

Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

EMERSON ROCHA MARTINS

**O HUMOR NA MÚSICA DO CINEMA SILENCIOSO: UMA ANÁLISE DAS
REPRESENTAÇÕES MUSICAIS DESTINADAS AO ACOMPANHAMENTO
DE SITUAÇÕES CÔMICAS.**

São Carlos
2018

EMERSON ROCHA MARTINS

**O HUMOR NA MÚSICA DO CINEMA SILENCIOSO: UMA ANÁLISE DAS
REPRESENTAÇÕES MUSICAIS DESTINADAS AO ACOMPANHAMENTO
DE SITUAÇÕES CÔMICAS.**

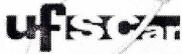
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Narrativa Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Suzana Reck Miranda

São Carlos

2018

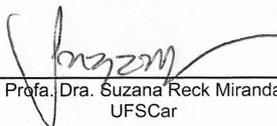


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

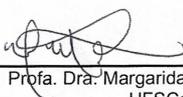
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Emerson Rocha Martins, realizada em 10/09/2018:



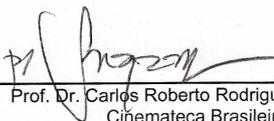
Profa. Dra. Suzana Reck Miranda
UFSCar



Profa. Dra. Margarida Maria Adamatti
UFSCar

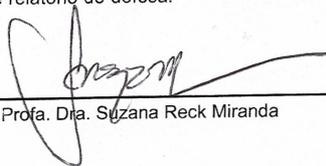


Prof. Dr. Eduardo Nespoli
UFSCar



Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza
Cinemateca Brasileira

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Carlos Roberto Rodrigues de Souza e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Profa. Dra. Suzana Reck Miranda

À minha família, em especial
minha esposa Flávia e meu filho Gael
que foram o combustível para a realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos membros da banca examinadora, professores Eduardo Nespoli e Margarida Adamatti, pela disponibilidade, atenção, e contribuições mais do que valiosas.

Agradeço aos membros do Cinemídia, pelos ensinamentos e trocas ao longo destes anos, ao PPGIS, docentes e colegas pelos momentos vividos e conhecimentos transmitidos.

Agradeço à CAPES pelo incentivo que possibilitou a realização deste trabalho.

Agradeço à minha esposa Flávia pelo apoio, incentivo constante e diversos puxões de orelha.

Por fim, agradeço minha orientadora, Suzana Reck Miranda, por acreditar até o último momento que este trabalho seria possível, e por me ensinar a ser uma pessoa melhor.

*“Se tivesse acreditado na minha brincadeira de dizer verdades
teria ouvido verdades que teimo em dizer brincando,
falei muitas vezes como um palhaço
mas jamais duvidei da sinceridade da platéia que sorria.”*

Charlie Chaplin

RESUMO

A presente pesquisa procura compreender a configuração do humor na música do cinema silencioso em um recorte bem específico: nas representações musicais empregadas em peças e/ou temas musicais destinados a acompanhar situações cômicas de filmes que foram publicadas em Nova Iorque na década de 1910. Em outros termos, analisa-se de que modo algumas compilações e indicações de acompanhamento musical sugeriam a comicidade e o riso, levantando os padrões recorrentes e as possíveis origens destes artifícios sonoros. As partituras selecionadas foram também detalhadamente estudadas sob uma perspectiva multidisciplinar, com o objetivo de compreender mais sobre as estratégias composicionais do que os elementos formais propriamente ditos, uma vez que a prática do improvisado (ao acompanhar os filmes) era frequente durante este período. Assim, foi possível elencar os elementos comuns e de maior recorrência, bem como as principais estratégias utilizadas por cada compositor, tendo em vista a elaboração de uma espécie de mapeamento dos clichês e das standardizações disseminadas por esta prática musical.

Palavras-chave: Humor, música, riso, “cinema silencioso”.

ABSTRACT

This research aims to comprehend the humor configuration in silent film musics in a very specific way: in the musical representations used in pieces and/or themes that intended to keep up with comic situations of movies which were published in New York in the 1910's. In other words, it analyzes how some compilations and indications of musical accompaniment suggested humor and laughter, bringing up the recurring patterns and the possible origins of these sonorous artifices. The selected sheet musics were studied in details from a multidisciplinary perspective in order to understand more the composition strategies than the formal elements proper, once that the improvisation was frequent during this time. Thereby, it was possible to list the common and recurrent elements, as well as the main strategies used by each composer, in view to elaborate a kind of mapping of the cliches and standardization disseminated by this musical practice.

Keywords: Humor, music, laughter, "silent film".

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Compassos 1 e 2 de “ <i>Comedy Scene</i> ”	49
Figura 2 – Compasso 1 de “ <i>Grotesque or clown music</i> ”	49
Figura 3 – Compassos 1 a 6 de “ <i>Comedy Scene</i> ”	50
Figura 4 – Compassos 1 a 3 de “ <i>Grotesque or clown music</i> ”	51
Figura 5 – Compassos 17 e 18 de “ <i>Grotesque or clown music</i> ”	51
Figura 6 – Compassos 1 a 16 de “ <i>German Medley Waltz</i> ”	57
Figura 7 – Compassos 17 a 32 de “ <i>German Medley Waltz</i> ”	58
Figura 8 – Compassos 1 e 2 de “ <i>Mysterioso or Forboding</i> ”	58
Figura 9 – Compassos 1 a 22 de “ <i>Mysterioso or Forboding</i> ”	59
Figura 10 – Compassos 1 a 16 de “ <i>Old Virginia Esssence</i> ”	60
Figura 11 – Penúltimo Compasso de “ <i>Old Virginia Esssence</i> ”	61
Figura 12 – Compassos 1 e 2 de “ <i>Nº X</i> ”	62
Figura 13 – Compassos 1 a 23 de “ <i>Nº X</i> ”	63
Figura 14 – Compassos 19 e 20 de “ <i>Nº X</i> ”	63
Figura 15 – Compassos 1 a 5 de “ <i>Essence Grotesque</i> ”	65
Figura 16 – Compassos 1 a 17 de “ <i>Essence Grotesque</i> ”	66
Figura 17 – Compassos 12 a 30 de “ <i>Essence Grotesque</i> ”	67
Figura 18 – Compassos 1 a 6 de “ <i>Two Characteristic Themes Nº 2</i> ”	68
Figura 19 – Compassos 47 a 52 de “ <i>Two Characteristic Themes Nº 2</i> ”	69
Figura 20 – Compassos 1 a 20 de “ <i>Two Characteristic Themes Nº 1</i> ”	70
Figura 21 – Compassos 21 a 45 de “ <i>Two Characteristic Themes Nº 1</i> ”	71
Figura 22 – Compassos 1 a 3 de “ <i>Flirty – Flirts</i> ”	73

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Corpus</i> da pesquisa	46
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A MÚSICA NO CINEMA SILENCIOSO	16
CAPÍTULO 2 – HUMOR E MÚSICA	30
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DAS PEÇAS SELECIONADAS	45
3.1 – John Stepan Zamecnik	47
3.2 – J. Bodewalt Lampe	57
3.3 – Walter C. Simon	61
3.4 – Mayhew Lester Lake	64
3.5 – Edouard Roberts	68
3.6 – Sol Paul Levy	72
3.7 – Manuais De Acompanhamento De Filmes Silenciosos	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ANEXOS	86

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende observar a configuração do humor na música do cinema silencioso em um recorte bem específico: nas representações musicais empregadas em peças e/ou temas musicais destinados a acompanhar especificamente situações cômicas de filmes, publicadas em Nova Iorque na década de 1910. Nosso objetivo é observar de que modo algumas compilações e indicações (de manuais e de *cue-sheets*) de acompanhamento musical sugeriam a comicidade e o riso, levantar os padrões recorrentes e refletir sobre as possíveis origens destes artifícios sonoros. Nosso objeto de estudo, inicialmente, estava centrado nos possíveis temas cômicos compostos por J.S. Zamecnik, J. Bodewalt Lampe, Joseph Carl Breil, Walter C. Simon e M. L. Lake, reunidos e publicados por Daniel Goldmark na compilação *Sounds for Silents – Photoplay Music from the Days of Early Cinema*. Entretanto, outros exemplos foram adicionados, uma vez que a pesquisa tem nos revelado peças relevantes de composição de Sol P. Levy e Edouard Roberts. Usaremos como referência para análise das peças também os manuais de práticas para o acompanhamento de filmes silenciosos de Edith Lang e George West, Ernest Luz, Erno Rapée, George Tootel, W. Tyach George e algumas *cue-sheets* da Paramount Pictures.

A pesquisa pretende contribuir com a disseminação do tema em língua portuguesa pois, no Brasil, até o momento, são raríssimos os estudos dedicados especificamente ao tema (música no cinema silencioso), embora haja um número crescente de pesquisa e publicações sobre os primórdios da música no cinema em países como Estados Unidos, Alemanha, Áustria, Itália, Reino Unido, entre outros. Nas buscas em bibliotecas e bancos de dados brasileiros, encontramos um artigo do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco (Ney Carrasco), intitulado “A infância muda: a música nos primórdios do cinema” que aborda aspectos históricos e estéticos da incorporação da música pela linguagem cinematográfica, e uma dissertação de mestrado defendida por Eduardo D’Urso Hebling, em 2017, orientada por este mesmo pesquisador no Programa de Pós Graduação em Música da Unicamp, cujo título é “As coletâneas musicais temáticas e os manuais: uma introdução e um estudo de caso sobre os temas do exotismo no cinema mudo”. Também encontramos o livro de Carlos Eduardo Pereira “A música no Cinema Silencioso no Brasil”, que descreve um breve panorama do cinema silencioso no Brasil, no qual as exibições, as obras, as

casas, os equipamentos, os músicos e toda a estrutura que envolvia o mercado do cinema silencioso brasileiro era subordinado aos acontecimentos do cinema europeu e norte-americano. Mas, devido à defasagem tecnológica e de conteúdo, a prática do acompanhamento musical no período do cinema silencioso aqui no Brasil diferenciou-se com estratégias que não correspondiam às tentativas de padronização que aconteciam na Europa e Estados Unidos.

Nosso recorte, como já dito, é específico sobre as relações do humor com a música nas compilações, manuais e indicações musicais publicadas no período do cinema silencioso. Faremos análises detalhadas das partituras selecionadas com o objetivo de observar mais as estratégias composicionais do que os elementos formais, uma vez que a prática do improvisado (ao acompanhar os filmes) era frequente, o que torna móvel a “forma” destes trechos e peças.

Por ser uma pesquisa interdisciplinar, que navega em conceitos da comunicação visual e também da música, tentaremos empreender uma abordagem sintética e básica, de forma que pesquisadores das diferentes áreas de conhecimento possam ter contato com o conteúdo sem necessariamente ter que dominar os termos técnicos e especificidades de cada disciplina. Sendo assim, no primeiro capítulo, intitulado “A música no cinema silencioso”, procuramos resumir o processo de organização do acompanhamento musical no período, visto que foi um momento rico em tentativas e experimentações, resultando em esforços de diversos compositores (bem como produtores e exibidores) pela padronização do acompanhamento musical de filmes silenciosos.

Inicialmente, o improvisado era a principal ferramenta dos músicos que acompanhavam os filmes do primeiro cinema. Logo após, surgiram publicações de peças sugeridas ao acompanhamento de cenas temáticas, afim de ampliar o repertório dos profissionais que trabalhavam nas salas de cinema da época. As mais comuns eram peças destinadas ao acompanhamento de cenas de romance, suspense, guerra, drama e cenas étnicas. Estes esforços também foram compreendidos pelos realizadores/produtores do período que inicialmente publicaram *cue-sheets*, que acompanhavam os rolos de filme distribuídos às salas de exibição. Estas *cue-sheets* continham indicações de títulos a serem tocados em determinados momentos do filme. Num segundo momento, as indicações contidas nas *cue-sheets* vieram acompanhadas de pequenos temas musicais ou trechos de obras que deveriam ser executadas. Posteriormente, grandes produções contrataram compositores para

escrever trilhas sonoras exclusivas para determinados filmes, mas não foi uma prática popular devido ao alto custo. Ao longo do capítulo, dialogamos com autores como Rick Altman (2007), Martin Muller Marks (1997), Ney Carrasco (2005), Kurt London (1970), entre outros.

No segundo capítulo - “Humor e Música” - pretendemos elencar algumas referências gerais do cômico em música em espetáculos que antecederam o cinema, como a ópera-buffa e o teatro de revista, por exemplo. Também observaremos algumas peças musicais clássicas destinadas à comicidade e ao riso, dentre elas o Quarteto de Cordas Opus nº 33, de Haydn, e o *Ein musikalischer Spass*, de Mozart. De acordo com Dalmonte (1995), estas peças trazem, entre outras coisas, uma característica essencial à música “cômica”, que é a presença quase absoluta de “Allegros”. Destacaremos diversos elementos e técnicas encontradas por outros autores de forma a compor uma tabela de recursos para serem utilizados nas análises das peças selecionadas nesta pesquisa. Neste capítulo dialogamos com os autores David Huron (2004), Rossana Dalmonte (1995), James Palmer (2015), Joseph Plazak (2011) e Jeff Smith (2001).

O terceiro e último capítulo aborda a análise das seguintes peças destinadas ao acompanhamento de situações cômicas: *Grotesque or Clown Music e Comedy Scene*, de J.S. Zamecnik: *German Medley Waltz*, *Misterioso or Foboding e Old Virginia Essence*, de J. Bodewalt Lampe: *Andante Misterioso*, de Joseph Carl Breil: *Society Drama N° X*, de Walter C. Simon; e *Essence Grotesque*, de M. L. Lake; todas reunidas e publicadas por Daniel Goldmark na compilação *Sounds for Silents – Photoplay Music from the Days of Early Cinema*. Outras peças também serão abordadas: *Flirty – Flirts*, de Sol P. Levy (publicada na compilação *Folio of Intermezzos – Vol. I* da Belwin Inc; e as peças *Two Characteristic Themes N° 1 – Eccentric Comedy Character e N°2 – Humorous Drinking Character*, de Edouards Roberts (publicada na compilação *Pian Organ Film Music* também da Belwin Inc.); Serviram de apoio referencial à análise também os manuais de práticas para o acompanhamento de filmes silenciosos de Edith Lang e George West, Ernest Luz, Erno Rapée, George Tootel, W. Tyach George e algumas *cue-sheets* da Paramount Pictures. Todas as peças listadas acima foram identificadas e escolhidas através de indicações literais contidas no título, subtítulos e notas contidas em cada publicação.

A análise das peças se dá de acordo com os parâmetros levantados ao longo da pesquisa, observando-se como estes compositores tentaram comunicar suas intenções

de humor ao ouvinte. Assim como apontado por James Palmer (2015), levantou-se os possíveis princípios de oposição e excesso predominantes na escritura musical. Também se examinaram as nove categorias indicadas por David Huron (2004): sons incongruentes, gêneros mistos, tonalidade flutuante, interrupções métricas, atrasos improváveis, repetição excessiva, indicações incompetentes, conotação incongruente, citação incorreta. Levou-se em conta também possíveis fatores de reinterpretação do “errado”, da surpresa e os dispositivos evocadores de humor contidos na violação de expectativa e nas aberturas dos temas - para o diálogo com a obra visual.

Nossa intenção é levantar os elementos comuns e de maior recorrência, bem como as principais estratégias utilizadas por cada compositor - na tentativa de elaborar uma espécie de mapeamento dos clichês e das standardizações disseminadas por esta prática musical. Esperamos, com nossa pesquisa, colaborar com a reflexão sobre a relação da música com o cinema nos seus primórdios e também que ela possa servir de estímulo para que mais estudos sobre a presença da música no cinema silencioso sejam feitos nas universidades brasileiras.

CAPÍTULO 1 – A MÚSICA NO CINEMA SILENCIOSO

Uma das grandes barreiras que a pesquisa sobre a música no cinema silencioso encontra na atualidade, principalmente no Brasil, são as poucas publicações de caráter interdisciplinar acerca do tema. Martin Muller Marks (1997) já constatava essa dificuldade e ressaltava em seus textos que a “música para cinema é um assunto negligenciado, não só porque atravessa duas disciplinas [música e cinema], mas também porque o seu material traz muitos problemas para o pesquisador” (MARKS, 1997, p.3). Exatamente duas décadas após o autor ter afirmado essa escassez de material, nos deparamos com um cenário parecido, embora rico de possibilidades e aberto a contribuições, mas que encontra limitações, sobretudo em língua portuguesa.

A teoria da música cinematográfica foi segregada da teoria cinematográfica. Os preconceitos culturais têm desempenhado um papel importante nessa segregação, assim como a percepção de que a música de cinema é uma adição ao invés de uma parte integral de um filme. [...] Questões de como a música afeta o processo de recepção, a criação de um espectador e a percepção do próprio filme ainda não foram totalmente respondidas porque essa investigação, historicamente, não fez parte das preocupações da teoria cinematográfica. Chegou o momento de retomar o trabalho da música cinematográfica: reconhecer sua centralidade na experiência cinematográfica e torná-la parte integrante das formas em que pensamos o cinema. (KALINAK, 1992, p. 22)

Costa (2003) revela-nos que já em 1945 Rick Altman também proferia críticas veementes acerca do tratamento dispensado ao cinema sonoro. O erro, segundo o autor, consiste em não tratar os filmes sonoros como sendo compostos por dois fenômenos simultâneos: imagem e som. Mais do que ignorar o caráter integrado desses dois elementos, o que ocorre é uma ordenação cronológica e hierárquica entre eles: “se, historicamente, o som foi adicionado à imagem, a teoria e análise filmicas colocam-no até hoje em segundo lugar como fenômeno inscrito nos filmes, pensando a imagem antes” (COSTA, 2003, p. 15).

O cinema, desde sua origem, foi acompanhado pela música. Embora em sua fase silenciosa tenha ocorrido uma pluralidade de experimentações, o acompanhamento musical acabou sendo uma estratégia constante. Dentre os teóricos que discorreram sobre os motivos da inserção do acompanhamento musical junto às primeiras projeções filmicas, destacaremos neste texto as contribuições de Hanns

Eisler (1976), Theodor Adorno (1976), Kurt London (1970), Ney Carrasco (2005) e Cláudia Gorbman (1987).

London (1970) afirma que o acompanhamento musical, inicialmente, foi utilizado com o intuito de abafar o ruído desagradável dos projetores da época, que muitas vezes se localizavam entre os espectadores e causavam a dispersão do público. Eisler e Adorno (1976) somam a esta ideia inicial de London um argumento ligado a fatores psicológicos e comportamentais do público da época, no qual a música funcionaria como um antídoto para a sensação de desconforto que poderia ser causada pela sala escura e silenciosa onde eram projetadas imagens em movimento que, para muitos, ainda eram de certa forma “fantasmagóricas”. Segundo Miranda (1998), outro argumento expressivo que pode ser utilizado para explicar a existência da música no cinema é o fato de que ela “fornece um pulso rítmico forte, capaz de compensar ou impedir falhas no ritmo da edição ou do movimento na tela. Dentro desta linha, destaca-se ainda a dimensão espacial que uma música pode conferir a uma tela plana” (MIRANDA, 1998, p. 13)

Nesse sentido, é necessário compreender a realidade no final século XIX para entender porque o cinema tomou toda essa força ao longo do século seguinte. No final do século XIX, surge um novo conceito de espetáculo: era exibido em teatros pequenos, com entradas de luz obstruídas, por um projetor extremamente ruidoso e numa tela onde surgem imagens de pessoas, animais e prédios. Para o espectador do século XIX, o que acontece é pura magia – ou feitiçaria. Logo, esses mesmos teatros que já abrigavam um piano, um órgão, ou um pequeno grupo de músicos, oriundos dos espetáculos anteriores às primeiras exibições de filmes, iniciaram um processo de introdução ao acompanhamento musical a estas exibições. Segundo Carrasco (2005), os primeiros registros de exibições com acompanhamento musical foram nos filmes dos irmãos Lumière, em Paris e Londres, ainda que com pouca ou nenhuma preocupação em dar à música um teor cênico.

São poucas as informações sobre o repertório executado nessas primeiras exibições, contudo é possível supor que não houvesse uma preocupação muito grande entre o conteúdo dos filmes e o material selecionado. Os filmes eram ainda meras curiosidades e as exibições públicas tinham muito mais o intuito de apresentar ao público o novo veículo e testar o seu potencial comercial do que objetivos estéticos ou artísticos. (CARRASCO, 2005, p. 38)

Com o sucesso desta nova modalidade de entretenimento, espaços cada vez maiores foram abertos, proporcionando o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica e, conseqüentemente, sofisticando a produção musical dos filmes. Nos maiores cinemas, incorporou-se uma pequena orquestra com músicos, maestro e um diretor musical, que escolhia as peças e as preparava para serem executadas em sincronia com o filme.

