

## Textos e versões

---

Composição para Filmes.  
De Theodor Adorno & Hanns Eisler.  
Segunda parte.

### **Marcello Amalfi**

Tradução e notas complementares.

NE. Maestro, Compositor e Pesquisador. Esta tradução integra suas investigações de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, a partir do projeto “MÚSICA DAS ARTES DA CENA: REFLEXÕES E CAMINHOS PARA SUA CRIAÇÃO” (a partir de uma análise das proposições do livro *Composing for the Films*, de Theodor Adorno e Hanns Eisler).”

## Resumo

Publica-se a segunda parte da tradução da obra *Composing for Films*, de Theodor Adorno & Hanns Eisler. A obra é um marco nos estudos de dramaturgia musical.

Palavras-chave: Dramaturgia musical, Música para filmes, Adorno, Eisler.

## Abstract

*The second part of the translation of the work Composing for Films, by Theodor Adorno & Hanns Eisler, is now published. The work is a landmark in the studies of musical dramaturgy.*

*Keywords: Musical Dramaturgy, Music for films, Adorno, Eisler.*

## Capítulo três

### Os Novos Recursos Musicais

Conforme apontamos anteriormente, há uma discrepância notável entre o cinema contemporâneo e seu acompanhamento musical. Na maioria das vezes, esse acompanhamento vagueia pela tela como uma névoa, obscurecendo a nitidez visual da imagem e neutralizando o realismo pelo qual, em princípio, o filme necessariamente busca. Ele converte um beijo em uma capa de revista, uma explosão de dor absoluta em um melodrama, uma cena da natureza em uma litografia colorida. Mas tudo isso poderia ser dispensado hoje porque, ao longo das últimas décadas, a música autônoma desenvolveu novos recursos e técnicas que correspondem realmente às exigências técnicas do cinema. Seu uso é preconizado não apenas porque são “oportunos”; não é suficiente exigir somente que a nova música cinematográfica seja nova. Os novos recursos musicais devem ser usados

porque objetivamente eles são mais apropriados do que o enchimento musical irregular com o qual os filmes são preenchidos hoje, e são superiores a ele.

Referimo-nos aos elementos e técnicas elaboradas particularmente nas obras de Schoenberg, Bartok e Stravinsky durante os últimos trinta anos. O que é importantíssimo em sua música não é o aumento do número de dissonâncias, mas a dissolução do idioma musical convencionalizado. Na música nova verdadeiramente válida, tudo é o resultado direto da exigência concreta de estrutura, e não do sistema tonal ou de qualquer padrão pré-fabricado. Uma peça cheia de dissonâncias pode ser fundamentalmente convencional, enquanto outra baseada em um material comparativamente mais simples pode ser absolutamente original se esses recursos são usados de acordo com os requisitos construtivos da peça em vez do fluxo institucionalizado da linguagem musical. Mesmo uma sequência de tríades pode ser incomum e impactante quando não segue a rotina habitual e é concebida apenas com vistas ao seu significado específico.

A música baseada em princípios construtivos, em que não há lugar para clichês e enfeites, pode ser chamada de música “objetiva”, o que equivale à música potencialmente objetiva de cinema.

O termo “objetivo” é suscetível de interpretação incorreta e restrita, como, por exemplo, conectá-la exclusivamente com o neoclassicismo musical, o ideal estilístico “funcional” como foi desenvolvido por Stravinsky e seus seguidores. Mas a música cinematográfica avançada não precisa necessariamente ser fria. Sob certas circunstâncias, a função dramática da música que acompanha pode consistir precisamente em romper a superfície objetivamente sóbria do filme e liberar o suspense latente. Não queremos dizer que o músico, ao compor uma música objetiva para o cinema, deva assumir uma atitude distanciada, mas deve escolher deliberadamente os elementos musicais exigidos pelo contexto em vez de sucumbir aos clichês musicais e ao emocionalismo pré-fabricado. O material musical deve estar perfeitamente subordinado à tarefa dramática dada. O desenvolvimento da música moderna tende à mesma direção.<sup>1</sup> Como sugerido acima, pode ser considerado um processo de racionalização na medida em que cada elemento musical é, a cada momento, derivado da estrutura do todo. Mas, à medida que a música se torna mais flexível por meio de seus

---

1 É digno de nota que certas características da obra de Alban Berg, cuja música instrumental e operística, romântica tardia e expressionista, está muito distante do cinema e do novo estilo “funcional”, ilustram a prevalência de tendências objetivas na música avançada, no sentido de uma construção racional que se aproxima das exigências do filme. Berg pensa em termos de proporções matemáticas tão exatas que o número de compassos e, portanto, a duração de suas composições são determinados de antemão. É como se ele as compusesse com um cronômetro na mão. Suas óperas, nas quais complexas situações de encenação são frequentemente acompanhadas por complexas formas musicais, como fugas, para torná-las articuladas, esforçando-se em direção a um tipo de procedimento técnico que pode ser chamado de *close-up* musical.

próprios princípios estruturais, ela também se torna mais flexível para fins de aplicação para outras mídias. O lançamento de novos tipos de recursos, denunciados como anarquistas e caóticos, na verdade levou ao estabelecimento de princípios de construção muito mais rígidos e abrangentes do que os conhecidos pela música tradicional. Esses princípios possibilitam que sempre se escolha os meios exatos exigidos por um determinado tópico em um determinado momento, não havendo, portanto, necessidade de utilizar meios formais inadequados para um propósito específico. Assim, tornou-se possível fazer justiça aos sempre mutáveis problemas e situações do filme.

É fácil ver que os recursos tradicionais há muito congelados em associações automáticas não podem alcançar isso, embora até mesmo eles possam ser usados de forma significativa novamente, se forem esclarecidos e “distanciados”<sup>2</sup> à luz da prática avançada. Aqui estão alguns exemplos dessas associações petrificadas: Um compasso 4/4 com acentos regulares nos tempos fortes sempre tem um caráter militar ou triunfal; a sucessão do primeiro e do terceiro grau da escala, tocada ao piano, em andamento tranquilo, devido ao seu caráter modal sugere algo religioso; um compasso 3/4 acentuado sugere a valsa e um *joie de vivre* gratuito. Essas associações geralmente colocam os eventos do filme em uma falsa perspectiva. Os novos recursos musicais impedem que isso ocorra. O ouvinte é estimulado a entender a cena por ela mesma; ele não apenas ouve a música, mas também vê a imagem de um ponto de vista fresco. É verdade que a nova música não representa ideias conceitualmente mediadas, como é o caso com a música programática, em que cachoeiras farfalham e ovelhas balem. Mas ela pode refletir exatamente o tom de uma cena, a situação emocional específica, o grau de seriedade ou casualidade, significância ou inseqüência, sinceridade ou falsidade - diferenças não incluídas nas possibilidades das técnicas românticas convencionais.

Em um filme francês de marionetes de 1933, havia uma cena de conjunto - uma reunião do conselho de magnatas industriais - que exigia um acompanhamento benevolmente satírico. A música que foi enviada, apesar de sua magreza de marionete, parecia tão agressiva e “crítica” no seu uso de recursos musicais avançados, que os industriais que encomendaram o filme a rejeitaram, e encomendaram outra.

