

O estudo dos usos dos sons nos cinemas cariocas a partir dos restos (1895-1916)¹

The study of the uses of sounds in Rio's cinemas from its remains (1895-1916)

Danielle Crepaldi Carvalho

Pós-doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP), com apoio da Fapesp (15/06383-4). Integra o grupo de pesquisa CNPq "História e Audiovisual" e a comissão editorial da revista *Significação*. É coorganizadora de edições anotadas de seletas de contos de escritores brasileiros do final do século XIX e princípios do XX (Editora Lazuli, 2010, 2013 e 2016), de *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* e de *Cinema: estética, política e dimensões da memória*.

E-mail: megchristie@gmail.com

Submetido em 12 de Março de 2020

Aceito em 25 de Maio de 2020

RESUMO

O artigo busca refletir sobre a presença do som nos cinemas cariocas durante o primeiro cinema. Para isso, procura lidar com as inúmeras ausências inerentes ao seu objeto: ausência da película fílmica, do acompanhamento sonoro, de registros detalhados a respeito da organização das salas e das reações dos espectadores. Realiza-se uma análise transdisciplinar, atenta às relações que o cinema estabeleceu com uma vasta gama de manifestações culturais suas contemporâneas. Por meio da

¹ Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no GT de Estudos de cinema, fotografia e audiovisual da Compós em 2018. Este artigo resulta dos debates ocorridos entre os participantes do grupo, aos quais agradeço publicamente. Estendo o agradecimento aos/às pareceristas da ECO-Pós, pelas leituras generosas e cuidadosas que realizaram, fundamentais para a revisão do texto.

investigação das fontes primárias que restam sobre este objeto fugidio, como crônicas, anúncios e contos publicados na imprensa da época, e da documentação da Família Ferrez depositada no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, são examinadas as sonoridades presentes na sala de exibição, considerando-se não apenas o acompanhamento sonoro empírico dos filmes, mas a evocação dos sons motivada pelo cinema, e a relação que isto estabelece com um imaginário de cidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema e outras artes. Cinema e História. Cinema e Som. Cinema Silencioso. Imprensa.*

ABSTRACT

The article seeks to reflect on the presence of sounds in Rio's cinemas during the early cinema. In order to do so, it seeks to overcome numerous absences: of the film, of the sound accompaniment, of extensive information regarding the organization of the city's cinematographic sound space and of public reactions. We perform a transdisciplinary analysis which is attentive to the relationships that cinema has established with a wide range of contemporary cultural manifestations. Through the investigation of the primary sources that remain of this elusive object, such as chronicles, advertisement and short stories published in the press at the time, as well as the Ferrez Family documents deposited in the Arquivo Nacional, in Rio, the aim is to examine the sounds present in the venues considering not only the empirical sound accompaniment of the films, but the evocation of sounds motivated by cinema, and the relationship that it establishes with a imaginary of city.

KEYWORDS: *Cinema and other Arts. Cinema and History. Cinema and Sound. Silent Cinema. Press.*

RESUMEN

El artículo busca reflexionar sobre la presencia de los sonidos en los cines de Río de Janeiro durante el cine temprano. Para eso, busca superar numerosas ausencias: de la película, del acompañamiento sonoro, de una amplia información sobre la organización del espacio sonoro cinematográfico de la ciudad y de las reacciones públicas. Hacemos un análisis transdisciplinario atento a las relaciones que el cine ha establecido con una amplia gama de manifestaciones culturales contemporáneas; según lo realizado por investigaciones extranjeras sobre el tema. A través de la investigación de las fuentes primarias de este objeto esquivo que existen todavía (las crónicas, los anuncios y los cuentos publicados en la prensa en ese momento), y del archivo de la familia Ferrez depositado en el Arquivo Nacional (en Río), el objetivo es investigar los sonidos presentes en las salas de exhibición, considerando no solo el acompañamiento sonoro empírico de las películas mostradas, pero la evocación de sonidos motivada por el cine – y la relación que eso establece con un imaginario de ciudad.

PALABRAS CLAVE: Cine y otras Artes. Cine y Historia. Cine y sonido. Cine mudo. Prensa.

A pesquisa arquivística na construção da historiografia do primeiro cinema

Este trabalho analisa a circulação cinematográfica brasileira no período do cinema silencioso correspondente ao “primeiro cinema”. Centramo-nos na relação estabelecida no país (mais especificamente no Rio de Janeiro, a capital do Brasil na época) entre o cinema e o som. Châteauevert e Gaudreault fragmentam o “primeiro cinema” em dois períodos, estabelecendo o ano de 1908 como o ponto de virada entre eles. A partir de então, e até 1913, há, segundo os autores, o esforço de se instaurar um âmbito privado dentro da sala de exibição, valorizando-se o silêncio e estruturando-se paulatinamente um espaço sonoro institucionalizado (Châteauevert, Gaudreault, 2001, p. 183-184). Este período anterior à padronização do âmbito da exibição constitui-se pelo hibridismo (Abel, Altman, 2001, XIV; Costa, 2005). Decorre daí o profundo diálogo que as produções do período estabeleceram com manifestações culturais suas contemporâneas, a exemplo da ópera, do teatro cômico-musicado, dos panoramas e dos parques de diversão – conforme procuraremos demonstrar ao longo deste artigo.

O tema fugidio, devido à escassez de informações disponíveis (de material fílmico, das partituras que acompanhavam os filmes, de dados detalhados e contemporâneos concernentes à esfera da exibição), obriga-nos a considerar a ausência uma questão incontornável da pesquisa. Este trabalho leva-nos, por suas especificidades, a evocar a gênese do arquivo segundo Mbembe (2002). O arquivo é, por definição, resultante de uma seleção anterior daquilo que é ou não

considerado arquivável. Portanto, o esforço de “montagem dos fragmentos cujo objetivo é criar a ilusão de totalidade e continuidade”² empreendido pelo pesquisador, sobre a qual fala o intelectual, toca numa condição ontológica do arquivo, que é o caráter de dispersão que o constitui, a sua incontornável incompletude. Os estudos do cinema ressentem-se, sobretudo, desta condição. A transformação do cinema, desde cedo, num bem da cultura de massa, fomentou o seu rápido consumo e descarte. A historiografia do primeiro cinema constrói-se a partir dos restos que bravamente resistiram à passagem do tempo, sobretudo no que diz respeito à esfera da exibição, da qual nos ocupamos neste artigo.

Este trabalho calca-se na historiografia do cinema brasileiro (Bernardet, 2008; Morettin, 2009). Por meio da investigação de fontes primárias, a exemplo das jornalísticas (artigos, crônicas, contos, anúncios...) e dos fundos documentais, procuramos analisar as sonoridades presentes nas salas de exibição e em seus arredores considerando não apenas o acompanhamento sonoro empírico dos filmes exibidos, mas o âmbito sonoro em sua amplitude, bem como a evocação dos sons motivada pelo cinema e a relação que isto estabelece com um imaginário de cidade.

Martin Barnier (2010) destaca a variedade das intervenções sonoras que testemunhavam os movimentos das primeiras imagens oriundas de dispositivos cinematográficos. O autor toma o cinema como o continuador de espetáculos extremamente populares na França entre os séculos XVIII e XIX, como o teatro de sombras e as lanternas mágicas. Além da semelhança estrutural existente, por exemplo, entre os programas do teatro de sombras e do cinema, o estudioso destaca que as “fotografias animadas” exibiam-se primordialmente nas feiras, ambientes análogos àqueles nos quais se davam os espetáculos de lanternas mágicas. Neste sentido, Barnier sublinha: “O ambiente sonoro desses espaços de festas, que permitiram ver as lanternas mágicas, deve ser analisado para que se

² No original: “A montage of fragments thus creates an illusion of totality and continuity.” (Mbembe, 2002, p. 21).

aprenda o que escutam os espectadores dos cinematógrafos.” (BARNIER, 2010, p. 35).

