A história muda: uma contribuição à história dos músicos do cinema silencioso[1]

Eduardo D'Urso Hebling
Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP

Jônatas Manzolli
Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP

Resumo: Narrativas tradicionais frequentemente consideram a performance musical do cinema silencioso como uma função de um repertório padronizado, o das partituras de sugestões musicais, onde o músico tem relativamente pouco espaço de decisão, senão o de manipular temas prontos. O objetivo deste artigo é definir um recorte histórico no qual se estudam aspectos improvisatórios e adaptativos da performance destes músicos. Para isso, fizemos uma breve revisão e, a partir das visões de Altman, Gunning, Burch e Gaudreault, identificamos um recorte possível, a era do *nickelodeon* (1905-1915). Neste período, constatamos que o músico pode ser visto como um dos agentes que formaram dinamicamente o novo sistema de representação – o cinema –, interagindo a partir da sua bagagem musical e cultural com o filme, o público, a paisagem sonora das salas de exibição, os gerentes destas salas, os colegas de trabalho. No âmbito dos estudos sobre processos criativos e apoiado nos conceitos e metodologias da Arqueologia das Mídias, este artigo é parte da pesquisa sobre a criação de *Moodscope*, um laboratório artístico multimodal no qual se pretende recriar o ambiente musical dinâmico deste primeiro cinema e observar a emergência de significados em um contexto dinâmico.

Palavras-chave: Cinema silencioso. Nickelodeon. Processo criativo. Improvisação e adaptação.

The history changes: a contribution to the history of silent film musicians

Abstract: *Traditional narratives often regard music performances in silent films as a function of standardized repertoire, that of scores with musical suggestions where musicians have relatively little room to make decisions other than manipulating ready-made themes. The objective of this article is to define a historical time frame in which to study the improvisational and adaptive aspects of the performances of these musicians. To this end, after conducting a brief review and considering the viewpoints of Altman, Gunning, Burch, and Gaudreault, we identified a potential time frame in the*

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.313062/2019-00

HEBLING, Eduardo D'Urso; MANZOLLI, Jônatas. A história muda: uma contribuição à his-tória dos músicos do cinema silencioso. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-22, maio/ago. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021b2705.

Recebido em 16/12/2020, aprovado em 1/5/2021

nickelodeon era (1905-1915). In this period, we find that musicians may be considered agents in the dynamic development of the new representation system, i.e., cinema, as they interact through their musical and cultural baggage with the film, the audience, the soundscape of the exhibiting theater, the managers of these theaters, and their co-workers. Within the scope of studies on creative processes and supported by the concepts and methodologies of Media Archeology, this article is part of the research project to create Moodscope, a multimodal artistic laboratory that intends to recreate the dynamic musical environment of this first cinema and observe the emergence of meanings within a dynamic context.

Keywords: *Silent film. Nickelodeon. Creative process. Improvisation and adaptation.*

O tema da performance musical no cinema silencioso[2] é coberto por véus de imprecisão e mitificação. Devido às suas particularidades, este tema foi, num passado recente, ou relegado ao senso comum ou estudado de forma incompleta. À pergunta "como era a performance do músico no cinema silencioso?", colegas da área da Música responderam evocando a imagem do pianista solitário empenhado em martelar alguma coisa num piano vertical, enquanto é projetado na tela um filme de Buster Keaton ou Charlie Chaplin. Esta imagem encobre-se num véu de imprecisão do senso comum, que ressalta um aspecto curioso: apesar de o ambiente de trabalho dos acompanhadores dos filmes silenciosos ter sido formado principalmente por músicos de entretenimento urbano do período, suas práticas, repertório e ambiente de trabalho não são um problema de pesquisa frequente nesta literatura, senão como adendo anedótico na biografia de algum músico (veja Ernesto Nazareth e Villa-Lobos). É comum, também, pensar que este pianista tocava somente música popular durante os filmes silenciosos.

A mesma pergunta, feita aos colegas da música de filme, portanto embasados na literatura da área, pode ser respondida evocando o fato de que a performance musical no cinema silencioso era tarefa não só de um pianista, mas também de inteiras orquestras. Veja-se a música de filmes como *The Birth of a Nation,* de 1915: o repertório não era de música popular, mas sim formado por músicas semanticamente codificadas, especialmente selecionadas, adaptadas e escritas pela relação associativa e audiovisual com os filmes. O cinema estava na sua **infância**, e nas associações criadas surgiam as bases do repertório semântico do cinema **adulto**.

Neste caso, temos um véu de mitificação, solidificada por décadas de uma narrativa histórica que não definiu o período do cinema silencioso pelas suas particularidades, mas por generalizações feitas segundo a estética do cinema posterior ao período silencioso. Esmiuçando ainda mais, notamos que essa resposta apresenta três problemas principais. O primeiro é o de considerar o cinema silencioso e a sua música a partir de um pequeno grupo de obras-primas. Recentemente, nas últimas três décadas, muitas performances musicais foram feitas sobre filmes, como *The Birth of the Nation* (2015), *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Metropolis* (1927), em pomposas ocasiões comemorativas, como festivais ou publicações de DVDs, com partituras restauradas ou inéditas e grandes intérpretes[3]. Sem tirar o mérito artístico desses filmes, ressaltamos que eles representam parte muito pequena da grande produção

[2] Tradicionalmente chamado no Brasil de cinema mudo. Porém, nos filmes não era somente a voz humana a ser ausente, mas, também, música e ruidagem – as três camadas da chamada banda sonora.

[3] Para uma panorâmica sobre as apresentações não só deste tipo, mas de várias práticas atualizadas sobre os filmes silenciosos, veja-se Donnelly e Wallengren (2016).

de filmes do período; o mesmo podemos dizer das partituras originais. Em outras palavras, comemora-se o período do cinema silencioso a partir de poucas obras-primas. O que acontecia com maior frequência no período era, porém, uma alta rotatividade de filmes de esmero técnico e poético variáveis, acompanhados de músicas genéricas, por músicos de capacidade e experiência heterogênea, em um ambiente vivo no qual o público era um participante ativo – como veremos mais adiante.

O segundo problema é o de considerar as partituras como **a música,** e não como a representação dela. As partituras trazem informações valiosas para o estudo das tópicas musicais, formação de gêneros e clichês e conexões com formas musicais anteriores ou contemporâneas, como as da música operística ou o sinfonismo tardo-romântico; mas, durante a performance, sobretudo a performance cotidiana, baseada nas músicas genéricas agrupadas em coletâneas, o músico executava exatamente e somente o que estava prescrito e indicado no tema? Provavelmente não, por uma série de motivos plausíveis aqui descritos em três aspectos: 1) dificuldade de leitura ou execução, pois o conhecimento musical destes músicos era muito heterogêneo, sendo que muitos entraram no negócio por questões práticas de trabalho; 2) necessidade de interromper e trocar de tema, pois raramente o executante assistia ao filme com antecedência e, ao assisti-lo, tinha que adaptar a música disponível em mãos às cenas projetadas, levando em consideração aspectos associativos e de sincronização, sem perder de vista o público; 3) necessidade artística de criar conexões entre os temas escolhidos; e, também, uma poética e criatividade próprias, afinal, ele era um artista em um momento de criatividade, em parte baseado na própria bagagem musical e cultura, em parte na criação dinâmica de percursos musicais inéditos funcionais ao novo sistema. Este aspecto revela também a lacuna de estudos dedicados ao ambiente de trabalho dos músicos do cinema silencioso.

Já o terceiro problema, de ordem historiográfica e estética, é o fato de se considerar o cinema silencioso como um período de passagem, com uma função teleológica na direção de um cinema adulto. É possível que os 32 anos de cinema silencioso tenham sido somente uma longa fase de preparação para o cinema sonoro clássico narrativo? Vários estudos parecem dizer exatamente isso. Por isso, a partir de 1980 ganhou corpo um processo de revisão histórica baseado nas lacunas deixadas pela história do cinema, como essas que elencamos. Neste processo, por meio do estudo das práticas do primeiro cinema, foi criado um novo cenário histórico, baseado em documentos da época – e não somente nas obras-primas –, onde se observa a dinâmica do cinema silencioso nas suas várias fases e processos até agora omitidos.

Poderíamos apontar um quarto problema: o da escassez de documentação sobre as atividades dos músicos deste período. Se nos Estados Unidos este problema é limitante, conforme apontado por Marks (1997) e Altman (1996, 2004), no Brasil a bibliografia existente é "praticamente nenhuma" (DE SOUZA, 2014), e o levantamento ganha contornos de um verdadeiro desafio. Estudos como o de Tinhorão (1972) lamentam essa escassez de fontes e unem as poucas informações documentais a interpretações e entrevistas, o que inevitavelmente pode esbarrar tanto em posições preconcebidas quanto em distorções de memória. Um trabalho como o de Costa (2005), que usou uma bibliografia basicamente de textos estrangeiros – muitos dos quais foram necessários também para este artigo – para elaborar sua ampla exposição sobre o primeiro cinema.

O objetivo deste artigo é delinear um recorte histórico, dentro da Nova História do Cinema, no qual se focaliza melhor a performance improvisatória e adaptativa dos músicos do cinema silencioso, principalmente no seu aspecto artístico dinâmico e experiencial, ou seja, no momento em que músicos recém-empregados no novo ambiente de trabalho, em diálogo

com uma nova tecnologia, um próprio repertório pregresso e um público, buscavam soluções criativas para resolver vários problemas a partir da experiência em primeira pessoa.

