linear de técnicas que sofreram uma transição e foram posteriormente homogeneizadas, demonstrando-se assim a descontinuidade e a multiplicidade de meios pelos quais o som se fez presente nas sessões de cinema. Nos parece importante enfatizar que essa trajetória se desenvolve na confluência dos domínios tecnológico e cultural, de maneira que estes se influenciam e se transformam mutuamente. O progressivo aperfeiçoamento técnico dos projetores de imagem e som foi central para a consolidação das salas de cinema especializadas, o que por sua vez privilegiou a ascensão de uma cultura de consumo, sobretudo burguesa, que deu ensejo para o desenvolvimento do cinema voltado para uma narrativa mais complexa, o qual demandava melhores condições de produção e exibição.

O encadeamento dos acontecimentos históricos supra citado nos permite compreender ainda que algumas das ideias mais propagadas acerca da utilização do som no cinema podem ter um caráter

simplista, e mesmo equivocado. A ausência de pesquisas mais minuciosas sobre a implantação inicial das práticas sonoras durante a exibição dos filmes acarretou na impressão de que o som teria se juntado à imagem somente em um momento posterior à criação do cinematógrafo, sendo considerado assim como uma característica secundária do cinema. Isto parece ter incitado a percepção de que este tenha surgido de fato mudo, o que comporta a atribuição de uma suposta preponderância visual na narrativa e finda por limitar o entendimento do potencial que o elemento sonoro carrega.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e capítulos de livros

ALTMAN, R. **Silent film sound**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2004.

_____. **The Silence of the silents**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

_____. The Evolution of sound technology. In: WEIS E. e BELTON, J. **Film sound: theory and practice**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

BARNIER, M. Bruits, Cris, **Musique de Films: les projections avant 1914**. Rennes: Press Universitaire de Rennes, 2010.

COSTA, F. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus Editora, 2010.

GOMERY, D. The Coming of sound: technological change in the American film industry. In: WEIS E. e BELTON, J. **Film sound: theory and practice**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1985.

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

LANGLOIS, P. **Les Cloches d'Atlantis: musique électroacoustique et cinema archéologie et histoire d'un art sonore**. Paris: Éditions MF, 2012.

SCHAFER, M. **A Afinação do mundo**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Filmes

CANTOR DE JAZZ, O. Alan Crosland. EUA, 1926.

CANTANDO NA CHUVA. Gene Kelly; Stanley Donen. EUA, 1952.

LUZES DE NOVA IORQUE. Brian Foy, EUA, 1928.

POBRE PIERROT. Émile Reynaud, França, 1892.