Nesse sentido, para abrir a discussão sobre a música no cinema silencioso, é necessário primeiramente, entender a origem do acompanhamento musical em espetáculos anteriores ao cinema. Como nos lembra Gorbman (1987), durante séculos uma grande variedade de gêneros teatrais ocidentais incluía música, como ópera, opereta, balé, pantomima, peças com música “incidental”, melodrama, shows de variedade, entre outros. Dessa forma, uma das principais tarefas que temos diante de nós é mostrar como todos esses gêneros ajudaram a abrir caminho para a música de cinema, oferecendo métodos bem-experimentados de composição e compilação – bem como de improvisação – para músicos que trabalham no novo campo.

Mais do que compreender a trajetória histórica que proporcionou o uso da música nos filmes, é preciso entender a importância do elemento sonoro para a fruição do elemento visual. Isso dado que, conforme afirma Kalinak (1992), a música enquanto arte é um objeto social, especificamente um discurso de escuta estruturado por um conjunto complexo de relações entre música e ouvinte.

Para entender a música de cinema, é necessário primeiro compreender a música. Isso pode parecer uma observação surpreendentemente simples, mas a premissa por trás disso, de que a música de filme deriva seu poder de sua constituição como música, é um ponto de partida crítico na investigação do que a música traz para a experiência fílmica (KALINAK, 1992, p. 14)

Ainda, segundo Miranda (1998), antes de partirmos para a análise da relação entre o cinema e a música, é preciso entender que existem algumas particularidades inerentes à linguagem musical, que é complexa e extremamente codificada. Para a autora, ela “se desenvolve no tempo e possui movimento interno próprio. Tempo e movimento são gerados pelas relações entre ritmos, melodias e harmonias, que criam tensões e repousos, de acordo com características estéticas de uma determinada época e/ou compositor” (MIRANDA, 1998, p. 14).

Apesar de inicialmente possuir um significado próprio, essencialmente musical,

relacionado estritamente com seus códigos exclusivos, a música também pode significar no cinema através de códigos culturais. Segundo Miranda (1998), esse é um recurso amplamente utilizado desde os primórdios da sétima arte, permanecendo até os dias atuais.

Exemplos ilustrativos desta propriedade podem ser observados em cenas onde um lugar ou um determinado período histórico foi identificado através de uma simples linha melódica. Esteticamente, a música apresenta características bem definidas de instrumentação, de tipos de ritmo e de melodias que caracterizam sua origem e sua época. Diferentes culturas produziram suas músicas de acordo com suas convenções. Um canto gregoriano por exemplo carrega códigos culturais extremamente distintos de uma música tradicional japonesa. (MIRANDA, 1998, p. 16).

Dessa forma, por meio da presente pesquisa, procuramos contribuir com o avanço na investigação acadêmica em música de cinema, ao retomar proposta de Marks (1997) de que a obra audiovisual deve ser estudada colocando-se a música no centro de observação e não somente como um adereço periférico às imagens projetadas na tela. Segundo esse pensamento, entende-se que “a música oferece ao texto fílmico seu senso de realização, uma ilusão de unidade ou integridade que, por sua vez, é uma ‘lembrança’ de um mundo mais perfeito, menos alienante e mais integrado” (FLINN apud KALINAK, 1992, p. 19).

A partir do momento em que as exibições de filmes eram sempre acompanhadas de música, a própria formação do *código* narrativo do cinema, bem como do referencial que, paralelamente, o público desenvolveu para decodificar esse *código*, não se deram exclusivamente pela dimensão imagética do cinema, mas sim pela soma desta com a dimensão musical. Desde o princípio, a articulação fílmica dá-se com a presença da música. Em outras palavras, o cinema comercial pode não ter nascido falado, mas com certeza nasceu musical. (CARRASCO, 2005, p. 38).

Nesse momento, uma distinção fundamental deve ser feita, visto que a música de concerto é constituída de forma diversa à música de filmes. O repertório de concerto é o espetáculo em sua forma completa, a obra concebida para aquela aplicação e apreciação. Já a música de filmes é concebida com o objetivo principal de acompanhar uma obra visual. Assim, quando executamos ao vivo a música de cinema, de forma desconexa ao filme para o qual ela foi inicialmente composta, podemos

entendê-la como um produto paralelo à obra cinematográfica.

Conforme nos explica Carrasco (2005), durante parte do período silencioso, entende-se que não existia uma relação direta entre o conteúdo exibido na tela e a música tocada, uma vez que, por mais precisa que fosse a elaboração da música para um determinado filme, sua execução estaria sujeita a diversos fatores que poderiam causar imprecisões e ausências de uniformidade.

A produção do acompanhamento musical era uma responsabilidade da sala de exibição e não da equipe de produção do filme. Sendo assim, duas exibições do mesmo filme em salas diferentes contavam com acompanhamentos musicais totalmente distintos. Além disso, a excessiva carga de trabalho dos músicos e maestros responsáveis pela seleção musical fazia com que, muitas vezes, não houvesse tempo, sequer, para que eles assistissem ao filme antes de sua exibição pública, o que, inevitavelmente, resultava em seleções musicais concebidas sem nenhum vínculo direto com o conteúdo narrativo dos respectivos filmes. (CARRASCO, 2005, p. 40)

Dessa forma, podemos supor que o acompanhamento musical para o filme silencioso vivia constante mutação: de teatro em teatro, muitos músicos diferentes trabalharam no mesmo filme. Como resultado, cada filme poderia ter muitos acompanhamentos diferentes. Por esse motivo é que Marco Bellano (2014) destaca a impossibilidade de se realizar um estudo comparativo que aborde o acompanhamento musical de filmes silenciosos: “os estudos comparativos na música do filme mudo são inexistentes. E se existissem, certamente precisariam de uma abordagem razoavelmente diferente da sociológica/transcultural” (BELLANO, 2014, p. 210).

Sobre os distintos produtos que se poderia obter e, ainda, sobre a relevância de um estudo comparativo de filmes silenciosos, o autor afirma:

É, naturalmente, o ponto de vista de um indivíduo: um músico diferente poderia ver o mesmo fragmento de uma maneira completamente diferente - e completamente diferente seria a mensagem audiovisual que atinge o público também. Comparar duas leituras musicais diferentes da mesma seqüência é como começar a desenhar um mapa do potencial oculto de um filme, melhor racionalizando seu valor dramático (BELLANO, 2014, p. 212).

Segundo Danielle Crepaldi Carvalho (2017), o acompanhamento musical cinematográfico foi progressivamente ganhando sofisticação, inclusive com as

produtoras indicando os trechos de melodias que melhor acompanhavam as cenas dos filmes. Conforme explica a autora, era raro que uma partitura fosse escrita especificamente para uma película, já que o procedimento mais adotado era o de as salas executarem músicas já conhecidas do público para provocar nele o efeito desejado – como acontecia nos anos de 1910 e 1920 nos cinemas “Gaumont-Palace” e “Dufayel”, por exemplo. Além disso, o repertório era montado de acordo com o que se reproduzia nos cafés, hotéis e cassinos da época.

À época do cinema silencioso, até mesmo as gravações eram acompanhadas musicalmente, uma vez que, segundo Marcondes (2016), “isso ajudava a fazer os atores encontrarem o tom certo na atuação, a imaginar como as cenas se configurariam quando acompanhadas do som no cinema, e davam caráter lúdico ao trabalho no set” (MARCONDES, 2016, p. 121). Conforme explicita o autor, a música era tão utilizada no cinema que, com a chegada da tecnologia do som sincronizado, muitos músicos perderam seus empregos nos Estados Unidos.

É preciso destacar que, apesar de não ser o primeiro espetáculo a se apropriar da música como parte de sua linguagem, o cinema o fez de forma intensa. Carvalho (2017) enumera diversas contribuições dos instrumentistas e bandas para a sétima arte. Dentre elas, proteger os espectadores dos ruídos dos projetores e mundo externo, destacando a diegese das cenas exibidas; ressaltar a tensão dos acontecimentos narrativos, cativando a atenção do público e amenizar a percepção fantasmagórica que a população pudesse ter sobre os filmes. Dessa forma, segundo a autora, a música proporcionou ao cinema uma “fluidez melodiosa e harmônica” (CARVALHO, 2017, p. 89).

As técnicas e tecnologias disponíveis influenciam grandemente a maneira como o cineasta procura retratar sua visão de mundo em suas produções. Dessa forma, o som é utilizado como um instrumento para a amplificar a experiência do espectador. Para Ciro Inácio Marcondes (2016), quando buscamos entender a prática cinematográfica como sendo modificada pela banda sonora ou pela linguagem, investigamos também a natureza de cada um desses elementos: imagens, movimentos, som e língua – e a maneira como eles convergem para a produção de sentidos, que são reforçados pelo “silêncio” dos filmes da fase do cinema silencioso.

Dessa forma, é preciso considerar as particularidades do cinema silencioso – mais do que isso, as especificidades de cada sala de exibição. Segundo Marcondes (2016), a forma como se organizava o material musical sofria variações de acordo

com o local e a condição econômica dos cinemas. No entanto, “em todo o período, na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos, era comum que houvesse ao menos um piano, um violino ou um violão e a música era geralmente derivada dos vaudevilles do final do século XIX” (MARCONDES, 2016, p. 120). Ainda, o autor afirma que, na era dos nickelodeons (entre 1908 e 1915), era habitual que cada pequena sala contasse com sua própria banda – muitas vezes equipada com instrumentos como pianos automáticos e órgãos adaptados para as músicas cinematográficas. Nos grandes *cinema theaters*, orquestras inteiras eram contratadas para acompanhar os filmes, o que atraía ainda mais o público para as exhibições.

Marcondes também (2016) explica que, nos anos 1920, as trilhas musicais para os filmes geralmente se enquadravam em dois grupos: ou eram selecionadas de clássicos (Schubert, Weber, etc.) ou consistiam em músicas originais. Anteriormente, porém, os acompanhamentos eram marcados pela improvisação, uma vez que os músicos tinham cadernos com indicações de melodias (*cue-sheets*), mas a interação com o conteúdo visual dependia da intencionalidade dos instrumentistas – era comum que fosse tocado o mesmo tipo de música para todas as películas exibidas em uma sala.

Sabe-se que processo de gravação de som foto-eletricamente ao lado de uma imagem em uma única tira de filme não foi adotado para uso comercial até o final dos anos 1920. Antes deste tempo, apesar de várias tentativas de sincronizar o som, os filmes seguiram sendo em grande parte silenciosos e acompanhados de música ao vivo. Quanto a esse tema, Marks (1997) ressalta a liberdade inicial vivenciada pelos músicos ao sonorizarem um filme, antes dos esforços para uma padronização.

A música não era toda uma peça; consistia em improvisações, compilações e partituras originais, misturadas de várias maneiras. [...] Havia amadores e profissionais, pianistas, organistas, pequenos conjuntos e orquestras. Como músicos do período barroco, esses músicos de cinema mudo desfrutavam de muita liberdade para realizar sua música de acordo com o talento e as circunstâncias. (MARKS, 1997, p. 6)

Segundo Carrasco (2005), inicialmente a música no cinema silencioso não foi compreendida em todo o seu potencial, mas teria servido para reparar dois problemas constantes. A primeira função dos acompanhamentos musicais era suprir acusticamente as lacunas presentes nos filmes, promovendo a noção de profundidade

ausente no elemento visual por si só. Posteriormente, as melodias passaram a ser utilizadas para conferir certo aspecto de realidade às cenas, apoiando-se nas formas de expressão da mímica e do melodrama, já conhecidos do público.

Conforme já dissemos, no começo do cinema, não era exatamente a sua relação com o conteúdo do filme que motivava a sua presença. De acordo com Marks (1997), a razão estética mais essencial para explicar a necessidade da música como acompanhamento de um filme diz respeito ao ritmo:

Não estávamos acostumados a apreender o movimento como uma forma artística sem ser acompanhado por sons ou, pelo menos, ritmos audíveis. Foi tarefa do acompanhamento musical dar acentuação e profundidade aos filmes. (MARKS, 1997, p. 27)

Com o passar do tempo, o mercado cinematográfico do início do século XX demandou melhorias contínuas no processo de exibição dos filmes, e as salas encontram na música uma forma de diferencial competitivo para atrair maior público para suas seções. Dessa forma, os músicos que acompanhavam filmes silenciosos também necessitaram buscar novas alternativas para atender ao mercado em contínuo crescimento e que estava em busca de uma padronização de qualidade.

Em 1908, na França, Camille Saint-Saens escreveu a primeira trilha sonora composta especificamente para um filme, *L'Assassinat du Duc de Guise*. Em razão dos custos altos da comissão paga ao compositor e à orquestra, o conceito de trilha sonora personalizada não se firmou, mas foi de grande valia ao mostrar a música como uma ferramenta dramática competente e importante.

Logo surgiu o método que, segundo Máximo (2003), veio a ser conhecido como Music Fake Books, publicações que consistiam em uma coleção de diferentes peças, com humores variados que poderiam se adaptar a quase todas as situações dramáticas. O termo vem originalmente dos profissionais do jazz, que usavam coleções de temas como linha estrutural para os demais improvisos provenientes do estilo. Cada canção de um Fake Book contém a linha da melodia, acordes básicos e, às vezes, letras – ou seja, a informação mínima necessária para um músico ou um pequeno grupo fazer um arranjo improvisado.

O Fake Book é uma parte central da cultura de quem toca jazz, estilo musical no qual são esperadas fortes habilidades de improvisação e acompanhamento, uma vez que nele se executam melodias e longos solos sobre a progressão de acordes. No entanto, é preciso ressaltar que essas publicações não eram destinadas a novatos. Por

exemplo, em muitas vezes, as melodias com síncope eram escritas com a síncope omitida. Dessa forma, o músico deveria estar familiarizado com as músicas “de ouvido” para tocar as melodias corretamente.

Estas publicações com coleções de temas, como os Music Fake Books, são geralmente chamadas pelos estudiosos e historiadores da música no cinema de compilações e as mais conhecidas são: The Kinobibliothek, de Giuseppe Bece; The Sam Fox Moving Picture Music Volumes, de J.S Zamecnik, e Motion Picture Moods, de Erno Rapée. Em geral, antes da exibição, os filmes eram encaminhados ao diretor musical da sala, que ficava encarregado de consultar compilações e, de acordo com a atmosfera/sentimento das cenas, listar e oferecer diversas opções. Nessas coletâneas, eram encontradas peças da literatura musical já consagradas, como as de Beethoven e Brahms. Apesar do sucesso destas compilações, havia muitos problemas na execução das peças, e a qualidade do acompanhamento dependia do trabalho prévio desenvolvido pelo diretor musical na escrita de transições, transposições tonais e possibilidades de expansão ou redução das peças para atender ao tempo das sequências.

Davis (1999) relata que Max Winkler, então funcionário da empresa Carl Fischer Music Store and Publishing Company em Nova Iorque, atento aos problemas do método, criou um guia musical similar ao que era feito pelos diretores dos teatros, com o intuito de que fosse vendido juntamente com os filmes a que as músicas se destinavam. Dessa forma, cada filme passava a ter uma trilha padronizada e igual em todas as salas de cinema, o que aumentou também o lucro dos estúdios, com a venda das partituras dos seus filmes. Esses guias musicais, de certa forma, garantiam um padrão de qualidade que antes não havia, considerando que as partituras vinham acompanhadas com o tempo de duração de cada cena, guias de interpretação e instruções para que cada música continuasse em sincronia com o filme.

Um outro movimento nessa direção foi dado também em 1909, quando a Edison Company, uma das principais produtoras de cinema, imprimiu uma breve lista de sugestões de músicas para as suas locações semanais de cinema do Edison Kinetogram. Segundo Carrasco (2005), essas sugestões ainda possuíam um caráter genérico e abrangente, mas demonstram a preocupação com o status importante da música para o conteúdo exibido nos cinemas.

Nessas coletâneas, as partituras musicais eram catalogadas de acordo com o potencial dramático, que, segundo seus editores, as faziam adequadas ao acompanhamento de situações pré-determinadas. O método de classificação seguido por esses editores era bastante específico e a concepção que então se fazia do acompanhamento musical era a da música descritiva. Assim, podia-se encontrar música para qualquer tipo de situação: música para catástrofe, música misteriosa, música para incêndio, música para navio afundando. Uma parte dessas músicas era composta especialmente para integrar as coletâneas e outra parte era extraída do repertório tradicional, na maioria dos casos adaptadas para terem seu apelo dramático intensificado. (CARRASCO, 2005, p. 41).

As compilações musicais realizaram uma importante ponte entre a indústria cinematográfica e os exibidores e músicos responsáveis pelo acompanhamento sonoro do conteúdo visual. Segundo Carrasco (2005), tais coletâneas foram um primeiro passo para a padronização da música no cinema, porque facilitaram o trabalho dos cineastas de indicar as melodias desejadas para seus filmes. No entanto, havia empecilhos para tal standardização: as execuções variavam de uma sala para a outra. Dessa forma, “a padronização do material temático musical foi o máximo de definição que se conseguiu atingir naquele período” (CARRASCO, 2005, p. 42).

As sugestões de padronização foram bem-vindas: outras empresas fizeram o mesmo, e as *cue sheets*, como elas vieram a ser chamadas, permaneceram em uso até o fim do filme silencioso. Elas permitiam que o músico improvisasse algo apropriado ou, então, selecionasse uma parte apropriada para se adequar à sugestão. Assim, o mercado editorial, ao perceber a necessidade crescente de música adequada e acessível, começou a publicar antologias contendo diversos favoritos populares, seleções clássicas (muitas vezes recentemente “arranjadas”) e peças originais de música “incidental”. Essas antologias e índices classificavam a música da mesma forma que as *cue-sheets*, ou seja, por meio do humor, situação dramática, ritmo e métrica.

Como exemplo, tem-se a companhia *Essanay* de Chicago, que produziu partituras para piano e órgão que foram alugadas para exibidores por cinquenta centavos o dia. Isso provou-se ser muito útil, mas não oferecia ganho financeiro para a empresa. Logo, as editoras compreendem que ali começava a existir uma nova fatia de mercado: a publicação de compilações musicais de peças indicadas ao acompanhamento de filmes silenciosos, não mais alugadas à teatros e exibidores, mas

vendida em bancas de jornais diretamente aos músicos interessados em ampliar seu repertório e aprimorar seu trabalho.

Aqui, o que existia era uma compilação de música pré-existente, organizada e combinada no humor, ritmo e estilo de performance com as imagens, em sua grande maioria estruturada em coletâneas – ou antologias, como alguns autores se referem – de teor variado, buscando atender de forma abrangente diversos tipos de filmes. Os temas mais populares encontrados são temas indicados às cenas de romance, guerra, ataques indígenas, suspense e temas de uso geral. É importante ressaltar que os temas cômicos – que são o foco principal desta dissertação – eram escassos nestas compilações de uso geral. Em grande parte das publicações, não havia nenhuma peça dedicada especificamente a situações cômicas e ao riso, nem se quer alguma indicação de utilização. E, mesmo nas compilações em que foram encontradas, havia apenas uma peça desta natureza em cada edição.

Como já dito, as compilações foram o início dos esforços de padronização do acompanhamento musical no cinema. Era um método pragmático de fornecer música para programas de variedades, assegurando que algum tipo de música apropriada seria ouvida em todas as sequências do filme. Ambos os tipos de material publicado – *cue sheets* e antologias – facilitaram o aprimoramento da música cinematográfica, permitindo ao mesmo tempo um uso variado de músicas.

Dentro da estrutura de uma indústria que incentivava exposições do mesmo filme em todo o país simultaneamente, composições especiais representavam os esforços mais elaborados para controlar a música para tais exposições de forma sistemática. Um número significativo de partituras especiais apareceu na América entre 1910 e 1914, sendo reproduzidas – e em alguns casos, publicadas – em múltiplas cópias, a serem executadas em tantos teatros quanto possível. Por volta de 1912, partituras especiais começaram a florescer, atraindo muita atenção e produzindo alguns híbridos intrigantes, como uma série de partituras de piano feitas por Walter C. Simons, que foi contratado pela Kalem Company, empresa estadunidense fundada em Nova Iorque em 1907, que surgiu como produtora de filmes inovadora ao enviar equipes de filmagens para Irlanda, Alemanha e Oriente Médio.

