

## **SOM, CÂMERA, AÇÃO: A RELEVÂNCIA DO SOM NA HISTÓRIA DO CINEMA**

*Luciana Haussen\**

### *Resumo*

O presente trabalho propõe uma análise sócio-tecnológica da evolução do som no cinema, desde seu surgimento até a ruptura, ou evolução, que revelou o filme como um meio audiovisual. Mais precisamente, o final da década de 20 do século XX, ano de 1929, quando a passagem do cinema denominado “mudo” ao do som sincronizado realmente se consolida. A partir desta análise, o artigo tem como proposta um resgate da relevância do som no cinema desde o surgimento da nova tecnologia.

### *Palavras-chave*

Som – Cinema - História

### *Abstract*

The current essay proposes a socio-technological analysis of the evolution of sound in the films, since its beginning until the rupture, or evolution, that presents the film as an audio-visual process. More precisely, the end of the 20th in the 20th century, in the year of 1929, when the transition of the film called “silent” to the synchronized sound really takes place. With this analysis, the study searches a rescue of the importance of the sound in the film since the appearance of the new technology.

### *Key Words*

Sound – Camera - Action

**P**ensar o cinema como o entendemos hoje, como um meio audiovisual possuidor de linguagem própria e uma forma de arte, exige, aos que pretendem um maior aprofundamento, um retorno aos primórdios desta tecnologia. Ao seu nascimento.

Já em 1895, quando os irmãos Lumière levaram a público o novo invento (cinematógrafo), no Grand Café, em Paris, o cinema deu mostras do seu fascínio como meio capaz de retratar a realidade em movimento e de possibilitar a construção de um imaginário necessário à sociedade que se consolida neste momento. Sociedade industrial, tecnicista, racional e urbana, onde novos laços sociais se definem e se estruturam.

É neste cenário que nasce o cinema, no início apenas como retrato em movimento da vida cotidiana, ainda sem uma narrativa e sem uma linguagem própria. A sua aceitação vem a ser comprovada pela rápida proliferação das salas de exibição e talvez possa ser atribuída à relação ancestral do homem com a imagem. Relação mediação homem/mundo que remonta à época das cavernas e às pinturas rupestres.

Ao citar Vilém Flusser (1998), Carlos

Gerbase esclarece que

O homem, desde que é homem, circula num ambiente de quatro dimensões espaço-temporais: comprimento, largura, profundidade e tempo. Ou, simplificando, o homem experimenta um mundo 3D-temporal. Poderia permanecer sempre nele, caso não desenvolvesse sua capacidade de imaginação, que Flusser define como ‘a capacidade de fazer e decifrar imagens’ (1998, p. 27). Ainda nos tempos das cavernas, o homem usou esta capacidade para desenhar animais – talvez com objetivos pragmáticos, e não artísticos – inaugurando assim a era das imagens (GERBASE, 2003, p. 70).

Avançando no tempo histórico se mostra válido resgatar, a partir da análise da pós-modernidade, o que revela Michel Maffesoli sobre a relevância da imagem da Antiguidade aos dias de hoje:

Último ponto, enfim, do substrato epistemológico pós-moderno: a importância

da imagem na constituição do sujeito e da sociedade. Ainda aí, só podemos ser alusivos e remeter às análises que tratam desse problema. Basta lembrar que, na esteira da tradição judaico-cristã, a modernidade foi essencialmente iconoclasta. Assim como, na tradição bíblica, o ícone ou o ídolo impediam de adorar o verdadeiro Deus, ‘em espírito e em verdade’, a imagem ou o imaginário, de Descartes a Sartre, entravavam o bom funcionamento da razão (MAFFESOLI, 1984, p. 13).



Razão moderna que não conseguiu sufocar, mesmo com todos seus mecanismos de controle societal, a astúcia, o jogo e o fantástico que impregnaram o homem, e constituem o imaginário que possibilita suportar o cotidiano da nova sociedade que se forma. Aí se mostra o papel relevante do cinema, novamente a partir de uma análise de Maffesoli.

Receptáculo dos sonhos, o cinema constitui o elo mágico por excelência, pois sua estrutura, como analisa com pertinência E. Morin, permite o jogo das sombras, do sortilégio, da passividade, coisas que, como sabemos, são constitutivas da vida social. A sedução exercida por tal filme premiado ou por um outro dirigido para salas populares reside no fato de que ele oferece uma imagem precisa e perfeita do real, onde, segundo a expressão popular, a ficção é “mais verdadeira que o real” (MAFFESOLI, 1984, p. 65)

Com todas essas características que o envolvem, portanto, quando surge, o cinema encontra um espaço de recepção. Não sem causar estranheza, como no caso de “A chegada do trem na estação”, dos irmãos Lumière, que provocou no público expectador a “sensação” de que seria atropelado.

