

Reflexões sobre o Acompanhamento Musical no Primeiro Cinema: O caso do carioca Cinema Chantecler (1911)

Danielle Crepaldi Carvalho

Fundação Biblioteca Nacional (PNAP)
megchristie@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

RESUMO Este trabalho toma como recorte os meses iniciais de 1911, quando o carioca Cinema Chantecler publica os programas musicais que acompanhariam cada um dos filmes ali exibidos. Este artigo é motivado pela excepcionalidade de tal divulgação, quando consideramos o âmbito da exibição cinematográfica do primeiro cinema. Propomos reconstruir, aqui, esses programas cinematográficos através da pesquisa em acervos como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e a Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. Para a realização deste trabalho, efetuamos primeiramente um levantamento fílmico e musical dos repertórios citados nos anúncios do Cinema Chantecler publicados na imprensa carioca. Em seguida, procuramos levantar as obras fílmicas que sobreviveram ao tempo, utilizando-nos, na inexistência do filme, da fortuna crítica publicada sobre elas. Trata-se de uma pesquisa calcada na historiografia do cinema silencioso, que visa reconstituir a esfera da exibição considerando as relações existentes entre o filme e o seu acompanhamento sonoro, âmbito muitas vezes relegado a um segundo plano pela crítica devido à dificuldade de se localizarem dados a este respeito. A programação do Cinema Chantecler será analisada a contrapelo das considerações de Rick Altman, segundo o qual se caminha, a partir de 1908, rumo à standardização de práticas referentes aos usos dos sons no primeiro cinema. Conforme demonstraremos, o contexto brasileiro comporta peculiaridades, uma vez que a música era utilizada tanto como acompanhamento aos filmes quanto como atração *per se*, na dinâmica da cena teatral que antecedeu e era contemporânea à cena cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE História do cinema brasileiro; cinema silencioso; cinema e outras artes; cinema e som; cinema e teatro.

Introdução

Este artigo tem por objetivo analisar a interação entre filme e música proposta pelo carioca Cinema Chantecler nos meses iniciais de 1911. O recorte leva em consideração a raridade do material coletado. Conforme atesta Martin Marks (1997), as informações sobre o repertório musical apresentado como acompanhamento sonoro no âmbito do primeiro cinema são lacunares, tornando-se mais disponíveis à medida que a indústria instaura a standardização dessas práticas, tendo por objetivo o controle da recepção de seus produtos. Se esta dificuldade se coloca nos âmbitos europeu e norte-americano, ela é ainda mais premente no Brasil, país historicamente sem tradição arquivística, no qual, nos dias de hoje, a destruição do patrimônio público tornou-se política de Estado. Portanto, um trabalho de investigação de fontes primárias tão recuadas no tempo é uma tarefa hercúlea, daí os estudos a respeito dos usos dos sons no âmbito da exibição cinematográfica serem ainda poucos em solo nacional.

Apontamos, neste sentido, o artigo de Eduardo Morettin (2009), que considera o cinema como fonte para o entendimento do período, procurando analisá-lo em diálogo com o contexto de seu tempo, a exemplo da indústria fonográfica, do teatro e do circo. Outro autor fundamental é José Inácio de Melo Souza (2003), que, a partir de uma visada atenta à transdisciplinaridade, igualmente procura relacionar a exibição cinematográfica do Rio de Janeiro às demais manifestações culturais que lhe são contemporâneas. Já na segunda década do século XXI, pesquisadores vêm se voltando a estudos de caso específicos. Destacamos o trabalho que Luciana Araújo (2019) vem realizando em torno dos grupos musicais femininos atuantes nos cinemas cariocas na década de 1910, considerando a sua circulação por outros entretenimentos da capital. Também destacamos a obra de Carlos Eduardo Pereira (2014), inegavelmente pioneira, ainda que o autor volte um olhar panorâmico ao seu objeto, devido à amplitude do recorte temporal abordado (todo o período do cinema dito “silencioso”). Embora o título desta obra faça referência ao Brasil, Pereira se restringe mormente ao contexto carioca. Não obstante o acesso que tem a algumas fontes primárias preciosas, depositadas no acervo do MAM, o pesquisador respalda-se, sobretudo, em fontes

secundárias, a exemplos de relatos memorialísticos publicados decênios após os acontecimentos.¹

Nutrino-nos, neste artigo, do estudo de Pereira para caminharmos em sua contracorrente: procuramos analisar minuciosamente as fontes primárias, cruzando-as com as fontes secundárias e preferindo o estudo de caso à generalização. Neste sentido, intentamos uma investigação na esteira do que realiza Martin Marks, que trabalha a partir de estudos de caso, abordando contextos e recortes temporais variados no intuito de compreender o funcionamento das partituras no decorrer das obras cinematográficas estudadas. Na esteira de Marks, propomos um mergulho vertical no repertório musical escolhido, nos meses iniciais de 1911, como acompanhamento aos filmes exibidos pelo Cinema Chantecler – sala de segunda categoria administrada por Francisco Serrador e instalada na Rua Visconde do Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, num momento em que os principais cinemas da cidade se situavam na *hausmanniana* Avenida Central.