O Sr. Simons teve uma longa experiência como pianista e compositor, tocando em cinemas por vários anos. A empresa contratou-o para escrever uma partitura completa de piano para o filme silencioso americano de 1911 “Arrah-Na-Pogue”, além de preparar uma orquestração de quatro peças para o mesmo assunto. O arranjo

para piano e orquestra foi publicado pela Kalem Company e vendido aos exibidores a um preço nominal para o custo de produção.

Alguns dispositivos e estratégias eram comumente utilizados em compilações deste período: quase todos eles continham repetições de grandes blocos de música pré-existentes, sem variação tonal. Da mesma forma, a composição de Simon também se assemelha a uma compilação em sua descontinuidade inflexível. No entanto, nunca poderia ser confundido com uma pontuação unificada como a de Camille Saint-Saens.

Diante do exposto, podemos observar que, durante os anos de 1913 e 1914, a organização da música para filmes seguiu três “tendências” (compilações, *cue-sheets* e partituras especiais), privilegiando a relação custo-benefício e a identificação do tipo de público que cada exibidor atendia. Assim, conforme defendia Marks (1997), quando citou uma publicação de Clarence E. Sinn na revista *Moving Picture World*, expondo o retorno que a Kalem Company havia dado ao colunista quando questionados sobre o futuro da música especial, havia cada vez mais a necessidade de se padronizar a música executada nas salas de cinema.

Abandonamos a questão da música especial para nossas exibições. Descobrimos que o exibidor médio não está suficientemente interessado para nos devolver o custo da música e, por experiência, você sabe que é um luxo caro para obter um acordo especial e vender apenas uma quantidade limitada. (MARKS, 1997, p. 88).

Primeiramente, a distribuição de *cue-sheets* (folhas de referência) tornou-se o método dominante, por se tratar de um esquema prático e barato, além de indicar acompanhamentos adequados para a maioria das sequências. Já quando foram preparadas partituras especiais, muitas delas foram organizadas para orquestra em vez de piano, visando atender os grandes palácios de cinema. E, a partir de 1914, a maioria dos acompanhamentos eram feitos através de compilações.

Além das *Cue-sheets*, das partituras especiais e das publicações de compilações de temas destinados ao acompanhamento de filmes silenciosos, havia também manuais que ensinavam como ser um “bom” acompanhador de filmes, ensinando os melhores truques e efeitos que podia-se extrair de órgãos, por exemplo. Todo este conteúdo era publicado e veiculado de maneira independente ao filme, ficando a critério do músico escolher quais temas utilizaria para cada sequência.

As *cue-sheets*, na verdade, eram apenas um esboço nu para a criação de uma pontuação compilada. Eram as antologias que forneciam aos pianistas e organistas

peças específicas que poderiam transformar esses contornos em compilações reais. Segundo Goldmark (2013), a mais antiga antologia conhecida foi preparada por Gregg A. Frelinger e intitulada *Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures*. Ela continha cinquenta e uma peças, todas curtas e simples, com títulos funcionais semelhantes aos que aparecem em antologias posteriores mais elaboradas, grande parte para acompanhamento em piano simples. Embora não tenha estabelecido a prática de reutilização de melodias clássicas, como temas militares e arias nacionais para uso em produções dramáticas, esse provavelmente foi o primeiro de muitos volumes voltados para músicos de filmes.

Outro termo usado para referir-se às compilações era “Photoplay Music”. E, de um modo geral, o uso destas partituras era foi uma alternativa muito mais viável do ponto de vista econômico, embora fosse uma estratégia que tendia a redundância e generalizações. Embora algumas compilações possuíssem músicas “originais” ao invés de obras conhecidas da música dos séculos XVIII e XIX, as estratégias sonoras eram muito similares e estereotipadas.

De acordo com Daniel Goldmark (2014), vários compositores e produtores nos Estados Unidos elaboraram coleções de músicas “originais” para acompanhar os filmes silenciosos, mas apenas J. S. Zamecnik se especializou nesta modalidade de composição. Nessas coleções, encontrava-se todos os gêneros e tipos de música imagináveis, para eventos tristes, dias felizes, suspense, alegria, bem como música para diferentes etnias e nacionalidades. Tudo era impresso com títulos sugestivos ou apenas com sugestões de possíveis cenas nas quais a música poderia ser usada.

Uma vez que ficou claro que publicações com música para filmes era rentável, vários editores (Carl Fischer, F. B. Haviland, Academic Music / Feist) e compositores independentes como Gregg A. Frelinger, começaram a lançar compilações voltadas para diretores musicais e acompanhantes de filmes. Músicos como Giuseppe Becce abraçaram a proposta de padronização do acompanhamento musical nos cinemas e fizeram campanha para a melhoria da prática musical. Becce foi o responsável pela *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, considerado o livro mais sofisticado e abrangente no período, que foi editado por Ludwig Brav em dois volumes publicados em 1927, ano que, para sua infelicidade, iniciou-se o uso comercial do som sincronizado.

O ano de 1927 marcou o sucesso fenomenal de *“The Jazz Singer”*. O filme silencioso entrou em sua fase de crepúsculo, e o som sincronizado começou sua ascensão triunfal. Dentro de alguns anos, os filmes mudos, junto com seus músicos, tinham caído em obsolescência. Já não funcionais, a música e a literatura do período foram, na maioria, esquecidas. MARKS (1997, Pág.11)

Quando a sincronização do som às imagens passou a ser uma realidade, a execução de músicas ao vivo nas salas de cinema já não fazia sentido. No entanto, conforme questiona Carrasco (2005), “incorporados a fala e os sons do mundo, o cinema poderia ter deixado de usar a música, mas não o fez. Por que não o fez? A resposta para esta pergunta é simples: porque a música já fazia parte da poética do cinema, como ainda faz”.

Por tudo o que foi dito, encontramos-nos diante de um paradoxo. Por um lado a impossibilidade técnica de sonorização não permitiu que a música no período do cinema mudo se alçasse em vôos mais ousados e pudesse alcançar um estágio muito além do que ela chegou. Por outro, essa mesma impossibilidade, que inviabilizava a incorporação dos diálogos aos filmes, fez com que a linguagem narrativa do cinema se desenvolvesse independentemente deles, mas apoiada sobre o discurso musical. Assim, da mesma forma que o indivíduo não esquece jamais a língua aprendida na infância, a música passou a ser uma linguagem imprescindível ao cinema, desde que ele teve todo o seu aprendizado na infância ligado a ela (CARRASCO, 2005, p. 44).

Por tudo o que foi exposto até aqui, achamos pertinente finalizar o capítulo utilizando uma pontuação de Haussen (2008): o autor diz que ao se observar os primórdios do cinema, percebe-se que esse novo modelo de “teatro”, desde o início, uniu a imagem ao som. O cinema mudo, portanto, não era falado, mas sempre se apresentou acompanhado de som e/ou de música. O que existe, no entanto, é uma primazia da imagem sobre o som. Alves (2011) também destaca que, enquanto o cinema configura-se como a sétima arte, a música é a primeira delas, fato que revela o caráter dramático a ser explorado pelos acordes: “É fato que [a música] navega em um sistema de criação a parte das demais artes. Visto que o universo da produção musical é muito vasto, complexo e milenar, há de se respeitar suas capacidades expressivas” (ALVES, 2011, p. 93).

CAPÍTULO 2 – HUMOR E MÚSICA

Ao longo da história, muitos estudos foram realizados para tentar definir o que é o humor. Disciplinas científicas como a Psicologia, a Medicina, a Linguística e a História se debruçaram sobre o tema do cômico e definiram fronteiras para a questão. Para Nuno Amaral Jerónimo (2015), “estas referências não devem, no entanto, ser entendidas como limitações ao termo em si, mas como tentativas impulsionadoras para criar um ponto de partida para uma discussão sobre este assunto” (JERÓNIMO, 2015, p. 19). Conforme nos explica o autor, embora existam diferentes definições para o termo, não há uma definição única que seja aceita por todos os pesquisadores – alguns deles afirmam ser improvável a determinação do que é o humor. É exatamente esse desafio constante que atrai o interesse acadêmico para o assunto.

Muitas vezes, os procedimentos utilizados para provocar o humor produzem uma reflexão acerca do próprio “fazer” cinematográfico, uma vez que o humor é entendido como “uma experiência cognitiva, muitas vezes inconsciente, que envolve uma redefinição da realidade sociocultural que resulta num estado de espírito divertido” (JERÓNIMO, 2015, p. 7). Segundo Freud, o humor é um mecanismo de defesa para evitar o desprazer. Apesar das dores e dificuldades da vida, “o humor permite economizar um desgaste afetivo” (FREUD, 1977, p.189). E é a partir destes conceitos que abordaremos o cômico, a comédia.

As películas de comédia, um dos principais pilares do cinema, têm como objetivo fazer a audiência rir a partir da utilização dos chamados *gags*¹, brincadeiras e pilhérias². Para isso, a narrativa pode empregar recursos visuais ou sonoros, bem como uma combinação dos dois. Afinal, no cinema, a comédia se vale basicamente de estratégias do humor que já existiam no teatro, um humor bastante baseado no *slapstick*³ burlesco⁴. Inclusive o *slapstick* se distingue como um subgênero da comédia no cinema, que se relaciona a esta fase do cinema mudo.

Os irmãos Lumière, franceses que inventaram o cinematógrafo, fizeram *O Regador Regado (L'arroseur arrosé)* em 1896, película tida por muitos como a primeira “comédia” adaptada para a linguagem de cinema. Desde então, já fica clara a

¹ Efeito cômico que, numa representação, resulta do que o ator faz ou diz, jogando com o elemento surpresa.

² Fazer gozação, algazarra, zombar.

³ Slapstick é um estilo de humor que envolve atividade física exagerada que excede os limites da comédia física normal.

⁴ A arte do burlesco se refere a um tipo de apresentação teatral que consiste em uma paródia ou sátira.

influência do *slapstick* na comédia cinematográfica. Percebe-se o uso de um humor simples, visual, quase infantil. Porém, antes desse filme, em 1894, William Dickson produziu *Fred Ott's Sneeze*, pela Edison Company, com 5 segundos de duração a produção foi registrada na biblioteca do congresso como produzido para fins publicitários⁵.

Desde sua origem, as comédias normalmente exibem acontecimentos incomuns e absurdos, que contrariam a expectativa do público. De acordo com o que afirma Araújo (2011), as primeiras comédias são dinâmicas e apresentam situações e personagens recorrentes, – como perseguições, quedas, cambalhotas – além de abordar os temas cotidianos com um certo deboche inocente. Ademais, as características de liberdade e espontaneidade colocam em xeque os valores da sociedade da época, porque as situações que provocavam o riso estavam, muitas vezes, ligadas à insubordinação do personagem aos costumes burgueses.

Os filmes cômicos usualmente dependiam muito pouco dos intertítulos para atribuir sentido às narrativas, uma vez que seu ritmo era um elemento muito expressivo. Para Araújo (2011), os movimentos dentro dos quadros e planos, ou seja, a exploração das possibilidades da montagem, eram mais significativos do que as palavras nesse momento. Além disso, o humor era caracterizado pelas atuações exageradas e movimentos físicos do ator – que se vê limitado em um importante aspecto: no cinema, perde-se o senso de improvisação, tão presente no teatro. Nas palavras de Faria (2009), “ainda que haja algumas cenas nos filmes que sejam improvisadas, esta técnica de atuação perde o seu sentido e o seu caráter principal, que é ser único, irreprodutível” (FARIA, 2009, p. 24).

Há diversas formas de se utilizar o humor para construir uma narrativa. A comédia pastelão, por exemplo, explora o riso fácil, enquanto o humor negro usa temas mórbidos para construir suas piadas. Dentre os gêneros híbridos, como a comédia romântica, a comédia dramática e a comédia muda, esta última é a que mais diz respeito à presente pesquisa. Com origem nos vaudevilles e circos, esse tipo de comédia estimula o riso a partir de situações inusitadas desencadeadas por fatores externos. A principal característica dos personagens desse gênero é forma caricata e ingênua, como podemos perceber com Charles Chaplin e seu Carlitos.

⁵ Heise, W., Thomas A. Edison, I., Hendricks & Paper Print Collection. (1894) Edison kinoscopic record of a sneeze, January 7, 1894. United States: Edison Manufacturing Co. [Video] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/00694192/>.

Charles Chaplin despontou no cinema no período denominado “virada narrativa” ou “era dos Nickelodeons⁶”, no qual o cinema perde seu caráter de atração, herdado dos vaudevilles, e passa a elaborar técnicas e linguagens narrativas sistematizadas que, aos poucos, se transformarão em códigos que pautarão diversos gêneros clássicos. Conforme nos lembra Marcondes (2016), David Wark Griffith foi um dos grandes nomes dessa transformação, principalmente entre os anos de 1908 e 1914.

Griffith aprimorou a montagem alternada, complexificando-a em mais ações e em planos mais curtos, estabelecendo ritmos mais rápidos e elaborados, dinamizando as narrativas (*crosscutting*⁷); abordou inúmeros tipos de contraste, seja na montagem alternada ou analítica, direcionando com clareza as intenções do filme, o que fortaleceu o narrador cinematográfico; trouxe unidade à figura do diretor, tornando-o a figura central na produção cinematográfica; introduziu os ensaios profissionais; privilegiou o princípio da “economia”, filmando apenas o necessário para que se compreendesse a história; e padronizou ângulos e tomadas para diversas situações, inaugurando um código comum ao cinema silencioso (MARCONDES, 2016, p. 42).

Anna Bastos Faria (2009) afirma que as primeiras comédias cinematográficas tinham muitos aspectos semelhantes às farsas. Segundo a autora, esse é um gênero do humor que se adequava perfeitamente ao cinema silencioso, visto que ambos (farsa e cinema) apoiam-se no visual para construir suas narrativas. Com o advento do som, a força expressiva passou a ser da palavra, que constituiu então um humor menos burlesco. No entanto, algumas particularidades da farsa foram mantidas mesmo após o surgimento do cinema sonoro, principalmente com os irmãos Marx nos anos de 1930 e 1940.

No contexto de surgimento da farsa, a sociedade constituía-se sob parâmetros muito mais repressores do que os atuais. Dessa forma, o humor era uma ferramenta para burlar a moralidade e provocar o riso através da caricatura. Ainda que de forma

⁶ O Nickelodeon era um tipo de cinema barato (seu ingresso custava um níquel, ou seja, 25 centavos de dólar), pequeno, caótico e voltado às classes operárias que se tornou febre nos Estados Unidos justamente entre 1907 e 1914, substituindo o período em que o cinema se instalava nos teatros de variedades e nas feiras no interior do país. Bowser (1990, p. 53) cita o período dos Nickelodeons como fundamental para o surgimento da “virada narrativa” e da mudança de paradigma para as estruturas de representação do cinema.

⁷ Em língua portuguesa o *crosscutting* geralmente é referenciado como montagem alternada ou montagem paralela. Como não nos ateremos a análises muito detalhadas neste sentido, utilizaremos aqui o termo mais corrente, montagem alternada.

irracional – pois a intenção nem sempre era clara – as críticas aferidas pelas farsas eram uma maneira encontrada para suportar a opressão que vinha de todos os lados: família, religião e política.

Desde o princípio, o cinema teve por objetivo capturar os mais variados aspectos do mundo: o conjunto de suas cores, dimensões e sons. Em relação aos sons, é necessário nos atentar ao papel social da música no chamado *fin de siècle*⁸, em que estava indissociavelmente relacionada ao teatro. Carvalho (2017) reitera que o cinema empregava técnicas cênicas e narrativas de diversos gêneros teatrais, principalmente os cômicos e dramáticos, como os vaudevilles, as operetas e o melodrama. Tais categorias de espetáculos, preenchidos com humor ácido e acompanhamentos musicais, estavam em ascensão no século XIX, época do surgimento do cinema silencioso.

Durante os anos 1920, o cinema silencioso hollywoodiano já estava de posse dos princípios da narrativa clássica, ou seja, apresentando “[...] indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema ou atingir objetivos específicos” (BORDWELL, 1996, p. 278-279, tradução nossa). Assim, conforme afirma Araújo (1995), vemos que nas duas primeiras décadas de 1900, seja em grandes e espetaculares cinemas, nas principais avenidas das maiores cidades, ou em salas tímidas de vilarejos interioranos, o cinema já havia tomado seu espaço e se desenvolvia a todo vapor – “os filmes só faltavam falar” (ARAÚJO, 1995, p. 57).

Marcondes (2017), citando Deleuze (1996), afirma que “é pelo olho (imagem, espaço) que se constitui a apreensão do cinema. E é pela cinética (movimento) que a imagem exerce sua replicação do tempo” (DELEUZE apud MARCONDES, 1996). Dessa forma, o pensamento humano passa a ser traduzido em ações e movimentos feitos pelos atores, caracterizando o filme como um meio. Além disso, Marcondes afirma que essas relações entre o pensamento e o gesto são “cruciais para o entendimento da experiência de se assistir a um filme silencioso. Cinema e linguagem. Imagem, tempo e movimento. Medium, gesto e vida” (MARCONDES, 2017, p. 40).

⁸ Fin de siècle é uma expressão em francês que significa "final do século". O termo às vezes engloba tanto o encerramento quanto o início de uma era, tendo sido considerado um período de degeneração, mas ao mesmo tempo um período de esperança para um novo começo.

Ao longo da história, compositores buscaram representar elementos da vida cotidiana e expressar emoções humanas por meio da música. Não é sem motivo que várias formas de arte incorporaram a música como elemento de expressão, como o teatro e o cinema. Conforme dito anteriormente, no cinema silencioso, a música foi utilizada a princípio como uma espécie de camuflagem dos ruídos externos e internos, além de proporcionar maior naturalidade ao conteúdo exibido. Com o tempo, no entanto, a função da música passou a ser a de atingir os espectadores e provocar neles emoções – como tensão, humor, romance, etc – fazendo parte da construção da narrativa. A depender do tamanho das salas, os filmes podiam ser acompanhados um pianista, duos de piano e violino e até mesmo por pequenas orquestras. Em algumas ocasiões, eram criados efeitos sonoros para completar o entendimento das cenas.

Conforme dito no capítulo anterior, aos poucos a música passou a ser considerada uma importante ferramenta narrativa, o que fez com que muitos compositores fossem contratados para produzir músicas específicas para os filmes exibidos nas salas de cinema. Dessa forma, o acompanhamento musical guiava as emoções do espectador diante das cenas. Além disso, foi a partir desse momento que a música adquiriu uma atribuição essencial para a sétima arte e a sociedade da época, gerando empregos para muitos músicos.

Os locais onde as películas eram exibidas, como feiras, cassinos e teatros, por exemplo, eram animadamente transformados pelas manifestações sonoras criadas para ambientar as cenas que se desenrolavam. Paralelamente, as tecnologias de captação e reprodução do som buscavam estabelecer o cinema como sendo efetivamente sonoro, “derrubando os mitos de que esse cinema fosse realmente silencioso” (MARCONDES, 2016, p. 100). Conforme nos apresenta o historiador Martin Barnier, após extensa pesquisa sobre a aparição do som no primeiro cinema:

Cinema? Gritos, aplausos, barulhos de copos, de garrafas, de pratos, o grunhido de feras, máquinas a vapor, orquestrações, fonógrafos, canções sincronizadas, vozes humanas e às vezes mesmo um pianista. Esta lista não exaustiva dá uma ideia dos “acompanhamentos sonoros” possíveis nas projeções de filmes na França entre 1896 e 1914. (BARNIER, 2010, p. 15).

Como se pode ver, a experiência sonora esteve presente no cinema desde o princípio, fazendo do ambiente filmico uma algazarra altamente participativa e nada silenciosa. Com o tempo, o acompanhamento musical foi ganhando forma e sofisticação. Como exposto no capítulo anterior, as produtoras de filmes passaram a

fazer indicações de trechos específicos de músicas para acompanhar determinadas cenas e isso deu origem aos manuais que, no início dos anos 1920, foram distribuídos em salas ao redor do mundo, num esforço para a padronização do som no cinema.

De um ponto de vista semiótico, a idéia de juntar a música e o humor como objeto de estudo pareceria, à primeira vista, um empreendimento impossível. Todavia, a utilização de recursos humorísticos na composição de canções populares sempre foi bastante comum, assim como a utilização de sons na construção de cenas cômicas. Na música ocidental, a ópera buffa e a operetta de Gilbert-e-Sullivan foram formas populares de comédia musical. Alguns compositores se engajaram no humor aberto em um idioma puramente instrumental. Os exemplos famosos incluem o quarteto do gracejo de Haydn (Opus 33, No. 2 em Eb) e Ein musikalischer Spass de Mozart, K. 522 (Mull, 1949, Wheelock, 1992).