Mas pensar o cinema não é apenas pensar a imagem. Como meio audiovisual, ele agrega som, portanto, fala, música, ruídos. Mas, mesmo assim, o som no cinema até hoje sofre uma hierarquização em análises e teorias, onde a primazia é da imagem. O que, talvez careça de justeza.

O presente trabalho, portanto, é uma tentativa de análise sócio-tecnológica da evolução do som no cinema desde seu surgimento até a

ruptura, ou evolução - no final da década de 20 do século XX, mais precisamente o ano de 1929, quando se consolida a passagem do cinema denominado “mudo” ao do som sincronizado - que revela o cinema como o conhecemos hoje.

Como todo o “ponto de transição”, este suscita diversas análises - apesar da data, por questões mercadológicas, não apresentar muitas dúvidas, como explica Gerbase ao afirmar que: “Em 1929, com a criação de uma tecnologia capaz de adicionar som sincronizado aos filmes (até então chamados de ‘mudos’), a linguagem cinematográfica estabeleceu sua forma definitiva (GERBASE, 2003, p. 19)”. Uma forma definitiva que não pode deixar passar despercebidos os primeiros filmes mudos narrativos realizados por Méliès, na França, e Porter, nos Estados Unidos, como lembra o autor.

Mas essa transição, hoje tão bem assimilada, onde se percebe que “o som do filme não escapa das mesmíssimas funções desempenhadas pelas trilhas desde 1929: conferir realismo, despertar emoção, comentar a ação e ajudar a contar a história (GERBASE, 2003, p. 32)”, quando ocorre, não é tão tranqüila assim, como sugere Edgar Morin, ao escrever

*(...) quando surge o cinema o homem havia passado também pela revolução industrial que despeja na biosfera um “novo repertório sonoro.*

:

[...] o cinema sonoro subverte o equilíbrio entre real e irreal estabelecido pelo cinema mudo. A verdade concreta dos ruídos, a precisão e as nuances das palavras, se ainda estão em parte contrabalançadas pela magia das vozes, do canto e da música, como veremos, determinam também um clima realista. Daí, aliás, o desprezo dos cineastas pela nova invenção que, a seus olhos, tirava do filme o seu encanto... (MORIN, 1989, p. 11).

A questão que se coloca é que o som, desde o surgimento do cinema, acompanhou a exibição dos filmes, a partir das músicas tocadas

---

ao vivo nos locais de exibição. Então, por que, neste meio audiovisual, ainda hoje ocorre uma hierarquização, uma supremacia da visão em relação a audição nas análises sobre cinema? Uma hierarquia, que, como regra, também possui exceções, como propõe Gerbase a partir dos estudos de lingüística de Lúcia Santaella, para quem há três grandes matrizes lógicas da linguagem e pensamento constituídas pelas linguagens verbal, visual e sonora. No caso, para a análise da narrativa cinematográfica, Gerbase se utiliza da proposta da autora que afirma ser o cinema uma linguagem híbrida onde a matriz sonora, responsável pelo eixo da sintaxe, possui um papel relevante, uma vez que

Sem sintaxe não é possível expressar coisa alguma. Razão pela qual Santaella considera a matriz sonora base para a matriz visual enquanto esta alicerça a matriz verbal, numa analogia direta às categorias peircianas de primeiridade, secundidade e terceiridade (GERBASE, 2003, p. 32).

O ponto, portanto, é que o som, assim como a imagem, também acompanha o homem desde os primórdios. E mesmo assim,

A audição, o mais primitivo dos sentidos, sede do equilíbrio e da orientação, tem sido relegada a um plano inferior. Desde a escrita mais rudimentar, à mais engenhosa máquina de visão. Portanto, audição (tempo), equilíbrio e orientação (espaço) são sentidos enfraquecidos e atrofiados no presente (CATUNDA, 1998, p. 119).

Pensar o homem sem sua relação com o som pode criar lacunas na compreensão do cinema como tecnologia audiovisual. É certo que a sincronidade som/imagem que permite o salto ao cinema atual (como já foi visto, em 1929) só foi tecnológica e mercadologicamente viável nesta data. Mas isso não significa dizer que o desejo de sonorização dos filmes não tenha sido muito anterior, como comprova a própria história do cinema e do registro do som.