Partindo da pesquisa de fontes primárias depositadas em repositórios virtuais e físicos, observamos o esforço do Cinema Chantecler de enquadrar gêneros cinematográficos e musicais segundo uma escala de valoração clássica, que associava os gêneros cinematográficos considerados “baixos” a composições musicais de cunho mais popular e, em contrapartida, alinhava os gêneros considerados “altos” a composições musicais pertencentes à seara denominada “erudita”. Num segundo momento, procuramos analisar a organização dos programas cinematográficos/musicais do Cinema Chantecler – extremamente bem documentados na imprensa do período, o que se configura uma exceção no que diz respeito ao nosso objeto de pesquisa – a contrapelo da organização de programas de outros cinemas da capital, seja concomitantemente, seja anteriormente ao período analisado.

O empresário Francisco Serrador e o Cinema Chantecler

Na segunda década de 1900, o espanhol de nascimento Francisco Serrador já era um empresário notório em São Paulo, no ramo do

¹ O autor é pesquisador e pianista acompanhador das sessões cinematográficas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, daí o seu conhecimento tanto de música quanto da bibliografia estrangeira sobre o tema.

entretenimento. Exibidor itinerante desde os primórdios da cinematografia, depois dono de salas fixas e produtor cinematográfico, Serrador cimentava o caminho que o tornaria, a partir de 1912 e até 1916, o principal acionista da Companhia Cinematográfica Brasileira, monopólio distribuidor nascido em São Paulo, que logo absorveria algumas das principais salas de exibição do Rio de Janeiro, a exemplo do Cinema Pathé (Souza 2003).²

No princípio de 1911, flagramos Serrador empreendendo os primeiros esforços no intuito de conquistar o público carioca. A empreitada tem início em outubro de 1910, quando o Cinema Chantecler abre as suas portas na cidade, exibindo a revista cinematográfica nacional *O Cometa*, obra em três atos e um prólogo escrita pelo popular autor de teatro de revista Raul Pederneiras, musicada pelo diretor artístico da empresa e pelo maestro Costa Júnior, e “recitada e cantada pelo elenco artístico” da casa.³ No dia 7 de fevereiro de 1911, dá-se a novidade que é foco deste artigo: o Cinema Chantecler anuncia, em seguida à costumeira divulgação de seu programa cinematográfico, que passará a publicar a relação detalhada do programa musical que a orquestra executará “durante exibição das fitas.”⁴ Ao anúncio segue-se uma listagem de músicas numericamente atreladas aos filmes anteriormente citados, método que o estabelecimento seguirá ao longo de dois meses, com poucas exceções.

Se a atenção aos âmbitos musical e cinematográfico ecoa uma diretriz então seguida pelos cinemas do Rio de Janeiro, os quais ocasionalmente anunciavam na imprensa os nomes tanto dos diretores responsáveis pelas orquestras quanto dos músicos que se apresentavam nas salas de espera, ela igualmente faz jus a um traço característico de Serrador: o empresário por décadas administrara teatros especializados em espetáculos de cunho cômico-musicado (nos quais a música adquiria inequívoca relevância) e, no âmbito cinematográfico, tanto possuía vários estabelecimentos voltados à exibição de filmes quanto rodara dezenas de fitas cantantes desde 1908, exibidas em São Paulo (Melo Souza 2016; Bernardet 1979).

² A respeito de Francisco Serrador e da Companhia Cinematográfica Brasileira, conferir também Moraes (2014).

³ *Gazeta de Notícias*, 14 de outubro de 1910, p. 8.

⁴ *Gazeta de Notícias*, 7 de fevereiro de 1911, p. 8.

O esforço de Francisco Serrador de duplicar, no Rio de Janeiro, o sucesso que atingira em São Paulo no ramo cinematográfico fica patente nas inaugurações praticamente concomitantes, entre outubro e novembro de 1910, do carioca Cinema Chantecler e do paulistano Chantecler Theatre (situado na Avenida General Osório, n. 77, nos Campos Elísios); eventos largamente divulgados na imprensa paulistana, que publica uma fotografia da fachada do estabelecimento carioca.⁵

Serrador era um empresário devoto aos paladares das plateias populares, em particular no que concernia ao âmbito dos palcos, onde o seu sucesso como empresário havia principiado. Esta informação nos ajuda a compreender as estratégias de divulgação dos programas do Cinema Chantecler na imprensa do período, sobretudo no que diz respeito ao relevo que tais programas dão, num só tempo, aos repertórios cinematográfico/musical, alinhados em pé de igualdade, e ao esforço de apresentar durante a exibição dos filmes tanto árias operísticas, solos de piano e suítes orquestrais célebres quanto os mais picarescos e sincopados tangos e *cake-walks* – variabilidade que mimetiza os repertórios de bandas de música, bailes e banquetes da cidade.⁶

No recorte temporal aqui estudado, observa-se praticamente a onipresença de filmes oriundos da companhia francesa Pathé Frères.⁷ O programa exibido pelo Cinema Chantecler deve-se à relação comercial estabelecida entre Francisco Serrador e a Firma Marc Ferrez & Filhos, que possuía a exclusividade de comercialização de filmes e equipamentos da Pathé no Brasil. Tal relação remonta ao menos a fins de maio de 1908, momento em que ambas as partes firmam o contrato no qual se outorga a Serrador a representação da casa comercial da família Ferrez nos estados de São Paulo e do Paraná, para a venda e o

⁵ Veja-se “Chantecler Theatre”, *Correio Paulistano*, 29 de outubro de 1910, p. 4; e “Cinema Chantecler”, *A vida moderna*, ano V, n. 79, 26 nov. 1910.