Na esteira do que Barnier realiza, procuramos voltar os olhos aos repertórios cinematográfico, musical e teatral apresentados no Rio de Janeiro entre 1895 e 1916, procurando entender os atravessamentos ocorridos tanto entre as artes quanto entre as produções artísticas de cunho popular e erudito. O diálogo que estabelecemos com a historiografia internacional procura não deixar de lado as tensões locais. Vivemos numa nação onde a guarda e a preservação das fontes primárias foram historicamente legadas a um segundo plano. Se, em âmbito internacional, uma grande porção da cinematografia do período se perdeu, no contexto brasileiro esta cifra se multiplica. Tampouco dispomos das partituras que faziam o acompanhamento musical dos filmes exibidos no Rio de Janeiro, recorte geográfico desta pesquisa, ou de informações organizadas concernentes ao espaço sonoro dos cinematógrafos da cidade. Portanto, esta pesquisa esforça-se para, a partir das fontes citadas, levantar indícios sobre as modalidades de uso das sonoridades apresentadas nos salões, parques, cinemas e demais estabelecimentos que projetavam imagens em movimento na cidade.

Neste sentido, a documentação da Família Ferrez depositada no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro é uma fonte primária fundamental desta pesquisa, juntamente com a jornalística. Além de ser sócia do “Cinema Pathé”, uma das primeiras salas de cinema fixas da cidade, os Ferrez detinham a exclusividade, no Brasil, na distribuição de filmes e equipamentos da grande companhia cinematográfica francesa Pathé Frères. A documentação da empresa brasileira – em especial as correspondências trocadas entre os membros da família a respeito dos aparatos tecnológicos comercializados e de suas programações cinematográficas – lança luzes para a organização do âmbito cinematográfico carioca, no que se refere ao aspecto sonoro.

O papel fundamental que a cinematografia francesa desempenhou no Brasil desde os primórdios – extensão do papel desempenhado historicamente pelo *modus*

vivendi europeu no país – obriga-nos ao diálogo com esta historiografia. Todavia, conforme procuraremos demonstrar, embora o contexto carioca tenha estabelecido relação com o internacional, no qual se baseava, ele apresentou peculiaridades dignas de nota, relacionadas com o nosso contexto de país periférico.

A exemplo de Barnier, Martin Marks (1997), num dos trabalhos seminais sobre o tema, propõe-se a pensar o cinema a partir da esfera da exibição. O autor toma como objeto de análise as partituras remanescentes de obras cinematográficas rodadas de 1895 até o início dos anos de 1920, procurando relacionar as sonoridades dos anos iniciais da cinematografia àquela presente nos espetáculos ópticos que antecederam as imagens em movimento (a exemplo das lanternas mágicas).

Ainda assim, a pequena quantidade de partituras remanescentes, coligidas pelo pesquisador, contrasta-se com a multiplicidade dos contextos de exibição ao redor do mundo. No dossiê da revista *1895: Mille huit cent quatre-vingt-quinze* voltado às relações entre cinema e som, publicado em 2001, Giusy Pisano aponta para conclusões análogas às de Marks. Referindo-se ao contexto francês, o pesquisador constata a presença de pianos ou fonógrafos (dependendo das condições financeiras da sala) durante as primeiras exibições cinematográficas do século (Pisano, 2002, p. 6); enquanto que espaços mais amplos contavam a presença de orquestras, pianos e gramofones, a trabalharem alternadamente.

As conclusões semelhantes às quais chegaram tais estudiosos caminham na contracorrente de certos resultados alcançados pela nossa pesquisa. Examinando o contexto carioca de fins do século XIX e primeira década e meia do século XX, encontramos informações que apontam, sobretudo, para o desatrelamento dos âmbitos cinematográfico e sonoro.³ O passo da análise de contextos específicos às generalizações esconde percalços que devem ser trazidos à tona. Por um lado, a

³ Contudo, mesmo anos antes do surgimento do cinematógrafo, os jornais cariocas noticiaram com euforia os resultados da pesquisa de Thomas Edison com o objetivo de alcançar a síntese da imagem e do som, tornando-se possível guardá-la para a posteridade. Cf. “Il Kinetografo”, 1891, p. 1.

inexistência da padronização na esfera de exibição, nos primeiros vinte e cinco anos da cinematografia, abre o horizonte a uma variedade de possibilidades⁴. Por outro lado, dá-se no Rio de Janeiro de meados da década de 1900 o que se dera nas grandes salas de cinema francesas citadas por Pisano: raramente compunham-se partituras originais para os filmes; acomodando-se à ação, ao contrário, músicas já caras ao público. Assim, nesses contextos discutidos, a cena cinematográfica permeava-se de sentidos outros, construídos para além de si.

Ao focalizarmos o contexto brasileiro, tomando como objeto a capital do país, procuramos preencher uma lacuna: nenhum dos volumes voltados às relações entre cinema e sons, publicados em contexto internacional, veiculou um estudo sobre o Brasil⁵. Dentre os raros trabalhos acerca do assunto publicados em solo nacional, dedicados às décadas iniciais da cinematografia⁶, devemos citar *A música no cinema silencioso no Brasil* (2014), de Carlos E. Pereira. Ponto de partida fundamental ao estudo do assunto, ao apontar para searas férteis de pesquisa, a obra realiza, no entanto, uma investigação panorâmica, carecendo por vezes de indicar as fontes donde as informações são levantadas e preferindo os relatos memorialísticos publicados posteriormente em detrimento da análise da imprensa contemporânea. Sem desejarmos relativizar a relevância da obra, procuramos, sim, salientar as especificidades da pesquisa aqui apresentada, a qual se volta à análise das fontes primárias, preferindo, ao voo panorâmico, o aprofundamento acerca da complexidade das relações existentes entre o cinema e as demais manifestações culturais da capital.

Silêncio na sala de projeção, polifonia nos cinematógrafos cerebrais

⁴ A esse respeito, cf. também Altman, 1992.

⁵ É preciso se destacar, todavia, o ótimo trabalho de Conde (2011), que discorre sobre as “fitas cantantes” e as “revistas cinematográficas” cariocas, embora a autora focalize as relações entre cinema e literatura.

⁶ Destacamos de saída o artigo de Morettin (2009), fonte de inspiração para a realização desta pesquisa.

A observação do conjunto de espaços de exibição presentes na cidade do Rio de Janeiro nos primeiros dez anos da cinematografia deixa claro que, na carência do acompanhamento musical explícito, a inserção sonora se dava por contágio: pelos músicos individuais, bandas ou orquestras que se apresentavam ora nos jardins externos dos recintos, ora no interior das salas de exibição, bastante provavelmente apenas no intervalo entre as fitas; ao menos, até o ano de 1906, data em que o “Biógrafo Edison” instalado na *Maison Moderne*⁷ exhibe *O feitiço do ouro* (*La poule aux oeufs d’or*, Pathé, 1905) “com música própria e original” (Teatro Maison Moderne, 1906, p. 6.).

Um descompasso digno de nota, no que se refere a essas referências, é o quanto a ausência empírica de acompanhamento sonoro, em contexto carioca, nos primeiros anos da cinematografia, reverte-se numa escuta psicológica. Os espectadores recorrem à memória no intuito de atribuir aos filmes as sonoridades correspondentes àquelas impressas em película, à maneira como ocorrera, na Inglaterra do século XIX, a apreciação de quadros que evocavam momentos de escuta compenetrada, como “Angelus” (1859), no qual Jean-François Millet retrata um casal embevecido ante o ressoar do sino da igreja – sino ausente da imagem. (Christie, 2001, p. 5).

As considerações sobre este quadro, tecidas por Ian Christie, serão oportunamente retomadas neste trabalho. Procuraremos, agora, analisar um conjunto de crônicas publicadas na imprensa carioca, as quais denotam como a recepção do cinema era permeada por elementos exteriores à sala de exibição. Os textos em questão foram tomados do *corpus* do que se publicou sobre o cinema no Rio de Janeiro, de princípios da cinematografia até os primeiros anos do século XX. Foram escolhidos porque demonstram cabalmente a contribuição do gênero cronístico – no misto de

⁷ Parque no qual dividiam espaço divertimentos como “fio aéreo”, “diorama”, “*bicyclettes* elétricos”, “tiro ao alvo”, “montanhas russas”, “máquinas automáticas”, além de um “botequim de primeira qualidade” e um teatro ao ar livre, que serve de chamariz nos anúncios do espaço, na imprensa da cidade. Cf. “Teatro Maison Moderne”, 1903.

realidade e fantasia que o constitui – na construção da historiografia do primeiro cinema.