O objetivo secundário deste artigo é o de propor um novo recorte interdisciplinar no qual se estuda este rico e inexplorado fenômeno musical. O recorte histórico em questão já foi discutido na Nova História do Cinema, porém é talvez na área da Música que a performance dos músicos do cinema silencioso seria metodológica e epistemologicamente mais bem estudada.

Este artigo apresenta a etapa teórica da pesquisa em andamento sobre o *Moodscope*, um laboratório artístico multimodal assistido por computador no qual músicos, tocando temas do cinema silencioso – e improvisando sobre estes temas –, ativarão segmentos de filmes da época, criando novas montagens possíveis em momentos de improvisação audiovisual. O laboratório prevê também ciclos de *feedback* entre os participantes, recriando, assim, o ambiente dos *nickelodeons* em vários níveis de interação. Além disso, ao manipular filmes e temas do período, usando arquivos históricos e fazendo uma reconstrução hipotética do ambiente original, a metodologia aplicada no *Moodscope* aproxima-se da disciplina da Arqueologia das Mídias, um campo de estudos recente, um lugar onde a história do cinema, a Artemídia e as Novas Mídias podem se encontrar: "[...] o artista de mídia consegue explorar o passado tecnológico e as potencialidades das antigas e novas mídias de forma mais direta do que um (tradicional) historiador das mídias" (STRAUVEN, 2013: 73-74, tradução nossa)[4].

Nas próximas seções, apresentaremos um breve resumo do tratamento dado ao ambiente musical do cinema silencioso no passado e como ele mudou a partir da revisão da Nova História do Cinema. Posteriormente, esmiuçaremos a nova periodização do cinema silencioso, definindo um subperíodo no qual focalizaremos o nosso objeto de estudo, ou seja, a performance musical no primeiro momento da era dos *nickelodeons*, pequenas salas de projeção onde o cinema foi se inventando e definindo seu caráter narrativo. Finalmente, discutiremos a especificidade do subperíodo escolhido, mostrando que sua performance musical, baseada em um repertório em formação, consistia na adaptação ao ambiente circunstante.

1 Uma breve revisão histórica

A data normalmente aceita como a do nascimento do cinema é 28 de dezembro de 1895. Nesta data, os irmãos Lumière apresentaram em Paris a sua invenção: a exibição silenciosa de imagens em movimento – *moving pictures*, como essa invenção era chamada nos primeiros documentos em língua inglesa. O cinema teve outros inventores, como os irmãos Skladanowsky, na Alemanha, ou Jean Acme Leroy, nos Estados Unidos, sem falar no cinematógrafo individual de Thomas Edison, o quinetoscópio. "Qualquer marco cronológico que eles [os historiadores] possam eleger como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos" (MACHADO, 2005). Assumindo o caráter arbitrário do marco histórico de Lumière, destacamos que essa data "oficial" está ligada à presença do público na fruição da nova tecnologia. Um aspecto que distinguiu o cinema de outras formas de arte até então conhecidas foi a relação com o público, como uma nova tecnologia de grande potencial para as massas. Kracauer, em 1926, afirmava que os espetáculos de cinema elevaram a distração ao nível da cultura: "Aqui, em pura exterioridade, o público se encontra; sua própria realidade é revelada na sequência fragmentada de esplêndidas impressões sensoriais"

[4] Original: "The media artist can dig into the technological past as well as in the potentialities of old and new media more straightforwardly than a (traditional) media historian" (STRAUVEN, 2013: 73-74).

(1987: 94, tradução nossa)[5]. Benjamin (2014), em 1936, observava que o cinema acolheu em si as relações sociais do período do seu surgimento e tornou-se reflexo destas, definindo uma transformação na percepção das massas, tornando-se emblema da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.

Sobre a música que acompanhava esta nova forma de arte, a presença de um pianista na primeira exibição dos irmãos Lumière (PRENDERGAST, 1977: 5), juntamente ao atual senso comum, onde a música está sempre presente nos filmes, está à raiz da precipitada conclusão – que se tornou uma reiterada afirmação "sem fundamento" de que o filme silencioso sempre foi acompanhado por música (ALTMAN, 2004: 11). A música no cinema silencioso foi pouco discutida em livros inaugurais sobre a música de filme, como Sabaneev (1935) ou London (1936); em livros sucessivos, algo a mais foi discutido sobre o porquê da música nos filmes silenciosos, como em Adorno e Eisler (1947), Manvell e Huntley (1957), Prendergast (1977), até o relativamente mais recente Gorbman (1987)[6]. De forma geral, esses livros reiteraram o equívoco indicado por Altman, como também reiteraram a convicção de que o cinema silencioso foi pouco mais que uma fase de maturação do que o cinema **deveria se tornar**; em outras palavras, segundo uma implícita teleologia, o cinema silencioso foi a infância do cinema sonoro narrativo clássico.

1.1 A Nova História do Cinema

Nas últimas cinco décadas, estudos mais específicos foram feitos sobre o fenômeno do filme silencioso, a partir de trabalhos de autores como Richard Abel, Ricky Altman, Gillian Anderson, Noël Burch, André Gaudreault, Tom Gunning, Martin M. Marks, Charles Musser, Miriam Hansen e Thomas Elsaesser. Alguns deles foram os protagonistas de um encontro histórico, considerado um marco na nova forma de ver o cinema silencioso: a conferência da *International Federation of Film Archives*, em Brighton, Inglaterra, em 1978 (FIAF, 2020), com o tema "Cinema 1900-1906". Embora focalizado na busca da recontextualização do primeiro cinema a partir de estudos aprofundados em arquivos, o evento foi emblemático de uma tendência à revisão da história do cinema de modo geral. A Nova História trouxe, com este evento, a intenção de derrubar duas suposições erroneamente usadas como base da história do cinema até então, ou seja: 1) que o primeiro cinema era primitivo e constituía a infância do cinema que estava por vir; e 2) que o primeiro cinema reproduzia performances teatrais até encontrar a sua forma narrativa final (KUHN; WESTWELL, 2012: 630).

Altman afirma que a contradição de estudos passados estava em analisar a produção do período silencioso a partir de um *corpus* teórico emprestado da estética atual, nos quais os teóricos tentaram sistematicamente dar respostas a questões que não haviam sido formuladas por eles mesmos (ALTMAN, 2004: 6-7). Debruçando-se sobre arquivos e documentos secundários, como jornais, catálogos de filmes, revistas especializadas, filmes menores (informativos, institucionais, documentarísticos, didáticos), programas de sala, patentes tecnológicas, publicidade, jornais e imprensa especializada, a Nova História passou a formular suas próprias questões. Esta recontextualização revelou que o primeiro cinema possuía uma autonomia artística, apesar de dinâmica e mutável, e propriamente **porque dinâmica e mutável**.

[5] Original: "Here, in pure externality, the audience encounters itself; its own reality is revealed in the fragmented sequence of splendid sense impressions" (KRACAUER, 1987: 94)

[6] Para uma revisão da literatura passada sobre o assunto, nos remetemos a Marks (1979).

Essa autonomia se baseava num modo de representação não narrativo, mais próximo do pré-cinema que do cinema clássico. O chamado pré-cinema é um sistema de representação típico do século XIX, baseado na projeção de sombras e lanternas mágicas; enfim, na criação de mundos virtuais e na materialização do imaginário, cujas origens "perdem-se na noite do tempo" (MACHADO, 2005: 11). A Nova História trouxe o primeiro cinema mais para perto do pré-cinema e definiu melhor em que momento o cinema escolheu ser narrativo. No entanto, essa mudança não é mais considerada uma evolução, no sentido de uma história natural do cinema, que trouxe o cinema **infantil** para sua forma mais madura (como quer a velha história); na verdade, essa mudança foi, conforme Costa (2005), uma "domesticação" do público pela homologação do processo de produção e exibição, necessária para a industrialização do cinema. Gunning afirma que o cinema narrativo foi uma redefinição do modo de representação (por volta de 1915) estimulada pela notável expansão comercial dos *nickelodeons*: "Foi neste ponto da história e nesta intersecção de forças econômicas e sociais que o filme 'descobriu' a sua vocação narrativa" (GUNNING, 2004: 42, tradução nossa)[7] e estabeleceu os alicerces para o modo de representação de Hollywood (MUSSER, 1983).

Se no primeiro cinema o público estava habituado à forma das materializações do pré-cinema, das atrações formadas por números não conectados entre si, no cinema sucessivo, com a escolha do viés narrativo, a fruição dos filmes passou a demandar uma maior atenção e imersão. Burch (1978, 1987) denomina o antes como modo primitivo de representação (MPR) e o depois como modo institucional de representação (MIR). Neste último, os filmes tornam-se mais longos e passam a ser a atração principal do espetáculo, sendo que Hollywood se torna o centro do cinema industrial, portanto institucionalizado. Gaudreault (1987) afirma que os filmes da primeira fase mostravam os eventos e não os narravam, o que valeu a sua definição para o primeiro cinema como **cinema de mostração**.