⁶ Embora o estudo comparativo do Cinema Chantecler e do Chantecler Theatre não seja o foco deste artigo, é importante mencionar que ambos os estabelecimentos adquirem contornos semelhantes com o passar dos meses, voltando-se a espetáculos de palco e tela. O Chantecler Theatre chega mesmo a inaugurar um *rink* de patinação em meados de 1911, o que explicita o intuito de seu empresário de agregar divertimentos que agradassem várias parcelas do público. Veja-se Chantecler Theatre, *Correio Paulistano*, 2 de junho de 1911, p. 7.

⁷ Apenas dois dos filmes que compõem o programa do Cinema Chantecler não foram rodados pela Pathé, embora ambos tenham sido comercializados por ela: *Filha do marinheiro* (*Le Chalands*, 1911), da Société des Etablissements L. Gaumont, e *Taormina* (1911), da Società Italiana Cines.

agenciamento de aparelhos, acessórios e filmes. Em virtude disso, cabe à família Ferrez a cessão a Serrador de todos os filmes exibidos no Rio.⁸

Não localizamos no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, onde se encontra a documentação da família Ferrez, nenhum contrato entre as partes referente ao período no qual Serrador se estabelece no Rio de Janeiro. Todavia, o fato de o Cinema Chantecler exibir basicamente a mesma programação do Cinema Pathé é indicativo de que se havia estabelecido entre ambos os empresários um contrato visando a exibição da programação da Pathé Frères no Cinema Chantecler. A análise deste contexto específico faz emergir um incontornável intercâmbio entre a produção cinematográfica de uma indústria cuja solidez se ampliava a passos largos, insinuando-se mundialmente, e a produção local.

Segundo Altman (2001; 2004), uma variedade de práticas sonoras imbrica-se, ainda em 1910, no cinema. Coexistiam, então, o mimetismo estrito dos sons figurados em película por parte da orquestra presente na sala de exibição; as “músicas ilustrativas”, ou seja, a encenação detalhada de uma canção popular, à medida que se entoavam os seus versos; e as analogias verbais diretas entre a temática dos filmes e as letras das canções que os acompanhariam – segundo a qual, por exemplo, a partida de certo personagem seria acompanhada pela canção “I’m going away.”⁹ A análise detida dos programas cinematográficos/musicais apresentados pelo *Chantecler* demonstra que, embora aparentemente não sejam compostos acompanhamentos sonoros para cada filme exibido, ocorre ali algo que Marks também atesta nos casos que estuda: o esforço de se ajustar a música à imagem, fazendo com que um âmbito componha os sentidos de outro.

Que sentidos são esses vinculados pela música, em conexão com os filmes, considerando-se o caráter interpretativo das escolhas musicais? E o que tais escolhas têm a dizer sobre o lugar ocupado pela música popular e erudita, e pelos agentes que a produzem na sociedade? Os programas do Cinema Chantecler estruturam-se segundo uma cena

⁸ O contrato é datado de 30 de maio de 1908 e pode ser consultado no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, em Firma Marc Ferrez: 2.0.5.1.

⁹ Chaplin satiriza a estratégia em *Luzes da Cidade* (1931), obra que, lançada durante a voga do cinema sonoro, recupera as características do cinema silencioso. Há ali o uso dos primeiros acordes de “How dry I am” (notória paródia do hino *gospel* “Oh, happy day”) como comentário irônico à bebedeira do personagem Carlitos [Charlot] e de seu amigo milionário.

anterior ao advento do cinema, ainda muito pujante nos anos de florescência da sétima arte: aquela referente ao teatro musicado de cunho popular, fruído, no Rio de Janeiro, por uma população variada, oriunda do operariado, das camadas médias e da elite. Daí a presença neste quadro de Francisco Serrador, empresário que cedo romperá os limites entre teatro e cinema, ora rodando fitas cantantes a serem exibidas com acompanhamento vocal ao vivo, ora montando espetáculos teatrais para serem encenados no palco de seu cinema – que entretanto mudará o nome para “Cinema-Teatro”¹⁰ –, em meio à programação cinematográfica.

Se desde fins de 1907, ao menos, a divulgação dos nomes dos maestros de cada estabelecimento cinematográfico já era prática corrente, servindo de chamariz ao público, posto que vários desses artistas eram notórios na cena cultural carioca, a publicação da programação musical das salas acontecia apenas ocasionalmente.¹¹ Daí a relevância dos documentos nos quais nos debruçaremos a seguir.

¹⁰ O Cinema Chantecler fecha as portas em fins de abril de 1911. O estabelecimento reabre no dia 13 de maio daquele ano com o nome de Cinema-Teatro Chantecler, apresentando obras teatrais na estrutura do teatro por sessões, em que a peça tinha a extensão das sessões de cinema. Veja-se *Gazeta de Notícias*, 12 de maio de 1911, p. 8 e Gomes (2004).

¹¹ Observe-se, por exemplo, a referência ao uso que o Cinematógrafo Rio Branco faz da música da ópera “D. João [*Don Giovanni*] de Mozart”, utilizada como acompanhamento à fita dramática *D. João* (*Don Juan*, Albert Capellani, 1908) em meados de 1908. Veja-se Grande Cinematógrafo Rio Branco, *Gazeta de Notícias*, 10 de junho de 1908, p. 6.