A primeira crônica data de janeiro de 1900, um dia depois de o vapor Chili desembarcar na capital a sua autora: a jornalista espanhola Eva Canel, a qual visitava o país no intuito de divulgar a sua obra e conferenciar. Publicada no diário *O País*, a crônica de Canel é tingida com a tinta da nostalgia. Não se refere a nenhuma experiência particular numa sala de exibição. No entanto, o modo como faz uso do campo semântico da cinematografia para explicitar a experiência sinestética vivida por ela na cidade serve de índice do modo como se escutava/imaginava música no cinema na época.

O texto é repleto de panoramas fugazes e músicas de outrora. A cronista deixa transparecer que o Rio de Janeiro o qual lhe interessava não era a cidade impregnada pelos ruidosos festejos que os seus colegas da imprensa lhe haviam preparado. Era, sim, aquela cidade atravessada pelo filtro da fantasia. A crônica de Canel é um registro precioso de como as sonoridades acessadas mentalmente atravessavam as imagens em movimento, implícitas ou explicitamente solicitadas pela película, à maneira dos panoramas impressos e reproduzidos pelo “cinematógrafo cerebral” colocado em movimento pelos sonhadores individuais:

Em 1874 por aqui passei como um relâmpago, [...] o cinematógrafo cerebral imprimindo panoramas, que rapidamente desapareciam, deixando após si, ao cabo de vinte e quatro horas, um véu pardacento, capaz de turbar olhos que o fixassem insistentemente.

[...]

O panorama geral revelou-se-me de novo, completamente desconhecido e assombroso: tão assombroso, que me declaro incompetente para descrevê-lo. Isto não se descreve: vê-se, admira-se, sente-se... e *poi morire!*

[...]

À noite cantam os grilos em volta e os vagalumes brincam de esconde-esconde num campo embaixo de minhas janelas. Ainda outra colina bordada de casinhas e que à noite parece um presepe, de onde se evolvam músicas e cantos, rezas e *cajus* de negro congo, acompanhados por alguma coisa parecida com o *danzon* ou o *candomblé*.

Ainda mais: assim como a sombra acompanha o corpo, há uma música que me persegue, que é o meu pesadelo, mas um doce pesadelo [...].

[...]. E eu, encantada, escutando, saturando a alma com essas notas, que tanto mais mal me fazem quanto mais as ouço e quanto mais rápido corre o tempo, admirava as mariposas e recordei-me, sem esforço de memória, por uma simples associação de ideias, de uma trova que aprendi, há muito, com um bispo sul-americano que me traduzia canções quichuas:

*Como la mariposa
Tengo mi suerte,
que aquello que más ama
te da la muerte.* (Eva Canel, 1900, p. 1)

O Rio de Janeiro de Eva Canel surge na crônica a partir dos panoramas que a sua imaginação, tal e qual um cinematógrafo, projetava e fazia desaparecer. A mente da cronista transforma-se numa versão em microcosmo da programação de um espetáculo do cinema de atrações, cujas vistas rapidamente se sucediam, deixando atrás de si “um véu pardacento” (Eva Canel, 1900, p. 1). O tipo de sensorialidade por ela explicitado é cinematográfico, porém, embebe-se igualmente dos panoramas que desde o início do século XIX eram exibidos na cidade: conforme procuramos demonstrar acima, o cinema desde o princípio dividiu espaço com uma variedade de espetáculos populares, compartilhando de suas características. A capital brasileira da cronista espanhola, inventada a partir de suas fantasias de mulher cosmopolita e das recordações de outrora, é embalada por sonoridades oriundas dos mais diversos países da Europa e da América. Se remete aos panoramas pintados da cidade exibidos por artistas como Victor Meirelles (1832-1903), o “panorama” registrado por Canel em sua primeira noite na cidade igualmente dialoga com as notórias vistas cinematográficas apreendidas pelos operadores dos Lumière a partir de 1895, quando exploravam plagas desconhecidas: a baía de Guanabara, o Jardim Botânico, o cenário bucólico onde ela se hospedava. Salvo que o seu cinematógrafo, ao contrário daquele dos irmãos franceses, ao invés de estar firmemente fincado ao solo parecia acomodado sobre

um chão de nuvens. A música – os grilos e vagalumes, o *danzon* ou o *candomblé* e as rezas africanas – encaminha as imagens evanescentes.

Ora os sons emergem dos ambientes, ora são inerentes à espectadora, costurando a sua viagem transatlântica como um *leitmotiv*, aproximando simbolicamente a Espanha natal do longínquo Brasil. A música irrecuperável – ainda que onipresente – por ela ouvida é associada a um trecho da “cantinela melancólica” que canta certa personagem da obra *Impresiones y recuerdos*, de Luciano Rivera Garrido, canção popular espanhola que provavelmente remete à infância da cronista: “Como la mariposa tengo mi suerte,/ Que aquello que más amo me da la muerte,/ ¡Ay, me da la muerte!”⁸. O *cinematógrafo cerebral* de Eva Canel impregna os panoramas por ela criados de ruídos, canções ambientes e da música oriunda de suas memórias. Oferece-nos um bom caminho para que possamos compreender por que meandros a escuta das sonoridades do cinema dito silencioso passava.

Essa escuta não dependia necessariamente do acompanhamento sonoro executado durante os programas cinematográficos. Enquanto na França já a primeira sessão dos Lumière foi acompanhada pelo piano, indícios demonstram-nos que, no Rio de Janeiro, a música ainda demoraria a acompanhar os filmes. No mesmo ano de 1900, o cronista carioca Notívago apresenta uma breve descrição do *Animatógrafo Super-Lumière*, exibido num salão administrado por Paschoal Segreto. Segundo ele, embora pianista e musicistas estivessem presentes na sala de exibição, apenas apresentavam-se nos intervalos entre as vistas (portanto, enquanto era realizada a troca dos rolos), tocando “qualquer música para distrair o público” (Notívago, 1900, p. 3). Não é o caso de se questionar, aqui, que estabelecimentos cinematográficos Eva Canel frequentou antes de redigir a sua crônica, mas de pensar como espectadoras e espectadores, por meio de um ato imaginativo profundamente relacionado com suas vivências sociais, podiam fazer com que os filmes silenciosos fossem acompanhados de sonoridades.

⁸ “Como a mariposa, tenho a minha sorte,/ Aquele que eu mais amo me dá a morte/ Ah, me dá a morte!” (traduzimos). Cf. Garrido, 1897, p. 259.

Embora nossa pesquisa tenha demonstrado que, no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX, as fitas ainda não recebiam acompanhamento musical, em 1903 o cronista Zé Gira acionaria, na *Gazeta de Notícias*, o “cinematógrafo caprichoso do sonho” (Zé Gira, 1903, p. 3) de forma análoga a Eva Canel; embalando de ruído e música os quadros que ele fazia projetar ao retornar da Festa da Penha:

[...] a alminha só me pede que durma para sonhar com a Penha, para ver outra vez, exagerados, no cinematógrafo caprichoso do sonho, os quadros e os grupos, as caras felizes e as cenas pitorescas que vi, aplaudi e vivi acordado.

Que me importam as tiras [do texto cronístico]? Fiquem brancas como estão [...]!

Ideia? Inspiração? Como, se ainda não morreu de todo no espaço azul, asfixiada por todos os outros ruídos do universo, a quadrinha do fado que a dona dos cabelos e dos olhos cantava, enquanto gemia, ao carinho de seus dedos brancos, a guitarra meiga?