O modo de recepção do primeiro cinema pelo espectador é um aspecto central para a Nova História do Cinema e é também fundamental para compreender a performance musical neste ambiente, como veremos mais adiante. Gunning (1995 [1989]) define a "estética do espanto" como uma característica fundamental desta fase, na qual o espectador é consciente do ato de ver; esta consciência cria excitação pela expectativa da realização das atrações, numa espécie de "prazer escópico". De fato, nas primeiras exibições, o projecionista mostrava, num primeiro momento, um fotograma imóvel projetado; e então, após uma apresentação enfática típica dos números de magia, ele movia a manivela do projetor, e a imagem se mexia (GUNNING, 1995). O "gesto de enquadramento" é outro elemento deste período: o apresentador, ou o próprio projecionista, preparava o espectador para algo que estava prestes a acontecer, não como um desenvolvimento narrativo que conecta o passado ao presente, com a consequente antecipação do futuro narratológico, mas para a **atração**, ou uma repentina explosão de presença (GUNNING, 2004: 45), sintetizada na típica frase usada por prestidigitadores: agora você vê, e agora... não vê mais! (GUNNING, 2004: 49).

O espectador do primeiro cinema não era um ingênuo espectador em choque, mas um espectador maravilhado ao ver mais um grande número do teatro de magia. Este cinema é, para Gunning, o "cinema de atrações", onde vários pequenos filmes eram arranjados em sequência,

[7] Original: "It was at this point in history and within this intersection of economic and social forces that film 'discovered' its narrative vocation" (GUNNING, 2004: 42).

como uma série de atrações, buscando amplificar a estética do espanto, numa sucessão de emoções a qual somente a exaustão do espectador podia interromper (GUNNING, 1995: 122)[8].

1.2 Altman e os sistemas

Até aqui, contextualizamos o cinema como um todo por meio das posições propostas pelos autores da Nova História do Cinema. O cinema silencioso, inicialmente visto como um período único, sem uma forma artística própria senão a de preparação para o cinema adulto, estudado a partir de conjecturas e de obras-primas eleitas como modelos do período, hoje é visto como um período descontínuo, com uma estética própria, estudado a partir de documentos históricos secundários que trouxeram à luz um sistema dinâmico complexo, no qual o filme era um dos elementos, junto à performance dos acompanhadores dos filmes e ao público ativo e participativo. Com uma abordagem historiográfica sistêmica, notando as especificidades de cada mídia e de cada prática que compunha o cinema silencioso, Rick Altman declara a necessidade de se criar **"uma nova história do cinema americano reconfigurada através do som"** (2004: 7, tradução nossa)[9]. O autor afirma que vários sistemas e práticas aparentemente não relacionados entre si entram na concepção do som do cinema silencioso, e o maior desafio é desvelar um possível padrão entre eles (ALTMAN, 2004: 77).

Inovações tecnológicas, assim como práticas novas ou preexistentes, foram atraídas pela grande oportunidade de êxito comercial que as imagens em movimento prenunciavam. Como um sistema complexo, o cinema pôde ser visto como um conjunto de sistemas específicos que se organizaram dinamicamente em busca de uma própria colocação. A relação dinâmica entre esses sistemas é analisada por Altman por meio de um modelo que ele chama de "historiografia de crise" (ALTMAN, 1996: 689. 2004: 13-23). Esse modelo reconhece que mudanças culturais, sobretudo com a introdução de novas tecnologias, levam os sistemas de representação a uma "crise de identidade", à qual pertencem categorias diferentes, cada qual com suas práticas específicas e até contrastantes. Nesta multiplicidade se dá um "conflito de jurisdição", em que as diferentes práticas almejam o domínio. A estabilidade do sistema se obtém com redefinições, mudanças de paradigmas e "acordos negociados".

> Considerando que a historiografia tradicional exige padrões coerentes e, portanto, induz os historiadores a forçar o encaixe de evidências contraditórias em sequências lineares limpas com um número limitado de exceções, o modelo de crise baseia-se no reconhecimento de que certos períodos históricos extensos trazem a presença consistente de práticas aparentemente contraditórias. Na verdade, estes são os próprios

[8] Para o autor, esta estética surge como resposta à perda da experiência direta do homem no seu ambiente urbano alienante, e a busca nos espantos, um apaziguamento a esta condição; o espanto da primeira audiência era, para Gunning, não uma reação primitiva, mas um encontro com a modernidade.

[9] Original: "[...] a new history of American cinema reconfigured through sound" (ALTMAN, 2004: 7). Altman usa a palavra som para qualquer fonte de produção sonora que foi usada no período inicial do filme silencioso. A música, neste texto, é tratada como som, assim como as outras várias fontes sonoras usadas nos acompanhamentos iniciais.

> períodos que atendem a uma função formativa na maioria dos sistemas de representação (ALTMAN, 1996: 689, tradução nossa)[10].

Até a emergência do acompanhamento musical como sistema-padrão, outros modos de acompanhamento disputaram pela supremacia, mas nenhum teve o mesmo sucesso. No momento de conflito de jurisdição, no fim da primeira década, a música se sobressaiu e não somente por motivos artísticos. Não houve uma história natural da música no cinema, mas, sim, um processo de auto-organização do **sistema-cinema** que convergiu para o modo que trazia melhores resultados ante as pressões seletivas da época.

2 Os estágios da nova Arte

Como dissemos acima com Machado (2005), qualquer marco cronológico inaugural do cinema é sempre arbitrário; acrescentamos que, no geral, definir marcos históricos é uma tarefa complexa e insidiosa que deixamos aos estudos de Historiografia, não sendo este o ponto focal deste artigo. Todavia, apresentamos aqui um quadro histórico das concentrações dos vários sistemas de acompanhamento em cada período, conforme explicados pela Nova História do Cinema, que será usado como um mapa que nos orientará na direção do nosso objetivo, ou seja: delinear um recorte histórico que problematize a performance improvisatória e adaptativa dos músicos do cinema silencioso, levantando material para a pesquisa em andamento, na área de processos criativos[11].

De 1895 a 1905, os primórdios do cinema silencioso, ou da crise de identidade. Os primeiros filmes eram apresentados em parques de diversão e teatros de *vaudeville* nos Estados Unidos, em pistas de patinação na Inglaterra, em carnavais itinerantes na França, em salões de música na Itália (ALTMAN, 2004: 11). Podiam, ainda, ser exibidos em museus, escolas, igrejas, teatros, circos ou ao ar livre, no formato de lanterna mágica ou teatro de sombras[12] (ABEL, 2010). O acompanhamento era definido localmente: músicos, gramofones, a voz de leitores-narradores que narravam e conduziam a atenção do público sobre o que os filmes estavam mostrando, no formato dos *travelogues* ou diários de viagem em voga na época; ou, "como quadros em um museu, os filmes podiam ser projetados em silêncio absoluto" (ALTMAN, 1996: 690, tradução nossa)[13]. Os breves filmes traziam cenas de cidades, carros, trens, publicidade, com uma particular atração por curiosidades medonhas ou hórridas, como colisão de trens, um elefante sendo eletrocutado, aberrações humanas (GUNNING, 1995: 121).

Era o tempo do cinema das atrações. Nesta época, a música era onipresente em qualquer tipo de espetáculo, incluindo o teatro dramático, que era interrompido por intervenções musicais sem nenhuma conexão necessária com o ambiente e o espetáculo em si (ALTMAN, 2017: 191). Essa é, para o autor, a estética da descontinuidade, onde a música tinha a função

[10] Original: "Whereas traditional historiography requires coherent patterns and thus induces historians to bully conflicting evidence into neat linear sequences with a limited number of exceptions, the crisis model is built on the recognition that certain extended historical periods feature the consistent presence of apparently contradictory practices. Indeed, these are the very periods that serve a formative function within most representational systems" (ALTMAN, 1996: 689).

[11] Este quadro não propõe uma periodização, com início e fim de cada sistema; ao contrário, ele quer dar uma visão das possibilidades verticais que cada um desses sistemas tem de se atualizar nos dias de hoje – conforme a metodologia da Arqueologia das Mídias.

[12] Vejam-se em Abel (2005) os temas **contextos culturais** e **exibição** para uma panorâmica.

[13] Original: "[...] like paintings in a museum, films may be projected in stark silence" (ALTMAN, 1996: 690).

não de unificar o espetáculo, mas, ao contrário, de criar variedade. O autor comenta que a medida do prazer do público não era a qualidade e a unidade, mas a quantidade e a variedade. A intenção era "maximizar o número de atrações disponíveis em qualquer espetáculo" (ALTMAN, 2004: 35, tradução nossa)[14].

Essas intervenções musicais, todavia, não eram necessariamente desconexas à ideia de uma música sincronizada, conotativa e semântica. Os músicos do primeiro cinema vinham da cena de entretenimento musical urbano do fim do século XIX, uma cena com uma identidade definida. Nas principais capitais industrializadas do mundo, esta cena era formada por música de palco, como a de espetáculos de teatro dramático, teatro musical e melodrama, e música de rua, como a de bandas, com músicos como Sousa e Tobani nos Estados Unidos (ALTMAN, 2004: 37-53). A música deste ambiente era repleta de elementos musicais descritivos e de efeitos sonoros. O músico recém-aportado no novo ambiente de trabalho, um homem do seu tempo, provavelmente usava seu repertório (repleto de música descritiva e de efeitos sonoros) como **gesto de enquadramento** quando tocava para as cenas em projeção, preparando e pontuando ações (como a música de circo, por exemplo), trazendo para o cinema o elemento talvez mais importante da música de filme: a sincronia com as imagens em movimento.

O espaço diegético do primeiro cinema, ou seja, o mundo virtual criado pelo diretor onde o filme acontece, ou o proscênio enquadrado onde o filme se desenvolve, era bastante diferente do que o que hoje conhecemos. Hoje, o público imerge no mundo diegético do filme em silêncio absorto e individual, sentindo-se sujeito imaginário envolvido no desenrolar dos acontecimentos virtuais. No primeiro cinema, o espaço diegético se baseava na presença física incorporada do público no espaço de exibição do filme, espaço este coletivo, sonoro e vivo; neste espaço atuava, também, o músico.