CINEMA CHANTECLER

53 — Rua Visconde do Rio Branco — 53
Empresa — **SERRADOR & C.**

HOJE Terça-feira, 7 de fevereiro **HOJE**

Grandioso programma variado com as ultimas novidades de Pathé Frères

- 1 — **ATRAVÉS DA HOLLANDA.** — Fitra do natural.
- 2 — **A GENEROSIDADE DO MARIDO.** — Comédia de M. Mailhe.
- 3 — **BIGODINHO VAI A' PESCA.** — Desopilante fita comica.
- 4 — Astucia do pequeno limpador de chaminés — Finitissima comedia.
- 5 — **A PILHA ELECTRICA DE EMILIA.** — Ultra comica.
- 6 — **O TALISMAN** (colorida) — Fina composição fêérica.
- 7 — **A RABECA DO AVO.** — Sensacional drama de Michel Carré.
- 8 — **AO ASSASSINO I AO ASSASSINO !...** — Hilariante fita comica.

Durante a exhibição das fitas a orchestra executará o seguinte programma:

- 1 — The liberty bell, marc.
- 2 — La Sultane, mazurka.
- 3 — Mublin moss, cake-walke.
- 4 — Arlesienne, 2ª suite.
- 5 — Serenade — Rôcôcô.
- 6 — Violets, melodia.
- 7 a) — Meditation ; b) C'est toi.
- 8 — Chicago, marcha.

AMANHÃ — A popular **SERRANA**, ultimas exhibições. Dia 9, grande festival do **Centenario da SERRANA**.
Esta semana — **O Cordão**, revista cinema-carnavalesca.

Imagem 1: Anúncio do Cinema Chantecler | © Domínio Público. Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1911.

A divulgação dos números que acompanham a programação do *Chantecler* acontece praticamente durante todos os programas do estabelecimento apresentados de 7 de fevereiro até 17 de março, num total de 8 dentre os 10 programas exibidos neste interim. Naqueles em que não há tal divulgação, menciona-se a execução de “variados números de música escolhidos por seu hábil diretor”.¹² A informação que se segue ao programa publicado a 3 de março, de que “Todos os números [apresentados] durante as exhibições de fitas são em 1ª audição” — informação errônea, aliás, como destacaremos oportunamente —, sinaliza que a música extrapolava o papel de acompanhamento sonoro dos filmes, incitando interesse per se, para além das histórias que contribuía para contar.

¹² *Gazeta de Notícias*, 24 de fevereiro de 1911, p. 8.

A análise do *Bulletin hebdomadaire Pathé frères* concernentes aos programas de 4 a 11,¹³ comercializados pela empresa, a contrapelo dos anúncios do Cinema Chantecler, permite-nos atestar que este cinema carioca bebeu bastante daquela fonte para organizar a sua programação.¹⁴ Todavia, em nenhum momento o *Bulletin* explicita as obras musicais que devem acompanhar cada fita. As escolhas realizadas pelo Cinema Chantecler obedecem a intuitos específicos. Claramente, a música funciona, no caso carioca, como “atração.”¹⁵ Se a explicitação detalhada dos números musicais é cara ao pesquisador contemporâneo, dada à escassez de fontes a este respeito, sobretudo no caso brasileiro, o gesto do Cinema Chantecler oferece nas entrelinhas uma informação preciosa sobre a espetatorialidade do primeiro cinema. Ao explicitamente desatrelar os âmbitos sonoro e visual, dando ao público as coordenadas sobre o que escutaria ao longo dos filmes, o anúncio aponta para o esforço, não de concentração ou de imersão do espectador na obra fílmica, mas sim de distração, à moda do que ocorria tanto no teatro popular cômico-musicado como nos divertimentos em voga no período, a exemplo das feiras e dos parques de diversões.¹⁶

Objetivava-se, portanto, cativar e entreter o público por meio de um repertório já conhecido, vulgarizado através de partituras comercializadas na cidade e disseminado nos bares, nos clubes e pelas bandas da cidade. Note-se que, a partir do segundo dos dez programas do Cinema Chantecler aos quais nos referimos, destaca-se a presença da trupe constituída pela cantora Ismenia Matteus, pelo barítono Soller e por “excelente orquestra” e “numeroso e afinado” grupo que entoaria, na segunda parte do programa cinematográfico, a revista “cinema-carnavalesca” *O Cordão*, filme de Júlio Ferrez com música de Costa Júnior.¹⁷ Ismenia Matteus foi presença constante no Cinematógrafo Rio

¹³ *Bulletin hebdomadaire Pathé frères*. Circa 1911. Programmes 4-11. Paris.

¹⁴ Embora o *Bulletin* da Pathé tenha servido de base a esta análise, não é nosso intuito, aqui, cotejar os programas franceses e os brasileiros, para não fugirmos ao escopo do artigo.

¹⁵ De acordo com Tom Gunning (1986), o “cinema de atração” rompe com a diegese narrativa, exibindo aos olhos do público a sua visibilidade.

¹⁶ A este respeito, conferir o estudo seminal de Tom Gunning (1994). No contexto nacional, remeto o leitor ao trabalho de Carolina Azevedo Di Giacomo (2015), que analisa as especificidades da espetatorialidade cinematográfica tomando como objeto os simuladores de viagem disseminados no Brasil na primeira década de 1900.

¹⁷ *Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1911, p. 8.