A “não-objetividade” da música epígona é inseparável de sua aparente antítese, seu caráter clichê. Somente porque configurações musicais definidas tornam-se padrões aos quais se recorre continuamente, essas configurações podem ser automaticamente associadas a certos valores expressivos e, no final, parecerem ser “expressivos” em si mesmas. A nova música evita tais padrões, atendendo a requisitos específicos com configurações sempre-novas e,

---

2 [Nota do tradutor] O autor refere-se ao distanciamento conforme descrito na prática teatral de Bertolt Brech.

como resultado, a expressão não pode mais ser colocada de maneira hipotética e tornada independente do conteúdo puramente musical.

A adequação de recursos modernos e desconhecidos deve ser reconhecida do ponto de vista do próprio filme. O fato de que esta forma de drama se originou na feira do condado, e que o melodrama barato deixou vestígios que ainda são aparentes; a sensação é o seu próprio elemento vital. Isso não deve ser entendido apenas em um sentido negativo, como uma falta de gosto e discriminação estética; somente usando o elemento surpresa o filme pode dar à vida cotidiana, que ele afirma reproduzir em virtude de sua técnica, uma aparência de estranheza, e revelar o significado essencial abaixo da sua superfície realista. De modo mais geral, o trabalho enfadonho da vida, conforme descrito em uma reportagem, pode se tornar dramático apenas por meio de uma apresentação sensacionalista, o que até certo ponto nega a vida cotidiana por meio do exagero e, quando artisticamente verdadeira, revela tensões que são “escondidas” no conceito convencional de “normal”, existência mediana. Os horrores da literatura sensacionalista e do lixo cinematográfico revelam parte da bárbara fundação da civilização. Na medida em que o cinema em seu sensacionalismo é o herdeiro da história de terror popular e do romance barato e permanece abaixo dos padrões estabelecidos da arte da classe média, ele está em posição para romper esses padrões, precisamente através do uso da sensação, e para obter acesso a energias coletivas que são inacessíveis à literatura sofisticada e a pintura. É essa mesma perspectiva que não pode ser alcançada com os meios da música tradicional. Mas a música moderna é adequada para isso. O medo expresso nas dissonâncias do período mais radical de Schoenberg ultrapassa em muito a medida de medo concebível para o indivíduo padrão de classe média; é um medo histórico, uma sensação de desgraça iminente.

Algo desse medo está vivo nos grandes filmes sensacionalistas, por exemplo na cena do telhado desabando de uma boate (*São Francisco*), ou em *King Kong*, quando o gorila gigante joga um trem elevado de Nova Iorque em uma rua. A música tradicional escrita para tais cenas nunca foi remotamente adequada a elas, ao passo que os choques da música moderna, de forma alguma uma consequência acidental de sua racionalização tecnológica - ainda não assimilada após trinta anos - poderiam atender a seus requisitos. A música de Schoenberg para um filme imaginário, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, op. 34, cheia de uma sensação de medo, de perigo e catástrofe iminentes, é um marco que aponta o caminho para o uso pleno e preciso dos novos recursos musicais<sup>3</sup>. Naturalmente, a extensão de suas potencialidades expressivas

---

3 Nota Editor. *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* ou *Acompanhamento para uma cena de cinema* foi composta entre 1929-1930. Trata-se de uma sucessão de estados emocionais ou elementos descritivos (ameaça, medo, Catástrofe) explorados musicalmente por técnicas contemporâneas de composição. V. a tese de Hidetoshi Fukuchi *BEGLEITUNGSMUSIK ZU EINER LICHTSPIELSZENE, Op. 34: EVIDENCE OF ARNOLD SCHOENBERG'S MUSIKALISCHE GEDANKE* (University of North Texas, 2004).

é aplicável não apenas ao domínio do medo e do horror; na direção oposta, também, aquela da ternura extrema, do desapego irônico, da espera vazia e do poder desenfreado, os novos recursos musicais podem explorar campos inacessíveis aos recursos tradicionais, porque estes se apresentam como algo que sempre foi conhecido e, portanto, são privados antecipadamente do poder de expressar o desconhecido e inexplorado.

Por exemplo, *Hangmen Also Die*, após a música preliminar, começa mostrando um grande retrato de Hitler em um salão de banquetes do Castelo de Hradshin<sup>4</sup>. Quando o retrato aparece, a música para em um acorde espalhado penetrante contendo dez tons diferentes. Quase nenhum acorde tradicional tem o poder expressivo dessa sonoridade extremamente avançada. O acorde dodecafônico no momento da morte de Lulu, na ópera de Berg, produz um efeito muito parecido com aquele de um filme. Enquanto a técnica do cinema visa essencialmente criar uma tensão extrema, a música tradicional, com as ligeiras dissonâncias que permite, não conhece material equivalente. Mas o suspense é a essência da harmonia moderna, que não conhece acorde sem uma “tendência” inerente para ação posterior, enquanto a maioria dos acordes tradicionais são auto-suficientes. Além disso, mesmo aquelas harmonias tradicionais que são carregadas com associações dramáticas específicas, há muito se tornaram tão domesticadas, que não são mais capazes de dar uma ideia da realidade caótica e assustadora dos dias atuais do que as formas em verso do século dezanove são capazes de dar uma ideia do fascismo. Para deixar isso claro, basta imaginar um caso extremo, como a imagem da explosão de um filme *blockbuster*, acompanhada por música marcial convencional no estilo de Meyerbeer ou Verdi. O cinema moderno, em suas produções mais consistentes, visa conteúdos não metafóricos que estão para além do alcance da estilização. Isso requer meios musicais que não representem uma imagem estilizada da dor, mas sim seu registro tonal. Esta dimensão particular dos novos recursos musicais foi evidenciada por Stravinsky em seu *Sacre du Printemps*.

Aqui estão, resumidamente, alguns dos elementos especificamente musicais adequados para o filme:

## Forma Musical

A maioria dos filmes usa formas musicais curtas. A duração de uma forma musical é determinada por sua relação com o material musical. A música tonal dos últimos dois séculos e meio favoreceu formas relativamente longas e desenvolvidas. A consciência de um centro tonal pode ser alcançada apenas por episódios paralelos, desenvolvimentos e repetições que requerem um certo

---

4 N.E. Filme de Fritz Lang, em 1943.

período de tempo. Nenhum incidente tonal no sentido de tonalidade maior-menor é inteligível como tal; ele torna-se “tonal” apenas por meio de relações reveladas no curso de uma totalidade mais ou menos extensa. Essa tendência aumenta com o peso específico das modulações, e quanto mais longe a música se afasta da tonalidade original, mais tempo ela precisa para restabelecer seu centro de gravidade tonal. Assim, toda música tonal contém necessariamente um elemento do “supérfluo”; porque cada tema, para cumprir sua função no sistema de referência, deve ser expresso com mais frequência do que seria necessário de acordo com seu próprio significado. As formas românticas curtas (Chopin e Schumann) contradizem isso apenas na aparência. O poder expressivo de certas composições instrumentais aforísticas desses mestres está baseado em seu caráter fragmentário, inacabado, sugestivo, e eles nunca se reivindicam completos ou “fechados”.