Som é onda, não é visível. Mas, segundo Marta Catunda, “numa cultura altamente visual é mais do que comum nos referirmos a coisas ouvidas, como coisas vistas, por exemplo: ruído branco ao invés de ruído branco (CATUNDA, 1998, p. 120)”. Sobre a ancestralidade da relação

homem/som, a autora explica que a tentativa de manipular as sonoridades é tão antiga, ou mais, que a relação homem/registro visual, como visto brevemente acima.

Pode-se considerar o som a primeira manifestação física (onda mecânica) invisível a ser manipulada pelo homem. A habilidade de moldá-lo em forma de instrumentos musicais remonta o Neolítico (5 a 6 mil anos a.C.). Assim como a música é tão velha quanto a humanidade, os instrumentos musicais aparecem ligados à dança, na pintura das cavernas (assobios talhados em osso, flautas e matracas). É inegável que surgiram primeiramente ligados à caça (CATUNDA, 2000, p. 75).

---

*Enquanto a imagem era gravada de forma linear e descontínua o som era gravado de forma circular e contínua gerando um problema de sincronidade tremendo.*

---

No mesmo texto, a autora afirma ter a música um papel fundamental no desenvolvimento tecnológico. Segundo ela, o mecanismo do relógio aparece nas caixas de música do século XVII. E ainda:

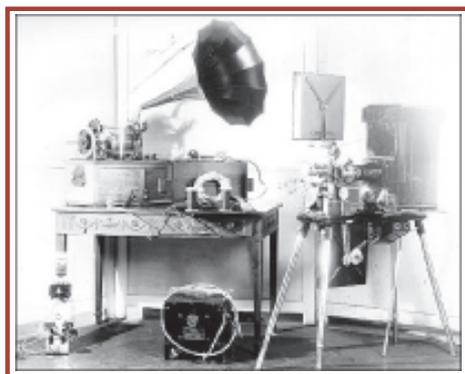
Alojadas em estojos sofisticados tornaram-se as primeiras miniaturas como fontes domésticas de música – com dispositivo de cilindro movido a corda. O dispositivo de cilindro giratório deu origem ao fonógrafo (1877), substituído por discos permutáveis no gramofone (1887) (CATUNDA, 2000, p. 72).

Para alguns autores, no ano de 1877, com a invenção do fonógrafo é que ocorre o início da gravação de sons. Mas ainda em 1829, segundo Catunda, Hercules Florence, durante a expedição Langsdorff fez uma experiência de registro de vozes de animais à qual denominou zoophonia, abrindo o caminho para a percepção dos sons naturais, sendo o autor o pai da bioacústica.

Quer dizer, a busca do registro dos sons atravessa o século XIX com inúmeras tentativas de precisão, muitas frustradas. No caso do cinema, além da precisão na captação e transmissão, o maior desafio era a sincronia imagem/som. Enquanto a imagem era gravada de forma linear e descontínua o som era gravado de forma circular e contínua gerando um problema de sincronicidade tremendo.

Ainda em 1876, o telefone de Graham Bell apresenta a possibilidade de sinais elétricos serem produzidos para o propósito da gravação de som. Mas, somente em meados nas primeiras décadas do século XX, a teoria de Bell da transmissão elétrica do som se une à tecnologia mecânica do fonógrafo.

Thomas Edson, ao criar o Kinetoscope, já tinha a intenção de unir som e imagem em movimento. “[...] o kinetoscope, precursor direto do cinematógrafo dos irmãos Lumière, deveria ser, segundo o desejo inicial de Edson, o phonokinetoscope, bem como sua câmera, o kinetograph, deveria ser o kineto-fonograph” (DICKSON, 200, pp. 6-19, in COSTA, p. 9).



Daí seguem-se relatos do kinetophone (1894), de Edson, e do Cronophone, em 1902, de Leon Gaumont - um sistema de exibição que unia o projetor a dois fonógrafos através de cabos que tinha o objetivo do sincronismo som/imagem. Também ocorre a volta do kinetophone, em 1913, melhorado a partir de um grande fonógrafo que garantia a amplificação e o sincronismo da voz unida aos movimentos labiais dos atores - mas que perdia o sincronismo a partir de 10 a 12 segundos de fala contínua.