Branco em 1909, quando entoou inúmeras fitas cantantes atrás do pano branco (Araújo 1976; Carvalho 2017a). Depois de uma temporada em São Paulo, em fins de 1910 (Bernardet 1979), ela retorna ao Rio já na programação do Cinema Chantecler, como uma das figuras centrais do elenco que ali apresentaria um repertório composto por “150 fitas [‘cantantes’] diversas”.¹⁸

A revista cinematográfica *O Cordão* seria exibida ainda nos programas dos dias 14, 17 e 21 de fevereiro e 3 de março. Passados os festejos carnavalescos, a obra é substituída pela “opereta luso-brasileira” *A Serrana*, igualmente com “letra e música de Costa Júnior.”¹⁹ Ao longo do período aqui analisado, apenas quatro programas não foram compostos pelas operetas cinematográficas, de 7 e 10 de fevereiro, e de 10 e 17 de março. No que concerne aos demais programas, tais espetáculos são anunciados como seus pontos altos, tanto que, a 10 de março, o anúncio explicita que, “para descanso da companhia”, apenas naquele dia seria exibido um programa composto exclusivamente pelas fitas da Pathé.²⁰

O Cinema Chantecler exibiu outras revistas e operetas cinematográficas, imediatamente antes e depois do recorte temporal de que nos ocupamos: *O Cometa* inaugura o estabelecimento a 14 de outubro de 1910²¹ e reestreia a partir de 21 de março de 1911;²² a opereta *A Marcha de Cadiz*, denominada “arranjo cinematográfico de H. Carvalho e Costa Júnior”, estreia a 18 de novembro de 1910, “cantada por Ismenia Matteus, Sr. Asdrubal e demais artistas da empresa”, com “grande orquestra e numeroso corpo de coros sob a direção de Costa Júnior;”²³ a opereta *A Viúva Alegre*, posada pela Companhia Portuguesa Galhardo e entoada pela trupe do Cinema Chantecler, é exibida a partir de 14 de março de 1911.²⁴ Por fim, a opereta *Conde de Luxemburgo*, posada pela cia Lahoz e cantada pela trupe do Cinema Chantecler (a

¹⁸ *Gazeta de Notícias*, 2 de dezembro de 1910, p. 8.

¹⁹ *Gazeta de Notícias*, 7 de março de 1911, p. 8.

²⁰ *Gazeta de Notícias*, 10 de março de 1911, p. 8.

²¹ *Gazeta de Notícias*, 14 out. 1910, p. 8.

²² *Gazeta de Notícias*, 21 mar. 1911, p. 8.

²³ *Gazeta de Notícias*, 18 nov. 1910, p. 8.

²⁴ *Gazeta de Notícias*, 14 mar. 1911, p. 8.

exemplo de Ismenia Matteus, do tenor Paschoal e do barítono Soller), é exibida a 7 de abril de 1911.²⁵

A exibição das supracitadas operetas e revistas cinematográficas reproduz processos consolidados anos antes, quando obras como *A Viúva Alegre* (William Auler, 1909) e *Paz e Amor* (William Auler, 1910) foram inequívocos sucessos de público no Rio de Janeiro. Há, todavia, uma diferença sensível entre as primeiras e as segundas partes dos referidos programas. Com efeito, pese embora o cunho propagandístico dado às *novidades musicais* que acompanhariam as novidades cinematográficas e o seu caráter de “atração”, observa-se que os programas se organizam no sentido de equiparar a temática e o gênero das fitas programadas às peças musicais escolhidas para acompanhá-las – esforço esse que caminha na contracorrente do que costumeiramente se realizava no período (Altman 2001; 2004).

O conteúdo musical dos programas é, provavelmente, organizado por Costa Júnior. Experimentado nas searas popular e erudita, o compositor e maestro migra entre teatros e cinematógrafos da capital naqueles últimos anos. Desde princípios de janeiro de 1911, passa a ser citado na imprensa como pertencente aos quadros do Cinema Chantecler, chegando, nesse momento, a compor a música e os cantos sacros que seriam entoados pela trupe do cinema ao longo do filme *Anunciação, Nascimento, Infância, Vida pública, Milagres, Paixão e Morte de N. S. Jesus Cristo*, de “1000 metros de extensão, inteiramente colorido.”²⁶

Relações entre filme e acompanhamento musical no Cinema Chantecler

Debruçamo-nos, a partir de agora, sobre a relação entre filme e música no que concerne à porção cinematográfica estrangeira exibida pelo Cinema Chantecler. Se não ocorre a composição de acompanhamentos sonoros originais para essas fitas, a exemplo do que já se realizava noutros cinematógrafos da cidade, observa-se o trabalho de seleção de

²⁵ *Gazeta de Notícias*, 7 abr. 1911, p. 8.

²⁶ *Gazeta de Notícias*, 6 de janeiro de 1911, p. 8. A notícia esclarece ainda: “A orquestra, consideravelmente reforçada, acompanhará a projeção com música especialmente composta pelo maestro Costa Júnior. Os artistas da *troupe* deste cinema cantarão as músicas sacras e os coros acentuarão o efeito deslumbrante desta soberba composição colorida.”

repertório que realiza Costa Júnior. Tal constatação é oriunda de uma análise que procura pensar os programas considerando, primeiramente, a descrição dos gêneros de cada filme e música (conforme publicados em jornal) e, em seguida, as informações sobre as referidas obras, presentes nos repositórios virtuais.²⁷ A análise desta produção, em especial a análise conjunta dos filmes e dos números musicais citados (nos raros casos em que ambos tenham podido ser acessados), foi realizada a partir dos julgamentos de valor acerca dos gêneros musicais, depreendidos da imprensa brasileira contemporânea.