As casas de minha aldeia,

Nas terras de Portugal,

São flores de laranjeira

No verde do laranjal. (Zé Gira, 1903, p. 3)

Na crônica de Zé Gira, o sonho é sucedâneo do “sonhar de olhos abertos” (Moscariello, 1985) fomentado pelo cinema. Por isso, o cronista pede licença à pena: a alegria passada apenas poderia ser revisitada plenamente – porque potencializada – por meio da paleta sinestésica oferecida pela imagem fugaz, feita de cor, de luz, de calor e de música: “os quadros e os grupos”, “as caras felizes”, “a quadrinha do fado” entoado pela bela cantora, acompanhada pela “guitarra meiga”... (Zé Gira, 1903, p. 3). Os panoramas escritos por Eva Canel transformam-se aqui em quadros e cenas. Méliès já era conhecido dos cariocas em 1903: *A Viagem à Lua*, *Joana D’Arc*, *Os sete Castelos do diabo*, *Ali Babá*; o cinema livremente franqueado à magia⁹. Daí o colorido intenso do quadro que surge em sonho a Zé Gira, “exagerado” como um quadro de Méliès, composto por, dentre outras coisas,

⁹ Para localização, na imprensa, dos dois primeiros filmes citados, cf. “Parque Fluminense”, 1903, p. 6. Para os seguintes, cf. Parque Fluminense, 1903, p. 4.

certa “cornucópia enfeitada dos laços multicores” (Zé Gira, 1903, p. 3) – apetrecho tão digno dos prodígios do cineasta-mágico francês...

A exemplo do que se passa no caso de Eva Canel, o cinematógrafo operado por Zé Gira recebe como acompanhamento um trecho musical popular, em que quadras rimadas são acompanhadas de música. O espetáculo cinematográfico imaginado naquela aurora de século prenunciava o que se forjava em âmbito técnico. Os ensaios visando-se à sincronização do filme e das sonoridades, contemporâneos ao nascimento do cinematógrafo¹⁰, multiplicam-se na época, transformando o cancionero popular num de seus principais objetos¹¹. Precisamos igualmente destacar a nacionalidade de tal repertório: o português europeu e o espanhol eram línguas correntes no panorama cultural do Rio de então, dada às importantes parcelas de imigrantes dessas nacionalidades presentes na cidade. Se a dicção portuguesa era incontornável tanto na prosódia usada nos palcos quanto no repertório teatral, dramático e musical¹², a espanhola era observada nos palcos de cafés-concertos e espetáculos de variedades¹³.

As sonoridades presentes no teatro parecem fundamentais para o forjamento do espetáculo organizado pelos *cinematógrafos cerebrais* de Eva Canel e Zé Gira. O âmbito teatral tem clara presença na última crônica que analisamos aqui. Trata-se do texto publicado pelo cronista carioca Baptista Coelho em 1904, no *Jornal do Brasil*. Intitulado “O Derradeiro Olhar”, o texto busca aliar o arcabouço do teatro ao

¹⁰ Alguns desses experimentos aconteceram mesmo antes da invenção do cinematógrafo. Um exemplo disso é a vista *Dickson Experimental Sound Film* (William K.L. Dickson, 1894), uma das primeiras do catálogo do kinetoscópio de Edison, a qual ensaia a sincronia entre imagens e sons. A este respeito, cf. Loughney, 2001.

¹¹ A Gaumont iniciara em 1902 os estudos visando à construção de seu *chronophone*, máquina por meio da qual se veicularia, a partir de 1906, um rol de canções eruditas e populares. Cf. Gianati; Mannoni, 2012.

¹² Repertório que não raras vezes prestigiava explicitamente a enorme comunidade daquele país que vivia em solo nacional (cf. *Recreio Dramático*, 1903, p. 6; *Parque Fluminense*, 1903, p. 6; *Teatro Lucinda*, 1902, p. 6).

¹³ Abundam exemplos a esse respeito. Citaremos três: os “Bailados originais espanhóis pelas gentis ninas sevilhanas”, uma das atrações do *Parque Fluminense* em 1902; a “cançonetista espanhola Modesta”, a qual compunha o programa da *Maison Moderne* em 1905; e a célebre zarzuela madrilenha “La Gran Via”, apresentada no *Teatro São José* em 1906. Cf. “Parque Fluminense”, 1902, p. 6; “Maison Moderne”, 1905, p. 2; “Teatro São José”, 1906, p. 12.

do cinema no intuito de apreender os últimos instantes de vida de uma jovem senhora, morta (o cronista tratava de um fato real) enquanto assistia à mágica *A Gata Borralheira*, encenada pela companhia portuguesa que ocupava então o *Teatro Apolo*:

no momento de morrer [...] em um relancear d'olhos, rápido, fugaz, revê o que se vai do mundo, como em um célere perpassar de projeções cinematográficas, toda a vida gozada ou sofrida, todas as estações da sua jornada pela Vida, todo o seu passado.

[...]

A tela farta em desenhos, fértil em assuntos vários, desenrola-se em uma galopada desabrida, como a das florestas que se veem passar pela janela de um vagão a correr doidamente, arrastado por uma locomotiva veloz. Passam, passam cenas mil... Só em uma pode deter-se um pouco mais o olhar, que já entrevê o céu, o paraíso, só em uma!... Qual será, porém, a escolhida [...]?

A da infância com certeza, a dos dias benditos em que as aventuras da *Gata Borralheira* a interessavam imenso [...].

[...] Tudo a chamava para ele: aquele ato e meio da peça que estivera a ver, aquela música que ainda lhe chegava ao ouvido como vinda de muito longe, aquele vozear do coro a celebrar a beleza da protegida da boa fada, no deslumbramento que a sua entrada no baile do Príncipe Encantador produzira... (Baptista Coelho, 1904, p. 1)

As imagens que se sucedem rapidamente no cérebro da moribunda buscam respaldo nos cenários teatrais que ela tem diante dos olhos, mas os superam. Apenas o “célere perpassar de projeções cinematográficas” (Baptista Coelho, 1904, p. 1) poderia com eficácia dar forma a uma experiência situada no entremeio da realidade e do sonho, que funde a vida presente e a passada. A mimese da vida se constrói, aqui, na interface entre o teatro (em especial o teatro popular, repleto de metamorfoses) e o cinematógrafo, não deixando de lado a literatura – que, aliás, é trazida para o cerne da crônica de Baptista Coelho (já que o gênero cronístico, por sua materialidade, se atrela mais ao âmbito literário que ao cinematográfico ou teatral).

Em célebre ensaio, Eisenstein (2002) aproxima a narrativa cinematográfica de Griffith daquela do romancista Charles Dickens, reforçando o quanto a câmera se apoiara no arcabouço já construído pela literatura. O delírio do protagonista das

Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), criação do nosso Machado de Assis, nada deve às metamorfoses de Méliès – Brás Cubas é, afinal, transformado em mandarim chinês e numa Suma Teológica de São Tomás de Aquino, antes de ser levado a assistir, do alto de uma montanha, ao espremer e acotovelar das Eras... Referindo-se à sua obra *Intolerância* (1916), Griffith afirma que o cinema é “um cenário no qual seis ou sete eventos se desenrolam no mesmo tempo e no mesmo lugar.”¹⁴ (Banda; Moure, 2008, p. 393). A ubiquidade atingida pelo cinema em meados dos anos de 1910 já era vislumbrada havia décadas pelo panorama pintado, cuja *mise-en-scène* se assemelhava à construída por Machado de Assis em sua obra maior.

A crônica de Baptista Coelho bebe desta tradição, multiplicando a aceleração da cena a partir não apenas das estruturas da literatura e do teatro, mas do cinema – que materializava as visões literárias dando-lhes, graças às suas especificidades técnicas, a fluidez dos sonhos (ou dos desvarios). Sentada à janela de um trem a “correr doidamente” pelas estações da vida, fundindo visões – como se tal meio de transporte tivesse se transformado num simulador de viagens semelhante ao *Hale’s Tours*, inventado na América do Norte nesta mesma época¹⁵ –, a moribunda do *Teatro Apolo* realiza a simbiose entre o humano e o maquínico que é tópica explorada com afincos pela literatura produzida naquela aurora de século, contemporânea ao desenvolvimento técnico (cf. Christie, 2001). O repertório sonoro escutado pela jovem mulher é igualmente resultado da mistura na qual se fundem as “gargalhadas” e as “músicas festivas” compostas para a versão

¹⁴ No original: “un scénario dans lequel six ou sept événements se déroulaient au même moment et au même endroit.”