De 1905 a 1909, a primeira parte da era do *nickelodeon*, ou do conflito de jurisdição. Os *nickelodeons* eram pequenas salas de exibição que surgiram nos Estados Unidos a partir de 1905, cuja fachada era uma típica vitrine com vista para a rua. O espetáculo nestes locais era formado, como no teatro *vaudeville*, por vários números de variedades, e o filme era um deles. Como vimos, a explosão dessas salas contribuiu para a redefinição do modo de representação do cinema, e o cinema narrativo começa a se formar. O espectador era frequentemente convidado a participar coletivamente do espetáculo dos filmes (CHÂTEAUVERT; GAUDREAULT, 2001: 183): ele aplaudia, cantava, comentava, fumava ou simplesmente conversava em voz alta. Aqui também o espaço diegético é coletivo e participativo. A exibição de filmes, uma novidade tecnológica, precisava se apoiar em formas preexistentes de espetáculo para que fosse algo reconhecível pelo público; em outras palavras, a exibição dos filmes era condenada a uma vida camaleônica, com a necessidade de "vestir roupas que potenciais usuários pudessem reconhecer" (ALTMAN, 2004: 321, tradução nossa)[15]. Dessa forma, o filme podia ser acompanhado por formas preexistentes de acompanhamento, como leitores/narradores, gramofones e outros aparelhos sonoros de música ou efeitos sonoros, atores que dublavam os diálogos ou cantavam, "procurando o máximo possível combinar suas vozes com as imagens" (ARAUJO 1985: 230 *apud* MORETTIN, 2009: 151).

Devido ao sucesso comercial destas novas salas, músicos do ambiente de entretenimento urbano, eruditos ou populares[16], profissionais e amadores começaram a se interessar pelo novo ambiente de trabalho. A música, quando presente, geralmente era fornecida por um

[14] Original: "[...] maximizing the number of attractions available in any given performance" (ALTMAN, 2004: 35).

[15] Original: "[...] they must dress in costumes that potential patrons will recognize" (ALTMAN, 2004: 321).

[16] "A própria barreira entre músicos eruditos e populares desapareceu, permitindo ouvir num cinema o flautista José do Cavaquinho [...], e no outro o futuro maestro Villa-Lobos manejando um violoncelo" (TINHORÃO, 1972: 229).

piano solo ou duetos formados por piano e um instrumento complementar, que podia ser uma bateria, um violinista, um trompetista ou violoncelista. Estes músicos eram exortados a produzir sons sincronizados com o filme, entendidos como efeitos sonoros, um resquício do modo de acompanhar números de *vaudeville* (ALTMAN, 2004: 209-220). A função do baterista era essencialmente a de ampliar essa prática, sobretudo em situações fílmicas de gestos cômicos, quedas, tapas e acidentes típicos da comédia-pastelão. O músico não tocava exclusivamente para a projeção do filme; ele podia tocar durante a troca de rolos de filmes, entre um número e outro, na abertura ou encerramento do programa; nestes casos, o filme permanecia silencioso ou acompanhado por um gramofone. O músico também podia tocar as novidades musicais, ou seja, as novas canções que eram lançadas nestes ambientes[17], ou acompanhar o público que cantava seguindo letras de músicas projetadas, numa espécie de *karaokê*; ou, ainda, tocar na entrada da sala, juntamente ou em substituição às *ballyhoo bands*, bandas usadas no período como chamariz comercial para produtos e espetáculos.

A concorrência entre *nickelodeons* (em alguns casos até da mesma calçada) fazia com que gerentes buscassem diferenciar seus locais, e o resultado era uma **cacofonia** que logo se tornou um problema para os produtores, interessados num produto mais padronizado (ALTMAN, 1996: 690). Como um conjunto de práticas diferentes, até contrastantes, o cinema era um modo de representação em crise, no qual vários modos de acompanhamento buscavam se afirmar.

1909 a 1915, a segunda parte da era dos *nickelodeons*, ou dos acordos negociados. Conforme sugere Altman, como resposta à cacofonia e à falta de um padrão, produtores de filmes iniciaram uma campanha para a padronização das exibições, e o modo institucional de representação estava se solidificando. Esta campanha foi logo endossada por exibidores, editores musicais e audiência também.

> [...] esta campanha acabou por fornecer o acordo negociado que não só alinhou as práticas sonoras do cinema silencioso, mais ou menos após 1912, mas também ajudou a estabelecer uma definição social duradoura do cinema como audiovisual completo e coerente (ALTMAN, 1996: 690, tradução nossa)[18].

Além da cacofonia, era do interesse dos exibidores também gentrificar o ambiente para melhor selecionar o público dos *nickelodeons*, tomando distância do ambiente ambíguo do *vaudeville* e almejando se tornar entretenimento para famílias. Esse período é visto por Costa (2005) como um período de

> [...] repressão e institucionalização, quando a anarquia dos primeiros ambientes de exibição exclusiva de filmes passa a incomodar as elites. Os produtores e exibidores de filmes se organizam industrialmente e

[17] Esta prática era atrelada à venda das partituras, *sheet music* e, portanto, estimulada pelo mercado editorial destas partituras: "Durante a primeira década deste século, laços estreitos foram estabelecidos entre a próspera indústria da música e a nascente indústria do cinema. Os primeiros anos da década dependeram principalmente de conexões entre canções popularizadas por apresentações ao vivo e tentativas cinematográficas de capitalizar essa popularidade" (ALTMAN, 2001: 237, tradução nossa).

[18] Original: "[...] this campaign eventually provided the negotiated settlement that not only brought silent film sound practices into line after approximately 1912 but also helped establish a durable social definition of cinema as a coherent audiovisual whole" (ALTMAN, 1996: 690).

> passam a tentar moralizar o cinema e criar formas de autocensura e autorregulamentação (COSTA, 2005: 60).

O espaço diegético não é mais formado pelo público, ambiente do cinema e tela de projeção: agora ele está se tornando um espaço mais íntimo e individualizado, "[...] um espaço íntimo de contemplação em que a projeção se dirige não à multidão, mas a um espectador singular, individual e pessoal isolado na obscuridade íntima da sala de cinema" (CHÂTEAUVERT; GAUDREAULT, 2001: 183, tradução nossa)[19].

As fontes sonoras reduziram-se aos músicos, com seus instrumentos, e algum aparelho sonoro. Altman observa que, ao eliminar a palavra do narrador e as palavras das letras das músicas dos *sing along* (os *karaokês da época*), o cinema conseguiu dar à música o seu espaço narrativo. A música passou a ser a prática preferencial de acompanhamento e a ser cada vez mais atrelada às cenas dos filmes, contribuindo à criação do novo espaço diegético. Os sons de efeitos sonoros pontuais passaram a ser evitados, e a bateria foi eliminada, pois agora a música passou a ser usada para traduzir estados psicológicos e ambientação: menos **efeitos sonoros** e mais **música descritiva**:

> Para exemplificar ainda mais a diferença entre "efeitos sonoros" e música descritiva: suponha que a orquestra (ou pianista) esteja tocando música patética ou outra música incidental à cena: isso é descritivo e meramente acessório da imagem. Um personagem entra em cena, senta-se ao piano e passa os dedos pelas teclas, o pianista da orquestra o imita. Este é um "efeito sonoro" e faz parte da imagem. A diferença entre o "acessório" e o "efeito sonoro" pode ser bastante evidente se o músico usar o bom senso (SINN, 1910: 1345 *apud* ALTMAN, 1996: 702-703, tradução nossa)[20].

Elementos até então usados como uma **roupa velha**, para o reconhecimento do público, passaram a ser evitados, por não serem mais necessários e, pelo contrário, atrapalhavam o processo de gentrificação ambiente, uma vez que remetiam ao *vaudeville*. Como foi dito acima, a música descritiva era, também, um produto do seu tempo. Para Altman (1996: 706-707), uma vez compreendida a capacidade emotiva do acompanhamento musical descritivo aos filmes e sua capacidade de dar uma respeitabilidade social ao ambiente, a música foi o acordo que apaziguou o caos do acompanhamento do cinema silencioso, fechando a negociação pelo espaço sonoro nos filmes. Há, também, um aspecto econômico imediato: enquanto as outras formas de acompanhamento demandavam custos elevados (treinamento dos atores, leitores, imitadores, ou aluguel das máquinas), os músicos traziam um aporte

> [...] disponível a baixo custo, de uma mão de obra que foi treinada às custas da cultura em geral (e, portanto, não precisou ser treinada às custas do

[19] Original: "[...] an intimate space of contemplation in which the screen addresses itself not to the multitude, but to a singular, individual, and personal spectator isolated in the intimate obscurity of the movie theater" (CHÂTEAUVERT; GAUDREAULT, 2001: 183).

[20] Original: "To exemplify further the difference between 'sound effects' and descriptive music: suppose the orchestra (or pianist) is playing pathetic or other music incidental to the scene: this is descriptive and is merely accessory to the picture. A character enters the picture, seats himself at a piano and runs his fingers over the keys, the pianist in the orchestra imitating him. This is a 'sound effect' and is a part of the picture. The difference between the 'accessory' and the 'sound effect' can be made apparent enough if the musician uses judgment" (SINN, 1910: 1345 *apud* ALTMAN, 1996: 702-703).

> produtor ou do exibidor – basta olhar para os salários pagos aos músicos de cinema durante este período para entender quão bom negócio eles eram) (ALTMAN, 1996: 706, tradução nossa)[21].