Paralelamente a estas tentativas, por volta

de 1885, começam testes para registrar opticamente o som. Em 1900, o alemão Ernst Rümer, anuncia o Photographophone, dispositivo que grava e reproduz som em filme fotográfico. Segundo dados do site <http://members.tripod.com/rlandell/cinson.htm>, em 1903, Eugen Lauste demonstra um gravador de som que usa filme fotográfico através do registro visível de ondas sonoras reproduzido através de uma luz sobre o filme, a luz não bloqueada pelo registro poderia ser descoberta por uma fotocélula de selênio colocada atrás do filme e convertida em som em um receptor de telefone ou alto-falante.

Em 1918 surge o tri-Ergon que, pela primeira vez, possibilita a gravação de som no próprio filme. Comprado pela Fox em 1926, passa a adicionar trilhas sonoras às películas. Os sinais elétricos do som passaram a ser traduzidos em sinais de luz que podiam ser impressos no filme. As duas impressões paralelas permitiram a sincronicidade. O Tri-Ergon antecede o Movietone, lançado no mercado em 1928. A união do som e da imagem, portanto, sofre um atraso por motivos tecnológicos e econômicos até o fim da década de 20.

Entre 1926 e 1928, os principais estúdios adotam o Vitaphone da Western Electric, usado como base das primeiras falas. Em 1927 é lançado o filme “The Jazz Singer” que utiliza o sistema Vitaphone que utiliza o som gravado em disco sincronizado com o filme a partir da conexão da vitrola com o projetor.

No final dos anos 20, confrontados pelo crescente interesse do público pelo rádio e em resposta ao que parecia ser uma saturação do mercado para filmes mudos, as companhias produtoras se voltam para o som, de forma hesitante. Em 1930 o registro de som em filme, ainda principalmente em disco, inclui quase 95% das produções de Hollywood. Por esta data existem mais de 200 sistemas diferentes de som no mercado.

Esta exposição cronológica pode ser importante como condutora das inúmeras tentativas de se sincronizar som e imagem no cinema. Mas, se até 1929 o cinema era denominado mudo, talvez seja interessante avaliar algumas reflexões sobre este período.

O ponto de partida pode ser o comentário Roy M Prendergast, que abre seu livro afirmando que, desde a Grécia, a música e o drama dividiram uma relação muito próxima. O texto de Prendergast é basicamente sobre música no cinema, e aqui

---

podemos citar Catunda, que recorre a John Cage (1985), para afirmar que “música é som simplesmente” (CATUNDA, 200, p. 69).

Para Prendergast, pode ser interessante examinar as razões do porquê da música ser escolhida como um contraponto do auditório ao cinema mudo. Em uma de suas análises Prendergast cita o compositor Hanns Eisler, que, em seu livro *Composing for the films*, sugere que os filmes mudos teriam algo de efeito fantasma nos espectadores. Segundo Eisler,

Desde o seu começo, as imagens em movimento foram acompanhadas pela música. O cinema puro deve ter um efeito fantasmagórico como o do teatro de sombras – sombras e fantasmas sempre estiveram associados. A mágica função da música (...) consistia em apaziguar os espíritos demoníacos inconscientemente receados. Música foi introduzida como um tipo de antídoto contra a fotografia. A necessidade foi sentida para poupar o espectador do desagradável que envolvia ver efígies de pessoas vivendo, atuando e até falando, ao mesmo tempo em que estavam em silêncio. O fato de que estavam vivos e não vivos ao mesmo tempo é o que constituía sua característica fantasmagórica, e a música foi introduzida não para supri-los com a vida que lhes faltou... mas para exorcizar medo ou ajudar o espectador a absorver o choque (PRENDERGAST, 1992, p. 3).<sup>1</sup>

Aqui podemos observar de novo a expressão sombras, já apresentada no texto por Maffesoli, como uma característica do filme. Mas as análises do primórdio do som no cinema não terminam aí, e alguns teóricos, como Kurt London, a quem Prendergast também recorre, considera que a música foi introduzida nas salas de exibição como forma de neutralizar o barulho produzido pelos projetores primitivos da época. Mas London não fecha sua análise. Para ele,

A razão pela qual é estética e psicologicamente mais essencial explicar a necessidade de música como um acompanhamento do filme mudo é, sem dúvida, o ritmo do filme enquanto uma arte em movimento. Nós não estamos acostumados a apreender o movimento como uma forma artística sem o

acompanhamento de sons, ou, ao menos ritmos audíveis. Todo o filme que merece esse nome precisa possuir seu ritmo individual o qual determina sua forma... É tarefa do acompanhamento musical dar ao auditório acentuação e profundidade (PRENDERGAST, 1992, p. 4).<sup>2</sup>



Outro ponto interessante a ser levantado é que, quando surge o cinema o homem havia passado também pela revolução industrial que despeja na biosfera um “novo repertório sonoro (CATUNDA, 1998, p. 121)”, quando surge a tríade ferro-carvão-vapor. Assim, algumas adaptações foram necessárias também para nos adequarmos às novas tecnologias que surgiam.