¹⁵ Gunning descreve o invento da seguinte maneira: “Esta atração abrigava seu público em uma sala de exibição projetada para se assemelhar a um vagão de trem. Filmes rodados a partir da dianteira de trens e bondes eram exibidos diante deste vagão de brinquedo. Combinada com um palestrante/motorista e com o ruído das rodas, a exibição produzia a sensação da viagem de trem.” (Traduzimos)/ No original: “This attraction housed its audience in a screening room designed to resemble a railway car. Motion pictures shot from the front of trains and trolleys were projected at the front of this railway mock-up. Combined with a lecturer conductor and the noise of click-clacking wheels, the exhibition produced the sensation of train travel.”. Cf. Gunning, 1994, p. 440.

portuguesa da mágica francesa e, em contraponto, a nostalgia da voz com que a “vovozinha” lhe acalentara no passado.

Na modulação orquestrada por Baptista Coelho, a voz da avó se sobrepõe, no fim da jornada da neta, aos coros presentes no palco e à turba que via o espetáculo. Tal sofisticação do âmbito sonoro era incomum aos cinematógrafos então e, se denuncia bandas sonoras compostas vinte anos mais tarde¹⁶, isso apenas ocorre porque a crônica lança olhos à produção cultural do passado. As vozes e os ruídos que os leitores de Dickens objetivamente *ouviam* ao mergulharem em seus romances, como bem lembra Eisenstein (2002), eram emprestadas dos meandros da vida e da arte. O mesmo se dava no tocante à relação estabelecida entre o primeiro cinema e seus espectadores, como essas crônicas apresentadas fazem-nos vislumbrar. Deve-se a isso a existência de um grande repertório de vistas tematizando bailados, rodadas a partir de 1894, exibidas muitas vezes sem qualquer acompanhamento sonoro¹⁷. Ou os filmes posteriores, em que os sons eram figurados de modo contundente, os quais serão referidos a partir de agora.

Os sons intrafílmicos e o acompanhamento sonoro

O ato da escuta, que Jean-François Millet faz figurar no referido quadro de meados do XIX, cobra do espectador o ato criativo de imprimir à tela silenciosa o som dos sinos que ele adivinha soarem na longínqua capela. Na esteira da imagem

¹⁶ Citamos como exemplo o acompanhamento de *Aurora* (Sunrise, Murnau, Fox, 1927), que explora com complexidade a polifonia ambiente, ou seja, a “intrincada sinfonia que normalmente acompanha os movimentos das pessoas”, de que fala Gorki em 1896. Traduzimos o texto de Gorki a partir da tradução em inglês de Christie e Taylor. Segue o texto original: “of the intricate symphony that usually accompanies people’s movements.” Gorky, apud. Christie, Ian; Taylor, Richard, 1988, p. 25-26.

¹⁷ Citadas nas “Referências Bibliográficas” deste trabalho.

rodaram-se filmes como *La legende du vieux sonneur* (Pathé, 1911), no qual os sinos da igreja ou dos portões criam verossimilhança fílmica e motivam a inventividade por parte do público – não havendo necessidade, segundo Dominique Nasta, da materialização dos sons na sala de exibição para que o público acessasse o discurso visual (Nasta, 2001, p. 96).

A pesquisa realizada no jornal carioca *Gazeta de Notícias* nos permitiu notar quão presente era a dimensão sonora no interior dos filmes apresentados nos cinemas no Rio de Janeiro, no recorte temporal da pesquisa. Se as primeiras imagens em movimento de jovens dançarinas, que abriam e fechavam os programas do *Animatógrafo Super-Lumière* em 1900¹⁸, não recebiam acompanhamento musical, a presença do elemento sonoro nos cinemas altera-se de modo considerável a partir de meados da primeira década de 1900 (sobretudo a partir de 1907), quando os sons figurados nos filmes passam a ser sonoramente repercutidos na sala de exibição.

Seguem alguns exemplos desses filmes, acompanhados por sua descrição publicada nos anúncios veiculados na imprensa: *Alucinação Musical* (*Parisiense*, 3 set. 1907)¹⁹; *Piano irresistível*, “maxixe arrebatador” (*Rio Branco/ William & C.*, 6 dez. 1907); *A nossa orquestra concorre*, “fita de costumes” (*Cinematógrafo Colosso*, 24 dez. 1907); *A estreia de um tenor*, “cômica falante” (*Rio Branco*, 13 fev. 1908 e *Parisiense*, 19 mai. 1908); *Violoncelista caipora* (*Cinematógrafo Brasil Semi-falante*, 14 fev. 1908); *Os efeitos do violino*, “cena dramática sentimental” (*Parisiense*, 9 jun. 1908); *Música e poesia*, “fita falante, exibida com todas as exigências da mise-en-scène” (*Rio Branco*, 20 jun. 1908); *A pequena violinista*, “belíssima fita semi-

¹⁸ Os cronistas invariavelmente destacavam essas vistas ao comentarem a programação dos cinematógrafos cariocas de fins do XIX: “A *dança do ventre*, entre as várias exibições feitas, foi por certo a mais perfeita. [...] É a dança do ventre, a verdadeira dança do ventre da bela Fatma (sic.) [...]”; “Todas [as fotografias, ou seja, as vistas] me agradaram, todas, mas nenhuma como as coloridas, que reproduzem, com uma precisão extraordinária, as danças serpentinas da Loie Fuller, ou do diabo por ela.” As referidas vistas são *Dança do Ventre* (Edison, 1896) e *Dança Serpentina* (Lumière, 1896 ou Gaumont, 1897). Cf. *O Omniógrafo*, 1896, p. 2; *A. A.*, 1897, p. 1.

¹⁹ Entre parênteses apresentam-se os nomes dos cinemas onde os títulos foram exibidos, considerando-se a data de publicação dos anúncios, informações oriundas das páginas da *Gazeta de Notícias*.

dramática, de enredo sentimental, em que nos é dado a ver o arrojo de uma criança de oito anos, que como violinista, adquiriu o necessário para o sustento dela e dos seus.” (*Parisiense*, 19 jan. 1909); *Música* (*Parisiense*, 23 mar. 1909), “belíssima fita fantástica colorida, em que vemos um velho músico de contra-baixo, em sonhos debater-se, pois as notas apresentavam transformações fantásticas.”; *O som do violino ou a bomba de dinamite*, “Empolgante film d’arte dramático, dividido em 10 quadros [...]” (*Cinematógrafo Brasil Semi falante*, 14 mai. 1909); *O oleado quebra tudo!!!*, “cenas passadas com um desastrado homem! Fita falante e com ruídos.” (*Cinematógrafo Brasil Semi-Falante*, 19 mai. 1908).