A brevidade da nova música é fundamentalmente diferente. Nela, os episódios musicais individuais e os padrões dos temas são concebidos independentemente de um sistema de referência pré-estabelecido. Eles não se destinam a ser “repetíveis” e não requerem repetição, mas se mantêm por si próprios. Se eles são expandidos, não é por meio de dispositivos simétricos, como sequências ou retomadas da primeira parte de uma canção, mas por meio do desenvolvimento de variações dos materiais originais dados, e não é necessário que estes devam ser facilmente reconhecíveis. Tudo isso resulta em uma condensação da forma musical que vai muito além dos fragmentos românticos. Exemplos disso são as peças para piano op. 11 e 19 de Schoenberg, e seu monodrama *Erwartung*; as peças de Stravinsky para quarteto de cordas e suas canções japonesas; e as obras de Anton Webern. É óbvio que a música moderna é especialmente qualificada para construir formas curtas precisas e consistentes, que não contêm nada supérfluo, que vão direto ao ponto, e que não precisam de expansão por razões arquetípicas.

## Perfis Musicais

A emancipação de cada motivo ou tema da simetria e da necessidade de repetição torna possível formular ideias musicais específicas de uma forma muito mais drástica e penetrante, e libertar os eventos musicais individuais de todas as bugigangas não essenciais. Na nova música, não há espaço para se colocar enchimento.

É por causa dessa capacidade de caracterização irrestrita que a nova música está de acordo com o caráter de prosa do filme. Ao mesmo tempo, este aprimoramento da caracterização musical permite uma nitidez da expressão, algo que a “estilização” dos elementos da música tradicional tornou impossível. Enquanto a música tradicional sempre preserva uma certa contenção na expressão de tristeza, dor e medo, o novo estilo tende a ser desenfreado. A

tristeza pode se transformar em desespero aterrorizante, o repouso em uma rigidez vítrea, o medo em pânico. Mas a nova música também é capaz de expressar ausência de expressão, quietude, indiferença e apatia com uma intensidade além do poder da música tradicional. A impassibilidade é conhecida na música apenas a partir de Eric Satie, Stravinsky e Hindemith.

O campo da expressão foi alargado não só no que diz respeito aos diferentes tipos de perfis musicais, mas sobretudo à sua alternância. Música tradicional, com exceção da técnica de surpresa utilizada, por exemplo, por Berlioz e Richard Strauss, normalmente requer um certo tempo para a alternância dos temas, e a necessidade de alcançar um equilíbrio adequado entre as tonalidades e as partes simétricas impede a justaposição imediata dos temas de acordo com seu próprio significado. Via de regra, a nova música não reconhece mais tais considerações, e pode moldar suas formas por meio dos contrastes mais nítidos. A nova linguagem musical pode satisfazer o princípio técnico de mudança abrupta elaborado pelo filme devido a sua flexibilidade inerente.

## Dissonância e Polifonia

Para o leigo, a característica mais marcante da nova linguagem musical é sua riqueza de discórdias, mais nomeadamente o emprego simultâneo de intervalos como a segunda menor e a sétima maior e a formação de acordes de seis ou mais notas diferentes. Embora a riqueza das dissonâncias na música moderna seja uma característica superficial, muito menos significativa do que as mudanças estruturais da linguagem musical, ela envolve um elemento de especial importância para o filme. O som é roubado de sua qualidade estática e tornado dinâmico pelo sempre-presente fator do “não resolvido”. A nova linguagem é dramática mesmo antes do “conflito”, o desenvolvimento temático com seus antagonismos explícitos. Uma característica semelhante é inerente no filme. O princípio da tensão é veladamente tão ativo mesmo nas produções mais fracas, que os incidentes que por si mesmos são considerados sem importância aparecem como fragmentos dispersos de um significado o qual o todo pretende esclarecer e que transcende eles mesmos. A nova linguagem musical é particularmente bem-adequada para fazer justiça a este elemento do filme.<sup>5</sup>

---

5 A predominância de discórdias na nova linguagem musical leva à dissolução da tonalidade, pois nem os incidentes harmônicos separados, nem sua conexão funcional e a estrutura harmônica do todo podem mais ser adequadamente representados no padrão da tradicional tonalidade, por mais ampliados que sejam. Mas essa dissolução da tonalidade é promovida principalmente pela estrutura formal objetiva da própria música cinematográfica. Essa estrutura tem consequências definidas sobre a harmonia. Com algum exagero, pode-se dizer que a música cinematográfica é levada à atonalidade porque não há espaço nela para a expansão

A emancipação da harmonia também fornece o corretivo para a exigência discutida no capítulo sobre preconceitos: melodia a qualquer preço. Na música tradicional, esse requisito não é totalmente despropositado, porque a independência de seus outros elementos, particularmente a harmonia, é tão restrita que o centro de gravidade está inevitavelmente na melodia, que é, ela mesma, guiada pela harmonia. Mas, exatamente por essa razão o elemento melódico tornou-se convencionalizado e desgastado, enquanto a harmonia emancipada de hoje liberta o elemento melódico sobrecarregado, e pavimenta o caminho para ideias e mudanças características na dimensão vertical não melódica.<sup>6</sup> Também ajuda a combater a melodização de outra forma. A noção convencional de melodia significa melodia na voz mais aguda, que, emprestada do estilo *Lied*, deve ocupar o primeiro plano da atenção do ouvinte. A melodia desse tipo é uma personagem, não um plano de fundo. Mas no filme, o primeiro plano é a cena projetada na tela, e o acompanhamento permanente dessa cena com uma melodia na voz mais alta deve necessariamente levar à obscuridade, indefinição e confusão. A liberação da harmonia e a conquista de uma liberdade polifônica genuína, que não se reduz às técnicas acadêmicas convencionais de imitação, permite que a música funcione como um plano de fundo em outro sentido que não o de um mero pano de fundo sonoro, e se some a verdadeira melodia da imagem, ou seja, a ação retratada, ilustrações significativas e contrastes genuínos. Essas potencialidades decisivas da música cinematográfica só podem ser realizadas com o uso dos novos recursos musicais e, até agora, nem mesmo foram seriamente consideradas.

---

formalmente satisfatória da tonalidade. Certamente, os incidentes harmônicos individuais da música usual dos filmes são quase sem exceção estritamente tonais, ou no máximo apenas “temperados” com dissonâncias. Mas a tonalidade continua sendo um dos únicos sons e suas sequências mais primitivas. A necessidade de seguir deixas de cenas e de produzir efeitos harmônicos sem levar em conta os requisitos de desenvolvimento harmônico, obviamente não permite uma modulação realmente equilibrada, ampla, telas de pintura harmônica bem planejadas; em resumo, tonalidade real no sentido da disposição da harmonia funcional sobre trechos longos. E é isso, não os átomos das tríades ou acordes com sétima, que constituem a organização tonal. O que foi dito acima a respeito dos leitmotives é, em um sentido mais elevado, verdadeiro quanto ao próprio princípio tonal. Se retrocedêssemos, isto é, das rupturas e desvios dramaturgicamente inevitáveis da composição, algo como relações tonais satisfatórias poderia ser alcançado por meio de extremo cuidado e virtuosismo na composição; mas, de acordo com a prática prevalecente, embora os acordes separados sejam banais e excessivamente familiares, suas inter-relações são bastante anarquistas e, em sua maioria, completamente sem sentido. É verdade, a emancipação da tonalidade não facilita, segundo os critérios mais estritos, a disposição harmônica, mas pelo menos ela libera o compositor da preocupação de restaurar a tonalidade básica e da seleção das modulações, que dificilmente são consistentes com o requisitos extra-musicais do filme. Além disso, as dissonâncias têm muito mais mobilidade e ajustamento e, diferentemente dos acordes tonais que são derivados do padrão e precisam da restauração do padrão para sua própria concretização, não requerem no mesmo grau inevitáveis resoluções definitivas e inequívocas.