Para melhor definir o que e como tocar para filmes, nasce um rico mercado editorial onde se discutiam e se definiam a nova poética e novas regras do acompanhamento dos filmes. Essas publicações eram: 1) coletâneas musicais temáticas, livros de partituras que recolhiam sugestões musicais para os tipos mais comuns de cenas dos filmes, conhecidas também como *mood music, photoplay music, film music, incidental series, picture music, musical suggestions*; 2) *cue sheets* ou listas de deixas, as planilhas musicais com indicação cronológica e sugestão musical para cada cena de um determinado filme; 3) manuais técnicos e didáticos, onde eram ditadas as regras de como acompanhar propriamente os filmes; 4) revistas especializadas ou de setor, onde críticos, músicos, diretores musicais, profissionais ou amadores se encontravam num (férvido) debate sobre como melhorar o cinema. É o momento da definição e cristalização da poética musical do cinema, onde foram se definindo, graças às citadas publicações, as convenções poéticas do acompanhamento musical[22]. Estas publicações formam a literatura normativa do acompanhamento musical aos filmes silenciosos.

1915 a 1927, buscando a grandiosidade. Nesta fase acontece o engrandecimento do espetáculo de cinema e tem início a era de ouro da música do cinema silencioso (ALTMAN, 2004). O público, já treinado nas suas convenções, assistia aos filmes, que eram predominantemente narrativos, em silêncio imersivo, enquanto o filme era o número mais importante de um novo tipo de variedades. Surgem os grandes cinemas, e a tendência nos Estados Unidos era a aproximação do espetáculo de cinema à ópera:

> Em 1915, Hollywood considerava um grande cantor de ópera como uma estrela de cinema de hoje. Claramente, Hollywood aspirava à posição da ópera; para usar as palavras de DeMille, "o máximo em grandiosidade teatral ... e esplendor", e a música foi usada para realizar esta aspiração (ANDERSON; BOWSER, 1988: xiv, tradução nossa)[23].

Curiosamente, ao mesmo tempo, em Berlim, reportando-nos às palavras de Kracauer, a tendência era a de seguir o que acontecia nos Estados Unidos:

> Pelo menos os principais cinemas adotaram o estilo americano de um espetáculo autossuficiente que integra o filme como parte de um todo maior [...] os shows cresceram em uma profusão estruturada de números de produções e apresentações. Uma criatura resplandecente, parecida com o [teatro de] variedades, saiu dos filmes – a **obra de arte total (Gesamtkunstwerk)** dos efeitos. Esta obra de arte total dos efeitos assalta

[21] Original: "[...] cheaply available from a labor force that had been trained at the expense of the culture at large (and thus did not have to be trained either at the producer's or the exhibitor's expense – one only has to look at the salaries paid to film musicians during this period to understand what a good deal they were)" (ALTMAN, 1996: 706).

[22] Em Carrasco (2003) temos uma panorâmica de como essas publicações recolheram o sistema de convenções do teatro musical da época em que surgiu.

[23] Original: "In 1915 Hollywood regarded a great opera singer as it regards a movie star today. Clearly, Hollywood aspired to opera's position; to use DeMille's words, 'the ultimate in theatrical grandeur... and splendor', and music was used to realize this aspiration" (ANDERSON; BOWSER, 1988: xiv).

> cada um dos sentidos usando todos os meios (KRACAUER 1987: 92, tradução nossa, grifos do autor)[24] [25].

Porém, não havia somente os grandes palácios de cinema, mas também as pequenas salas de projeção; como consequência, os espetáculos podiam ser divididos em *De Luxe*, para o primeiro caso, ou ordinários, para o segundo (ANDERSON; BOWSER, 1988, ix-xlix). O espetáculo *De Luxe* acontecia nos novos, grandes Palácios do Cinema, como Roxy, Rialto e Rivoli, que podiam conter de 2 mil até 6 mil lugares. O programa do espetáculo era composto de vários números, sendo que iniciava sempre com uma grandiosa abertura orquestral, seguida por números de dança, cinejornais, apresentações de novas canções, que tinham a função de preparar cuidadosamente o evento principal, o filme longa-metragem. A orquestra podia ter de 20 a 80 elementos, completada pelos gigantescos órgãos Wurlitzer. A música, por si só, era uma parte importante dos shows, e o público ia a estes locais por vezes para ouvir boa música, "[...] só para ouvir e ver Hugo Riesenfeld conduzir uma bela *overture*... a melhor música por 50 centavos por uma poltrona. Isso bate o Carnegie Hall..." (HANSFORD, 1927: 129 *apud* ANDERSON; BOWSER, 1988: xix, tradução nossa)[26]. O diretor musical preparava o repertório, escolhendo e adaptando músicas e fazendo ensaio para sincronização, e vários filmes tinham trilha musical original, a ser tocada pelo menos nos grandes eventos de estreia[27]. Os músicos, aqui, não improvisavam.

O espetáculo ordinário acontecia nos pequenos cinemas, semelhantes aos *nickelodeons*, para um público de classe social mais modesta. Neste espetáculo podiam ser exibidas versões curtas dos filmes, e já não havia o formato de variedades, para baixar custos, mas eram exibidos predominantemente filmes. O grupo musical era reduzido, basicamente as mesmas formações do período anterior e, frequentemente, somente um pianista. O repertório podia ser uma simulação do que acontecia nos espetáculos maiores, e as coletâneas musicais temáticas exclusivas para piano refletem essa tendência. Canções populares eram evitadas, e passaram a ser priorizados o repertório e a sonoridade sinfônica[28]. No espetáculo ordinário, provavelmente alguma improvisação acontecia e, apesar de o espetáculo *De Luxe* ser o modelo preferível, essa foi uma fase em que diferentes sistemas continuaram a conviver, mas desta vez em locais diferentes.

3 Discussão: *nickelodeon*, adaptação e improvisação

Textos que tratam do material musical do cinema silencioso frequentemente usam o repertório normatizado, portanto, pós-1909, para definir, de forma especulativa e retrospectiva, os períodos anteriores, pré-1909. Esses textos tentam explicar o fenômeno não pelo próprio

[24] Original: "The major theaters at least have adopted the American style of a self-contained show which integrates the film as part of a larger whole [...] the shows have grown into a structured profusion of production numbers and presentations. A glittering, revue-like creature has crawled out of the movies – *the total artwork (Gesamtkunstwerk)* of effects. This total artwork of effects assaults every one of the senses using every possible means" (KRACAUER, 1987: 92).

[25] Algo como o Velho Mundo imitando o Novo Mundo que acredita imitar o Velho Mundo – um curto-circuito cultural frequente na história do cinema.

[26] Original: "[...] just to hear and see Hugo Riesenfeld conduct a fine overture... the very best music for 50 cents a seat. This beat Carnegie Hall..." (HANSFORD, 1927: 129 apud ANDERSON; BOWSER, 1988: xix).

[27] Algo que aconteceu de forma diferente com o já citado *The Birth of a Nation*: o filme permaneceu em exibição com sua partitura original, escrita por Joseph Carl Breil, de 8/3 a 31/12 de 1915, o que acrescenta ao filme mais um marco histórico (ALTMAN, 2004: 293).

[28] Quando surgiu, a função do célebre *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, de Erno Rapée (1974), de 1924, tinha justamente o projeto de aproximar o repertório das coletâneas musicais temáticas para piano ao que acontecia nos grandes cinemas, nos quais ele mesmo era regente e compositor.

contexto, mas pelo que induziu em seguida – uma espécie de inversão causal. Em outras palavras: a partir da forma final e da eficácia deste repertório, que teve seu ápice por volta de 1924[29], considera-se o seu período formativo, de 1895 a 1909, como um percurso evolutivo deste repertório. Parafraseando a crítica de Gunning (2004: 41) – que se refere, porém, ao cinema como um todo –, podemos dizer que uma tal suposição evolucionista nos leva a pensar que o nosso pianista, em 1910, exercia uma prática musical primitiva, que já vislumbrava as normas, porém ainda não tinha a capacidade de realizá-las – uma inversão causal onde a causa, ou o elemento formante, é explicada pela sua consequência, ou pelo elemento formado. O que mostramos aqui é que a música do *nickelodeon* tinha uma autonomia artística, não apesar de dinâmica e mutável, mas **propriamente porque dinâmica e mutável**. Foi exatamente este aspecto dinâmico a modelar esta música na direção do que ela se tornou depois.

Altman nos lembra que "cada nova tecnologia de representação passa por um período em que seus contemporâneos mostram uma grande hesitação quanto à sua identidade" (ALTMAN, 2004: 16, tradução nossa)[30]. Que procedimento musical é esse? É uma novidade ou uma variação de algo que já existe? Como o chamaremos? O processo de dar um nome ao novo modo de representação é um processo de extrema importância, "[...] uma das formas mais poderosas de apropriação cultural. Uma vez nomeado, um objeto ou uma tecnologia parece estar naturalmente associado ao seu nome" (ALTMAN, 2004: 16, tradução nossa)[31]. Então, ao chamarmos a música do *nickelodeon* de música de filme, e ainda adjetivando-a como primitiva, estamos reforçando a inversão causal criticada acima. O cinema de 1910 não era o cinema de 1924, assim como o seu acompanhamento musical; e, se o primeiro cinema era o cinema de atrações, não narrativo, o mesmo podemos supor da sua música. Este acompanhamento estava surgindo dinamicamente. Münsterberg (1916) nota que

> Ninguém pode prever os caminhos que a nova arte do *photoplay* abrirá, mas todos devem reconhecer mesmo hoje que vale a pena ajudar nesse avanço e tornar a arte do filme um meio para uma expressão criativa original de nosso tempo e moldar por ele os instintos estéticos dos milhões (MÜNSTERBERG, 1916: 232, tradução nossa)[32].