“[...] o cinema se apropriou de dois elementos que ele não era capaz de fornecer por seus próprios meios: os cantores e os cômicos do teatro popular, encarregando-se apenas de dar-lhe visibilidade e uma repercussão que expandiam em muito a popularidade alcançada nos veículos originais” (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 171).

Vários estudiosos da música ofereceram uma série de observações sobre o humor musical (Dalmonte, 1995; Lister, 1997; Mera, 2002; Minamino, 2001; Smith, 1994), incluindo observações sobre humor musical em culturas não-ocidentais (Eg Sutton, 1997). Segundo Dalmonte (1995), uma característica essencial da música cômica é que consiste quase exclusivamente em Allegros, sem Adagios e apenas um ocasional Andante. Allegro é um dos sinais mais comumente encontrados no início de peças instrumentais e vocais dos últimos três ou quatro séculos de música ocidental, tanto cultural como popular. Huron E ainda acrescenta que, como um termo técnico, é usado como um substantivo e refere-se ao movimento. “Allegro está entre os mais vivos, podemos dar por certo que não é Lento, não Adagio, não Largo” (DALMONTE, 1995, p. 174).

Assim sendo, Allegro (italiano para alegre) é um andamento musical leve e ligeiro, mais rápido que o Allegretto e mais lento que o Presto. Nos metrônomos, o Allegro costuma situar-se entre 120 e 168 batidas por minuto. Na maior parte das vezes, o termo aparece acompanhado de outras expressões, como em *Allegro ma non troppo* (alegre mas não muito), *Allegro molto* (muito alegre), *Allegro maestoso*

(alegre e majestoso), entre outros. O primeiro e/ou o último movimento de sonatas, sinfonias e concertos costumam ser neste andamento.

Para Palmer (2015), no sentido mais geral, o humor musical surge quando compositores decidem tocar com convenções estabelecidas do discurso musical, escrevendo algo incongruente de acordo com o contexto estilístico. Recentemente, os estudos do humor têm sido trazidos para mais perto da música, como resultado das várias analogias que existem entre seus processos comunicativos – pois, quando alguém ri, não implica necessariamente que as razões para tal hilaridade são plenamente compreendidas ou compartilhadas pelo observador. E, sem dúvida, é concebível que um compositor possa decidir tornar sua composição cômica e, ao fazê-lo, tentar comunicar suas intenções ao ouvinte, usando vários meios (musicais e não-musicais). A intencionalidade de um compositor em relação ao seu trabalho, para este autor, pode manifestar-se de várias maneiras diferentes, e podemos reconhecer pelo menos três diferentes formas de intencionalidade: a forma explícita; a forma implícita; e a forma sincrética.

A primeira forma (explícita) é clara, explicada sem ambiguidade e revelada pelas expressões linguísticas. A segunda (implícita) pode ser detectada na própria estrutura musical: está contida numa proposição, mas não expressa formalmente, ou seja, está subentendida. Por fim, a forma que Dugan Plavga sugere ser chamada de sincrética, ou seja, a intencionalidade expressa em composições compostas de diferentes textos: gestos e música em balé, teatro e música em ópera, poesia e música em canto, etc, que é certamente a forma que atraiu mais atenção crítica, inclusive aquela direcionada ao humor em si, como poderemos analisar adiante.

Muitos teóricos e críticos da música contemporânea conheciam as maneiras pelas quais os compositores clássicos jogavam com convenções estilísticas, incorporando mudanças repentinas e incongruentes no afeto. Palmer (2015) exemplifica citando Felix Diergarten (2008) em, a “justaposição de estilos e gestos variados (...) é um dos atributos mais característicos da música instrumental de influência italiana do século XVIII” (PALMER, 2015, p. 01). As “reviravoltas inesperadas” causadas por essas justaposições mereceram atenção especial dos escritores do final do século XVIII e do início do século XIX, muitos dos quais concordaram que tais desvios à convenção “devem servir à um propósito humorístico”.

A ópera, por exemplo, é um gênero de teatro, no qual todo o texto é cantado com acompanhamento de instrumentos musicais, coro de cantores, atores, bailarinos e figurantes. Ópera Cômica ou Ópera-*Buffa* (Itália) possui maior quantidade de diálogos falados e seu conteúdo e o resumo da encenação (libreto) é repleto de comicidade. Sendo assim, Wye J. Allanbrook (2002) parte da noção comum de que “a ópera cômica é em grande parte responsável pela introdução do novo poder de contraste e contraposição na música clássica” (PALMER, 2015, apud ALLANBROOK, 2002, p. 06). Já Burstein (1999), discute maneiras pelas quais “conexões harmônicas, paralelismos motivais, reversões de expectativas e conflitos entre níveis” dão origem a efeitos humorísticos.

O autor também oferece alguns princípios gerais sobre o que torna a música engraçada. Em suas palavras: “Considero insustentável a noção de que o humor resulta apenas da reconciliação das incongruências” (PALMER, 2015, apud BURSTEIN, 1999, P.07). Embora aceite a visão de que a incongruência é uma condição necessária para que o humor exista em qualquer meio.

Já Maria Goeth (2013) restringe seu foco para comparar dois tipos de construção do humor na música e na linguagem: “humor através do deslocamento de padrões semelhantes aos dos *phrase* e humor através da paródia”. Para a autora, o termo *phrase* é usado para expressões convencionalizadas também referidas como locuções, expressões fixas ou pré-definidas.

Palmer (2015) define duas estratégias primárias utilizadas pelos compositores instrumentais clássicos, empregados para criar humor musical: “oposição” e “excesso”. Quando um compositor interrompe o fluxo sintático de uma passagem ao prolongar ou deslocar excessivamente uma função formal esperada, a progressão não convencional criará uma incongruência que o compositor pode então amplificar com uma surpresa simultânea harmônica, melódica ou métrica – obtendo, assim, uma ampla gama de efeitos que se enquadram sob os domínios da oposição e do excesso.

Goeth (2013) reforça e explica que o ritmo, a métrica e o tempo são fontes importantes de humor musical, mas não do humor verbal. Ela observa, em particular, que efeitos humorísticos podem advir de ritmos de dança padronizados, desvios métricos associados a mancar ou gaguejar, excesso de aceleração e desaceleração, repetições estáticas e peculiares e pausas inesperadas ou excessivamente longas ou freqüentes. Embora ela note apenas alguns exemplos de passagem, seus comentários

explícitos sobre esse “timing” reconhecem a capacidade única da música para criar o tipo de humor rítmico e métrico.

David Huron (2004), ao analisar especificamente as estratégias do compositor Peter Schickele, acrescenta ainda que, além das *gags* visuais e do humor baseado na linguagem, a maioria dos dispositivos de humor deste compositor são encontrados nos principais domínios musicais de pitch, tempo e timbre. Em seu ensaio sobre os dispositivos utilizados por Schickele em sua obra, Huron sugere que estes dispositivos evocadores de humor na música podem ser classificados em nove categorias.

- 1- Sons Incongruentes: fontes sonoras incomuns, como pato-assobios, *kazoos* e *slider*. A Sinfonia Concertante de Schickele, por exemplo, é composta para orquestra de cordas e seis instrumentos solo: alaúde, balalaika, ocarina, cano de esgoto, suporte musical de cano duplo e gaita de foles. São instrumentos e sons fora dos padrões adotados em uma orquestra.
- 2- Gêneros mistos: alternar abruptamente entre estilos diferentes. Por exemplo, no movimento Andante-Allegro para a Sinfonia Unbegun de Schickele, o movimento começa com um lento andante lírico. Após cerca de um minuto, há uma transição lenta que se move abruptamente para um allegro inesperado com o trompete tocando Ta-ra-ra-boom-tee-eh e De Campdown Races. Na gravação comercial ao vivo deste trabalho, o público ri do momento em que há uma mudança inesperada no humor musical e no estilo.
- 3- Tonalidade flutuante: as mudanças de tonalidade podem ser altamente perturbadoras se não forem preparadas de forma previsível. Uma das técnicas de evocação do riso utilizada por Schickele é mudar abruptamente para uma tonalidade diferente. Muitas dessas mudanças mudam para tonalidades que estão no intervalo de um tritônio.
- 4- Interrupções Métricas: Uma técnica simples é eliminar ou adicionar batidas extras a uma medida. Uma valsa em 3/4 pode perder um tempo, ou uma marcha pode ganhar metade de um tempo.
- 5- Atrasos improváveis: Um outro dispositivo do humor usado por Schickele é retardar resoluções altamente esperadas. Os bons exemplos incluem *appoggiaturas* que não conseguem resolver no momento esperado.
- 6- Repetição excessiva: repetir uma passagem muitas mais vezes do que é a norma musical. O resultado é uma espécie de efeito de “disco riscado”.

- 7- Indicações Incompetentes: passagens musicais executadas de maneira crua ou não refinada. Isso inclui a entonação de pitch, sons implausivelmente altos, ritmos desleixados e timbres instrumentais ou vocais brutos.
- 8- Cotação Incongruente: As citações musicais oferecem oportunidades para justapor as expectativas verídicas contra um contexto esquemático improvável. Ex.: Suite de Bach com Pop Nacional
- 9- Citação incorreta: Em suma, é uma violação da expectativa verídica. A violação é amplificada pelo contraste extremo entre probabilidades verídicas e esquemáticas.

É possível notar que, nas nove classes de dispositivos evocadores de humor, todos envolvem violações da expectativa. Parece que todos os eventos que evocam o riso podem ser plausivelmente ligados a uma quebra das expectativas dos ouvintes. Contudo, é importante salientar que nem todas as violações da expectativa levam ao riso.

Atualmente a comédia é definida pelo dicionário Michaelis (2015) brasileiro da Língua Portuguesa, basicamente como sendo qualquer tipo de representação caracterizada por seu propósito de fazer rir. Nesse sentido, Faria (2009) nos lembra que a comédia se aproxima dos eventos cotidianos e que o riso geralmente é causado quando algo inesperado acontece, rompendo com a linearidade dos fatos. Posteriormente, com o desenvolvimento do cinema e suas tecnologias, denominaram-se alguns subgêneros da comédia: *slapstick*, comédia romântica, comédia musical, dentre outros. Segundo a autora, “na TV as comédias também ganharam um importante espaço, principalmente com o desenvolvimento das “comédias familiares” e posteriormente das *sitcoms*” (FARIA, 2009, p. 14).

Da mesma forma, retornando ao século XIX, Burstein (1999) reforça que o humor musical ocorre quando uma incongruência envolve uma mudança entre o sério e o trivial, ou o sensível e o tolo. E a intensidade humorística é proporcional: “O grau de humor diretamente refere-se ao grau de contraste entre elementos altos e baixos, bem como à persuasividade com que os dois estão relacionados” (PALMER, 2015, apud BURSTEIN, 1999, P.41). Huron (2004) ainda acrescenta dizendo que “a brincadeira pode ser sinalizada pela ‘interjeição de gestos’ de ‘low art’ em ostensivo contexto de ‘High art’” (HURON, 2004, p. 703). Segundo Palmer (2015), o grau de humor se relaciona diretamente com o grau de contraste entre elementos altos e

baixos, mas é necessário ampliar essa afirmação nas discussões de passagens excessivas para incluir o contraste entre a vacuidade e a substância.

Jerónimo (2015) afirma que o humor é um contexto em que as regras sociais não são levadas em consideração – “para além disso, a realidade que é negociada permite uma reflexão sobre a natureza construída da própria vida (JERÓNIMO, 2015, p. 38)”. Assim, a comédia evidencia os pontos absurdos das questões triviais, fazendo com que o público reflita sobre a constituição da sociedade como um todo. Segundo o autor, essas revelações acontecem em função da falta de lógica criada pelo humor que, acima de tudo, expõe os costumes coletivos, enfatizando suas contradições. “As contradições, quando expressas, são consideradas engraçadas porque expõem a incongruência entre o que existe e o que é esperado” (JERÓNIMO, 2005, p. 38).

Palmer (2015) ainda defende dois mecanismos musicais - funções e tópicos formais - que desempenham um papel central na construção do humor musical, enquanto outros atributos musicais (por exemplo, métrica, harmonia, textura, dinâmica, articulação, etc.) tendem a desempenhar um papel mais periférico. Para a implantação destas funções e tópicos formais são especialmente importantes no estilo instrumental clássico, as duas estratégias primárias citadas no início deste capítulo, “oposição” e “excesso”.

Com esse entendimento mais amplo, torna-se claro que o material “extra” ouvido em passagens excessivas não é simplesmente humorístico por si só: é humorístico porque contrasta com o que esperávamos (e negamos) e, em termos de substância, com o que o rodeia, e assim humor ainda surge através da oposição em um sentido mais abstrato. Dessa forma, o “humor” abrange efeitos de intensidade e sofisticação variadas. Esses efeitos podem provocar respostas que vão desde a diversão silenciosa ao riso turbulento entre os ouvintes familiarizados com os idiomas do estilo instrumental clássico. Essa resposta direta do espectador à obra é, segundo Dalmonte:

"No campo musical, esse contraste entre as expectativas deliberadamente criadas pelo compositor e as ideias preconcebidas do ouvinte é tanto mais violenta - e assim o efeito cômico é tanto mais apreciável - se a consciência recíproca dos dois códigos envolvidos é mais clara; Sendo os dois códigos o código de expectativas do compositor e o código linguístico/musical do ouvinte." (DALMONTE, 1995, p. 172)

Assim, diferente do humor musical do ponto de vista estético, onde alguém (sentado muito perto do palco) ri dos rostos puxados pelo flautista, das amígdalas do tenor ou das contorções do pianista, o tipo de música que está sendo tocada é de pouca importância: não é a música neste caso que faz essa pessoa rir, mas a maneira facilmente caricaturada como é produzida.

Contudo, comunicar informações afetivas através da música é um processo complexo, ainda mais complexo quando tratamos de compilações musicais compostas para o acompanhamento de filmes silenciosos, em que não há nenhum registro auditivo e visual para comprovação explícita das estratégias utilizadas na execução destas obras. Partimos do ponto que uma relação afetuosa pode ser percebida ou sentida. Certos afetos têm mais valor comunicativo do que outros. Quando esses estados avaliativos são comunicados através do som, eles podem ser referidos como tons afetivos da voz.

Chegamos então, no conceito de afeto musical, abordado por Joseph Plazak (2011), e Juslin e Laukka (2003), que descobriram que cinco dos afetos mais populares estudados na pesquisa musical incluíam felicidade, tristeza, raiva, medo e amor/ternura. A descoberta de que esses efeitos são comumente estudados na pesquisa musical sugere que todos eles têm funcionalidades acústicas características.

Como podemos ver na frase “Esta música é triste.”; há um problema com esta afirmação, pois a música não pode ser triste. Os afetos não são sons, e, além disso, os sons não são afetados. De maneira semelhante, a fala não pode ser triste. Uma pessoa que está falando pode ser triste, mas sua fala, que é meramente Som, não pode ser triste. Isso leva à pergunta: quais características auditivas contribuem para a percepção do afeto? É provável que muitas características auditivas desempenhem um papel na percepção do afeto, que Plazak (2011) chama de “tom de voz”.

Em geral, quando pesquisadores da música discutem como os afetos musicais são percebidos, pode ser mais pontual referir-se aos afetos como “tons de voz” do que sentimentos ou emoções. Um ouvinte não pode ouvir uma emoção, mas pode ouvir um “tom de voz”. Para este estudo, em que nos referimos em grande parte à música instrumental, o “tom de voz” fica diretamente relacionado ao timbre de determinado instrumento e a indicação contida na partitura para a execução de determinada peça musical.

Os afetos podem ser percebidos ou sentidos. Certos afetos têm mais valor comunicativo do que outros. Quando esses estados avaliativos são comunicados

através do som, eles podem ser referidos como tons afetivos da voz. Em sua investigação sobre a existência de um tom sarcástico de voz na música instrumental, Joseph Plazak (2011) indica obstáculos que um estudo de sarcasmo musical (ou ironia) deve superar, em que, ao contrário da linguagem, a música ocidental não é tipicamente denotativa e assim expressar um “significado literal oposto” é impossível. Plazak (2011) exemplifica citando Grice e Searle;

“...não se pode dizer que a nota F# 3 indica inequivocamente a cor preta, e que a reprodução de F# 3 com algum tipo de tom sarcástico, portanto, inequivocamente indica a cor branca. No entanto, tem sido sugerido que um significado semântico concreto não é necessário para detectar a presença de um tom sarcástico de voz. A visão padrão do Modelo Pragmático de sarcasmo afirma que uma expressão deve primeiro ser literalmente compreendida antes que seu significado não-literal possa ser extraído (Grice,1975/1978; Searle, 1979).”

Afetos distintos têm sinais acústicos distintos. Plazak (2011) ainda acrescenta que as sugestões acústicas de um sad-tone (tom triste) da voz em um contexto musical incluem “um andamento mais baixo, uma amplitude mais macia, uma taxa de fala mais lenta, um timbre mais escuro, menos articulação e menos variabilidade de andamento” (PLAZAK, 2011, P.24). Seu estudo encontrou evidências em apoio à hipótese de que as dicas usadas para transmitir um tom sarcástico de voz na música são semelhantes às dicas usadas para transmitir sarcasmo na fala. O discurso sarcástico foi encontrado para exibir durações mais lentas, ao passo que a música sarcástica foi encontrada para ter durações relativamente mais rápidas.

Outra evidência encontrada em apoio à hipótese de que um tom sarcástico de voz pode ser comunicado através da música, é o fato de que houve um alto grau de concordância entre os modelos de ouvinte e intérprete para ouvir um tom sarcástico de voz na música. O sarcasmo foi distinguido pelos ouvintes melhor do que qualquer outro alvo afetivo (isto é, tristeza, alegria e sinceridade) usado em seu estudo. No entanto, deve-se ter cautela na interpretação deste resultado, pois, embora o sarcasmo pudesse ser distinguido com sucesso, um estudo adicional descobriu que o sarcasmo não foi identificado pelos ouvintes até que lhes foi dada uma pista contextual que implicava a presença de sarcasmo.

Reforçando, Plazak (2011) em seu estudo encontrou evidências que apoiam a hipótese de que um tom sarcástico de voz na música é semelhante a um tom sarcástico de voz na fala. A partir desse achado, pode-se supor ainda mais que a música sarcástica e o discurso sarcástico servem funções semelhantes, como sinalizar alianças sociais, expressar raiva e desgosto e atuar como uma forma de auto-preservação. Comunicar intenções não-literais representa um alto grau de sofisticação de comunicação. Este tipo de comunicação parece ser possível na música e na fala.

Apesar de ser muito importante para a pesquisa sobre o humor como um todo, a obra de Plazak (2011) sobre os afetos musicais não será a principal contribuição para as análises feitas nesta tese. Dessa forma, reconhecendo a importância do conteúdo para a formação crítica acerca dos papéis sociais do humor, nos atemos a verificar outros aspectos relevantes que a comédia implica na vida cotidiana, principalmente as críticas às convenções e as quebras de expectativa.

O humor surge do ato de reinterpretação pelo qual o que é “errado” é mostrado como sendo proposital e, assim, feito correto. O ato de reinterpretação na música ou na comunicação verbal ocorrerá entre os diferentes roteiros possíveis. Exemplos de pares de roteiros de oposição que vimos são estados de coisas normais/anormais", estatura alta/baixa, composição/não composição e não excremento/excremento. Fazer sentido de uma incongruência entre roteiros nos leva a um agradável e às vezes risível encontro musical. E os mecanismos e estratégias subjacentes a esses efeitos humorísticos são mais ou menos os mesmos em todo o espectro de humor para a música instrumental no estilo clássico.

Todos os gêneros de comédia, da *sitcom* ao *stand-up*, passando pela literatura cômica, dependem da capacidade adquirida pelos seus autores para criar sentidos ao humor e produzir intencionalmente o efeito do riso. Assim, os meios de expressão intraduzíveis podem produzir, juntos, a potência originária que compõe o mundo. E esta potência é feita de imagem e som. Em suma, conforme afirma Marcondes (2016):

Procurar entender o que acontece com a experiência fílmica quando a ela se acrescentam um código de linguagem (a palavra) ou um medium (a banda sonora) significa buscar a natureza própria não apenas das imagens, do movimento, do som ou da língua, mas também o papel que o próprio silêncio representa para este paradoxalmente chamado “cinema silencioso” (MARCONDES, 2016, p. 104).

É com isto em mente que procuraremos, no próximo capítulo, analisar pontualmente algumas peças destinadas ao acompanhamento de situações cômicas.