<sup>6</sup> A extraordinária eficácia das primeiras obras de Stravinsky pode ser parcialmente explicada por sua renúncia à melodização neo-romântica.

## Perigos do Novo Estilo

A eliminação do quadro de referência familiar da música tradicional resulta em uma série de perigos. Em primeiro lugar, há o uso irresponsável dos novos recursos no estilo atirar para todos os lados, o modernismo no mau sentido da palavra, ou seja, o uso de mídias avançadas para o benefício delas próprias, não porque o assunto clama para elas. Uma peça pobre composta na linguagem musical tradicional pode ser facilmente reconhecida como tal por qualquer músico ou leigo mais ou menos treinado. O caráter não convencional da nova linguagem musical e seu distanciamento do que é ensinado nos conservatórios tornam o reconhecimento da estupidez e da trapalhada pretensiosa na música moderna mais difícil para o ouvinte comum, embora objetivamente tal trapalhada possa muito bem ser identificada como antes. Por exemplo, certos novatos podem estar dispostos a exaurir o ouvinte com composições dodecafônicas completamente absurdas que parecem avançadas, ao passo que seu radicalismo falso apenas enfraqueceria o efeito do filme. É verdade que esse perigo é hoje muito mais significativo na música autônoma do que na música cinematográfica, mas a demanda por novos compositores pode levar a uma situação em que a causa da nova música seja tão mal representada que o lixo da velha guarda triunfará.

Os métodos da nova música implicam novos perigos que mesmo compositores experientes devem levar em consideração: excessiva complexidade de detalhes; a mania de tornar cada momento da música de acompanhamento surpreendente; pedantismo; trituração formal. Especialmente perigoso é a adoção apressada da técnica dodecafônica, que pode degenerar em uma tarefa mecânica e na qual a consistência aritmética da sequência deve substituir a consistência genuína do todo musical - resultando em nenhuma consistência.

Embora seja improvável que a indústria do cinema, organizada como está hoje, permita experimentos selvagens no dispendioso meio cinematográfico, outro perigo é muito mais iminente. Os defeitos da música cinematográfica convencional são geralmente percebidos, mais ou menos conscientemente, embora as inovações radicais sejam amplamente excluídas por razões comerciais. Como resultado, uma certa tendência para seguir um caminho intermediário está começando a se fazer sentir; a demanda sinistra: o moderno, mas não muito, é ouvido em diversos bairros. Certas técnicas modernas, como o ostinato da escola de Stravinsky, começaram a se infiltrar, e o abandono da rotina ameaça dar origem a uma nova rotina pseudo-moderna. A indústria estimula essa tendência dentro de certos limites, enquanto ao mesmo tempo compositores que adotaram o idioma moderno, mas que não querem ou não podem perder suas chances no mercado, tendem a trabalhar para a indústria. A esperança de que uma linguagem musical avançada e original possa se impor pelo desvio de falsas imitações moderadas é ilusória; tais compromissos destroem o significado da nova linguagem, ao invés de propagá-la.

## Capítulo quatro

### Aspectos sociológicos

Em seu estudo metuculoso e informativo, *Film Music*<sup>7</sup>, Kurt London coletou os dados da história da música dos filmes. Seria supérfluo repetir os fatos aqui; entretanto, é pertinente indagar se a abordagem histórica é aplicável à música para cinema; e analisar o significado das fases de desenvolvimento delineadas por Londres. Dificilmente se pode falar de uma história genuína da música cinematográfica, mesmo no sentido dúbio em que esse termo é geralmente usado: isto é, sugerir que qualquer forma de arte tenha uma história autônoma. Até agora, a música do cinema não se desenvolveu de acordo com suas próprias leis, e quase não tomou conhecimento dos problemas e soluções colocados pela natureza de seu próprio material. As mudanças pelas quais passou se relacionam, até certo ponto, com os métodos de reprodução mecânica e, até certo ponto, representam tentativas mal pensadas, desajeitadas e retrógradas de agradar ao gosto imaginado ou real do público. Embora seja razoável falar de um desenvolvimento qualitativamente progressivo, por exemplo, desde o aparato de Edison até a imagem sonora moderna, seria ingênuo falar de um desenvolvimento artístico aproximadamente correspondente entre o *Kinothek* e as partituras musicais das trilhas sonoras modernas.

O desenvolvimento aleatório da música do cinema é comparável ao do rádio ou do próprio filme. Em primeiro lugar, é uma questão de pessoal. Nos primeiros dias da indústria de diversões, proprietários e diretores eram as mesmas pessoas. Os especialistas eram muito menos usados do que nas indústrias mais antigas, tanto na administração como um todo ou nos grupos de produção individuais, e como resultado, prevaleceu um espírito pioneiro de incompetência. O que vale para o cinema e para o rádio também vale para a música cinematográfica: o nível artístico dessas mídias era determinado por aqueles que primeiro entraram na área, atraídos pelas perspectivas comerciais dos novos empreendimentos. A música cinematográfica, no entanto, sofre de uma desvantagem particular: desde o início foi considerada uma arte auxiliar sem importância de primeira linha. Nos primeiros dias, era confiada a qualquer pessoa que eventualmente estivesse por perto e quisesse - o que com frequência era suficiente para músicos cujas qualificações não permitiam que competissem em campos onde ainda se obtinham sólidos padrões musicais. Isso criou uma afinidade entre músicos “de aluguel” inferiores, intrometidos e música do cinema.

Para compreender o problema pessoal da música do cinema, algumas reflexões mais gerais sobre a sociologia do músico podem ser apropriadas. Todo

---

7 Kurt London, *Film Music*, London, Faber and Faber, n.d., pp. 50-61.

o reino da performance musical sempre teve o estigma social de um serviço para quem pode pagar. A prática da música está historicamente ligada à ideia de vender o talento de alguém, e mesmo a si próprio, diretamente, sem intermediários, em vez de vender o trabalho de alguém na sua forma congelada, como uma mercadoria; e através dos tempos o músico, assim como o ator, foi considerado intimamente semelhante ao lacaio, ao bobo da corte ou à prostituta. Embora a performance musical pressuponha o trabalho mais exigente, o fato de o artista aparecer em pessoa, e a coincidência entre sua existência e sua realização, juntos criam a ilusão de que ele o faz por diversão, de que ganha a vida sem trabalho honesto, e esta ilusão é facilmente explorada.