Concentramo-nos, a partir de agora, nos oito programas publicados que consultamos. Dentre as produções encontram-se três “fitas do natural” (ou “panorâmicas”), uma de “novidades mundiais” (que denominaríamos “atualidades”), duas “científicas,”²⁸ duas “cenas de acrobacias”, onze comédias “finas”²⁹ e vinte e uma “ultra-cômicas.”³⁰ Ademais, depreendemos dos programas duas composições “feéricas”, uma “fantasia” e quinze “dramas”. Esta breve descrição nos permite constatar que a classificação do cinema em gêneros, um tema que é cerne da obra dos americanos Charlie Keil e Ben Singer (2009), já se consolidava em princípios da segunda década do século XX.

Ao todo, computam-se cinquenta e oito fitas, dentre as quais 55% são cômicas ou “ultra-cômicas”, demonstrando que as preferências do público cinematográfico de então se assemelhavam às preferências do público teatral, se inclinando sobretudo às comédias-musicadas (*vaudevilles*, operetas, burletas, revistas e afins) e aos gêneros cômicos,

²⁷ Os filmes foram buscados na Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, que congrega informações sobre a filmografia da Pathé Frères, e na Gaumont-Pathé Archives, em que se encontram, com certos lapsos, as filmografias de ambas as empresas (eventualmente disponíveis para visionamento). As partituras foram localizadas em repositórios como a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, a Gallica – BnF e o Instituto Piano Brasileiro. Já os áudios foram buscados especialmente no YouTube e no Spotify. Veja-se <<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>>; <<https://gparchives.com/>>; <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>; <<https://gallica.bnf.fr>>; <<http://institutopianobrasileiro.com.br/>>; <<https://youtube.com/>>; <<https://www.spotify.com/>> (acesso a 9 de julho de 2021).

²⁸ Ou, conforme a classificação da Pathé Frères, “de vulgarisation scientifique”. <<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/8617-chenille-de-la-carotte-la>> (acesso a 20 de julho de 2021).

²⁹ Também denominadas “de fino enredo”, “finíssimas”, “interessante fita cômica”, “delicada comédia”. Veja-se *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1911, p. 8; *Gazeta de Notícias*, 14 de fevereiro de 1911, p. 8; e *Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1911, p. 8.

³⁰ Há, como se observa nas descrições da fita, uma gradação entre as comédias, que procura separar a alta comédia da farsa. As fitas alinhadas a este último gênero também se denominavam “desopilante”, “engraçada”, “alegre” e “hilarante”. Veja-se *Gazeta de Notícias*, 7 de fevereiro de 1911, p. 8; *Gazeta de Notícias*, 3 de março de 1911, p. 8; *Gazeta de Notícias*, 7 de março de 1911, p. 8; e *Gazeta de Notícias*, 14 de março de 1911, p. 8.

nos quais a música tinha importante função incidental (como a alta e a baixa comédia).³¹ Quando examinamos o repertório musical que serviu de acompanhamento a essas fitas, explicitam-se os liames que se buscavam estabelecer entre gêneros cinematográficos e musicais. Mais especificamente, parece haver um esforço de enquadramento dos gêneros cinematográficos segundo a escala de valoração clássica. Assim, os ditos gêneros “baixos” são acompanhados por composições musicais de cunho mais popular, e os “altos”, por composições denominadas “eruditas” (cf. Pavis 2007; Thomasseau 2009). Doravante, teceremos considerações sobre como esta relação se estabelece no que concerne a cada um dos gêneros cinematográficos exibidos no Chantecler, aqui separados entre “naturais” e “ficcionalis” para efeitos de argumentação.

Filmes “naturais”

Podemos observar que as “fitas do natural”, as “novidades”, as “científicas” e as “cenas de acrobacias”, nas quais a “ficcionalização” é legada a um segundo plano, em detrimento do caráter documental, recebem como acompanhamento números de marchas e valsas.³² É digno de nota que o tempo marcado da marcha, que empurra os exércitos ou os caminhantes adiante, acompanhe um passeio cinematográfico pela Holanda, em *Através da Holanda* (*A travers la Hollande*, 1911), ou o *Pathé Journal* n. 30. Para o primeiro filme é utilizada “The liberty Bell”, de John Philip Sousa, e para o segundo, uma “Marche Militaire” oriunda dos repertórios de Will L. Becker, Franz Schubert ou R. Tourbie.³³

Já a calidez embalante desse popular gênero de salão que é a valsa acompanha as cenas ao ar livre de *Taormina* (Società Italiana Cines,

³¹ Os cronistas que refletiam, na imprensa do período, sobre a programação teatral da cidade, teciam críticas severas às preferências do público pelas comédias e pelos espetáculos cômico-musicados. Tais preferências eram largamente testemunhadas entre fins do século XIX e a primeira década do XX, nos anúncios dos espetáculos exibidos na cidade. Ressalte-se, aqui, que o repúdio é oriundo de um olhar enviesado à produção de cunho popular, a partir, muitas vezes, de seus próprios artífices, a exemplo de Arthur Azevedo. Conferir a este respeito Neves (2006) e Mencarelli (1999).

³² Usamos “ficcionalização” entre aspas, por não ser nosso objetivo problematizar o termo aqui.

³³ Dada à vagueza do título, citamos as três peças apenas a título de exemplo, por integrarem uma coleção de números musicais utilizados para acompanhamento das fitas exibidas na Austrália nas primeiras décadas de 1900. Veja-se Marche Militaire. <<https://goo.gl/AerLTT>> (acesso a 2 de maio de 2021).