Podemos compor um quadro mais preciso deste processo usando alguns conceitos do filósofo italiano Luigi Pareyson (2001)[33]: essa música era algo novo, uma forma de arte que se estava inventando durante o seu fazer, não **uma forma formada,** mas ainda uma **forma formante**. Podemos supor, então, que a **matéria artística** desta música, feita de sons semânticos e afetivos sincronizados às imagens, talvez já estivesse contida na sua **forma formante**; foi a sensibilidade

[29] Ano de publicação da citada coletânea de Rapée (1974).

[30] Original: "Each new representational technology traverses a period when contemporaries reveal a great deal of hesitation as to its identity" (ALTMAN, 2004: 16).

[31] Original: "One of culture's most powerful forms of appropriation. Once named, an object or a technology seems to be naturally associated with the name" (ALTMAN, 2004: 16).

[32] Original: "nobody can foresee the ways which the new art of the photoplay will open, but everybody ought to recognize even today that it is worth while to help this advance and to make the art of the film a medium for an original creative expression of our time and to mold by it the esthetic instincts of the millions" (MÜNSTERBERG, 1916: 232). O termo *photoplay* é um dos nomes dados às **coletâneas musicais temáticas**.

[33] Trabalho publicado em 1966.

do músico (nos ciclos de *feedback*) a trazê-la para a vida, a atuar na sua extrinsecação[34]: "a operação artística é, de fato, **antes de tudo**, construção de um objeto e formação de uma matéria, e é arte quando tal produção é, **ela própria**, expressão" (PAREYSON, 2001: 65).

Como na história do cinema, a história da performance musical do cinema silencioso merece uma revisão, para que seja possível sair da já mencionada contradição de **tentar responder a questões não formuladas por nós mesmos**. É necessário compreender que a pergunta sobre esta performance musical precisa ser feita num campo de interseção entre o grupo dos músicos de entretenimento urbano do fim do século XIX e o ambiente do cinema silencioso. Foi nessa interseção que surgiram atritos, surpresas, novos problemas, novas possibilidades poéticas, adaptação e improvisação. Talvez o nome dessa música tenha que ser algo como **música adaptativa e improvisatória em ambiente multimodal**, e seu estudo se beneficiaria de uma aproximação de duas áreas que parecem se manter distantes no que se refere ao estudo do som e da música de filme: a Musicologia e os Estudos de Cinema. Miranda (2014) observa que esta distância, um problema a ser resolvido, pode ser derivada de dois fatores: 1) por muito tempo, som e música nos Estudos de Cinema foram considerados "periféricos" em relação à imagem; 2) a Musicologia se alinhou com análises formalistas de obras "consideradas artísticas" segundo os padrões da História da Música Ocidental (subentende-se que isso a distanciou da música funcional, semântica, do cinema); apesar da dificuldade de aproximar áreas tão abrangentes, para a autora isso remodelaria paradigmas dos estudos da música de filme (MIRANDA, 2014: 16). Se esta aproximação é anelada para o estudo da música de filme, no estudo da performance dos músicos do cinema silencioso, ela é imprescindível.

Kendra Leonard, estudiosa da literatura normativa da música para o cinema silencioso[35], afirma que foram os músicos, mais do que os compiladores das *cue sheets*, os principais árbitros em relação ao gosto e às tendências da música usada no filme silencioso (LEONARD, 2019: 114). Podemos entender esta **arbitragem** em dois níveis de complexidade dentro do mesmo sistema. No nível inferior acontecia a interação sincrônica à exibição dos filmes. Neste nível, o músico atuava escolhendo uma coletânea, um tema desta coletânea, trocando de tema; alterando tempo, ritmo, melodia ou harmonia deste tema, improvisando sobre este tema. No nível superior acontecia a interação assincrônica à exibição do filme. Neste nível, o músico atuava compondo novos temas, compilando e arranjando partituras, escrevendo manuais, participando da discussão nas revistas especializadas, discutindo com os colegas, projecionistas, gerentes de salas e produtores de filmes. São dois subsistemas dos quais o músico participa ativamente. Em um ciclo contínuo de *feedbacks*, o músico levava para a sala soluções musicais, as testava e recolhia reações; em seguida, divulgava essas reações, elaborava regras e distribuía informações a serem codificadas em partituras e manuais. Assim por diante, até o completamento do processo de fixação da poética e da técnica deste sistema. São esses dois níveis de interação que colocaremos como fonte de dados e inspiração para o processo criativo do *Moodscope*.

A improvisação certamente dependia da maior ou menor preparação do músico, e, no nosso caso, o nível era bem heterogêneo. Houve uma explosão de novos empregos junto às projeções dos filmes. Como coloca Sauer (1998),

[34] A tradutora do livro avisa, em nota: "Pareceu-me mais adequado utilizar o neologismo "extrinsecação" para traduzir o original *estrinsecazione*, porque o termo português "exteriorização" não constitui um equivalente exato daquele (N. da T.)" (PAREYSON, 2001: 149, nota n. 1).

[35] Kendra Preston Leonard é curadora do extenso (e precioso, para este doutorando) arquivo on-line dedicado a este material, o *Silent Film Sound & Music Archive* (LEONARD, 2014). Veja também o seu *Using Resources For Silent Film Music* (2016).

> pensamos que a música, antes da era do rádio, acontecia nas igrejas, coretos de bandas, palco de *vaudeville* e salões de dança. Mas, por um período limitado de tempo, os eventos musicais mais ativos foram as orquestras de cinema, entretendo mais de vinte e oito audiências por semana (SAUER 1998: 71, tradução nossa)[36].

Essa explosão trouxe para o cinema músicos com qualquer tipo de preparação, incluindo o músico amador. Seria mais correto dizer que, na massa que foi movimentada e atraída pela nova forma de arte (veja Benjamin), havia também os músicos. Estes trouxeram para o cinema o próprio ambiente de trabalho, formado por hábitos musicais, repertório e um capital associativo (leiam-se as conotações), além de gosto e a técnica pessoais; podemos inferir que estes músicos trouxeram para o cinema, também, uma certa maravilha do homem deste tempo com o novo modo de representação das imagens em movimento (veja p. 6).

Sobre como acontecia a improvisação de que falamos, é importante prestar especial atenção quanto ao **nome da coisa** (veja p. 14): ao dizer que o músico improvisava e ao chamar a sua performance de improvisação, não podemos pensar numa improvisação como a que conhecemos hoje, pós-Charlie Parker, Miles Davis, Ornette Coleman, menos ainda podemos pensar em uma forma de livre improvisação. Podemos inferir que, no geral, aplicando as categorias de Bailey (1993) e Callingham (2007), essa improvisação era **idiomática** ou, dentro da sua bagagem musical, inserida em um contexto estilístico; **não estruturada**, pois não podia ter uma forma preestabelecida, sendo necessária a adaptação contínua ao filme; e **motívica**, pois o improvisador não podia abandonar o núcleo de significação, ou o motivo dado, havendo a necessidade de criar significação por meio da recorrência ou hábito. Além disso, pelo que se sabe da improvisação no ambiente do jazz, no período, uma improvisação podia ser uma pequena variação do tema, explorando cores harmônicas ou fraseados diferentes do que estava escrito. Ela podia aparecer sob a forma de tentativas e testes que gradualmente iam se acumulando, somando e afirmando a cada nova projeção do filme; Leonard (2016) cita uma organista do período, Rosa Rio, que narrava que

> [...] ela frequentemente fazia seu primeiro acompanhamento de um filme de modo "frio" e tentava desenvolver leitmotifs e temas à medida que [o filme] avançava, desenvolvendo-os ainda mais a cada performance adicional (LEONARD, 2016: 267, tradução nossa)[37].

Essa improvisação podia aparecer, ainda, sob forma de "devaneios ao piano": uma breve passagem de 1914 do filósofo Ernst Bloch ilustra bem esta situação:

> Aprendemos também a distinguir entre rápido e lento, entre claro e escuro, mas o essencial é que a maneira na qual os bons maestros de província, depois da labuta cotidiana, podem devanear ao piano foi elevada no

[36] Original: "We think of music in the days before radio as taking place in churches, community band stands, vaudeville stages and dance halls. But for a limited period the most active musical venue was the movie theater pit, entertaining up to twenty-eight audiences a week" (SAUER 1998: 71).

[37] Original: "[...] she often did her first accompaniment of a film 'cold' and tried to develop leitmotifs and themes as she went, developing them further with each additional performance" (LEONARD 2016: 267).

> cinema à forma artística (BLOCH, 1914: 82-90 *apud* SIMEON, 1990: 27-34, tradução nossa)[38].

A ironia do filósofo evidencia não só o aspecto da liberdade de variar e improvisar dos músicos, mas também a sua heterogeneidade no que concerne à preparação musical. Essa heterogeneidade não é de se espantar, pois, como vimos, as sessões de cinema foram, no período, os eventos musicais mais ativos. Trazendo isso para os dias de hoje, imaginando uma situação, um novo ambiente de entretenimento com essa tamanha capacidade de assimilação da força-trabalho dos músicos, qual é o músico que não participaria? Os menos preparados se autoeliminariam? Os organizadores, gerentes, produtores deste novo ambiente empregariam somente os melhores? Ou o mercado de trabalho regularia a relação de custo-benefício destes colaboradores com um típico sistema onde alta preparação requer maiores salários, e baixa preparação aceita menores salários? E ainda: este novo emprego privaria o músico de suas técnicas, hábitos e convenções? Ou geraria uma zona de fricção estilística e poética, abrindo a possibilidade de acréscimo de novas convenções para os dois ambientes?