Antes da era do jazz, a maioria das pessoas costumava olhar com desprezo para um músico que liderava uma orquestra de dança. Esse olhar depreciativo é o rudimento de uma atitude que, em certa medida, moldou o caráter social dos músicos. No início da era burguesa, os músicos eram chamados dos aposentos dos criados, onde até mesmo Haydn tinha de fazer suas refeições, e estavam sujeitos às leis da competição. Mas a mácula dos párias sociais ainda se apega a eles. Até mesmo o austero executante de música de câmara às vezes assume a postura de um garçom-chefe obediente e ressentido que espera uma gorjeta. Ainda que ele seja percebido pelas senhoras e senhores do público, e se engrandeça com a doçura de sua apresentação e a suavidade de suas maneiras. A gola do casaco levantada, o violino debaixo do braço, e o descuido estudado de sua aparência lembram sua plateia de seus colegas do café, de cujas fileiras ele normalmente veio.<sup>8</sup>

Algumas das melhores qualidades da reprodução musical, sua espontaneidade, sua sensualidade, seu aspecto de vagabundagem oposto à ordenação estabelecida - em suma, tudo o que é bom na tão abusada noção do músico itinerante - é refletido na imagem popular do cigano. Se esta imagem fosse eradicada, a performance musical provavelmente também chegaria ao fim, assim como, se a racionalização técnica completa fosse alcançada e a música pudesse realmente ser “desenhada” em vez de escrita em símbolos, a função do intérprete, o intermediário, se fundiria com a do compositor que “produz” música.

Ao mesmo tempo, o hábito de prestar “serviço” - na Alemanha, os músicos de orquestra falam de *Abenddienst*, serviço noturno - deixou marcas nefastas nos músicos. Entre elas está a mania de agradar, mesmo ao preço da auto-humilhação, que se manifesta de mil maneiras, que vão desde roupas excessivamente elegantes até zelosas concessões ao que o público deseja. Este conformismo dos músicos profissionais acorrenta a composição moderna ainda mais do que a passividade dos frequentadores do concerto. Resta também

---

8 Flaubert descreveu esse tipo já em meados do século dezenove: “O cantor Lagardy tinha uma bela voz, mais temperamento do que inteligência, mais *pathos* do que sentimento. Ele era tanto um gênio quanto um charlatão, e em sua natureza havia tanto de barbeiro quanto de toureiro. (*Madame Bovary*.)

um tipo muito especial e anacrônico de inveja e malícia, e um gosto pela intriga, a herança vergonhosa de uma profissão apenas superficialmente ajustada às condições competitivas. São esses traços arcaicos que se encaixam paradoxalmente na tendência da cultura de massa musical, que acabam com a competição, enquanto ainda precisam dos antiquados traços ciganos como uma atração adicional. Um servilismo coquete e atrevido é útil para enganar o cliente; a intriga e o desejo irresistível de enganar os colegas, muitas vezes combinados com a “camaradagem” falsa, harmonizam-se com o papel mais pragmático dos negócios. Os músicos no controle têm uma compreensão espontânea dos objetivos e práticas da indústria de diversões. Na verdade, a indústria cinematográfica que chega mais tarde não se livrou dos elementos pré-capitalistas do universo dos músicos, o tipo social do *Stehgeiger*<sup>9</sup>, apesar de sua aparente contradição com a produção industrial e a incompetência artística de seus representantes declarados. Ao contrário, esse tipo “irracional” em si recebeu uma posição monopolística na configuração simplificada. A indústria, a partir de uma profunda afinidade, atraiu-o, preferiu-o a todos os músicos com tendências objetivas e fez dele uma instituição permanente. Ele foi arregimentado como outros elementos falsos de uma espontaneidade anterior. O cinema explora o aspecto barbeiro de sua personalidade como um Don Juan, e seu garçom-chefe funciona como um trovador de luxo e, ocasionalmente, até lhe dá o papel de segurança para manter os elementos indesejáveis fora. Seu ideal musical é *schmaltz* em uma panela de metal cromado<sup>10</sup>. Mas, como a arregimentação do músico cigano o priva dos últimos vestígios de espontaneidade que a inexorável engrenagem técnica e organizacional já minou, objetivamente nada resta do músico itinerante, exceto alguns maus maneirismos de execução.

Sob tais circunstâncias, é absurdo usar palavras como “história” com referência a um ramo apócrifo da arte como a música para cinema. A pessoa que, por volta de 1910, concebeu pela primeira vez a repulsiva ideia de usar a Marcha Nupcial de *Lohengrin* como acompanhamento não é uma figura mais histórica do que qualquer outro negociante de segunda mão<sup>11</sup>. Da mesma forma, o proeminente compositor de hoje que, sob o pretexto das exigências do cinema, voluntária ou involuntariamente rebaixa sua música ganha dinheiro, mas não um lugar na história. Os processos históricos que podem ser percebidos na música do cinema são apenas reflexos da decadência dos bens culturais da classe média em mercadorias para o mercado de diversões. No máximo, pode-se dizer que a música compartilhou parasiticamente o progresso dos re-

---

9 O violinista que fica de pé enquanto rege uma orquestra de café, enquanto os outros membros permanecem sentados.

10 NE: *schmaltz*: do verbo alemão *schmelzen* ou derreter. Refere-se à gordura de aves (galinha, ganso) utilizada na cozinha judaica como um intensificador para canjas, frituras, entre outros pratos.

11 NE. *Lohengrin*: referência ao drama musical de Richard Wagner, que estreou em 1850.

cursos técnicos e a riqueza crescente da indústria cinematográfica. Seria ridículo afirmar que a música cinematográfica realmente evoluiu, seja em si mesma ou em sua relação com outras mídias cinematográficas.

## Administração Musical

Isso não significa que a música do cinema tenha ficado parada. Ao contrário, o poderio econômico da indústria colocou em movimento uma engrenagem extremamente dinâmica. Há um fluxo constante de melhorias de todos os tipos: novos compositores, novas ideias no sentido de *gadgets*, truques comercializáveis que são suficientemente diferentes dos anteriores para serem perceptíveis, mas não diferentes o suficiente para ofender hábitos estabelecidos. Mas o que é verdade para todos os avanços da cultura de massa sob o sistema prevalecente é verdade também neste caso: o gasto ostensivo aumentou, e o modo de apresentação, a técnica de transmissão no sentido mais amplo, da precisão acústica ao tratamento psicotécnico da audiência, foram melhorados na proporção direta do capital investido, mas nada de essencial mudou na música em si, em sua substância, em seu material, em sua função como um todo, ou na qualidade das composições. Houve apenas um aperfeiçoamento da fachada. O progresso é um dos meios, não uma das finalidades.

Há uma desproporção notável entre o tremendo aprimoramento da técnica de gravação, na qual todos os milagres dessa técnica são gastos, e a própria música, indiferente ou emprestada sem gosto ou lógica do estoque de clichês. Anteriormente, o pianista de cinema tocava a “Marcha Nupcial” de *Lohengrin* na penumbra; hoje, após o extermínio do pianista, a Marcha Nupcial, ou seu equivalente feito sob encomenda, é projetado em *neon* de cem cores diferentes, mas ainda é a antiga Marcha Nupcial, e no momento em que ressoa todos sabem que a legítima benção do casamento está sendo glorificada. A procissão triunfante de *Kinothek* para o palácio do cinema tem realmente marcado época<sup>12</sup>.