1911), cidade histórica da Sicília erigida aos pés do Etna e banhada pela baía homônima. O caráter pitoresco do local é sublinhado por um exemplar do gênero musical que igualmente apela para o pitoresco: a valsa “Mikado”, oriunda de um Japão lido com olhos ingleses na ópera cômica homônima de Sullivan e Gilbert, de 1885. Já o número de destreza física do “ciclista excêntrico” *Noisete* (*Noiset – Cyclist excentric*, 1911) recebe como acompanhamento musical a valsa da célebre opereta “Sonho de Valsa”, de Oskar Straus (1870-1954), sucesso no Brasil à época, como nos indica o fato de a sua partitura ter sido então publicada pela casa Arthur Napoleão, Sampaio, Araújo & Cia.³⁴

As fitas científicas *A Lagarta da Cenoura* (*La Chenille de la carotte*, 1911) e *Nosso Mundo e os Astros no Espaço* (*Notre monde et les astres dans l'espace*, 1911)³⁵ são acompanhadas por duas valsas de Strauss, respectivamente “Les voix du Printemps” e “Baisers”. A primeira das duas obras está disponível para visionamento. O Chantecler dedica o filme “aos nossos agricultores”, do mesmo modo que dedicara a “fita científica de assunto astronômico” “aos homens de ciência”.³⁶

A dedicatória, bem como o caráter pedagógico com que a obra explicita os estágios do desenvolvimento da crisálida predatória em borboleta, reconfigura nosso olhar para que apreendamos o modo como o gênero científico era então fruído no cinema, levando-nos a atentar para uma amplitude de usos dessas obras. Se poderiam ser empregadas de forma pragmática no estudo das pragas, tais filmes também faziam emergir a poesia do minúsculo (ou então, do gigantesco e do intangível) tornada possível pela nova arte, tanto ao documentar a realidade quanto ao sonhá-la – e aqui podemos pensar num Kubrick décadas mais tarde sonhando uma odisseia espacial no ano de 2001, embalado por “Danúbio Azul,” célebre valsa do mesmo Strauss.

³⁴ Conferir Oskar Straus. *Sonho de Valsa* (da opereta). s.d. Valsa (bandolim/violino e piano). Coleção Novidades Dançantes de Grande Sucesso para Piano. Rio de Janeiro.

³⁵ Eis o resumo da obra de 110 metros, com cerca de 6 minutos de duração, disponível no repositório da Fondation Jérôme Seydoux Pathé: “Em sete quadros: 1- A revolução da Terra em torno do Sol e da Lua em torno da Terra; Um eclipse da Lua; 3-4- Comparação entre as dimensões do Sol, da Terra e da Lua; 5- Apresentação dos quatro planetas mais próximos do Sol: Mercúrio, Vênus, Terra, Marte; 6- O Sol e os sete planetas: Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter, Saturno, Urano e Netuno; 7- A passagem do cometa Halley do 1º de março ao 1º de julho de 1910” (nossa tradução). Veja-se *Notre monde et les astres dans l'espace*, 1911. <<http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/8649-notre-monde-et-les-astres-dans-l>> (acesso a 2 de maio de 2021).

³⁶ *Gazeta de Notícias*, 7 de março de 1911, p. 8.

O fato de a valsa ser socialmente considerada um gênero que marca ritos de passagem – a exemplo da apresentação da debutante à sociedade e do enlace matrimonial – parece cabível à metamorfose explicitada por *A Lagarta da Cenoura*; metamorfose que o Bulletin da Pathé concernente ao filme faz emergir num texto repleto de metáforas: “Então, dominando soberbamente a prisão que acaba de deixar, frágil sob a carícia do sol, ela oferece à brisa matinal as suas asas diáfanas.”³⁷



Imagem 2: Fotograma de *A Lagarta da Cenoura* (*Chenille de la carotte*), Pathé Frères, 1911. | © Gaumont Pathé Archives.

Filmes ficcionais

As duas “fantasias” do repertório do Cinema Chantecler recebem como acompanhamento temas eruditos, a exemplo do que ocorre com os

³⁷ Nossa tradução. No original: “Dominant alors superbement la prison qu’il vient de quitter tout chétif sous la caresse du soleil, il offre à la brise matinale ses ailes diaprées.” Veja-se *Bulletin hebdomadaire Pathé frères*, Programme 8. Paris: circa 1911.

filmes “naturais”. Trata-se de dois intermezzos: a “Fantasietta Alla Moresca”, de Charles-Valentin Alkan (1813-1888), no caso de *O Pescador e o Espírito* (*Le Pêcheur et le génie*, 1910), e “Noce Arabe”, de Émile Tavan, no caso de *Cousas da China* (*Chinoiserie*, 1911). O segundo filme é ainda acompanhado pela “Aubade espagnole”, de Reynaldo Hahn (1889), composição musical de cunho descritivo alusivo ao amanhecer.