CAPÍTULO 3 –ANÁLISES DAS PEÇAS SELECIONADAS

Ao iniciarmos a pesquisa, embora soubéssemos que apenas teríamos acesso ao material que está disponível no Brasil e/ou gratuitamente acessível na internet, não imaginávamos que a quantidade de peças destinadas ao acompanhamento de situações cômicas fosse reduzida. Aliás, estávamos com receio de que a seleção do *corpus* de análise pudesse ser complexa - em função de um possível grande número de exemplos. Entretanto, dentre o material que tivemos acesso, os estados de espírito e/ou atmosferas mais predominantes nas compilações foram western, temas de batalha, temas étnicos, romance e suspense.

Encontramos 22 peças destinadas ao humor, compostas e compiladas entre os anos de 1900 e 1920. Dado os limites desta pesquisa, selecionamos dez títulos para serem analisados, todos compostos para piano ou órgão e publicados na década de 1910, em Nova Iorque (EUA). Sete delas foram reunidas e republicadas recentemente por Daniel Goldmark, na compilação *Sounds for Silents – Photoplay Music from the Days of Early Cinema 2013*. As outras três que compõem nosso recorte são: uma de Sol P. Levy, publicada na compilação *Folio of Intermezzos – Vol. I* da Belwin Inc 1919, e duas de Edouards Roberts, da compilação *PianOrgan Film Music*, também da Belwin Inc 1918.

Como apoio às análises, também consultamos os manuais de práticas para o acompanhamento de filmes silenciosos de Edith Lang e George West, Ernest Luz, Erno Rapée, George Tootel, W. Tyach George. Todas as peças selecionadas foram identificadas e escolhidas através de indicações literais contidas no título, subtítulos e/ou notas contidas em cada publicação.

Conforme apontamos na introdução, o objetivo deste trabalho é observar os modos como a configuração do humor e da comicidade deram-se na música destinada a acompanhar filmes silenciosos. Pretendemos elencar os padrões e estratégias utilizados de maneira recorrente nas composições para tal feito, bem como refletir sobre em que medida as ações da performance, ou seja, da interpretação dos músicos era ou não fundamental para que a plateia compreendesse as intenções narrativas das peças.

Apresentamos, agora, a seguinte tabela com informações detalhadas a respeito do *corpus*:

Tabela 1:

Ano	Compilação	Compositor	Editora	Peças
1913	Sam Fox Moving Picture Music - Vol.1	J.S. Zamecnik	Sam Fox Pub. Co. Cleveland / New York	Grotesque or Clown Music
1914	Sam Fox Moving Picture Music - Vol.3	J.S. Zamecnik	Sam Fox Pub. Co. Cleveland / New York	Comedy Scene
	Remick Folio of Moving Picture Music - Vol.1 p/ Piano	J. Bodewalt Lampe	Jerome M. Remick & Co. - New York / Detroit	German Medley Waltz
				Mysterioso or Forboding
Old Virginia Essence				
1915	Society Dramas, One Reel, Special Music for Motion Pictures	Walter C. Simon	Walter C. Simon Music Publisher - New York City	Nº X
1916	Carl Fischer's Loose Leaf Motion Picture Collection for Piano Solo	M. L. Lake	Carl Fischer cooper square New York / Boston / Chicago	Essence Grotesque
1918	PianOrgan film books of incidental music	Edouard Roberts	Belwin Inc. New York City	Two characteristic themes - Nº2 Humorous Drinking character
				Two characteristic themes - Nº1 Eccentric Comedy Character
1919	Piano leasers Belwin - Folio of Intermezzos	Sol P. Levy	Belwin Inc. New York City - USA	Flirty-Flirts

Após um breve histórico dos compositores, as peças serão abordadas a partir de suas informações técnicas e da descrição dos fatores composicionais mais relevantes.

3.1 John Stepan Zamecnik

Levando em consideração uma sequência cronológica, apresentamos primeiramente John Stepan Zamecnik (1872 - 1953), que foi um dos maestros e compositores americanos mais expressivos da época. Sob uma infinidade de pseudônimos, como Dorothy Lee, Lionel Baxter, Arturo de Castro, Josh e Ted e tantos outros, Zamecnik tornou-se personalidade de destaque graças aos títulos de “Photoplay Music” que compôs para uso das orquestras de cinema mudo.

Nascido em Cleveland, nos Estados Unidos, o compositor viu sua produção começar a atingir um novo patamar quando forneceu peças para a revista “The Hermits in California”, promovida pelo “The Hermit Club” de Cleveland, Ohio, na qual escreveu músicas para cinco edições da publicação. Zamecnik também se tornou o primeiro diretor musical no novo Teatro do Hipódromo, uma estrutura que recebeu famosos espetáculos de porte elevado e que acabou dando a ele grande visibilidade.

Por volta dessa mesma época, Zamecnik começou a trabalhar com o editor Samuel Fox, sendo “College Yell” (1908) sua primeira canção publicada por ele. Em 1906, Fox fundou a “Sam Fox Publishing” também em Cleveland, Ohio, local onde Zamecnik cultivou um longo relacionamento profissional, realizou diversas composições e se tornou uma força na indústria editorial.

Em 1929, Sam Fox publicou centenas de peças e coleções de música para acompanhamento, sendo que Zamecnik escreveu praticamente todas elas. Para se ter uma ideia da quantidade de publicações da Sam Fox, a empresa lançou cinco volumes da “Sam Fox Photoplay Edition” (cada um composto por uma dúzia de peças diferentes), a coleção “Motion Pictures Theme Series”, uma edição do “Theatre Pianists or Organists Series”, a série “News Reel Folio”, a “Paramount Edition Series” em parceria com os estúdios Paramount, e várias séries para bandas, pequenas

e grandes orquestras e outros arranjos para conjuntos que poderiam facilmente ser adaptadas para o uso nos cinemas.

Embora tenha sido novidade por um bom tempo, o acompanhamento musical ao vivo entrou em decadência no final da década de 1920, quando “The Jazz Singer” foi lançado e os estúdios começaram a trabalhar com a possibilidade do uso de som sincronizado. Após a chegada do som sincronizado nos cinemas, diretores musicais e compositores começaram a criar partituras originais para filmes e, com isso, Sam Fox fechou a publicação das *cue sheets* dos filmes produzidos pela Paramount, várias delas escritas por Zamecnik, incluindo a do vencedor do primeiro Oscar de melhor filme, *Wings* (1927).

Vale ressaltar que, mesmo tendo perdido força, a música típica de acompanhamento do período silencioso não desapareceu. As composições de Zamecnik foram constantemente retomadas e, de tão versáteis, foram reutilizadas durante o cinema sonoro, como trilha musical em filmes de ação, desenhos animados e alguns outros gêneros.

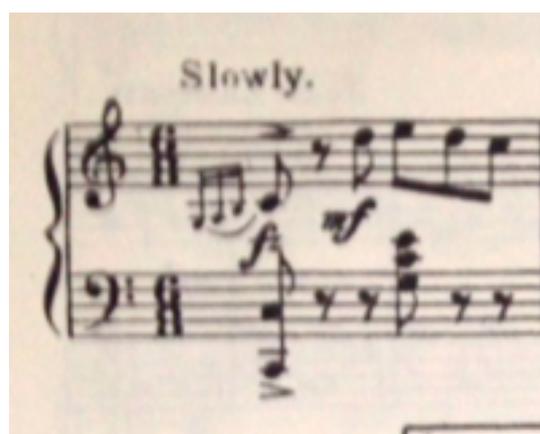
Entre as primeiras coleções publicadas pela *Sam Fox Publishing Co.* estão os 3 volumes da *Sam Fox Moving Picture Music*, que circularam entre 1913 e 1929. Nestas compilações há músicas para diversas “situações”: marchas, temas de amor, músicas para batalha, temas western, polkas, e mais uma infinidade de sugestões. Apenas duas peças de Zamecnik sugerem situações cômicas: “*Grotesque or Clown Music*” encontrada na página 15 do primeiro volume e “*Comedy Scene*” na página 13 do terceiro volume.

A primeira semelhança identificada entre elas é a presença explícita de uma estrutura rítmica binária indicada no início de cada pauta. Na peça “*Comedy Scene*”, há a indicação “2/4” logo após as respectivas claves de cada pauta, apontando assim a fórmula de compasso utilizada na música a seguir. Nesta obra, percebemos um compasso “dois por quatro” ou “compasso binário”, o que significa que a unidade de tempo tem duração de meia semibreve (uma mínima) e o compasso tem duas unidades de tempo. Já em “*Grotesque or Clown Music*”, encontramos a fórmula de compasso “6/8” (seis por oito), caracterizando-a como um binário composto.



(Figura 1)

O ritmo binário é amplamente utilizado em marchas e em algumas composições de música erudita e de jazz, além de muitos ritmos populares, entre eles o frevo, baião, ska, samba, blues, polca, rumba, fado, bossa nova e outros. Na forma composta, pode ser encontrado nos minuetos e em muitos ritmos latinos.



(Figura 2)

Conceitualmente, o ritmo binário é uma célula rítmica formada por dois tempos. Isso pode ser facilmente identificado em muitas das peças indicadas ao acompanhamento em situações cômicas de filmes silenciosos. Entretanto, a presença deste elemento em diversos outros estilos musicais nos leva a crer que esta não seja uma característica exclusivamente dedicada à comicidade.

Assim, a utilização do ritmo binário na composição não se relaciona apenas às músicas de caráter humorístico. Isso reforça o fato de que, embora seja uma característica marcante, a presença deste elemento não é um fator determinante para caracterizar as situações de comédia.

Outro componente presente em ambas as peças, tanto em "*Grotesque or Clown Music*" como em "*Comedy Scene*", é o uso excessivo de colcheias e

semicolcheias. Esta ação se enquadra à uma estratégia primária já citada no capítulo anterior, definida por Palmer (2015) como “oposição” e “excesso”.

Segundo o autor, “oposição” e “excesso” eram características utilizadas por compositores instrumentais clássicos para criar humor musical. Quando um compositor interrompe o fluxo sintático de uma passagem ao prolongar ou deslocar excessivamente uma função formal esperada, a progressão não convencional criará uma incongruência que ele pode então amplificar com uma surpresa simultânea harmônica, melódica ou métrica.

Nas peças em questão, devido a grande concentração dos elementos supracitados, há o agrupamento em figuras contendo 3 ou 4 notas cada, mostrando claramente a necessidade de inserir várias notas por compasso. Isso ocorre em ambas as claves, na linha melódica na clave de sol e também nos acordes de acompanhamento dispostos na clave de fá.



(Figura 3)

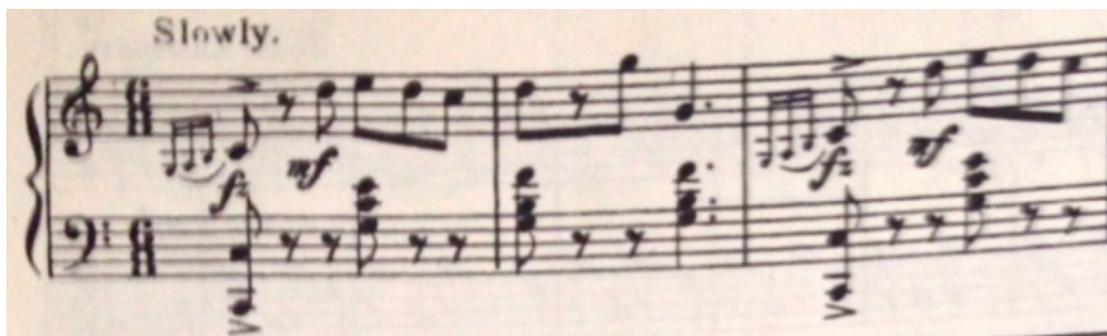
Em “*Comedy Scene*” acontece maior incidência de semicolcheias. Elas estão presentes em quase todos os compassos da peça, trazendo a impressão de velocidade e destreza, com muitas notas inseridas em um compasso de apenas dois pulsos. Essa é uma das estratégias que ajudam o intérprete a causar o efeito alegre e cômico durante o acompanhamento da imagem.

Ainda em uma análise das composições sob a luz de Palmer (2015), é necessário destacar que a repetição excessiva não tem cunho humorístico por si só. Ela apresenta traços de comicidade porque contrasta com o que esperávamos (e negamos), e assim o humor ainda surge através da oposição em um sentido mais abstrato.

David Huron (2004), ao analisar especificamente as estratégias do compositor Peter Schickele, sugere também que estes dispositivos evocadores de humor na música podem ser classificados em nove categorias, sendo uma delas justamente a

repetição excessiva. Essa característica é definida como o ato de repetir uma passagem muito mais vezes do que rege a norma musical.

Em “*Grotesque or Clown Music*”, a música é construída quase que exclusivamente de colcheias e mínimas, dando uma característica de acentuação moderada, onde se ouve com clareza todas as notas e acordes tocados. Salvo nos compassos 1, 3 (figura 4) e 17 (figura 5), onde aparece um portamento, de 3 semicolcheias em cada um deles, inserido de forma manuscrita, aparentemente após a confecção da partitura. Isso pode ser considerado uma “perfumaria”, algo a ser executado de maneira rápida e discreta, pois excede o tempo determinado para o compasso, ou seja, está ali como um “extra” à composição.



(Figura 4)

Ainda em “*Grotesque or Clown Music*”, no compasso 18 (figura 5) há um conjunto de fusas dispostas em escala descendente. Esta característica encerra o segundo tema da peça, abrindo espaço para uma sequência de pausas que precede a alteração tonal inserida no próximo compasso.



(Figura 5)

O encerramento da primeira parte da composição dá espaço à improvisação, isto é, o músico que executa a peça, de certo modo, ganha mais autonomia para moldar o acompanhamento conforme julgar necessário. Essa liberdade ajuda a causar uma ideia de maior dinamismo e, conseqüentemente, uma maior possibilidade de riso durante a execução da peça.

Assim como tomamos como base os princípios de Palmer (2015) sobre oposição e excesso, neste momento é válido ressaltar novamente uma das nove categorias indicadas por David Huron: a tonalidade flutuante. Este item se refere às mudanças de tonalidade que podem ser altamente perturbadoras se não forem preparadas de forma previsível.

Embora Huron (2004) destaque este caráter perturbador na mudança abrupta de tons, as peças de Zamecnik trazem alterações tonais de uma maneira bem mais sutil. Mesmo de forma mais branda isso contribui para a construção de um efeito surpresa, e os dispositivos evocadores de humor contidos na violação de expectativa favorecem o diálogo com a obra visual.

Neste momento, cabe trazer à tona o conceito de melodia, que se forma a partir da sucessão de notas musicais. É possível definir como melodia a frequência das notas musicais que acontecem e dão origem a uma unidade independente, com um sentido musical completo. Ao ouvir uma música e reter na memória um refrão, significa que sua melodia foi captada, um aspecto diferente do ritmo e da harmonia. Na notação musical ocidental, a melodia é representada no pentagrama de forma horizontal para a sucessão de notas musicais, e de forma vertical para sons simultâneos (acordes). A sucessão de sons arbitrários não é considerada uma produção de melodia, já que os sons que a formam possuem quase sempre durações diferentes e alturas (frequências) também distintas, além de resultar em um sentido musical.

De volta às peças de Zamecnik, é possível observar que em ambas existe a inserção de temas individuais que podem ser tocados separadamente, de acordo com a necessidade do instrumentista, em virtude do tempo necessário para o acompanhamento de determinada sequência fílmica.

“*Grotesque or Clown Music*”, por exemplo, possui quatro temas distintos com melodias que dialogam entre si, podendo ser repetidos uma vez cada um, como indicam os ritornelos (:| ||) presentes ao final de cada tema, ou simplesmente ignorá-los, de acordo com a necessidade. Sua melodia nitidamente preserva espaços para a

interpretação visual para que o espectador mantenha a atenção no clown que o nome da peça sugere. Havendo assim uma grande liberdade na forma com que a peça pode ser executada, exatamente porque é possível apresentar quatro músicas independentes ou mesmo uma que englobe a partitura por completo. Cada um dos espaços então pode servir como lacuna de interpretação para que a atenção do espectador seja completamente direcionada para o que está se passando na obra visual.

Huron caracteriza essas lacunas como possíveis “Atrasos Improváveis”, o que representa mais um de seus dispositivos evocadores de humor na música. Este item salienta o retardo de soluções altamente esperadas, ou seja, é uma forma de romper a expectativa do indivíduo por meio da melodia e gerar comicidade.

Por outro lado, “*Comedy Scene*” possui uma estrutura diferente e procura operar em paralelo à cena, não deixando espaços para sentimentos adversos. Além disso, aparenta ser apta para uso em cenas de fácil degustação do espectador.

Diferentemente de “*Grotesque or Clown Music*”, a peça possui um único tema que se divide em duas partes. Neste caso, a quantidade de notas por compasso dificulta a modificação da composição, tirando de quem executa a liberdade de uma possível improvisação.

Como indicado no início da pauta, “*Comedy Scene*” deve ser tocada em *Alegro Moderato*, com andamento entre 112 e 116 bpm. Este fator, aliado às figuras rítmicas presentes na obra, indica a presença de muitas notas executadas em um curto espaço de tempo.

A primeira parte da melodia deve ser tocada uma vez no início da execução, partindo da anacruse até o penúltimo compasso, onde se encontra o ritornelo que indica retorno ao compasso dezessete. A segunda parte da peça pode ser executada quantas vezes forem necessárias para atingir o tempo proposto, partindo sempre do compasso dezessete até o penúltimo compasso. Quando o objetivo for atingido, o músico finaliza a execução com a anacruse contida no último compasso.

A grande quantidade de informações sonoras contidas na pauta busca ilustrar a cena, deixando pouca ou quase nenhuma liberdade de improviso para quem a executa. Por outro lado, a combinação de todos esses elementos da partitura, como o andamento, a tonalidade maior e o grande volume de notas por compasso, ajuda a transmitir a sensação de alegria, descontração e uma possível vontade de dançar ao ritmo da música.

Tanto em “*Grotesque or Clown Music*” como em “*Comedy Scene*” podemos encontrar diversos sinais que indicam variação de dinâmica e intensidade. Para que fique mais claro, vale destacar por fim que, basicamente, o som musical tem quatro características: duração, altura, timbre e intensidade. A duração está relacionada ao tempo. A altura é a frequência do som, indicada pelo compositor pela posição da nota no pentagrama. Timbre é aquilo que nos permite distinguir notas de mesma altura e, por último, a intensidade sonora refere-se à energia com que a onda sonora atinge nossos ouvidos.

É importante lembrar que ambas as peças de Zamecnik aqui analisadas foram escritas em tonalidade maior, especificamente em dó maior. Porém, em “*Comedy Scene*” são acrescentados alguns acidentes pontuais ao longo da segunda parte da música. Já “*Grotesque or Clown Music*” sofre uma alteração tonal mais relevante, onde a partir do terceiro tema contido na pauta é incluído um bemol na armadura de clave, passando a ser executada em fá maior até o final da peça.

Para contextualizar melhor, cabe aqui falarmos também sobre as escalas musicais. Elas podem ser definidas como sequências ordenadas de notas que podem ainda ser classificadas em escalas maiores ou menores.

Quando falamos em escala maior, uma sequência bem definida de intervalos é seguida. Para sermos mais exatos, a lógica é “tom, tom, semitom, tom, tom, tom, semitom...” e assim por diante, ou seja, os semitons ocorrem no terceiro e no sétimo graus. Já na escala menor, a sequência básica é “tom, semitom, tom, tom, semitom, tom, tom...” repetindo o ciclo, sendo que os semitons podem ser observados no segundo e no quinto graus da escala.

Na cultura ocidental, por exemplo, de um modo geral, músicas em tonalidade maior transmitem um sentimento de alegria e entusiasmo, notado de forma clara quando comparadas às escalas e acordes menores. Isso nos aponta para o fato de que a utilização das diferentes tonalidades tem o poder de despertar emoções tão diferentes quanto. É o que podemos constatar na sequência:

Uma característica fundamental da música é a sua capacidade de despertar emoções. Tanto a experiência musical quanto a evidência experimental documentam que na música ocidental, o uso da escala ou modo menor geralmente conota uma emoção negativa, como a tristeza, enquanto o modo maior geralmente tem uma conotação mais positiva, como a felicidade. A fonte dessa relação permanece sem solução, mas há dois pontos de vista opostos sobre o

assunto. Von Helmholtz (1877/1954) afirmou que a resposta mais agradável resultante da tríade maior em comparação com o menor era puramente devido à percepção de sons acusticamente concordantes ou discordantes. O ponto de vista alternativo é que associações emocionais a sons musicais são culturalmente aprendidas (Lundin, 1967). (GREGORY, WORRAL, and SARGE - Motivation and Emotion, Vol. 20, No. 4, 1996, P.341)

Gregory, Worrall e Sarge (1996) desenvolveram uma pesquisa justamente procurando entender essa relação da música com o despertar das emoções. O estudo foi realizado com crianças na faixa de 3 a 4 anos e também de 7 a 8 anos.