Se existe algo como uma fase histórica da música do cinema, ela é marcada pela transição da indústria de empresas capitalistas privadas mais ou menos importantes para empresas altamente concentradas e racionalizadas, que dividem o mercado entre si e o controlam, embora elas carinhosamente imaginem que estão obedecendo as leis dele. Essa transição foi concluída antes do desenvolvimento de filmes com som, segundo Kurt London, entre 1913 e 1928. Pode ser situada no início dos anos “vinte”, quando foram construídos os primeiros grandes palácios de cinema, quando o costume da “noite de estreia” foi deliberadamente enxertado no cinema em um esforço árduo para torná-lo

---

12 NE. *Kinothek*: Biblioteca de músicas de compositores clássicos e românticos para uso de acompanhamento de filmes mudos. A Kinobibliothek foi organizada por Giuseppe Becce (1877-1973) entre 1919-1929.

um evento social, e quando as “superproduções” de luxo foram promovidas pela primeira vez com a ajuda de extensa publicidade nacional e internacional. O equivalente musical dessas inovações foi a substituição do pequeno grupo discreto de músicos, como é usado nos cafés, pelas orquestras sinfônicas das grandes salas de cinema.

As músicas integrais e quantitativamente pretensiosas compostas para os últimos filmes silenciosos eram essencialmente as mesmas que aquelas compostas posteriormente para os filmes sonoros. Elas simplesmente tinham que ser gravadas, por assim dizer, e sincronizadas com as partes faladas. Kurt London comenta sobre este estágio:

“Finalmente, nos últimos anos do período do filme silencioso, as grandes salas de cinema eram servidas por orquestras que, compostas, como eram, de 50 a 100 músicos, envergonhavam muitas orquestras de médio porte da cidade. Paralelamente a esse desenvolvimento, uma nova carreira para os regentes se ofereceu: eles tinham que dirigir a orquestra do cinema e selecionar a música ilustrativa. Homens proeminentes geralmente ocupavam esses cargos com salários que, na maioria das vezes, excediam os de um regente de ópera”.<sup>13</sup>

O termo “proeminente”, como foi usado aqui, não expressa realizações artísticas reais, mas faz parte da fraseologia grandiloquente afetada por toda a publicidade na indústria do entretenimento, com seu slogan mentiroso de que nada é bom demais para o público. Esse tipo de destaque é determinado pelos fabulosos salários pagos para aqueles que as agências de publicidade elegem para construir - a proeminência da Radio City, o Pathé Theater em Paris ou o Ufapalast am Zoo em Berlim. Isso pertence ao domínio que Siegfried Kracauer chamou de *Angestelltenkultur*, cultura<sup>14</sup> dos trabalhadores de colarinho branco, do entretenimento supostamente de alta classe, acessível a quem recebe pequenos cheques de pagamento, mas ainda apresentado de uma forma que nada parece bom demais ou caro demais para eles. É um luxo pseudo-democrático, que não é nem luxuoso nem democrático, para as pessoas que caminham por escadas intensamente acarpetadas para entrar em palácios de mármore e castelos glamourosos do cinema e que ficam incessantemente frustradas sem se darem conta disso. Esse tipo de opulência, manifestada, por exemplo, em orquestras monstruosas submersíveis e iluminadas por holofotes, marca o início de um desenvolvimento que deixou para trás toda a *naïvité* óbvia do antigo parque de diversões, mas elevou a técnica do vendedor de calçada ao ponto de uma prática anônima, mas ainda assim, abrangente.

---

13 London, op. cit. p. 48

14 Kracauer, S.: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt, 1930. [Die Angestellten apareceu mais recentemente como o volume cinco do *Schriften* de Kracauer (Frankfurt: Suhrkamp, 1971)].

Esse desenvolvimento, entretanto, não é meramente quantitativo. O planejamento cuidadoso e a apresentação suntuosa da música cinematográfica mudaram seu propósito social. Seu poder inflado e suas dimensões demonstram ostensivamente e diretamente o poder econômico por trás dela. Sua rica exibição de cores mascara a monotonia das produções em série. Seu entusiasmo e otimismo exagerados potencializam seu apelo publicitário universal. A música torna-se assim um dos departamentos da indústria cultural.

O elemento administrativo foi intrínseco à música do cinema desde o início. O batedor de tempo que selecionou as peças, o editor do *Kinothek* e o arranjador sempre manusearam o tesouro da música tradicional como se fosse um estoque de produtos padrão, e escolheram o que era mais adequado ao seu propósito. A forma sumária como eles manejaram as riquezas culturais à sua disposição, utilizando “Asleep in the Deep” ou o tema do destino de *Carmen* de acordo com as circunstâncias, foi sempre a mesma que a do burocrata que finalmente despoja as obras de arte de todo o seu significado e as rebaixa até o *status* de meios auxiliares projetados para produzir um efeito predeterminado<sup>15</sup>. Hoje, essa atitude se tornou onipresente. É como se o processo de racionalização da arte e o comando consciente de seus recursos fossem desviados por forças sociais do propósito real da arte e direcionados meramente para “fazer amigos e influenciar pessoas”. O progresso foi pervertido para calcular as reações do público, e o resultado é uma combinação de entretenimento de terceira categoria, sentimentalismo piegas e anúncios arrogantes do que será mostrado.

Na música cinematográfica anterior, a manipulação burocrática foi mitigada pela barbárie aberta - na ocasião nenhuma ficção de gosto investiu melodias mutiladas com o glamour da realização intelectual, e nenhuma engrenagem altamente complicada se colocou entre a música e seu efeito sobre o público. O pianista que tocou “Asleep in the Deep” quando o navio afundou na tela silenciosa, colorida em marrom ou verde para a ocasião, e até mesmo a pequena orquestra que agradou a esposa favorita do marajá tocando um *medley* exótico quando ela desceu as escadas também era, sem dúvida, constituída por funcionários livres de quaisquer escrúpulos artísticos; todavia, eles entendiam suas audiências e não eram muito diferente delas; eles não estavam totalmente subordinados aos seus superiores, e ainda tinham em si algo da obscenidade e da avidez por aventura que caracterizavam as feiras de condado de onde surgiram os teatros de cinema. É esse elemento “ilegítimo” ainda improvisado e anarquista que o cinema, como um grande negócio, eliminou de sua música. E é esse “expurgo” que se chama progresso, e, sem dúvida, é progresso no que diz respeito à riqueza de recursos e ao planejamento de sua

---

15 NE. “Asleep in the Deep” canção popular de 1897, de H.Petrie e A. Lamb, sobre os que se afogaram no mar. *Carmen*, ópera de Georges Bizet, que estreou em 1875. O tema do destino aparece desde o prelúdio.

distribuição. Mas esse progresso é de valor duvidoso. Desde sua dinamização, a música do cinema se tornou uma vítima indefesa da cultura, sem se tornar nem um pouco mais culta do que era antes de atingir a respeitabilidade. Seu progresso consiste apenas no fato de que o lixo foi retirado de seu humilde esconderijo e instalado como uma instituição oficial.