Talvez para diminuir o estranhamento, a chegada do trem a vapor tenha sido precedida pelo insistente badalar de sino, algo familiar à vida dos povoados com suas igrejas, antecedendo assim o apito ao longe, como que orquestrando a massa contínua de bufados, rangidos, guinchados e estridulados, todos combinados com o alarido dos trilhos e vagões da geringonça (CATUNDA, 1998, p. 122).

Esta passagem pode ser elucidativa para o estranhamento causado na platéia ao assistir “A chegada do trem na estação” sem os sons característicos. Por todas essas questões, portanto, no período do cinema “mudo”, as exibições eram comumente acompanhadas por música, com os instrumentos disponíveis no local, e muitas vezes sem relação alguma com o que estava sendo apresentado.

Com os anos, e o potencial do cinema se consolidando, passam a ser selecionadas peças musicais específicas para os diferentes filmes. Por volta de 1913, já eram produzidas músicas para diferentes situações dramáticas e humores. Algumas dessas produções musicais passam a ser catalogadas. “O exemplo mais famoso deste conceito foi a **Kinobibliothek** de Giuseppe Becce (ou **Kinothek**, como era chamada), que foi publicada pela primeira vez em Berlim em 1919” (PRENDERGAST, 1992, p.6).<sup>3</sup>

O que se pode perceber ao acompanhar os primórdios do cinema é que este, desde o início, uniu a imagem ao som. Desde as primeiras exibições. Neste sentido, o cinema “mudo” não era falado, mas sempre se apresentou acompanhado de som, uma vez que música é som. Talvez por não estar envolvido no glamour, magnetismo e facilidade de assimilação característicos da imagem, o som não ocupe o posto de carro chefe quando falamos de cinema. Muitas vezes este é definido, simplesmente, como imagem em movimento. No entanto, talvez, esta premissa - em se tratando de exibição - devesse ser substituída por: imagem em movimento - acompanhada por som (música).

## NOTAS

\* Mestre em comunicação social pela Famecos/PUCRS e professora da URCAMP – Universidade Regional da Campanha - Bagé

<sup>1</sup> “Since their beginning, motion pictures have been accompanied by music. The pure cinema must have had a ghostly effect like that of the shadow play – shadows and ghosts have always been associated. The magic function of music...consisted in appeasing the evil spirits unconsciously dreaded. Music was introduced as a kind of antidote against the picture. The need was felt to spare the spectator the unpleasantness involved in seeing effigies of living, acting, and even speaking persons, who are at the same time silent. The fact that they are living and noliving at the same time is what constitutes their ghostly character, and music was introduced not to supply them with the life they lacked... but to exorcise fear or help the spectator

absorb the shock”(PRENDERGAST, 1992, p. 3).

<sup>2</sup> The reason which is aesthetically and psychologically most essential to explain the need of music as an accompaniment of the silent film, is without doubt the rhythm of the film as an art of movement. We are not accustomed to apprehend movement as an artistic form without accompanying sounds, or at least audible rhythms. Every film that deserves the name must possess its individual rhythm which determines its form. ... It was the task of the musical accompaniment to give it auditory accentuation and profundity (PRENDERGAST, 1992, p. 4).

<sup>3</sup> The most famous example of this concept was Giuseppe Becce’s **Kinobibliothek** (or **Kinothek**, as it was called) which was first published in Berlin in 1919 (PRENDERGAST, 1992, p. 6).

## REFERÊNCIAS

CATUNDA, Marta. **Na teia invisível do som: por uma geofonia da comunicação**. In: Revista Famecos – Mídia, cultura e tecnologia, n° 09, 1998.

\_\_\_\_\_. *Comunicasom: uma reflexão sobre o som na sociedade tecnológica*. In: **Revista Famecos – Mídia, cultura e tecnologia**, n° 12, 2000.

COSTA, Fernando Morais da. A inserção do som no cinema: percalços na passagem de um meio visual para audiovisual. In: **Mídia Brasileira – 2 séculos de História**.

GERBASE, Carlos. **Impacto das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PRENDERGAST, Roy M. **Film music: a neglected art**. New York – London: W.W Norton & Company, 1992.

<http://members.tripod.com/rlandell/cinson.htm>,