Basicamente, as crianças ouviram oito músicas diferentes reproduzidas em tons maiores e menores, mas sem qualquer lógica na melodia ou harmonização. Para cada música, elas deveriam indicar a emoção que foi despertada naquele momento: felicidade ou tristeza, de acordo com a expressão facial de um desenho.

As crianças um pouco mais velhas, assim como adultos que também foram expostos ao estudo, apresentaram um grau superior de demonstração das emoções em relação àquelas de 3 a 4 anos. Os mais novos não tiveram uma associação significativa entre a música e uma resposta emocional relevante.

Em resumo, o acompanhamento harmônico fez aumentar significativamente a incidência de respostas felizes. Com isso, o estudo apontou e reforçou a ideia de que a associação entre a música e as respostas emocionais é algo desenvolvido com o passar do tempo e da idade, isto é, culturalmente aprendido.

Os mesmos autores apontam ainda que alguns outros estudos foram realizados com o mesmo objetivo. Muitos deles demonstraram que adultos facilmente associam felicidade e tristeza a tons maiores e menores na música, respectivamente.

Hevner (1930), por exemplo, segundo Gregory, Worrall e Sarge executou composições diferentes utilizando tons maiores e menores para que fossem classificados de acordo com uma lista de respostas emocionais. A mesma música foi classificada de maneira mais positiva quando tocada em tons maiores. Mesmo tendo utilizado diversas outras variáveis para dificultar a associação, como tempo, faixa de afinação, velocidade e frequência das notas descontextualizadas, Hevner obteve as mesmas percepções. A associação entre as emoções de alegria e tristeza com a execução de músicas em tons maiores ou menores foi identificada.

Segundo os autores, muitas outras pesquisas reforçam também que a habilidade de associar diferentes emoções às músicas se desenvolve com a idade. É o

caso da pesquisa de Terwogt e Van Grinsven (1991), que trabalhou com crianças de 5 e 10 anos, além de adultos, a fim de obter um diferente parâmetro de comparação. Neste caso, todos os participantes tiveram que apontar expressões faciais que representavam alegria, tristeza, medo e raiva enquanto ouviam alguns exemplos de música clássica escolhidas para retratar cada um desses sentimentos. Ficou comprovado que a habilidade de reconhecer as emoções corretas aumentou conforme a idade. Além disso, o grupo com as crianças mais jovens pôde diferenciar claramente a alegria e a tristeza, mas teve dificuldade com o medo e a raiva.

Por fim, Kastner e Crowder (1990) também têm um importante estudo citado por Gregory, Worrall e Sarge. Segundo eles, algumas crianças tiveram que apontar emoções diferentes, como feliz, contente (neutro), triste ou com raiva. Eles também utilizaram músicas com tons maiores e menores, com ou sem acompanhamento harmônico na melodia. Os grupos de crianças, os dois com faixas etárias distintas um do outro, mostraram uma relação significativa de percepção entre as músicas e as emoções. Também foi possível identificar uma forte relação de percepção entre tom e harmonia nas crianças mais velhas.

Músicas executadas em tons maiores e não harmonizadas foram frequentemente mais associadas com emoções positivas do que as harmonizadas. Todavia, as reproduzidas em tons menores e com harmonização aumentaram a associação a emoções negativas. Portanto, a partir destes estudos é possível reforçar a ideia de que uma característica fundamental da música é a sua habilidade de despertar as emoções. Dito isso, alguns fatores como tonalidades maiores e menores realmente auxiliam no processo de percepção e estímulo de sentimentos durante a sua reprodução, o que se faz de extrema relevância quando se trata de cinema silencioso.

3.2 J. Bodewalt Lampe

Outro compositor de grande valia para este estudo é o dinamarquês J. Bodewalt Lampe (1869-1929). Lampe, assim como Zamecnik, também deixou a sua marca na história das composições genéricas para o cinema mudo, sendo um de seus maiores influenciadores.

Entre suas peças selecionadas como *corpus* para esse estudo, encontram-se duas, ambas publicadas em 1914 por Jerome M. Remick & Co. - New York / Detroit. Elas fazem parte da compilação Remick Folio of Moving Picture Music - Vol.1 p/ Piano.

A primeira delas é a peça nº41, “*German Medley Waltz*”, indicada pelas observações na própria partitura para cenas animadas, de comédia ou de estudantes bebendo. O andamento possui momentos diferentes, sendo parte1: “Halli Hallo” e parte 2: “Lauterbach”, ou seja, ela é dividida em 2 partes fundamentais, o que já é sugerido no próprio título como um medley de Valsas Alemãs.

Na primeira parte, a melodia é fundamentalmente composta por acordes na clave de sol, que se repetem ao longo dos compassos onde a clave de fá desenvolve variações simples com breves acidentes atonais que marcam a retomada da ideia principal.



(Figura 6)

Curiosamente, na segunda parte a proposta é semelhante, porém, a clave de fá mantém a estrutura de acordes repetidos com pequenas variações e a clave de sol uma melodia simples sem grandes saltos e nenhum acidente.



(Figura 7)

Tanto a primeira quanto a segunda partes são iniciadas com uma anacruse com indicação de dinâmica forte, como se fosse um sinal para marcar o início do acompanhamento. Ambas são compostas por 16 compassos, podendo ser executadas de forma conjunta ou mesmo individualmente, tudo depende da necessidade da cena a ser acompanhada. Toda a peça é constituída em sua maioria por semínimas e algumas colcheias pontuais. (Vide anexo I).

Logo no início da composição, a anacruse serve como uma referência de que há a possibilidade da música não ser iniciada no tempo forte do compasso. Isso pode ser considerado como um indicador claro de que existe uma liberdade de interpretação para a execução, com flexibilidade para adequação da partitura de acordo com a cena a ser acompanhada.

Na sequência temos a peça nº88, “*Mysterioso or Forboding*”, indicada para cenas grotescas. O andamento é Moderato, caracterizado por uma média que se situa entre o andantino e o allegreto, o compasso é quaternário e a tonalidade é Dó Maior.



(Figura 8)

Neste contexto é facilmente perceptível a constante repetição de um padrão com 2 fusas e uma ligadura na clave de sol. Somente no décimo sexto compasso o padrão é substituído por uma sequência de colcheias que finalizam o tema principal seguido de ritornelo, onde é retomada a estrutura de fusas inicial. (Vide Figura 09)

Nota-se também que na clave de fá uma frase de quatro compassos é repetida 3 vezes, sofrendo alteração nos últimos 7 compassos antes do ritornelo, que já induz ao retorno no final do décimo oitavo compasso com as 4 fusas também contidas na anacruse inicial. Vale observar que a presença de acidentes é comum ao longo da pauta em ambas as claves, causando pequenas alterações tonais e retornos à forma original.

The image shows a page of a musical score titled "Mysterioso or Forboding" by Lampe. The score is for piano and violin. The tempo is marked "Moderato" and the mood is "tremolo". The score consists of five systems of music. The first system starts with a piano part (numbered 88) and a violin part. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, often beamed together. The violin part has a similar rhythmic pattern. The score includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings like "p". The title "Mysterioso or Forboding" is written in a stylized font at the top, and "LAMPE" is written in the top right corner. The bottom of the page shows the beginning of the next system, also titled "Mysterioso or Forboding".

(Figura 09)

É importante destacar que, novamente, a anacruse se faz presente e abre espaço para a liberdade de improvisação do artista ao executar a peça. Além disso, mais uma vez é possível reiterar nesta análise o conceito de “oposição” e “excesso” desenvolvido por Palmer.

Na peça em questão, a repetição excessiva de informações musicais como notas, por exemplo, ajuda no processo de produção da comicidade pretendida. Outra característica que merece destaque é que há também a presença dos sinais de variação de intensidade ao longo de toda a composição (> crescendo, < diminuendo, etc).

Ainda sobre Lampe, temos a peça N°101, “*Old Virginia Essence*”, indicada para cenas de palhaços ou também grotescas. O andamento é Allegretto, que é menos vivo que o Allegro, o compasso é 6/8, um binário composto e a tonalidade é Sol Maior.

Novamente, assim como as outras peças anteriormente citadas, a composição é iniciada com uma anacruse seguida de uma sequência de repetições na clave de fá. Há também variações a partir do quarto compasso, até o ritornelo ao final do oitavo compasso, formando um tema inicial com uma estrutura independente que pode indicar ao executante mais liberdade de utilização da peça.

The image shows a page of a musical score titled "Old Virginia Essence" by Lampe, numbered 101. The score is written for piano and is in the key of G major (one sharp) and 6/8 time. The tempo is marked "Allegretto (slowly)". The score consists of four systems of music. The first system is the piano introduction, starting with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The third system continues the introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The fourth system continues the introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as (mf) and (f). The page number 44 is visible in the bottom left corner.

(Figura 10)

Após o primeiro ritornelo encontramos outra anacruse iniciando um tema semelhante ao primeiro, com as mesmas divisões rítmicas e um padrão de repetição na clave de fá mais contínuo levando a uma proposta de finalização semelhante ao da primeira parte, diferindo-se apenas e não menos relevante da presença de pontos de Stacatto no penúltimo compasso.



(Figura 11)

Da mesma forma que em outras peças já analisadas, as composições de Lampe também fazem uso de estratégias bem definidas para garantir o efeito cômico. O uso de muitas notas por compasso é uma delas, pois auxilia a trazer a sensação de alegria.

Em suma, a grande quantidade de informações sonoras contidas na peça busca ilustrar a cena, causando uma variação de intensidade. Neste caso, o intérprete tem a possibilidade de improvisação ao repetir alguns trechos determinados, o que caracteriza, mais uma vez, a estratégia de repetição excessiva proposta por Huron.

3.3 Walter C. Simon

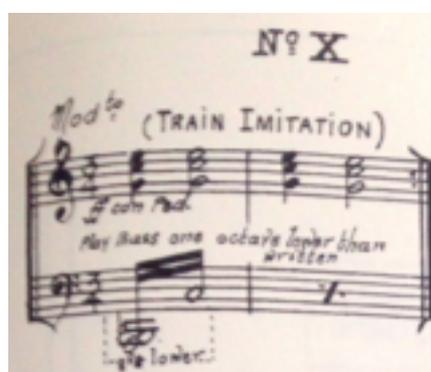
Nascido em Nova Orleans, Louisiana, em 1885, Walter C. Simon é mais um dos compositores que também têm peças de grande importância para este estudo. Registros apontam que Simon teve pouco ou mesmo nenhum treinamento formal de música, fato que impressiona quando se dá atenção ao talento natural apresentado por ele.

Filho de Gustave Martin "Gus" Simon e Ella Scanlon, Simon começou a aparecer nos diretórios da cidade de Nova Orleans como professor de música bem cedo, por volta de seus 16 anos. Em 1903, Gus e Walter se tornaram funcionários da Louis Grunewald Music Company, uma cadeia que tinha uma grande presença em

Nova Orleans. Eles até chegaram a ter sua própria linha de pianos que foram construídos pela Bradbury Piano Company (parte posterior da Winter Piano Company).

A peça dele que compõe o *corpus* desta pesquisa é datada de 1915, integra a compilação da Society Dramas, One Reel, “Special Music for Motion Pictures”, nºX, publicada por Walter C. Simon Music Publisher - New York City. Há observação na partitura, indicando que o número pode ser usado para uma situação cênica de perseguição, de comédia, etc. Cita ainda que, caso haja um trem na tela, é indicado omitir a buzina de automóvel, ou vice-versa, ou ambos. (Vide anexo I) De maneira mais clara, segundo a nota, as imitações de automóveis podem ser deixadas de fora. A peça tem andamento Allegro, compasso 2/4 e tonalidade em duas partes. Primeiramente Dó Maior e posteriormente Fá Maior.

Esta composição é dividida em cinco partes distintas que sugerem aplicações diversas e independentes. Os primeiros dois compassos indicam uma imitação de trem em compasso ternário, uma “onomatopeia” sonora que pretende se assimilar aos sons emitidos por um trem em movimento. Vale destacar que este efeito pode ser repetido quantas vezes forem necessárias, adaptando-se de maneira situacional.



(Figura 12)

Mais adiante, a partir do terceiro compasso, é iniciado um tema em compasso binário simples, com repetição dos padrões rítmicos a cada dois compassos até o ritornelo no décimo compasso. No décimo primeiro, a repetição rítmica permanece sofrendo pequenas alterações e a melodia encaminha para uma finalização no décimo oitavo compasso.

N^o X SOCIETY DRAMA

Mod^{to} (TRAIN IMITATION) *off. S^o*

For Bass one octave lower than written

the lower.

(AUTOMOBILE HORN IMITATION)

Fine

The image shows a page of musical notation for a piece titled 'SOCIETY DRAMA' No. X. It features three systems of staves. The first system is labeled '(TRAIN IMITATION)' and includes the instruction 'Mod^{to}' and 'off. S^o'. Below the first staff, there is a note: 'For Bass one octave lower than written' and 'the lower.' The second system continues the 'TRAIN IMITATION' theme. The third system is labeled '(AUTOMOBILE HORN IMITATION)' and includes the instruction 'Fine'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(Figura 13)

Ainda neste contexto, o décimo nono e vigésimo compasso indicam a imitação de uma buzina de automóvel. Assim como os outros, este efeito também pode ser repetido quantas vezes o músico julgar necessário. Além disso, de acordo com as notas contidas na publicação pode ainda também ser omitida na execução.

(AUTOMOBILE HORN IMITATION)

This image is a close-up of the musical notation for the 'AUTOMOBILE HORN IMITATION' section. It shows a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of notes and rests, with a 'Fine' marking at the end. The notes are arranged in a way that suggests a horn-like sound.

(Figura 14)

No vigésimo primeiro compasso é iniciado outro tema melódico, agora na tonalidade de fá maior, seguindo a mesma estrutura de repetição rítmica contida na primeira parte. Este tema segue até o final da peça, onde há uma indicação de CODA que pode levar a repetir toda execução a partir do terceiro compasso. (Vide anexo I).

Vale ressaltar que a utilização das “onomatopeias sonoras” é uma estratégia bastante utilizada na reprodução musical para acompanhamento nos filmes silenciosos. Elas nada mais são do que uma combinação de sons aplicados de forma criativa buscando imitar objetos e situações reais, o que ajuda muito a induzir o espectador ao riso.

Geralmente, este artifício tem como característica a possibilidade de ser repetido quantas vezes forem necessárias para enquadrar perfeitamente a composição sonora à obra visual. Neste caso, a repetição rítmica que se estende ao longo da partitura e a presença do CODA no final da peça, ajudam a caracterizar mais uma vez o item de “repetição excessiva” de Palmer.

Outro quesito que ajuda a reproduzir o efeito cômico é a tonalidade flutuante. Conforme já explicitado em passagens anteriores, segundo Huron, as mudanças bruscas de tonalidade podem ser altamente perturbadoras por contrariarem as expectativas, provocando assim um efeito cômico.

3.4 Mayhew Lester Lake

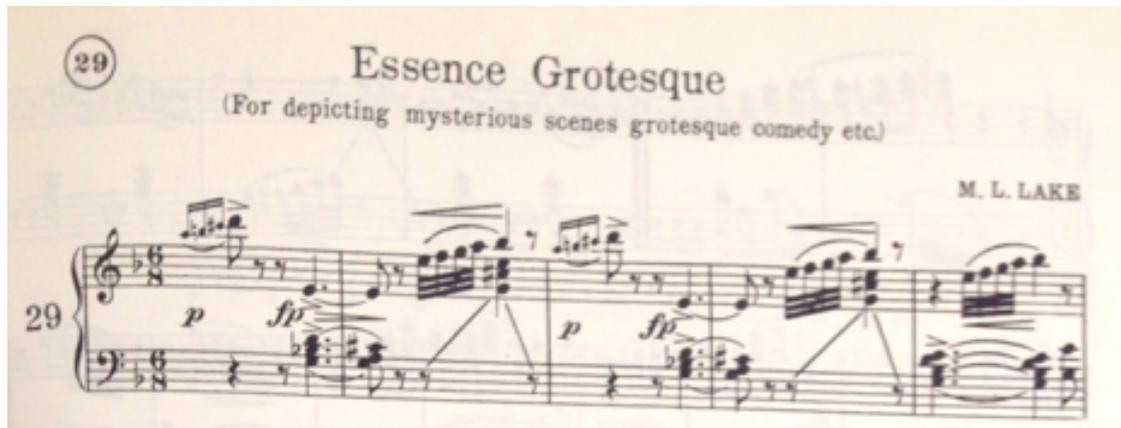
Mayhew Lester Lake (1879 – 1955) nasceu em Southville, no condado de Worcester, e foi um compositor americano, professor de música, maestro, arranjador e violinista. Assim como Zamecnik, utilizou diversos pseudônimos ao longo de sua carreira, como Alfred Bayers, Paul Dulac, Charles Edwards, mas talvez o mais conhecido deles tenha sido Lester Brockton.

Lake estudou piano, violino, harmonia e contraponto no Conservatório da Nova Inglaterra, em Boston. Mais tarde, foi violinista na Boston Symphony Orchestra. Registros apontam também que ele viajou como maestro participante de várias orquestras de teatro em todos os Estados Unidos.

Lake também foi um compositor prolífico e escreveu um grande número de trabalhos para orquestra, mais especificamente para bandas de sopro (bandas de metais). Compondendo ragtime escreveu duas obras, *The Rag Baby* (1916) e *Toreador Humoresque: A Ragtime Travesty em "Carmen"* (1918). Em 1924, ele se tornou um membro da Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores (ASCAP).

A Compilação: *Carl Fischer's Loose Leaf Motion Picture Collection for Piano Solo*, de 1916, publicada por: Carl Fischer cooper square New York / Boston /

Chicago, traz uma peça de grande valia para este estudo. “*Essence Grotesque*”, nº29, que contém a indicação “*para cenas grotescas que retratam mistérios, comédias, etc.*”



(Figura 15)

Em compasso 6/8 (Binário Composto) com tonalidade Fá maior, a repetição de padrões rítmicos ainda é frequente nesta peça. Apesar dessa característica, a presença ocorre de forma mais elaborada, contendo variações de dinâmica expressas ao longo de toda obra. Essa é uma estratégia bastante comum que vem sendo encontrada em diversos momentos dentro do recorte selecionado para esta pesquisa. Por isso, cabe dizer que a peça, quando estruturada desta forma, ou seja, com repetição de padrões rítmicos, possibilita uma maior mobilidade e possibilidade de improvisação no momento de sua execução, tornando o ambiente propício a cortes e expansões conforme a necessidade.

O padrão estabelecido do primeiro ao quarto compasso em ambas as claves se repete do nono ao décimo segundo compasso, e no décimo sexto há um ritornelo indicando repetição de todo o trecho desde o início, após uma sequência de notas em Stacatto, finalizando assim a primeira parte.

M. L. LAKE

29

p *ff* *p* *ff* *p* *ff*

(Figura 16)

No décimo sétimo compasso, inicia-se um segundo tema seguindo a mesma tonalidade definida na armadura de clave inicial. O padrão de repetição rítmica é a cada 4 compassos indo até o vigésimo quinto compasso, onde o tema se modifica e segue para a conclusão da peça.