## Estagnação

A subordinação ao controle administrativo é responsável pela estagnação da música do cinema. O tratamento de catálogo e escaninho aplicado ao material musical resulta automaticamente na tendência de confiná-lo ao estoque existente, e, sempre que surge algo novo, na tentativa de moldá-lo para se ajustar a classificações administrativas. Não mais do que qualquer outro departamento da cultura burocratizada, a música deixa algum espaço para a liberdade ou fantasia do artista, e mesmo quando, mais ou menos por considerações de prestígio, as chamadas mentes criativas são chamadas, elas são envolvidas em termos que, ou cumprem imediatamente as normas vigentes, ou são ensinados pelos homens de negócio e seus representantes na indústria a produzir, com mais ou menos resistência, o que todo mundo produz. Para ter certeza, a diferença entre o especialista musical treinado e o veterano amador ainda pode ser sentida, mas tende a desaparecer - os veteranos eventualmente acabarão morrendo e os especialistas se comportarão como os veteranos. Até agora, as tentativas de induzir os compositores europeus mais importantes, Schoenberg e Stravinsky, a escrever para o cinema falharam. Qualquer outro músico eminente que queira atravessar os portões dos estúdios para ganhar a vida é forçado a fazer concessões que não são justificadas pelos requisitos objetivos da indústria, embora esses requisitos sejam invocados como uma desculpa.

Todos estão sujeitos à mesma pressão, o que produz a harmonia entre o sistema e seus órgãos executivos. A afirmação frequente de que os compositores *avant-garde* têm um profundo interesse por filmes e são atraídos pela novidade técnica do meio é falsa. O Festival de Música de Baden-Baden, no qual experimentos em música do cinema foram conduzidos pela primeira vez, tentou de forma pretensiosa glorificar o duvidoso conceito de *Gebrauchskunst*, ou arte comercial, mas Baden-Baden não é Hollywood, que decidiu essas questões há muito tempo com uma franqueza inconsciente. O único resultado dos experimentos com “música mecânica” foi que alguns compositores foram encorajados a entrar no novo mercado e racionalizaram seu ajuste a ele como uma conquista avançada do espírito tecnocrático. A verdade é que nenhum compositor sério escreve para o cinema por qualquer outra razão que não seja o dinheiro; e nos estúdios ele não sente que é um beneficiário de potencialidades técnicas utópicas, mas sim um empregado arregimentado que pode ser

dispensado a qualquer pretexto.<sup>16</sup>

Já que os compositores independentes perderam sua antiga base econômica e agora são forçados a desistir até mesmo de seus últimos pontos de apoio, seria sentimental e cruel culpar alguém por ganhar a vida escrevendo música comercial. No entanto, ninguém deve invocar o suposto espírito da época para fomentar ideologias destinadas a confortar a si mesmo e a seus patrões. O compositor que trabalha sob coerção deve antes tentar impor o máximo possível de música nova, ao contrário da prática prevalecente, na esperança, por mais fraca que seja, de que assim ele ajuda a melhorar os padrões de toda a indústria.

Seria superficial, entretanto, explicar a estagnação da música cinematográfica com base no pessoal. A distribuição atual de posições de importância musical é apenas um sintoma tangível das leis sociais às quais todo o sistema está sujeito. A racionalização do filme é idêntica à sua total subordinação à ideia que o produtor faz do efeito que este terá sobre o público, e é esse fato que exclui qualquer possibilidade de um desenvolvimento real da música do cinema. Apenas a música classificada como “sucesso de bilheteria infalível” é aceita, e isso refere-se não apenas à eficácia em geral, mas a efeitos altamente específicos e milhares de vezes testados em situações específicas. Porque, por razões reais ou pretensas razões de economia, não são permitidos riscos, a indústria aceita apenas materiais semelhantes aos que já comprovaram seu valor de mercado. Os diretores de arte a serviço dos interesses gigantescos se conformam ao veredicto estético pronunciado durante as fases finais da livre competição.

---

16 Esta declaração não é um exagero sociológico, conforme pode ser visto a partir da seguinte cláusula que faz parte de um contrato típico de Hollywood: “Todo o material composto, submetido, adicionado ou interpolado pelo Compositor de acordo com este contrato se tornará automaticamente propriedade da Corporação, que, para este fim, será considerada sua autora, figurando o Compositor inteiramente como empregado da Corporação.” A medida a qual o compositor renuncia à sua independência artística é demonstrada em outra passagem do mesmo contrato, segundo a qual o escritor concede à corporação “o direito de usar, adaptar e alterar o mesmo, ou qualquer parte dele, e de combinar o mesmo com outros trabalhos do Compositor ou de qualquer outra pessoa na medida em que a Corporação possa considerar adequado, incluindo o direito de adicionar, subtrair, arranjar, rearranjar, revisar e adaptar tal material em qualquer Filme de qualquer maneira.” Porém, quando a corporação deseja se proteger contra uma possível quebra de contrato por parte do compositor, a música dele é repentinamente dotada da dignidade tradicional de uma obra de arte. Assim, “fica acordado que os serviços a serem prestados pelo Compositor nos termos deste contrato, e os direitos e privilégios concedidos à Corporação pelo Compositor nos termos do mesmo, são de caráter especial, incomum, extraordinário e intelectual, o que lhes atribui um valor peculiar, e que a perda destes não pode ser razoavelmente ou adequadamente compensada por danos em uma ação judicial, e que uma violação pelo Compositor de qualquer uma das disposições contidas neste contrato causará à Corporação prejuízo e danos irreparáveis.” A desproporção entre a onipotência da corporação e a impotência daqueles que vendem seus serviços a ela não poderia ser expressa de forma mais contundente.

Isso explica a situação atual. Porque, na época em que a música cinematográfica estava em seu estágio rudimentar, a brecha entre o público de classe média e a música realmente séria que expressava a situação das classes médias havia se tornado intransponível. Essa brecha pode ser rastreada tão longe quanto *Tristan*, um trabalho que provavelmente nunca foi compreendido e apreciado tanto quanto *Aida*, *Carmen* ou mesmo o *Meistersinger*<sup>17</sup>. O teatro operístico finalmente se afastou do seu público entre 1900 e 1910, com a produção de *Salomé* e *Electra*, as duas óperas avançadas de Richard Strauss. O fato de que depois de 1910, com o *Rosenkavalier* - não é por acaso que esta ópera foi transformada em um filme - ele se voltou para uma forma retrospectiva e estilizada de escrever reflete sua consciência dessa brecha. Strauss foi um dos primeiros a tentar preencher a lacuna entre a cultura e o público, vendendo a cultura.

Desde Strauss, toda música realmente moderna foi levada ao esotérico. Em todo o mundo, o gosto do público, particularmente do público operístico, tornou-se estático e não tolerou mais nada de novo. Essa estagnação talvez seja mais pronunciada na América do que em qualquer outro lugar, por motivos como a posição especial da Metropolitan Opera, indicativa da ausência de uma tradição musical com um público antigo e os inúmeros canais de erudição musical que existiam na Europa; a familiaridade insuficiente com as obras antigas age como um obstáculo para a aceitação das novas obras.