Na relação acima não constam as “fitas cantantes”, números musicais entoados ao vivo por artistas que se colocavam atrás da tela, acerca dos quais Araújo (1976) fala cuidadosamente. Observe-se, nela, a presença expressiva de filmes em que instrumentos musicais são elementos centrais das tramas. A exibição de destreza musical aproxima essas obras do conceito de “cinema de atrações” (Gunning, Gaudreaut, 2007), no interior do qual o exibicionismo se sobrepõe à narrativa: a prova mais contumaz disso é o insólito *O som do violino ou a bomba de dinamite*, ao longo de cuja exibição explorava-se toda a vasta gama de sonoridades sugerida pelo título, do ruído à música. O efeito era atingido por expedientes como a “máquina de fazer barulho”²⁰, aparato comercializado na época pela empresa comandada por Marc Ferrez e filhos. Deve-se sublinhar, portanto, que o esforço desses cinematógrafos visando à representação integral da realidade tinha como objetivo menos a reprodução realista – ou seja, a construção transparente de um símile da natureza – que a mostragem das últimas novidades tecnológicas e a ostentação de perícia técnica oriunda do/a responsável pelo manejo da traquitana

²⁰ Tal máquina é mencionada em carta enviada por Marc Ferrez & Filhos a José Tous Rocca, responsável pela sucursal da empresa carioca nos Estados do Norte do país, datada de 23 jun. 1909: “Remessa de hoje – Fizemos remessa de fitas em segunda mão e de uma máquina de fazer barulho, tendo igualmente embarcado uma máquina destas a Honorato. [...] Temos ainda aqui outra máquina de barulho sobre a qual esperamos as vossas ordens, pois tudo depende da instalação de Manaus e Maranhão.” Cf. FF-FMF – 2.0.1.14.20/2.

emissora de ruídos, desafio que aproximava tal entretenimento de espetáculos populares como o circense.

Neste sentido, também notamos haver diferença entre a exibição cinematográfica de uma sala como o *Cinematógrafo Brasil Semi-falante*, que prometia fitas “faladas imitadas e com todos os movimentos e ruídos” exibidos na tela²¹ (Cinema Brasil, 1909, p. 6.), e o *Cinema Rio Branco*, o qual, por ocasião da exibição do filme *D. João* (*Don Juan*, Pathé Frères, 1908), faz uso da partitura de *Don Giovanni*, de Mozart – personagem operística correspondente à personagem cinematográfica –, especialmente orquestrada para a ocasião pelo maestro Costa Júnior (Cinematógrafo Rio Branco, 1908, p. 6). Neste período, a imitação detalhada dos ruídos da realidade convivia com a escrita de fantasias musicais oriundas do repertório operístico, ou, ainda, com a escrita de acompanhamentos sonoros originais que procuravam criar musicalmente as personagens das tramas e as relações estabelecidas por elas, encaminhando a ação de forma abstrata – à maneira das composições operísticas de Richard Wagner –, esforço realizado, por exemplo, por Saint-Saëns, na concepção do acompanhamento musical de *L’assassinat du Duc de Guise* (Pathé Frères, 1908, cf. Marks, 1997, p. 50-61).

A menção, acima, à “máquina de fazer barulho” comercializada pelos Ferrez remete-nos ao nosso último objeto de análise: a documentação da Família Ferrez depositada no Arquivo Nacional. Este arquivo ilumina aspectos da pesquisa como, por exemplo, o que diz respeito aos equipamentos utilizados nos cinematógrafos aparelhados pela empresa. Na porção final deste artigo, buscamos analisar esta documentação em diálogo com o repertório cinematográfico apresentado no Rio de Janeiro no período.

Embora a quase totalidade dos filmes produzidos nacionalmente na época tenha se perdido, uma pequena parcela do repertório internacional, que resistiu ao tempo, encontra-se disponível em repositórios virtuais estrangeiros, podendo ser

²¹ As quais, portanto, tomavam todos os sons figurados na diegese fílmica como deixas (ou “cues”, segundo o jargão em inglês) oferecidas ao exibidor sobre as sonoridades que deveriam ser produzidas na sala de exibição.

materialmente acessada. Outro caminho frutífero para a realização deste trabalho é a análise dos resumos dessa produção, publicados detalhadamente no *Catalogue Pathé* (Bousquet, 1994-2004) e agora disponíveis nos endereços *Gaumont Pathé Archives* e *Foundation Jérôme Seydoux Pathé*. Analisamos, a seguir, um exemplo modelar dentre os filmes exibidos então no Rio de Janeiro: *Música e poesia* (*Musique et poésie*, Pathé, 1908).

Música e poesia apresenta um enredo paradigmático para que compreendamos como se dava, no interior do filme, o expediente da “deixa” (ou “cue”, como a historiografia refere-se ao termo em inglês): um poeta e um ruidoso trombonista moram lado a lado, o segundo impedindo o primeiro de se concentrar. O poeta reclama ao zelador, que pedirá silêncio ao musicista, enfurecendo-o e o levando a convocar “cada músico de rua, cada tocador de órgãos bárbaros, orquestras e músicos errantes que ele consegue encontrar”²² para, juntos, fazerem uma *serenata* ao vizinho. O poeta protege os ouvidos com tudo o que encontra; o zelador chama a polícia no momento exato de impedi-lo de arremessar seu *buffet* sobre os músicos, o que o leva, por fim, a ser preso pela conduta desordeira.

O resumo de *Música e poesia* nos remete ao âmbito de sua exibição. A contar pelo anúncio publicado na imprensa carioca, o *Cinema Rio Branco* parece ter seguido estritamente as *cues* apresentadas pelo catálogo, pois, além de sublinhar que *Música e poesia* se tratava de uma “fita falante, exibida com todas as exigências da *mise-en-scène*”, informava que, na primeira sessão do estabelecimento, às 19h00, seriam suprimidos do filme “a música e efeitos [...], em virtude de não perturbar os trabalhos da Caixa de Socorros D. Pedro V, que funciona no sobrado.” (Grande Cinematógrafo Rio Branco, 1908, 6). Sabemos que a Pathé Frères enviava ao redor do mundo catálogos com a relação dos filmes comercializados²³, permitindo que os exibidores conhecessem de antemão as exigências de cada obra. Considerando que

²² No original: “chaque musicien de rue, chaque joueur d’orgue de barbarie, orchestres et musiciens errants qu’il peut trouver.” Cf. Gaumont Pathé archives: *Musique et poésie*.

²³ Na correspondência dos Ferrez na qual se menciona a “máquina de fazer barulho” há referência ao envio de “cem catálogos”, provavelmente para serem distribuídos por Rocca aos cinemas que faziam negócio com a família Ferrez. Cf. FF-FMF – 2.0.1.14.20/2.

o *Cinema Rio Branco* recebia dos Ferrez o fornecimento dos programas da Pathé²⁴, este cinema bastante possivelmente tinha acesso a tal material, daí o cuidado que prometia na encenação de *Música e poesia*, no que tocava ao âmbito sonoro.

O primeiro cinema na documentação da Família Ferrez depositada no Arquivo Nacional

Estes artigos, anúncios, notícias, depoimentos e crônicas, por meio dos quais procuramos depreender a exibição e a recepção do cinema na capital brasileira de 1895 a 1916, dialogam, nesta pesquisa, com a análise do fundo arquivístico da Família Ferrez depositado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, que guarda institucionalmente porção das memórias da circulação cinematográfica do período. A documentação é fonte incontornável de pesquisa sobre os usos dos sons nos cinemas cariocas neste período em que tão poucas fontes documentais nos restam. As correspondências trocadas entre Marc Ferrez, os filhos, os familiares e seus parceiros de negócios apresentam fragmentariamente referências à esfera sonora dos cinematógrafos, em âmbito nacional e estrangeiro. Duas delas, escritas em 1908 e 1913, nos fornecem preciosos indícios do funcionamento da esfera da exibição no Rio em dois períodos fundamentais de nosso recorte temporal.

O primeiro desses períodos, ao qual faz referência a primeira carta, corresponde à primeira fase do “primeiro cinema” segundo descrito por Châteauvert e Gaudreault. A carta data de 20 de agosto de 1908 e testemunha os primórdios das relações comerciais entre a Pathé e os Ferrez. Assinado por Charles Pathé, o documento censura Marc Ferrez porque este teria negado aos seus clientes que a Pathé Frères estava em vias de fabricar aparelhos de sincronismo entre o som e a imagem. Surpreso, Charles Pathé afirma ser “impossível, quanto a nós, conhecer as

²⁴ Para detalhes sobre o contrato travado entre Marc Ferrez & Filhos e William Auler, proprietário do *Rio Branco*, cf. Condé, 2012, p. 72-76.

razões que movem”²⁵ os Ferrez a semelhante atitude. A confrontação do documento com a movimentação dos cinemas cariocas do período, publicada na imprensa, demonstra que o Rio de Janeiro havia recebido, até então, diversos exibidores de “cinematógrafos falantes”, sobretudo em teatros (por exemplo, em 1904, 1905 e 1907 eles foram programados no “Teatro Lírico”, no “Teatro Apolo” e no “Teatro Recreio Dramático”, cf. CARVALHO, 2019).