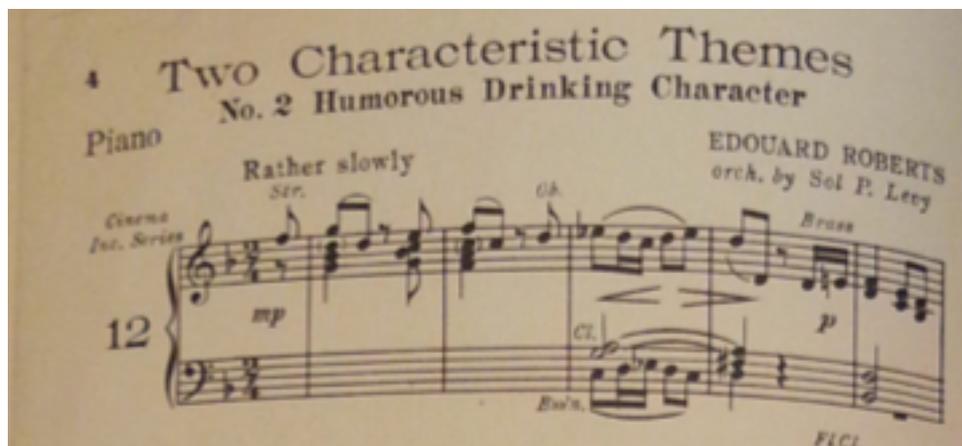
(Figura 17)

É possível identificar o uso de diversos elementos que alteram a dinâmica musical e a forma de interpretação. Nela há também a presença de crescendos, diminuendos, staccatos, idas e vindas entre piano e forte-piano. Todos esses itens contribuem para o enquadramento da composição em uma das características definidas por Huron, a citação incorreta. Huron define a citação incorreta como a violação da expectativa verídica. Neste caso, a violação é amplificada pelo contraste extremo entre possibilidades verídicas e esquemáticas.

A presença demasiada de notas rápidas em um curto espaço de tempo também aponta para o conceito da oposição e excesso de Palmer. O uso desta estratégia é o que ajuda a gerar o possível efeito de grotesco dentro da composição.

3.5 Edouard Roberts

As peças de Edouard Roberts que serão analisadas foram orquestradas por Sol Paul Levy, compositor que teremos a oportunidade de conhecer melhor adiante. A primeira delas faz parte da compilação *PianOrgan film books of incidental music* e foi publicada por: Belwin Inc. New York City. Com data de 1918, “*Two characteristic themes - N°2*” é indicada para cenas cômicas em que o personagem bebe alguma coisa. Seu andamento é *Rather Slowly*, o compasso é 2/4 Binário Simples e a tonalidade é Fá Maior.



(Figura 18)

A peça se divide claramente em dois momentos, fato frequentemente observado em composições deste estilo. A primeira parte ocorre em compasso binário simples, sem repetição de padrões, com um tema melodicamente elaborado, explorando uma gama de possibilidades.

No segundo momento da peça, já utilizando do compasso binário composto, a proposta é mais comportada, acompanhando padrões já vistos anteriormente em sugestões de outros compositores, onde a estrutura rítmica utilizada na clave de fá segue a mesma ideia de semicolcheias e pausas em boa parte do tempo. Ao final da peça é criado um novo padrão rítmico na clave de fá que leva à conclusão do tema.



(Figura 19)

Vale salientar que, no início da obra, onde há uma indicação literal propondo que a composição seja utilizada para acompanhar cenas cômicas em que o personagem bebe, podemos encontrar elementos que alteram a dinâmica da música. São identificados, por exemplo, 17 “crescendos e diminuendos” que, em sua maioria, são acompanhados de indicações de variação de andamento.

De acordo com a reprodução da indicação são percebidas constantes idas e vindas sugeridas pela alteração no dinamismo. Isso pode gerar uma sensação de cambalear ou de pronúncia inconstante, assemelhando-se a um diálogo de bar, fato que a música de acompanhamento deve sugerir ao espectador durante a execução simultânea da obra visual.

Outra peça de Roberts recortada para compor o nosso *corpus* é “*Two characteristic themes - N°1*”, indicada para cenas com personagens de comédia excêntrica. O andamento identificado é Allegretto Moderatto, o compasso é um binário simples na tonalidade de Fá Maior.

A peça é proposta em um único tema, sem a presença de ritornelos, comuns nas demais peças analisadas, onde o executante tem a liberdade de prolongar ou reduzir o acompanhamento de acordo com a necessidade. Porém a estrutura rítmica da peça indica uma divisão clara do tema a partir do compasso 21. Há a presença marcante de staccatos ao longo dos primeiros 20 compassos, e a constante repetição de padrões rítmicos na clave de fá, estratégia comum encontrada em várias peças analisadas.

6 Two Characteristic Themes
 No. 1 Eccentric Comedy Character
 Piano Conductor
 or Organ

EDOUARD ROBERTS
 orch. by Sol P. Lee

Allto molto
Str.
Wood
rall.

Cinema
 Inc. Series

12

a tempo
p

Fl.
Ob.
Cl.

Copyright 1918 by HELWIN Inc. 701 7th Ave., N. Y. C.
 International Copyright Secured

(Figura 20)

O segundo momento do tema é iniciado com uma anacruse, e um padrão rítmico que é repetido até o compasso 26. A partir do compasso 30 existem novos padrões semelhantes de menor duração que repetem poucas vezes até o compasso 43.

The image shows a page of musical notation for an orchestra and piano. It consists of five systems of staves. The first system is for Bassoon (Bass.), marked *mf*. The second system is for Oboe (Ob.). The third system is for Clarinet (Cl.) and Horn. The fourth system is for Violin (Viola) and Piano (Piano), with a *mf* marking. The fifth system is for Piano (Piano) and includes the marking *D.C.* at the end.

(Figura 21)

Por si só, o termo “excêntrico”, que está contido no nome da peça, já transmite a ideia de algo que pode ser considerado diferente, fora do convencional. Assim, ao propor que esta obra acompanhasse cenas de comédia excêntrica, o autor necessitou incluir ideias que se contrapõem em diversos elementos.

A composição se inicia de forma mais branda e após o compasso 21 assume estrategicamente outra forma, afastando-se quase que completamente da proposta inicial. Apesar disso, a mobilidade que o intérprete necessita para desempenhar o

acompanhamento é preservada, podendo assim iniciar o tema na anacruse e deixar de lado o primeiro tema contido na música.

3.6 Sol Paul Levy

Nascido em Chicago, Illinois, Sol Paul Levy (1881 – 1920) foi o primeiro clarinetista nas obras de John Philip Sousa e Arthur Pryor e foi responsável pelo departamento de orquestra estrangeira da Victor Records. Teve trabalhos desenvolvidos para diversos filmes silenciosos, entre os quais é possível citar *The Barrier*, *The Right To Happiness*, *Say It With Songs*, *Sealed Orders*, *Song Of The North* e *World In Flames*.

Em 1914, Levy compôs *H.S. Gordon's Motion Picture Collection*, uma compilação para piano. Contribuiu também como compositor e arranjador em inúmeras peças orquestrais para filmes, inclusive de Edouard Roberts, conforme dito anteriormente. Levy tem uma peça relevante para este estudo chamada “*Flirty-Flirts*”, parte da compilação *Piano leasers Belwin - Folio of Intermezzos*, também publicada por Belwin Inc. New York City – USA, datada em 1919. O andamento da peça é *Allegretto Giocoso*, o compasso é 4/4 (quaternário) e a tonalidade é Fá maior.

A peça em questão é dividida em quatro indicações, sendo uma em cada página. Além disso, é facilmente perceptível que, diferente das outras peças, neste caso são encontradas pouquíssimas repetições de estruturas rítmicas e melódicas. (Vide anexo I) Sinais de *Stacatto* são distribuídos ao longo de toda a composição e são encontradas marcas pouco comuns nas demais peças destinadas ao acompanhamento de situações cômicas nos filmes silenciosos, como a *fermata*. Variações de dinâmica são indicadas a todo momento e em diversas vezes acompanhadas de indicações de variação de andamento.



(Figura 22)

Devido às características acima identificadas, vale discutir aqui aspectos conceituais relacionados ao andamento musical. Primeiramente, entende-se por andamento musical a velocidade que se emprega na música e regula a duração dos sons. Há três tipos de andamentos: lentos, moderados e rápidos. Dentro do conceito de andamento, existem ainda alguns tipos de variação, que são a Agógica, Dinâmica, Articulação, Legato, Staccato, Portato, Tenuto e Martellato.

Agógica pode ser entendida como a variação do andamento de uma obra musical, sendo ela momentânea ou parcial. Enquanto a Dinâmica ocorre quando há uma variação da intensidade dos sons. Vale destacar que esta é a propriedade que define se um som será fraco ou forte, ou seja, basicamente, diz respeito ao volume da música.

Na sequência há também a Articulação, que é a maneira como se pronunciam as notas musicais. Este recurso busca clareza na pronúncia a fim de tornar o discurso musical inteligível. Outro recurso é o Legato, onde as notas devem ser tocadas com valor exato, sem que haja silêncio entre elas. É importante enfatizar que este último se faz presente na grande maioria das peças presentes neste recorte, inclusive nesta em questão.

Ainda sobre os tipos de variação, o Staccato (que significa destacado em italiano) é a execução de sons destacados. Neste caso, as notas devem ser tocadas apenas com a metade do seu valor, já que a outra metade é pausa. E quando as notas são tocadas com três quartos do seu valor, temos o Portato, que é a execução semi-ligada.

Por fim, o Tenuto é a execução da intensidade e do valor completo da nota. O Martellato, como o próprio nome sugere, chega até a lembrar o som da batida de um martelo, é a execução com acento muito forte, o que provoca um efeito seco.

3.7 Manuais de acompanhamento de filmes silenciosos

Conforme dissemos no início deste capítulo, a fim de compreendermos melhor a configuração do humor na música do cinema silencioso, destacamos um recorte bem específico, que são as situações cômicas de obras visuais acompanhadas por peças e/ou temas musicais. Estes recortes compreendem, mais especificamente, peças para piano ou órgão publicadas na década de 1910, exclusivamente veiculadas em Nova Iorque (EUA). Embora o destaque especial para estas peças tenha se dado devido à relevância de cada uma no contexto de produções durante o período delimitado pelo recorte, no decorrer desta pesquisa nos deparamos com informações que cabem ser citadas neste momento. São dois manuais que tratam sobre o acompanhamento de cenas cômicas em filmes silenciosos e foram publicados em 1925, um por Ernest Luz e outro por Erno Rapee, ambos em Nova Iorque assim como todas as peças analisadas anteriormente.

Nos dois manuais existem vastas orientações sobre os mais diversos estilos e emoções que podem ser representadas ao acompanhar uma obra audiovisual. Todavia, quando tratou-se de situações cômicas os autores limitaram-se a apenas alguns poucos parágrafos, onde segundo Rapee (1925) focaram no "único dever da comédia em um programa, que é fazer as pessoas rirem."

Ernst Luz nasceu em 1878 em Allentown, Pennsylvania, USA. Tornou-se conhecido por publicações como *The temptress* (1926), *Love* (1927) e *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921). No período do cinema silencioso, compilou partituras para um grande número de filmes. Em 1925, desenvolveu o manual chamado "Motion Picture Synchrony", publicado pela Music Buyer Corporation. Era um método de selecionar acompanhamentos musicais apropriados baseados em emoções.

Neste manual, Luz (1925) destaca:

Em todas as formas de comédia, o burlesco e o mimetismo desempenham um papel mais importante. Para inteligentemente burlesco ou imitar sem recorrer inteiramente ao burlesco titular, é essencial que o filme esteja familiarizado com a sincronia da imagem emocional como aqui apresentada. Quando isto é conseguido e um contraste musical interessante é obtido, só é necessário desviar sua sincronia de séria para as ilustrações mais leves ou frívolas. (LUZ, Ernst, Sincronia do Cinema - Nova York, 1925 - p.14.)

Assim como a obra de Luz, o segundo manual, que também dialoga sobre cenas de comédia em filmes silenciosos, merece destaque neste momento. É importante dar ênfase ao fato de que ambos foram publicados posteriormente ao período do recorte desta pesquisa, mas mesmo assim se tornam relevantes por tratarem do mesmo assunto.

Erno Rapee era natural de Budapeste, Hungria, nascido em 1891. Ao longo de sua carreira como compositor, teve duas obras que merecem destaque, “Charmaine” e “Diane”, ambas escritas em 1926 para o filme silencioso “Seventh Heaven”. Além de renome internacional na Europa como regente e compositor de concertos de piano, ele ocupou cargos de diretor musical em vários teatros de Nova York.

Rapee foi o responsável pelo manual “Encyclopedia of music for pictures”, também publicado em Nova Iorque em 1925. Neste manual, entre diversos outros estilos de composições para acompanhamento de filmes silenciosos, o autor destaca que a comédia tem apenas um dever, que é o de fazer as pessoas rirem.

A comédia tem apenas um dever em um programa, que é fazer as pessoas rirem. Como regra, ela é o único ponto brilhante e deve ser cuidadosamente escolhido por seu valor de entretenimento. Em algumas comédias haverá boas oportunidades para ridicularizar os personagens com músicas antigas. Outras comédias, que podem não ter qualquer referência a canções bem conhecidas ou antigas (a não ser que haja alguma ação rápida específica em que você brinca bem com metais silenciosos, mas em forma de concerto. Medleys de hits antigos podem fornecer material valioso) de comédias. Deve soar uma palavra de advertência novamente em referência aos efeitos, particularmente do tipo barulhento como quedas, batidas, colisões, etc., que, se não realizados com bom gosto, matarão o riso de seu público, que é uma coisa muito valiosa, pois é contagiante e vende-se por si mesmo. Em algumas comédias achei muito eficaz empregar algumas palavras faladas através de um megafone, enquanto a orquestra estava em silêncio. (RAPEE, Erno - Encyclopedia of music for pictures - New York, 1925 - P.16)

A partir destes manuais é possível inferir que as principais estratégias elencadas pelos autores foram o contraste sonoro/visual, a ridicularização dos personagens com temas inapropriados ou antigos, os medleys populares com alterações nos instrumentos / fontes sonoras e a inserção de efeitos sonoros como quedas, batidas e colisões de maneira cautelosa e refinada, também empregando o uso de instrumental vocal.

Todas essas características remetem a alguma das estratégias de Huron explicadas detalhadamente no capítulo anterior. De um modo geral, são elas: a Citação Incorreta, que se relaciona à incidência de contrastes; a Cotação Incongruente, que justapõe as expectativas contra um contexto improvável; os Sons Incongruentes, que representam as alterações instrumentais; e as Indicações Incompetentes como a incorporação de efeitos sonoros similares aos reais.

Enfim, tanto o manual de Luz quanto o de Rapee, trazem diversas recomendações para o acompanhamento de situações cômicas em filmes silenciosos. Essas indicações vão de encontro às estratégias já elencadas nas demais peças musicais analisadas ao longo deste capítulo, reforçando os dados e contribuindo com os resultados encontrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento final, achamos oportuno relembrar as motivações e objetivos desta dissertação. Procuramos observar de que modo algumas compilações e manuais de acompanhamento musical sugeriram a comicidade e o riso, levantando os padrões recorrentes e dialogando com autores diversos - na tentativa de construirmos um caráter interdisciplinar para a reflexão. Em um recorte bem específico, buscou-se analisar representações musicais empregadas em peças e/ou temas musicais destinados a acompanhar especificamente situações cômicas em filmes silenciosos - publicadas em Nova Iorque na década de 1910.

O objeto de estudo, então, foi centrado nos temas cômicos compostos por J.S. Zamecnik, J. Bodewalt Lampe, Joseph Carl Breil, Walter C. Simon e M.L. Lake, reunidos e publicados por Daniel Goldmark na compilação *Sounds for Silents - Photoplay Music from the Days of Early Cinema*. Foram analisadas, ainda, outras peças que mostraram-se relevantes ao longo da pesquisa, estas de composição de Sol P. Levy e Edouard Roberts. O recorte foi especificamente sobre as relações do humor com a música, analisando detalhadamente as partituras selecionadas privilegiando mais as estratégias composicionais do que os elementos formais, uma vez que a prática do improvisado ao acompanhar filmes era frequente e de extrema relevância para a compreensão da prática de acompanhamento de filmes silenciosos ao longo dos anos de 1910. A abordagem metodológica da pesquisa se ateve a um formato sintético e didático, para que seu caráter interdisciplinar fosse preservado e privilegiasse o acesso de diversos pesquisadores aos resultados da investigação, sem que estes necessariamente precisem dominar os termos técnicos e especificidades de cada disciplina.

O primeiro capítulo intitulado "A música no cinema silencioso", buscou apresentar um panorama do processo de organização do acompanhamento musical no período, visto que foi um momento rico em tentativas e experimentações, resultando em esforços de diversos compositores pela padronização do acompanhamento musical de filmes silenciosos. Em um primeiro momento, como foi visto, o improvisado foi a principal ferramenta dos músicos que acompanharam os filmes do primeiro cinema, que desde sua origem, foi acompanhado pela música. Embora em sua fase silenciosa tenha ocorrido uma pluralidade de experimentações, o acompanhamento musical acabou sendo uma estratégia constante. Conforme nos explica Carrasco (2005),

durante parte do período silencioso, entende-se que não existia uma relação direta entre o conteúdo exibido na tela e a música tocada, uma vez que, por mais precisa que fosse a elaboração da música para um determinado filme, sua execução estaria sujeita a diversos fatores que poderiam causar imprecisões e ausências de uniformidade. Dessa forma, podemos supor que o acompanhamento musical para o filme silencioso vivia em constante mutação: de teatro em teatro, muitos músicos diferentes trabalharam no mesmo filme. Como resultado, cada filme poderia ter muitos acompanhamentos diferentes.

Pouco depois, surgiram publicações de peças sugeridas ao acompanhamento de cenas temáticas, a fim de ampliar o repertório dos profissionais que trabalhavam nas salas de cinema da época. As mais comuns eram peças destinadas ao acompanhamento de cenas de romance, suspense, guerra, drama e cenas étnicas. Assim tornou-se muito mais fácil para o realizador indicar as músicas desejadas para o acompanhamento de seus filmes. Foi um primeiro passo no sentido da padronização da música no cinema. Contudo, persistia ainda a diversidade de formações musicais, que variavam muito de uma sala de exibição para outra, e também da própria execução. A padronização do material temático musical foi o máximo de definição que se conseguiu atingir naquele período, as compilações foram o início dos esforços de padronização do acompanhamento musical no cinema. Era um método pragmático de fornecer música para programas de variedades, assegurando que algum tipo de música apropriada seria ouvida. E a partir destas publicações foi definido o recorte da pesquisa, chegando a dez peças relevantes ao acompanhamento de situações cômicas que veicularam nos anos de 1910 em Nova Iorque.

No segundo capítulo, “Humor e Música”, elencamos algumas referências gerais do cômico em música e espetáculos que antecederam o cinema, como a ópera-buffa e o teatro de revista, por exemplo. Destacamos diversos elementos e técnicas encontradas por outros autores de forma a compor uma tabela de recursos para serem utilizados nas análises das peças selecionadas nesta pesquisa.

Durante a época do cinema silencioso, conforme a estruturação narrativa ia se desenvolvendo, foram surgindo formas consideradas “apropriadas” de acompanhamento musical dos filmes. Ao longo dos anos 1900 a 1920, principalmente na época dos filmes com enredo mais extenso, os cinemas foram se equipando de orquestras, grupos musicais ou músicos “solo” com o objetivo inicial de abrandar o

elevado ruído ambiente das salas gerado pelos primitivos projetores e pelos barulhentos espectadores.

Palmer (2015) define duas estratégias primárias, utilizadas pelos compositores instrumentais clássicos empregados para criar humor musical: "oposição" e "excesso". Quando um compositor interrompe o fluxo sintático de uma passagem ao prolongar ou deslocar excessivamente uma função formal esperada, a progressão não convencional criará uma incongruência que o compositor pode então amplificar com uma surpresa simultânea harmônica, melódica ou métrica. Obtendo assim uma ampla gama de efeitos que se enquadram sob os guarda-chuvas da oposição e do excesso.

David Huron (2004), ao analisar especificamente as estratégias do compositor Peter Schickele, acrescenta ainda que, além das gags visuais e do humor baseado na linguagem, a maioria dos dispositivos de humor deste compositor são encontrados nos principais domínios musicais de pitch, tempo e timbre. Em seu ensaio sobre os dispositivos utilizados por Schickele em sua obra – Huron sugere que estes dispositivos evocadores de humor na música podem ser classificados em nove categorias. Sons Incongruentes, Gêneros mistos, Tonalidade flutuante, Interrupções Métricas, Atrasos improváveis, Repetição excessiva, Indicações Incompetentes, Cotação Incongruente e Citação incorreta, onde é possível notar que nas nove classes de dispositivos evocadores de humor, todos envolvem violações da expectativa. Parece que todos os eventos que evocam o riso podem ser plausivelmente ligados a uma violação das expectativas dos ouvintes. Contudo, é importante salientar que nem todas as violações de expectativa levam ao riso.

No terceiro capítulo onde são analisadas as partituras que compõem o *corpus* da pesquisa, buscamos elencar os padrões e estratégias utilizados de maneira recorrente nas composições para tal feito, bem como refletir sobre em que medida as ações da performance, ou seja, da interpretação dos músicos era ou não fundamental para que a platéia compreendesse as intenções narrativas das peças.