Os praticantes da música comercial devem levar em conta esse estado de coisas. Eles tiveram que lidar com um analfabeto, intolerante e acrítico gosto do público, e eles tiveram que se curvar a isso se quisessem permanecer fiéis à sua duvidosa máxima: dê ao público nada além do que o público deseja. A contradição entre o público da classe média e sua música foi traduzida em antipatia contra qualquer coisa experimental, qualquer coisa que era, mesmo que remotamente, suspeita de ser intelectual, e mesmo qualquer coisa que era simplesmente diferente. Os senhores do cinema transformaram o julgamento do público em seu próprio julgamento, e até mesmo o superaram através da exibição provocativa de sua autoridade. A música cinematográfica não tem história, porque, mesmo antes do surgimento do cinema, o público de ópera e dos concertos se ressentia de seu desenvolvimento artístico sempre que ele tocava em pontos sensíveis, ou sempre que ele contradizia o ideal de relaxamento e diversão em uma sociedade totalmente "racionalizada". A música cinematográfica apenas nega ao ouvinte o que ele se recusa a ouvir em qualquer caso.

Os filmes são feitos sob medida para seus clientes, planejados de acordo com suas reais ou supostas necessidades, e reproduzem essas necessidades. Mas, ao

---

17 NE. Referências a obras de Richard Wagner (*Tristan e Isolda*, 1865, e *Os Mestres cantores de Nuremberg*, de 1868), de Verdi (*Aida*, de 1871).

mesmo tempo, os produtos que são mais difundidos, e portanto, mais próximos do público, são objetivamente mais distantes do público, no que diz respeito aos métodos pelos quais são produzidos e aos interesses que representam. A produção cinematográfica é totalmente divorciada daquele contato vivo com o público, o qual permanece operante em qualquer apresentação teatral; a pretensa vontade do público manifesta-se apenas de forma indireta, através dos recibos de bilheteira, ou seja, de uma forma totalmente materializada.

A contradição entre o direcionamento universal e o distanciamento intransponível marca o elo fraco no planejamento do efeito, ao qual tudo está subordinado. Esconder essa fraqueza é um dos principais propósitos da manipulação e, na verdade, um dos elementos mais importantes do próprio efeito. Portanto, de acordo com a publicidade exagerada, a importância das revistas de cinema, das colunas de cinema nos jornais e da fofoca sindicalizada que transforma até mesmo a intimidade da vida privada em um apêndice da engrenagem cinematográfica.

É a essa esfera que a música cinematográfica pertence socialmente. Não é apenas um elemento da irracionalidade geral manufaturada, o chamado relaxamento que visa mascarar a crueldade da antiga sociedade industrial por meio de antigas técnicas industriais; ele também, mais especificamente, aproxima o filme do público, assim como o filme aproxima a si mesmo por meio do *close-up*. Ela tenta interpor um revestimento humano entre os filmes lançados e os espectadores. Sua função social é aquela de um cimento, a qual junta elementos que, de outra forma, se oporiam sem estabelecer relação alguma - o produto mecânico e os espectadores, e também os próprios espectadores. O velho teatro também foi confrontado com uma necessidade semelhante, assim que a cortina baixou. A música entre os atos atendeu a essa necessidade. A música do cinema é música entre os atos universalizada, mas é usada também, e maneira precisa, quando há algo para ser visto. É a fabricação sistemática do astral para os eventos dos quais, ela mesma, é parte integrante. Busca respirar nas imagens um pouco da vida que a fotografia tirou delas.<sup>18</sup> Não foi à toa que a música migrou do fosso da orquestra para a tela, da qual se tornou parte integrante. Ela trabalha no espectador conjuntamente com os rolos de filmes. O conforto manipulado transformou-se em interesse humano e, no fim, ele nada mais é do que outro ingrediente daquela publicidade universal na qual os próprios filmes tendem a se desenvolver.

Hoje, o rugido do leão da MGM revela o segredo de toda a música cinematográfica: um sentimento triunfante de que o filme e a música do filme se tor-

---

18 TW Adorno, que escreveu em 1929 a respeito das esfarrapadas melodias operísticas usadas em Nápoles como acompanhamentos para filmes que “não podiam ser percebidas como música pelos espectadores, mas existiam musicalmente apenas para o filme... Vêm confortar o filme porque o filme é mudo, e o embala suavemente na escuridão do teatro, mesmo quando assume os gestos da paixão. Não são dirigidas ao espectador que somente as percebe quando o filme se afasta dele, separado pelo abismo do mero espaço.” (Anbruch, vol XI, p. 337.)

naram uma realidade. A música dá o tom do entusiasmo que o filme deve estimular na plateia. Sua forma básica é a fanfarra, e o ritual dos “créditos” musicais mostra isso de maneira inequívoca. Sua função é dar publicidade, e nada mais. Ela aponta com concordância inabalável para tudo o que acontece na tela, e cria a ilusão de que o efeito que deve ser alcançado por todo o filme já foi alcançado. Ocasionalmente, pelo uso de configurações padronizadas, ela interpreta o sentido da ação para os membros menos inteligentes da audiência, mais ou menos como os medicamentos patenteados são promovidos por meio de explicações pseudo-científicas. Toda a linguagem formal da música atual de cinema deriva da publicidade. O motivo é o slogan; a instrumentação, o pitoresco padronizado; os acompanhamentos de desenhos animados são piadas publicitárias; e às vezes é como se a música substituísse os nomes dos artigos comerciais que os filmes ainda não ousavam mencionar diretamente.

É impossível prever para onde tudo isso levará. Assim, seria uma ideia real de Hollywood que poderia ser expressa em dólares e centavos para dar a cada ator seu leitmotiv de publicidade pessoal, para ser ouvido toda vez que ele faz uma aparição. A estrutura básica de toda publicidade: a divisão em imagens ou palavras escancaradas e o fundo inarticulado, também caracteriza a música cinematográfica. Quer seja um *hit* ou um som amorfo, feito de sequências sem sentido de tercinas que são desdenhosamente chamadas de “noodles” no jargão dos estúdios. Não há nada nela além de melodias que podem ser imediatamente captadas e lembradas pelo público, e um vago zumbido de harmonias imperceptíveis.

A função coletiva da música transformou-se na função de ludibriar o cliente. Mas, em última análise, a subordinação de tudo ao efeito publicitário pode muito bem anular seu próprio propósito. Os sucessos se tornaram tão banais para serem facilmente lembrados, que eles não podem mais ser lembrados de forma alguma. A propaganda onipresente e o cantar açucarado tornam-se cansativos, e o efeito que provocam é a indiferença, quando não a resistência aberta. Assim, também no campo musical, igualmente, a racionalização industrial acaba por provar ser o que há muito tempo se tornara no campo econômico: sua própria inimiga. Mesmo de acordo com os padrões da indústria, a música para cinema deveria ser fundamentalmente alterada. Mas os próprios padrões industriais tornam essa mudança impossível.