Embora apreciado pelo público – certo cronista da cidade descreve o “assombro” diante do surgimento, em corpo e voz, do “aclamado Mercadier”, entoando seu sucesso *Bonsoir, Madame la Lune* com a sua voz “límpida e sonora”²⁶ –, a dificuldade técnica da sincronização transformava números musicais do tipo em espetáculos excepcionais, apresentados às vezes solitariamente durante um longo programa de filmes silenciosos. Tal dificuldade é corroborada pela documentação da Pathé Frères, segundo a qual o aparato mencionado por Charles Pathé, embora apresentado no catálogo da empresa datado de 1908, não viria a ser comercializado.²⁷ Apesar do fascínio gerado por filmes como o protagonizado por Mercadier (fascínio multiplicado, já que se somavam a mimese do movimento e da voz), os Ferrez parecem ter vislumbrado a inviabilidade comercial do invento da Pathé. Vale ressaltar que, neste período, os Ferrez foram contratados por William Auler para rodar um conjunto de “fitas cantantes” cuja sincronia resolvia-se por um expediente situado a meio caminho do teatro e do cinema: situados atrás da tela cinematográfica, artistas já populares nos teatros da capital dublavam as canções entoadas pelas figuras silenciosas registradas pela câmera. O sucesso do expediente alternativo sublinha modelarmente como a cena cinematográfica brasileira, embora estivesse em dia com as novidades europeias, era dotada de

²⁵ Carta enviada pela Companhia Pathé Frères a Marc Ferrez & Filhos, assinada por Charles Pathé. No original: “impossible, quant à nous, de connaitre les raisons qui vous ont fait agir”. Cf. FF.FMF 2.0.1.12.511.

²⁶ “Teatros e...: Lírico”: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1904, p. 2.

²⁷ Trata-se do *Ciné-phono Pathé Frères, système Couade*, o qual consistia, segundo Giusy Pisano (2004), na combinação de um metrônomo e de um controlador de sincronismo, localizados na cabine do operador.

características próprias, trazendo como característica incontornável a linguagem dos palcos.

A última carta, datada de 1913, testemunha os estertores da segunda fase do “primeiro cinema”: a consolidação do cinema narrativo na França, a padronização no que se referia às sonoridades utilizadas nas salas de cinema estrangeiras e, por conseguinte, a aderência do Brasil ao quadro. O documento data de 20 de novembro de 1913. Marc Ferrez, durante temporada em Paris, escreve ao filho que havia ficado no Brasil a respeito do acompanhamento musical que havia recebido a fita *Marc’Antonio e Cleopatra* (Enrico Guazzoni, Società Italiana Cines, 1913) quando apresentada naquela cidade: “Com Lucien e mamãe, fomos ver, no Gaumont-Palace, a Cleópatra. É bom e foi representado com uma música ad hoc e cantos [...]”.²⁸ A imprensa francesa contemporânea descreve em detalhes o acompanhamento sonoro do “filme histórico”, cuja adaptação musical foi acompanhada por “solistas, coros e orquestra de cem executantes.” (Nau, 1913, p. 8). A carta de Marc Ferrez testemunha a sofisticação do acompanhamento sonoro aos filmes silenciosos no contexto francês, assinalando a intenção de sua reprodução no contexto brasileiro. Seu conteúdo ecoa um artigo publicado pela revista carioca *O Cinema* meses antes. Denominado “Wagner e o Cinematógrafo”, e ancorado em certa exibição de *Parsifal* (Mario Caserin, Società Anonima Ambrosio, 1912) ocorrida na cidade, o texto propunha que o cinematógrafo vulgarizasse a obra de Richard Wagner por meio do resumo dos enredos e do acompanhamento orquestral de seus “*leit-motifs* principais” (O Cinema, 1913).

A proposta do artigo recupera esforços bastante anteriores da cinematografia, arte jovem, de imprimir à sua produção, no âmbito sonoro, a dinâmica da arte que já estava consolidada. Assim, reproduziam-se aos espectadores estruturas que ele já conhecia bem. Neste sentido, observamos que a proposta do articulista carioca no que concerne a Wagner dialoga com o esforço de Costa Júnior realizado em 1908,

²⁸ No original: “Avec Lucien et maman nous avons été voir en Gaumont-Palace le Cleópatre. Il est bien et a été représenté avec une musique ad-hoc et des chants.” Cf. FF-JF 2.1.1.2, p. 156.

de orquestrar o “Don Giovanni” mozartiano para que ele servisse de acompanhamento ao *Don Juan*, da Pathé Frères. O cronista d’*O Cinema* se esforça para criar um efeito de continuidade entre a fruição teatral da obra de Wagner e a sua fruição cinematográfica, passando por cima do fato de a adaptação enxugar consideravelmente enredo, música e músicos.

Datam desta época os primeiros documentos encontrados que comprovam o investimento dos Ferrez em acompanhamentos sonoros especialmente projetados aos filmes. O livro com apontamento de despesas e receitas do *Cinema Pathé* de 1916 faz referência ao pagamento de “direitos aduaneiros de música para maestro” (FF-FMF 6.1.0.9.1, p. 67), explicitando a importação de partituras das matrizes estrangeiras, o que, por conseguinte, dá indícios da aderência do Brasil à padronização então ocorrida no que tocava às sonoridades utilizadas nas salas de cinema estrangeiras. O fato é corroborado pela documentação publicada na imprensa. Pouco antes, em dezembro de 1915, o *Cinema Pathé* anunciava, em conjunto com o *Cinema Odeon*, a exibição de *Cabíria* (Itala, 1915), cuja “Partitura musical ornada com dez soberbos números de harmonia” (Gazeta de Notícias, 1915, p. 8) era, pelas características descritas, provavelmente de autoria do compositor italiano Manlio Mazza (Targa, 2014). A partir de 1916, com a entrada contumaz de filmes norte-americanos no Rio de Janeiro²⁹, tal padronização passaria a ser determinada pelas práticas concernentes aos usos dos sons oriundas dos Estados Unidos, mas esta é uma questão que, por suas especificidades, extrapola o escopo deste trabalho.

²⁹ O referido livro do *Cinema Pathé* testemunha o arrefecimento da produção cinematográfica europeia devido à Grande Guerra e a entrada do cinema norte-americano no Brasil, ao explicitar a primazia que tal sala passava a dar às fitas da Fox sobre as da Pathé Frères. De acordo com Márcia Sousa (2013), em 1915 empresários americanos chegaram ao Rio de Janeiro com o objetivo de estruturar a presença da Fox Film em nosso mercado exibidor. À Fox se seguiram, no final da década de 1910, a Paramount, a First National, a Metro-Goldwyn-Mayer e a United Artists (2013, p. 90).

Considerações finais

Este trabalho procura recuperar a fruição cinematográfica no Rio de Janeiro ao longo do primeiro cinema, no que se refere ao âmbito sonoro, a partir da pesquisa arquivística. O âmbito jornalístico (tanto o factual quanto o literário) e a porção da documentação da Família Ferrez depositada no Arquivo Nacional nos permitem apontar para uma questão incontornável: o cadinho cultural dentro do qual a cinematografia do período estava imersa; o hibridismo constitutivo do “primeiro cinema”, durante o qual o espaço sonoro da sala de exibição ainda se organizava em direção a modelos padronizados (Abel, Altman, 2001, XIV; cf. também Costa, 2005).

Altman e Costa oferecem-nos uma importante chave de leitura para os dados recolhidos na imprensa carioca. A inequívoca presença da espetatorialidade teatral no cinema demonstra-nos que o âmbito cultural extrapola os limites estanques das disciplinas. Somos, assim, convidados a ampliar o escopo ao tratarmos deste período que antecede a institucionalização do lugar da música no espetáculo cinematográfico segundo modelos impostos pelo estrangeiro.