Foram encontrados diversos elementos semelhantes no *corpus* da pesquisa, a presença de binários simples e compostos, que apesar de ser uma característica recorrente, compreendemos não ser um fator determinante para o humor ou evocador de riso. Outro componente presente é o uso excessivo de figuras rítmicas com execução ligeira (colcheias, semicolcheias e fusas), que vem de encontro com uma estratégia já reconhecida por Palmer (2015), oposição e excesso. O autor relata estas estratégias como fundamentais aos compositores clássicos na criação do humor

musical, destacando que a repetição excessiva de padrões isoladamente não tem cunho humorístico por si só, os traços de comicidade surgem através do contraste com o esperado, na violação da expectativa.

A variação tonal é outra característica presente em diversas peças analisadas, que é elemento já destacado por Huron (2004), quando aponta um caráter perturbador na mudança abrupta de tons. Porém, no *corpus* analisado, a tonalidade flutua de forma mais sutil, ficando a cargo do intérprete adequar a mudança temática de acordo com a necessidade momentânea, optando por gerar o desconforto contido nesta estratégia ou realizá-la nos padrões musicais formais. Em alguns momentos foram identificadas lacunas entre ideias temáticas contidas na composição, abrindo a possibilidade do músico que a executa torná-las "atrasos improváveis", estratégia já relatada por Huron (2004), onde causa do retardo de soluções altamente esperadas, e no caso de uma troca repentina de tema ou tonalidade traz à tona uma nova quebra de expectativa ao espectador. Outra característica fundante são as constantes variações de dinâmica contidas nas composições, indicações que influenciam diretamente a forma de interpretação, e pode se enquadrar dentro do que Huron (2004) define por "citação incorreta", elemento diretamente ligado à violação da expectativa e amplificada pelo contraste entre possibilidades verídicas e esquemáticas.

Diante de todos os dados encontrados nas análises, diversas estratégias se fazem comuns nas peças selecionadas: excessos melódicos, excessos rítmicos, variação de tonalidade, constante mudança de dinâmica e uma articulação musical que proporciona grande mobilidade à execução. Não queremos, com isso, afirmar que estas características por si só adicionam comicidade a uma obra, uma vez que todas elas podem ser encontradas em uma vasta gama de peças musicais nas quais não há esta intencionalidade. Mas, tais elementos, em conjunto com outros fatores (a performance dos músicos e as informações das imagens, por exemplo) parecem ser as estratégias mais comuns a este tipo de acompanhamento, pelo menos neste conjunto de peças que compuseram o nosso *corpus* analítico. De acordo Erno Rapee (1925), em seu manual de práticas para o acompanhamento de filmes silenciosos, "Encyclopedia of music for pictures", "A comédia tem apenas um dever em um programa, que é fazer as pessoas rirem" (RAPEE, 1925, P.16). Dessa forma, podemos concluir que para que estas obras destinadas ao acompanhamento de situações cômicas em filmes silenciosos atinjam seu objetivo nativo são necessários que diversas estratégias composicionais estejam em comunhão com a interpretação e

destreza dos músicos que a executam, visando que o espectador seja surpreendido em algum momento e estas ferramentas sonoras se tornem um único e momentâneo dispositivo evocador de riso ao público.

Marks (1997) já relatava a música para cinema como um assunto negligenciado, não só porque atravessa duas disciplinas, mas porque o acervo disponível traz uma série de problemas ao pesquisador. Assim, para compreender o acompanhamento musical de filmes silenciosos e a música de filmes no período sonoro é necessário separar a sessão onde a música é tida como manifestação cultural completa que é resolvida por si só, das composições destinadas exclusivamente à compôr uma obra audiovisual. Música esta que, para alcançar seu objetivo pleno necessita, que esteja em comunhão à uma determinada obra visual. (MARKS, 1997, p.4).

Desta forma, visando avançar a questão interdisciplinar no campo da música e da comunicação de modo geral, esperamos que esta pesquisa possa contribuir com a disseminação do tema em língua portuguesa e que motive o surgimento de outras pesquisas nas universidades brasileiras dedicadas especificamente à música no cinema silencioso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns. *El cine y la musica*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1976.

ALLANBROOK, Wye J. “Theorizing the Comic Surface” In *Music in the Mirror*. Eds. Andreas Giger and Thomas J. Mathiesen. 195–216. Lincoln: University of Nebraska Press. 2002.

ALMEIDA, Luiz Guilherme. *Ritual, Risco e Arte Circense*. Brasília: UNB, 2008.

ALTMAN, Rick. **Silent film sound**. Columbia University Press, 2007.

ALVES, Bernardo Marquez. Trilha Sonora: o cinema e seus sons. **Novos Olhares**, v. 1, n. 2, p. 90-95, 2012.

ANDERSON, Gillian B. The presentation of silent films, or, Music as anaesthesia. **The Journal of Musicology**, v. 5, n. 2, p. 257-295, 1987.

APTE, Mahadev [1985], *Humor and laughter: An anthropological approach*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

ARAÚJO, Inácio. (1995), *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo, Scipione

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. **Humor, divas e outros colossos do cinema silencioso italiano**. *Recine (Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo)*, Ano 8, Nº 8. Arquivo Nacional, Novembro de 2011.

AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Editora Codex e Pindorama Circus, 2004.

BARNIER, Martin. *Bruits, Cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010

BELLANO, Marco. Silent Strategies: Audiovisual Functions of the Music for Silent Cinema. **Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung**, v. 9, p. 46-76, 2013.

BELLANO, Marco. The Tradition of Novelty—Comparative Studies of Silent Film Scores: Perspectives, Challenges, Proposals. In: **The Sounds of Silent Films**. Palgrave Macmillan UK, 2014. p. 208-220.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. New York: Alfred A. Knopf, 1986.

- BOWSER, Eileen. *The transformation of cinema. 1907-1915*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1990. (History of the American cinema; volume 2)
- CAMPAN, Véronique. *L'Écoute filmique. Écho du son em image*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- CARRASCO, Ney. *A infância muda: a música nos primórdios do cinema*. *ouvirOUver*, v. 1, n. 1, 2005.
- CARVALHO, Danielle Crepaldi. **O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1920)**. *Galaxia* (São Paulo, online), n. 34, jan-abr., 2017, p. 85-97.
- CARVALHO, Marcia. *A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico*. **Caligrama (São Paulo. Online)**, v. 3, n. 1, 2007.
- CASTANT, Alexandre. *Planètes sonores. Radiophonie, Arts, Cinéma*. Paris: Monographique, 2010.
- CHION, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.
- COHEN, Ted [2001], “Humor”, in GAUT, B. e MCIVER LOPES, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. Londres: Routledge.
- COSTA, Fernando Moraes da. *A inserção do som no cinema: percalços na passagem de um meio visual para audiovisual*. **Mídia brasileira-2 séculos de história. GT4 História da mídia audiovisual**, 2003.
- DALMONTE, Rossana. *Towards a semiology of humour in music*. **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**, p. 167-187, 1995.
- DAVIS, Richard. *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*. Boston: Berklee, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. Trad. de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DIERGARTEN, Felix F. 2008. “‘At times even Homer nods off’: Heinrich Christoph Koch’s Polemic against Joseph Haydn.”
- EVERSON, William. *American silent film*. New York: Da Capo Press, 1998.
- FARIA, Anna Bastos. **A farsa no cinema**. Universidade Federal Fluminense (Instituto de Arte e Comunicação Social). Niterói, 2009.
- FUCHS, Maria. ‘The Hermeneutic Framing of Film Illustration Practice’: *The Allgemeines Handbuch der Film-Musik in the Context of Historico-musicological*

- Traditions. In: **The Sounds of Silent Films**. Palgrave Macmillan UK, 2014. p. 156-171.
- FREUD, Sigmund. *Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977
- GOETH, Maria. “Phrasemes, Parodies and the Art of Timing: An Interdisciplinary Comparison of Humour in Music and Language.” In *Developments in Linguistic Humour Theory*. Ed. Marta Dynel. 235–62. Philadelphia: John Benjamins Publishing. 2013.
- GORBMAN, Cláudia. *Unheard melodies*. London, BFI Publishing, 1987.
- GOLDMARK, Daniel. *Sounds for the Silents, Photoplay Music from the Days of Early Cinema*. New York, Dover Publications, Inc. 2013
- GREGORY, WORRAL, and SARGE - *Motivation and Emotion*, Vol. 20, No. 4, 1996
- HAUSSEN, Luciana. Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema. **Sessões do Imaginário**, v. 13, n. 20, 2008.
- HEBLING, Eduardo D'Urso. *As coletâneas musicais temáticas e os manuais: uma introdução e um estudo de caso sobre os temas do exotismo no cinema mudo – Campinas, SP: [s.n.], 2017.*
- HURON, David. Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach. In: **Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception and Cognition**. Adelaide, SA: Causal Productions, 2004. p. 700-704.
- JERÓNIMO, Nuno Amaral. **Humor na sociedade contemporânea**. Universidade da Beira Interior (Ciências Sociais e Humanas). Covilhã, 2015.
- KALINAK, Kathryn. **Settling the score: music and the classical Hollywood film**. Univ of Wisconsin Press, 1992.
- LONDON, Kurt. *Film music*. New York, Arno Press, 1970.
- MARCONDES, Ciro Inácio. **Uma poética do cinema silencioso**. Universidade de Brasília (Faculdade de Comunicação). Brasília, 2016.
- MARCONDES, Ciro Inácio. **Grito e som nos limiares do cinema silencioso**. Rebeca (Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Vol. 5, n. 1, janeiro - junho 2016.
- MARKS, Martin Miller. *Music and the silent film – contexts & case studies – 1895/1924*. New York, Oxford University Press, 1997.
- MÁXIMO, João. *A Música do Cinema: Os 100 Primeiros Anos vol. I*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

- MIRANDA, Suzana Reck. A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieslowski. Dissertação de Mestrado (Unicamp), 1998.
- MED, Bohumil. Teoria da Música. 4ª edição revista e ampliada. Brasília-DF, Musimed, 1996.
- NOGUEIRA, Luis. Manuais de cinema II – Gêneros cinematográficos. LabCom Books, 2010.
- PALMER, James KN. **Form-functional and topical sources of humour in classical instrumental music**. 2015. Tese de Doutorado. University of British Columbia.
- PEREIRA, Pedro Santos Guedes. Fundamentos básicos para a elaboração de uma formação especializada em composição de trilhas sonoras.
- PEREIRA, Carlos Eduardo. **A música no cinema silencioso no Brasil**. Museu de Arte Moderna, 2014.
- PLAZAK, Joseph Stephen. **An empirical investigation of a sarcastic tone of voice in instrumental music**. 2011.
- PIERO Weiss & JULIAN Budden. Opera buffa, in The New Grove Dictionary of Opera, ed. Stanley Sadie (London, 1992) ISBN 0-333-73432-7
- PISANO, G. Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet. In: 1895 (Musique!) N. 38, octobre 2002
- RAMOS, Fernão Pessoa & MIRANDA, Luiz Felipe. (2001), Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo, Editora Senac São Paulo.
- SAUER, Rodney. Photoplay Music: A Reusable Repertory for Silent Film Scoring, 1914-1929. **The American Music Research Center Journal**, v. 8, p. 55, 1998.
- SOUZA, Carlos Roberto. Orquestras e vitrolas no acompanhamento do espetáculo cinematográfico silencioso brasileiro: o caso do cinema Triângulo, um saco de pancadas exemplar.
- SMITH, Jeff. Popular songs and comic allusion in contemporary cinema. **Soundtrack available: Essays on film and popular music**, p. 407-430, 2001.
- VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In: O Teatro Através da História. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. vol. 2.
- WALKER, Nancy A. [1998], What Is So Funny? Humor in American Culture. Wilmington, Del.: Scholarly Resources.
- ZAKIA, Richard D. Perception and imaging: Photography--A way of seeing. Taylor & Francis, 2013.

ANEXO I



PIANO

VOL. I

REMICK FOLIO
OF
MOVING PICTURE
MUSIC

Compiled and Edited by
J. Bodewalt Lampe

Containing Over
100
Dramatic, Descriptive and Characteristic
Numbers
Suitable For Any
Theatrical Performance or Exhibition
Requiring Incidental Music.

An Interesting and Instructive Collection
In Itself.

Parts may also be had for
VIOLIN, CELLO, BASS, FLUTE,
CLARINET, CORNET, TROMBONE and DRUMS

PRICES
Piano 1.00 Orch. Parts each .50

Published by
JEROME H. REMICK & CO

NEW YORK DETROIT

MADE IN U.S.A.

German

("Die Wacht am Rhein"-Wilhelm)
For Patriotic or naval Function or marching
Allegro marcato

40

Musical score for 'Die Wacht am Rhein' in B-flat major, 2/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte dynamic and includes a first ending bracket. The second system continues the accompaniment with various chordal textures.

German Medley Waltz

For lively scene, comedy or students drinking scene

("Halli Hallo")

41

Musical score for 'Halli Hallo' in B-flat major, 3/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte dynamic and a marcato marking. The second system concludes with a 'Fine' marking.

("Lauterbach")

Musical score for 'Lauterbach' in B-flat major, 3/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a forte dynamic. The second system concludes with a 'D.C. al Fine' marking.

Mysterioso or Forboding

LAMPE

Also for grotesque scenes
Moderato *tremolo*

88

Mysterioso Pizzicato

Andante moderato

89

Old Virginia Essence

For clown or grotesque scenes.
Allegretto (slowly)

101

The musical score is written for piano in 8/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a dynamic marking of *(mf)*. The second system features dynamic markings of *(fp)* and *(ff)*. The third system begins with a dynamic marking of *(mf)*. The fourth system features dynamic markings of *(fp)* and *(ff)*. The music is characterized by a simple, rhythmic melody in the treble and a supporting bass line in the bass.

SOCIETY DRAMAS

ONE REEL

SPECIAL MUSIC

FOR

MOTION PICTURES



COMPOSED BY

WALTER C. SIMON.



Published By WALTER C. SIMON

MUSIC PUBLISHER NEW YORK CITY.

Nº X

SOCIETY DRAMA

Mod^{to} (TRAIN IMITATION) *All. S.*

f con Ped.
 Play Bass one octave lower than written
 1/2 octave lower.

(AUTOMOBILE HORN IMITATION)

Fine

Note: This number may be used for a Chase, Comedy, etc. --
 If there is a train on picture, omit automobile horn, or vice versa, or both train &
 automobile imitations may be left out.

Carl Fischer's

LOOSE LEAF

Motion Picture Collection

for

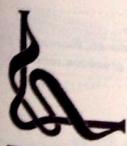
Piano Solo

In Two Volumes

Composed and Arranged
By

M. L. Lake

Vol. 1.  Vol. 11.




Carl Fischer Cooper Square New York
 Boston, Mass. Chicago

29

Essence Grotesque

(For depicting mysterious scenes grotesque comedy etc.)

M. L. LAKE

The musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The score begins at measure 29. The first system includes dynamic markings *p* and *fp*. The second system also includes *p* and *fp*. The third system features a double bar line. The fourth system includes a *fp* marking. The fifth system includes a *fp* marking. The sixth system concludes the piece. The music is characterized by complex, syncopated rhythms and dense chordal textures.

Sam Fox
**MOVING
PICTURE
MUSIC**
VOL. I



By 
J.S. Zamecnik.

PRICE
50
CENTS

PUBLISHED BY
SAM FOX  **PUB. CO.**
CLEVELAND.

Grotesque Or Clown Music

J. S. ZAMPERI.

Slowly.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. The first system is marked "Slowly." and includes dynamics like "mf" and "f". The second system has first and second endings. The third system is marked "p". The fourth system is marked "p" and "f". The fifth system is marked "p". The sixth system is marked "f" and "D.C.".

Sam Fox
MOVING
PICTURE
MUSIC
VOL. 3



By 
J.S. Zamecnik.

50 CENTS
Except Canada and Foreign

Sam Fox  Pub. Co.
CLEVELAND NEW YORK

Dramatic and Descriptive
Motion Picture Music

Comedy Scene

13

All'o mod'to.

J. S. ZAMECNIK.

Musical score for piano accompaniment, titled "Comedy Scene" by J. S. Zamecnik. The tempo is marked "All'o mod'to." and the time signature is 3/4. The score consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The final system includes first and second endings.

Copyright MCMXIV by Sam Fox Pub. Co., Cleveland, O.
International Copyright Secured.

D.C. ad lib.

PIANO PLEASURES

BELWIN -INC-

- FOLIO - OF INTERMEZZOS

CONTENTS

Flirty Flirts	1
Sol P. Levy	1
Fragrance of Spring	5
Alma Sanders	5
Sunshine and Roses	9
Gaston Borch	9
Birds and Butterflies	15
Sol P. Levy	15
Air De Ballet	20
Irene Varley	20

MELODIC
CHARMS
AND
MUSICAL
MERITS
COMBINED

EDUCATIONAL
AND
SUITABLE FOR
PHOTO-PLAY
PIANISTS
and ORGANISTS

PRICE **50** NET

Published by

BELWIN, INC.

PRINTED IN U. S. A.





Flirty - Flirts

1

(Intermezzo Giocosso)

Piano

SOL P. LEVY

Allto giocoso

1008-

Copyright 1919 by BELWIN Inc. 701 7th Ave. N. Y. City
International Copyright Secured

2

Piano

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamics and tempo markings:

- System 1:** Starts with a first ending bracket. Dynamics include *p* and *mp*. Tempo markings include *a tempo* and *poco a poco*.
- System 2:** Features an *accel.* marking in the treble staff and a *rit.* marking in the bass staff. It concludes with *a tempo*.
- System 3:** Includes a *poco a poco rall.* marking and a second ending bracket. Dynamics include *mp*. Tempo markings include *a tempo* and *poco accel.*
- System 4:** Features a *rit.* marking and a *Slower* instruction. Dynamics include *mf*.
- System 5:** Includes a first ending bracket and a *rall.* marking. Dynamics include *mp* and *p*.

Piano

Tempo I

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked as *Tempo I* and the dynamics as *a tempo p*. There are several accents and slurs throughout the system.

The second system continues the piece. It includes a *Fl.* (flute) part in the right hand, indicated by a bracket. The piano part continues with chords and melodic fragments. A circled number '3' is placed above the final measure of the system. Dynamics include *p* and *ff*.

The third system shows the continuation of the piano part with chords and moving lines. The right hand has some melodic fragments. The dynamic is marked as *p*.

The fourth system features a *poco rall.* (poco rallentando) marking over the piano part, which consists of sustained chords and moving lines. The right hand has some melodic fragments.

Rather Slowly

The fifth system is marked *Rather Slowly* and begins with a *p* dynamic. It includes markings for *affrett.* (affrettando) and *rit.* (ritardando) over the piano part. The right hand has some melodic fragments.

4

Piano

The musical score is written for piano in a 4/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

- System 1:** Starts with *a tempo*. The first measure is a whole note chord. The second measure begins a *rall.* section with a sixteenth-note melody in the bass line.
- System 2:** Continues the *rall.* section. The third measure has *poco accel.* written above it. The fourth measure has *poco a poco* above it. The fifth measure has *rall.* above it.
- System 3:** Starts with a circled number 4 above the first measure. The dynamic is *mf a tempo*. The section ends with a *ten.* (ritardando) marking.
- System 4:** Starts with *a tempo*. The first measure has *rall.* above it. The second measure has *cresc.* above it.
- System 5:** Starts with a dynamic of *f*. The first measure has a repeat sign. The second measure has *Allo* above it. The third measure has a dynamic of *p*.

4 **Two Characteristic Themes**
No. 2 Humorous Drinking Character

Piano

Rather slowly

EDOUARD ROBERTS
orch. by Sol P. Levy

Cinema Inc. Series

12

mp

Str.

Ob.

Brass

Cl.

Essn.

Fl. Cl.

accel

a tempo

Fl. Cl.

a tempo

a tempo

Viol. Cello

accel

Cor. Tromb. accel

add Cl. accel e cresc

(Play)

in an uneven manner to Depict intoxication

p

1

f rit.

2

All^o

molto rit.

fz

5

6 Two Characteristic Themes
No. 1 Eccentric Comedy Character

Piano Conductor
or Organ

EDOUARD ROBERTS
orch. by Sol P. Leey

Allto modto

Cinema
Inc. Series

12

mp

Str.

Wood

mf

rit.

a tempo

p

Ob.

Cl.

Fl.

mf

Bas'n.

Violin

Bas'n.

Horn

D.C.

1069-114 Copyright 1918 by BELWIN Inc. 701 7th Ave., N.Y.C.
International Copyright Secured