4 Conclusões

Como vimos, existe um recorte histórico, o período do *nickelodeon*, entre 1905 e 1915, no qual a questão da performance musical no cinema silencioso pode ser problematizada, no que concerne aos seus aspectos de improvisação e adaptação. Neste período, em que a forma da música de filme ainda não se definira, o músico de sala, em um momento experiencial e criativo, recebendo estímulos sensoriais múltiplos e guiado pelo *feedback* do ambiente, podia conduzir sua música para lugares imprevistos – ou para a sua forma de melhor encaixe para o sistema. A cada nova **bifurcação**[39] ele operava escolhas, modelando dinamicamente a forma final da música para o filme silencioso, gerando também o modelo para a música do filme sonoro.

Este recorte enriquece a pesquisa em andamento com um novo campo de especulação e, sobretudo, com elementos para alimentar e orientar o laboratório *Moodscope*. Altman, autor fundamental na nossa arguição, apresentou, em 1998, *The Living Nickelodeon*, seu *research-driven entertainment*, entretenimento orientado pela sua pesquisa; entre seu artigo de 1996 e o livro de 2004, o autor demonstrou, com essa apresentação, que uma performance artística pode ser um "[...] complemento experiencial essencial para pesquisa de arquivo e artigos acadêmicos" (ALTMAN, 2001: 240, tradução nossa)[40]. A Arqueologia das Mídias, com sua proposta de exploração do passado tecnológico e das potencialidades das antigas e novas mídias por meio de práticas artísticas, também nos indica essa trajetória experiencial orientada pelos dados recolhidos.

Moodscope possibilita que a reflexão sobre as origens do cinema silencioso fomente a sua (re)construção como **música adaptativa e improvisatória em ambiente multimodal.** O *nickelodeon* torna-se um laboratório artístico assistido por computador, onde serão (re)criadas as interações dinâmicas entre músicos, segmentos de filmes silenciosos do período, sons ambientais, temas das coletâneas musicais temáticas; será reconstruído, também, o sistema

[38] Original: "Si è imparato anche a distinguere tra veloce e lento, tra chiaro e scuro, ma la cosa essenziale è che la maniera con cui i bravi maestri di paese, dopo le fatiche giornaliere, possono fantasticare sul loro pianoforte, è stata nel cinema elevata a forma d'arte" (BLOCH, 1914: 82-90 *apud* SIMEON, 1990: 27-34).

[39] Utilizamos alguns termos específicos das teorias dos sistemas complexos e da auto-organização conforme apresentada por Heylighen (2001), a serem desenvolvidos em um próximo trabalho.

[40] Original: "[...] essential experiential complement to archival research and scholarly articles" (ALTMAN, 2001: 240).

de *feedback* das revistas de setor, por meio de trocas de informações entre os participantes do laboratório. Nesse ambiente observaremos a emergência de significados em um momento de recontextualização e ressignificação dos dados obtidos na pesquisa. Não buscamos o que realmente aconteceu, visto que o fenômeno se deu ao vivo e já se extinguiu sem deixar registros gravados. Buscamos criar algo que acontecerá, inspirado e baseado no que pode ter acontecido. O *Moodscope* já teve uma primeira versão apresentada em 29/11/2018 na Sala Almeida Prado, Unicamp, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Campinas (SP). O conceito e a poética de *Moodscope* também serviu de base para a instalação *MovieScape*, apresentada no ARTECH Media Echosystems - 9th International Conference on Digital and Interactive Arts, em Braga, Portugal (veja HEBLING *et al*., 2019).

Na nossa especulação histórica, pouco foi levantado sobre o **como** exatamente os músicos improvisavam, quais eram suas artimanhas e *praxis* de improvisação, mas isso não estava no nosso objetivo. No próximo artigo, faremos uma análise aprofundada nos manuais técnicos e didáticos da literatura normativa do período, que tratavam **do que e como tocar para os filmes**[41], nos quais encontramos passagens que sugerem, de forma detalhada, como improvisar para os filmes (passagens estas que poderão trazer mais elementos poéticos para o laboratório). Nestes manuais emerge também uma forte inter-relação entre os vários subsistemas do **sistema-cinema**, que no aproxima das teorias dos Sistemas Complexos e da Auto-Organização. Estudos recentes têm aplicado essas teorias a ambientes artísticos próximos do que estamos estudando, como em Silva (2017), na análise da improvisação na música popular instrumental, e em Rosa e Manzolli (2019), na análise no ambiente do estúdio de gravação, com enfoque especial ao aspecto da criatividade coletiva emergente.

O músico do cinema silencioso não se limitava a executar partituras predefinidas pelo sistema de normatização, mas era um artista em um momento de criatividade, resolvendo novos problemas a partir da sua bagagem cultural, em diálogo com o sistema que ele mesmo ia criando. Ele era um homem do seu tempo, fascinado e envolvido com essa nova forma de arte que mobilizou as massas. A sua performance merece ser vista dentro de um contexto de performance musical e audiovisual, tomando finalmente uma justa distância dos Estudos de Cinema e abrindo o tema a novas interdisciplinaridades na área da Música, com destaque para Processos Criativos, como em *Moodscope*, mas também na área da Musicologia e Estudos de Performance (além, claro, dos estudos de trilhas sonoras).

Concluindo, sobre a pergunta inicial, "como era a performance do músico no cinema silencioso?", em suma, as duas posições apresentadas estão corretas, dependendo do momento focalizado: Elsaesser (2004) sugere que uma pergunta a ser feita sobre o cinema é "**quando é o cinema?",** e não somente **o que é o cinema**; parafraseando o autor, podemos aqui perguntar: **quando é música de filme**? Entre a música martelada do piano vertical na exibição de um filme de Buster Keaton e a música sinfônica supercodificada, das suntuosas exibições da época de ouro do cinema silencioso, abrimos aqui um espaço entre as duas semiverdades, espaço necessário para uma nova compreensão do fenômeno e, talvez, para a desconstrução de posições determinísticas sobre essa performance musical: a chave da compreensão desta música, a música adaptativa e improvisatória em ambiente multimodal do cinema silencioso, pode estar exatamente na visão dinâmica do sistema complexo chamado *nickelodeon*.

Ao vincular a gênese do cinema silencioso a uma proposta recriadora, o produto final da pesquisa é o entendimento orgânico e tácito desse período. Assim, não se busca apenas um

[41] Entre os primeiros manuais técnicos estavam *What and How to Play for Pictures*, de Eugene Ahern (1913), e *How and What to Play for Motion Pictures*, de Lyle C. True (1914).

conjunto de partituras e manuais encapsulados em desterros históricos, mas, sim, escava-se aos limites da construção dos suportes e dos caminhos que trouxeram esta arte aos monumentos de hoje. Portanto, o gesto da pesquisa é arqueológico e reconstitutivo, porque entende-se que a história pode ser contada, arquivada e esquecida, ou recontada, mostrada e recriada. Assim, ao desvelar e estudar o processo, produz-se um ato musicológico e criativo, simultaneamente.

Bibliografia

ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of early cinema*. London: Routledge, 2005.

ADORNO, Theodore W.; EISLER, Hans. *Composing for the films*. London, New York: Continuum, 2005.

AHERN, Eugene A. *What and How to Play for Pictures*. Twin Falls, Idaho: [*s. n.*], 1913.

ALTMAN, Rick. The silence of the Silents. *The Musical Quarterly*, New York, v. 80, p. 648-718, 1996.

ALTMAN, Rick. The Living Nickelodeon. *In*: ABEL, R.; ALTMAN, R. (ed.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 232-240.

ALTMAN, Rick. *Silent film sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

ALTMAN, Rick. The Early Cinema Soundscape. *In*: MERA, M.; SADOFF, R.; WINTERS, B. (ed.). *The Routledge companion to screen music and sound*. New York, London: Routledge, 2017. p. 190-200.

ANDERSON, Gillian B.; BOWSER, Eileen. *Music for silent films, 1894-1929*: a guide. Washington: Library of Congress, 1988.

BAILEY, Derek. *Improvisation*: its nature and practice in music. New York: Da Capo Press, 1993.

BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 2014.

BURCH, Nöel. Porter, or Ambivalence. *Screen*, Glasgow, v. 19, n. 4, p. 91-106, 1 Dec. 1978.

BURCH, Nöel. *El tragaluz del infinito:* contribución a la genalogía del lenguaje cinematográfico. Madrid: Cátedra, 1987.

CALLINGHAM, Andrew E. *Spontaneous Music*: the First Generation British Free Improvisers. Thesis (PhD) – The University of Huddersfield, Huddersfield, 2007.

CARRASCO, Claudiney R. *Sygkhronos*: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.

CHÂTEAUVERT, Jean; GAUDREAULT, André. The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle. *In*: ABEL, R.; ALTMAN, R. (ed.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 183-191.

COSTA, Flávia C. *O Primeiro cinema*: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azouge Editorial, 2005.

DE SOUZA, Carlos Roberto. Orquestras e vitrolas no acompanhamento do espetáculo cinematográfico silencioso brasileiro. *Rebeca:* Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 3, n. 6, p. 1-28, 2014.