Notamos, neste período, a intensa presença, nas salas de cinema cariocas, do burburinho social: dos ruídos, das vozes e das músicas oriundos dos palcos, parques e ruas. Por esse motivo observamos, por exemplo, que, no contexto cinematográfico carioca, a opção por acompanhamentos sonoros influenciados pelo teatro de cunho musicado (como a opereta, o circo e a ópera) esforçou-se, desde cedo, para realizar empiricamente os sonhos cinematográficos escritos pelos cronistas desde a aurora da cinematografia. No interior dos arquivos, nesses fragmentos que resistiram ao esquecimento – os quais, por sua dispersão, cobram do pesquisador uma incontornável pertinácia –, pulsa a vida da cidade.

Referências bibliográficas

- A. A. (pseud. de AZEVEDO, Arthur). "Palestra". *O País*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1897, p. 1.
- ABEL, Richard; ALTMAN, Rick (Eds.). *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington. In: Indiana University Press, 2001.
- ALTMAN, Rick. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.
- ARAÚJO, Vicente de P. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- ARQUIVO NACIONAL – Família Marc Ferrez: FF-FMF – 2.0.1.14.20/2; Júlio Ferrez: FF-JF 2.1.1.2 (1913-1914); Firma Marc Ferrez: FF-FMF – 2.2.2.1.10 e FF-FMF 6.1.0.9.1.
- ASSIS, Machado de. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.
- BANDA, Daniel; MOURE, José (Orgs.). "David Wark Griffith: Le Spectacle le plus populaire au monde... (1916)". In: *Le cinéma: Naissance d'un art: Premiers écrits (1895-1920)*. Paris: Éditions Flammarion, 2008.
- BARNIER, Martin. *Bruits, Cris, musiques de films: les projections avant 1914*. Collection "Le Spectaculaire". Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 9-13.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- CANEL, Eva. "Eva Canel". *O País*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1900, p. 1.
- "Cinema Brasil". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1909, p. 6.
- "Cinematógrafo Rio Branco". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro 10 jun. 1908, p. 6.
- CARVALHO, Danielle C. "Los sonidos del cine silente: la exhibición cinematográfica en Río de Janeiro hasta 1916". In: Mónica Villarroel. (Org.). *Cine chileno y latinoamericano*. Antología de un Encuentro. 1ed. Santiago: LOM, 2019, v. 1, p. 101-117.
- CHÂTEAUVERT, Jean; GAUDREAU, André. "The Noises of Spectators, or the Spectator as Additive to the Spectacle". In: ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. op. cit., p. 183-190.
- COELHO, Baptista. "O derradeiro olhar". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1904, p. 1.
- CONDE, Maite. *Consuming visions: Cinema, writing and modernity in Rio de Janeiro*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2011.

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

CHRISTIE, Ian. "Early Phonograph Culture and Moving Pictures". In: ABEL, Richard; ALTMAN, Rick. (eds.). *The Sounds of Early Cinema*, op. cit., p. 3-12.

EISENSTEIN, Sergei. "Dickens, Griffith e nós". In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 176-224.

ESPAGNE, Michel. "La notion de transfert culturel". *Revue Sciences/Lettres*[En ligne], 1/2013. Disponível em: <http://rsl.revues.org/219>. Acesso em: 29/04/2019.

GARRIDO, "Luciano R. Soledad (Episodios de la Revolution de 1860)". In: *Impresiones y recuerdos*. Bogotá: Librería Nueva, 1897.

GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. "Early Cinema as a Challenge to Film History". In: STRAUVEN, Wanda (orgs.). In: *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2007, p. 366-380.

GIANATI, Maurice; MANNONI, Laurent (direction). *Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore*. France: John Libbey Eurotext, 2012.

"Grande Cinematógrafo Rio Branco". *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1908, 6.

GORKY, Maxim. "The Lumière Cinematograph (4 jul. 1896)". In: Ian Christie and Richard Taylor, eds. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. London: Routledge & Kegan Paul, 1988, p. 25-26.

GUNNING, Thomas. "The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904". *Film History: Audiences and Fans*. Vol. 6, n. 4, Winter, p. 422-444, 1994. Indiana University Press.

HARTMAN, Saidiya. "Venus in Two Acts." *Small Axe*, vol. 12 no. 2, 2008, p. 1-14. Disponível em <muse.jhu.edu/article/241115>. Acesso em 23 jun. 2020.

"Il Kinetografo". *Il Bersaglieri*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1891, p. 1.

LOUGHNEY, P. "Dormitor witnesses the first complete public presentation of the [*Dickson Experimental Sound Film*] in the Twentieth Century". In: ABEL, R.; ALTMAN, R. (eds.). *The Sounds of Early Cinema*. op. cit., p. 215-219.

"Maison Moderne". *Il Bersaglieri*, Rio de Janeiro, 21 out. 1905, p. 2.

MARKS, Martin M. *Music and the Silent Film: contexts & case studies (1895-1924)*. New York: Oxford University Press, 1997.

MBEMBE, Achille. "The Power of the Archive and its Limits". In: Hamilton, Carolyn; Harris, Verne; Taylor, Jane; Pickover, Michele; Reid, Graeme; Saleh, Razia (eds.). *Refiguring the*

Archive. Dordrecht: Boston: London: Springer, 2002. Disponível em <https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/mbembe2002.pdf>. Acesso em 22 jun. 2020.

MORETTIN, Eduardo. “Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música”. *Significação*, n. 31, p. 149-1623, 2009. Disponível em: <https://goo.gl/psWRvA>. Acesso em: 29/04/2019.

MOSCARIELLO, Angelo. *Como ver um filme*. Lisboa: Presença, 1985.

NASTA, D.; HUVELLE, D. *Le son en perspective: nouvelles recherches*. Bruxelles: P.I.E.-Peter Lang S.A., 2004.

NAU, Hugues. “Cinemas: Les dernières de *Cleópâtre* au Gaumont-Palace”. *Excelsior: journal illustré quotidien*, Paris, 23 nov. 1913, p. 8.

NOTÍVAGO. “Rio à noite”. *Rio Nu*, Rio de Janeiro, ano III, n. 248, 21 nov. 1900, p. 3.
“O Omnígrafo”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 9-10 jul. 1896, p. 2.

“Parque Fluminense”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1902, p. 6.

_____. *O País*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1903, p. 6.

_____. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 set. 1903a, p. 4.

_____. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1903b, p. 6.

PEREIRA, Carlos E. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.

Pisano, Giusy. Chapitre XXII. “Vers le spectacle: les expérimentations d’Auguste Baron et d’autres pionniers”. In: *Une archéologie du cinéma sonore*. Collection Cinéma & Audiovisuel. Paris: CNRS Éditions, 2004, p. 245-271. Disponível em <<http://books.openedition.org/editionscnrs/2760>>. Acesso em 4 nov. 2019.

_____. “Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet”. 1895. *Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma: Musique!* N. 38, octobre 2002.

“Recreio Dramático”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 mar. 1903, p. 6.

SOUSA, Márcia C. da S. Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Tese de doutorado.

Targa, Marco. “The Use of Cue Sheets in Italian Silent Cinema: Contexts, Repertoires, Praxis”. In: Tieber C., Windisch A.K. (eds.). *The Sounds of Silent Films*. London: Palgrave Studies in Audio-Visual Culture. Palgrave Macmillan, 2014.

“Teatro Apolo”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1904, p. 6.

“Teatro Lucinda”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1902, p. 6.

“Teatro Maison Moderne”. *O Malho*, Rio de Janeiro, 19 set. 1903.

_____. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1906, p. 6.

“Teatro São José”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1906, p. 12.

“Teatros”. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 22-23 dez. 1897, p. 2.

“Wagner e o cinematógrafo”. *O Cinema*, Rio de Janeiro, n. 7, 10 fev. 1913.

Zé Gira. “Bala de Estalo”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 out. 1903, p. 3.