DONNELLY, Kevin J.; WALLENGREN, Ann-Kristin. Music and the Resurfacing of Silent Film: A General Introduction. *In*: DONNELLY, K. J.; WALLENGREN, A-K. (ed.). *Today's Sounds for Yesterday's Films*: Making Music for Silent Cinema. New York: Palgrave McMillan, 2016. p. 1-10.

ELSAESSER, Thomas. The New Film History as Media Archaeology. *Cinémas*, Montréal, v. 14, n. 2-3, p. 75-117, 2004.

FIAF – INTERNATIONAL FEDERATION OF FILM ARCHIVES. *FIAF Timeline*. Brussels: FIAF, 2020. Disponível em: https://www.fiafnet.org/pages/History/FIAF-Timeline.html. Acesso em: 30 jun. 2020.

GAUDREAULT, André. Narration and Monstration In The Cinema. *Journal of Film and Video*, University of Illinois Press, Champaign, v. 39, n. 2, p. 29-36, 1987.

GAUDREAULT, André; DULAC, Nicolas; HIDALGO, Santiago (ed.). *A companion to early cinema*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies*: narrative film music. Bloomington: BFI Pub: Indiana University Press, 1987.

GUNNING, Tom. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the Incredulous Spectator. *In*: WILLIAMS, L. (ed.). *Viewing positions*: ways of seeing film. Rutgers depth of field series. 1. ed. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995 [1989]. p. 114-133. (Art&Text, n. 34).

GUNNING, Tom. Now you see it, now you don't: The temporality of the cinema of attractions. *In*: GRIEVESON, L.; KRÄMER, P. (ed.). *The silent cinema reader*. London, New York: Routledge, 2004. p. 41-50.

HEBLING, E. D. *et al.* MovieScape: Audiovisual Landscapes for Silent Movie: Enactive Experience in a Multimodal Installation. *In*: INTERNATIONAL CONFERENCE ON DIGITAL AND INTERACTIVE ARTS – ARTECH, 9., 2019 New York. *Proceedings* [...]. New York: Association for Computing Machinery, 23 Oct. 2019. Disponível em: https://dl.acm.org/doi/10.1145/3359852.3359883. Acesso em: 28 set. 2020

HEYLIGHEN, Francis. *The science of self*: organization and adaptivity. Oxford: Eolss, 2001. Disponível em: http://pespmc1.vub.ac.be/Papers/EOLSS-Self-Organiz.pdf. Acesso em: 15 maio 2020.

KRACAUER, Siegfried. Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces. *New German Critique*, Durham, n. 40, p. 91-96, 1987.

KUHN, Annette; WESTWELL, Guy. *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LEONARD, K. P. *Silent Film Sound & Music Archive*: preserving sound & music for the silent picture. [*S. l.*: *s. n.*, *s. d.*]. Archive. Disponível em: http://www.sfsma.org/. Acesso em: 29 jun. 2019.

LEONARD, Kendra P. Using Resources For Silent Film Music. [*S. l.*]: *Fontes Artis Musicae*, v. 63, n. 4, p. 259-276, Oct./Dec. 2016.

LEONARD, Kendra P. Cue Sheets, Musical Suggestions, and Performance Practices for Hollywood Films, 1908-1927. *In*: TREZISE, S.; BARTON, R. (ed.). *Music and sound in silent film*: from the Nickelodeon to The Artist. New York: Routledge, 2019. p. 94-121.

LONDON, Kurt. *Film Music*: A Summary of the Characteristic Features of Its History, Aesthetics, Techniques, and Possible Developments. London: Faber and Faber, 1936.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. *In*: COSTA, F. C. *O Primeiro cinema*: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azouge, 2005. p. 7-14.

MANVELL, Roger; HUNTLEY, John. *The technique of film music*. Revised and enlarged edition. London, New York: Focal Press, 1957.

MARKS, Martin M. Film Music: The Material, Literature, and Present State of Research. *Notes - MLA*, Middleton, v. 36, n. 2, p. 282-325, Dec. 1979.

MARKS, Martin M. *Music and the silent film*: contexts and case studies, 1895-1924. 2. ed. New York: Oxford Univ. Press, 1997.

MIRANDA, Suzana R. A ressonância do modelo analítico de Philip Tagg para os Estudos da Música no Cinema. *Rebeca*: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 1-19, jul-dez. 2014.

MORETTIN, Eduardo. Sonoridades do cinema dito silencioso. *Significação*: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 36, n. 31, p. 149-163, 2009.

MÜNSTERBERG, Hugo. The Photoplay. A psychological study. London, New York: D. Appleton & co., 1916.

MUSSER, Charles. The Nickelodeon Era Begins: Establishing The Framework For Hollywood's Mode Of Representation. *Framework*: The Journal of Cinema and Media, v. 22/23, p. 4-11, 1983.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PRENDERGAST, Roy M. *Film music*: a neglected art: a critical study of music in films. New York: W.W. Norton, 1992.

RAPÉE, Erno. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*: a Rapid Reference Collection of Selected Pieces. New York: Arno Press, 1974.

ROSA, Gilberto A.; MANZOLLI, Jônatas. Complexidade e criatividade no processo de produção musical em estúdio: uma perspectiva sistêmica. *Opus*, Manaus, v. 25, n. 3, p. 50-65, 12 set. 2019.

SABANEEV, Leonid. *Music for the Films*: A Handbook for Composers and Conductors. London: Sir Isaac Pitman & Sons, 1935.

SAUER, Rodney. Photoplay Music: A Reusable Repertory for Silent Film Scoring, 1914-1929. *American Music Research Center*, Boulder, p. 55-76, 1998.

SILVA, Raphael F. da. O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. *Opus*, Manaus, v. 23, n. 2, p. 9-29, ago. 2017.

SIMEON, Ennio. Musica dotta e musica volgare nel cinema muto. *Chigiana*: Rassegna annuale di studi musicologici, Siena, v. 42, n. 22, p. 27-34, 1990.

STRAUVEN, Wanda. Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet. *In*: HEDIGER, V. *et al*. (ed.). *Preserving and Exhibiting Media Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. p. 59-80.

TINHORÃO, José R. *Música popular*: teatro e cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

TRUE, Lyle C. *How and What to Play for Motion Pictures*. San Francisco: The Music Supply co., 1914.

Eduardo D'Urso Hebling: É músico, contrabaixista, compositor e arranjador. Iniciou seus estudos musicais em orquestras jovens do estado de São Paulo. Possui Graduação e Mestrado em Música Popular e Jazz pelo Conservatório Buzzolla (Adria, Itália). Possui Mestrado em Música, na linha de pesquisa de Música, Cultura e Sociedade pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é doutorando na mesma universidade, com projeto de pesquisa sobre a música do cinema mudo, onde trabalha aspectos improvisativos e adaptativos da performance musical ao vivo para os filmes silenciosos – o projeto *Moodscope*. É bolsista Capes desde 2019. Entre seus trabalhos acadêmicos, destacam-se: publicação e apresentação artística do projeto *MovieScape: Audiovisual Landscapes for Silent Movie*, no ARTECH Media Echosystems – 9th International Conference on Digital and Interactive Arts (Portugal, 2019); publicação do projeto *Audio-visuals in shared space as a metaphor for mindscapes*, em Proceedings of the Generative Art, Futuring Past (Roma, 2019); tem apresentações de trabalhos em congressos como III SEFIM, 2019, XXVI e XXVII Congresso Nacional da ANPPOM (2016 e 2017). Suas atividades musicais e didáticas somam 35 anos. Tem 60 CDs gravados como baixista, contrabaixista, dos quais 10 como produtor, compositor, arranjador. Além de liderar sua formação própria, Edu Hebling Xtet, com CD autoral lançado na Europa, colaborou com grupos italianos e participou de turnês no Canadá (Montreal e Toronto Jazz Festival), México, Jamaica, Espanha (San Sebastian Jazz Festival), Venezuela, Alemanha, Grécia, Estônia, Lituânia. Foi integrante das bandas de Ornella Vanoni (arranjador e contrabaixista), Barbara Casini, Sergio Caputo, Massimo Bubola, Rosália de Souza e Erica Boschiero, em turnês nacionais e internacionais. Tocou com James Brown, Claudio Roditi, Ed Cortes, Marco Tamburini, Pietro Tonolo, John Riley, Giulio Capiozzo, Sandro Gibellini, Paolo Birro. **E-mail:** info@eduhebling.com

Jônatas Manzolli: Jônatas Manzolli combina criação musical contemporânea e neurociência com foco no diálogo entre música e ciência. Compositor e matemático, pesquisador sênior do CNPq, professor titular do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Brasil), é pioneiro na pesquisa brasileira em computação musical. Foi pesquisador convidado do Instituto de Neuroinformática (Suíça) e do Grupo SPECS (SPECS), da Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), e é colaborador do CIRMMT, McGill University (Montreal). A sua pesquisa interdisciplinar foca a interface entre homem e máquina, incluindo o uso da inteligência artificial e interfaces digitais como em Ada: Intelligent Space (2002) e a Multimodal Brain Orchestra (2009). Suas obras eletroacústicas, instrumentais e multimodais incluem grandes cenários orquestrais, como a ópera multimodal *Descobertas* (2016). Manzolli recebeu inúmeras concessões e prêmios, incluindo o Arts & Literary Arts, da Rockefeller Foundation, para atuar como artista residente no Bellagio Center (Itália, 2018). **E-mail**: jmanzo@unicamp.br