Uma vez que tomamos para debate aqui os gêneros musicais denominados “eruditos”, pensando na relação que eles encetam com os gêneros cinematográficos, voltemo-nos agora aos dramas da programação do Cinema Chantecler. Para além de um par de minuets, observamos, no que toca ao acompanhamento deste gênero cinematográfico, a preponderância de temas musicais oriundos de poemas sinfônicos, suítes orquestrais e óperas.³⁸ “Peer Gynt” (1875), de Edvard Grieg (1843-1907), conjunto de suítes orquestrais escritas como acompanhamento da longa purgação do personagem teatral da peça homônima (1867) de Henrik Ibsen (1828-1906), acompanha duas obras: *A Flor da Calçada* (*Fleur de pavê*, 1909) e *Mme. Tallica* (*Madame Tallien – 1794*, 1911). Em ambos os filmes, a mesma melodia “Au Matin” é seguida pelo “Poème elegiaque” (1892-1893) do belga Eugène Ysaÿe (1858-1931). Em ambos os casos, o frescor matinal da juventude de Peer Gynt serve de acompanhamento à juventude de duas mulheres de diferentes classes sociais, uma *demi-mondaine*, que por pouco se salva da fúria do ex-companheiro, e uma nobre, que desempenha papel ativo nos tempos da revolução; e o lirismo lamentoso da elegia de Eugène Ysaÿe cerra duas jornadas nas quais o *happy ending* resta entre parênteses: em meio à agressão do ex-companheiro e à violência do mais sangrento período revolucionário.

Destaquemos o esforço na construção das personagens das fitas a partir do ponto de vista musical, que considera o papel representado no imaginário coletivo pelos gêneros musicais utilizados e pelas obras específicas das quais se origina cada trecho utilizado. Jorge Coli assinala os “poderes de transmissão significantes” que tem a música, a qual “opera com campos semânticos de precisão variável”, subjetiva – já que depende da “consideração ‘receptiva’” do ouvinte, daí a serem pouco

³⁸ Otto Maria Carpeaux (1999) caracteriza a suíte como uma sucessão de danças estilizadas que se contrapõe ao gênero operístico por trazer para primeiro plano a dança, e não o canto dramatizado.

estudados pela musicologia tradicional. Coli dá como exemplo os românticos, os quais, segundo ele, “souberam dilatar esses territórios significantes”, concebendo “processos narrativos ricos de alusões culturais coletivas”, a exemplo de “marchas heroicas, evocações elegíacas, arroubos líricos”.³⁹

É fundamental sublinharmos, no que concerne aos exemplos acima citados, o papel simbólico de se atribuir a duas personagens de estratos sociais distintos a mesma trilha sonora, o qual nos remete à “civilização romântica da alma” de que fala Edgar Morin (1970, 168-169). Um dos pilares do Romantismo é a mistura do que as normas sociais consideravam o “belo” e o “horrível”, a atribuição de sentimentos elevados a seres depreciados pela sociedade, daí o papel fundamental da música romântica na construção desses personagens.

Faremos a seguir uma breve referência ao conjunto das peças que acompanham os dramas, a qual colaborará na construção do percurso argumentativo deste texto. Em linhas gerais, dentre os compositores eruditos utilizados estão, no que tange aos trechos sinfônicos, além dos já citados Grieg e Ysaÿe, Carl Maria von Weber (1786-1826), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Georges Bizet (1838-1875), Frédéric Chopin (1810-1849), Jules Massenet (1842-1912) e Julius Fučík (1872-1916). Destaque-se este último, prolífico compositor e maestro de bandas militares tcheco, hoje muito menos conhecido que o seu mentor Dvorák, mas muito popular à época. Fučík é uma das poucas exceções neste *corpus*: sua abertura concertante “Marinarella” acompanha dois dramas, *Filha do Marinheiro* (*Le Chalands*, 1911) e *A Morte Civil* (*La Mort civile*, 1910). Por se tratar de uma abertura, “Marinarella” apresenta um feixe de temas musicais, do heroico ao dramático, do bucólico ao pitoresco, vestindo como uma luva o escopo emocional desses dois melodramas. Outra exceção é o fato de ambos os filmes estarem disponíveis para visionamento, o que abre a possibilidade de uma análise comparativa que originaria outro trabalho.

³⁹ Coli, Jorge, “A flecha envenenada”, *Concerto*, São Paulo, 10 de agosto de 2018, p. 10.



Imagem 3: Fotograma de *Filha do Marinheiro* (*Le Chalands*), Pathé Frères, 1911. | © Gaumont Pathé Archives.

Em *A Morte Civil*, o homem que foge do cárcere, para onde fora enviado ao cometer um crime num momento de desespero, reencontra a filha, a qual fora criada por outro, e sucumbe à emoção. Em *Filha do Marinheiro*, o barqueiro vem de perdoar a filha que se casara à sua revelia. Novamente, personagens de duas facetas dessemelhantes envergam o mesmo tônus triunfal tecido pelo derradeiro tema da “Marinarella” de Fučík, sublinhando mais uma vez a capacidade da música romântica de imprimir análoga humanidade a personagens de estaturas sociais diversas.

Um último gênero musical utilizado no acompanhamento de dramas é o operístico. Há, neste caso, uma clara opção por obras e compositores populares entre o público carioca, a exemplo de Jules Massenet: a célebre “Meditação” e o solo “C’est toi”, de *Thais* (1894) acompanham *Pecado da Mocidade* (*Péché de jeunesse*, Albert Capellani, 1911) e *A Rabeca do Avô* (*Le Violon du grand-père*, Michel Carré, 1911); e a fantasia de *Manon* (1884) acompanha *Philemon e Baucis* (Georges

Denola, 1911). Outros compositores utilizados: Giacomo Puccini, cuja 1ª fantasia de “Tosca”, de 1899, acompanha *Amor de Pajem* (*Amour de page*, de Georges Denola, 1911), e Emmanuel Chabrier, já que o bailado da ópera-cômica “Le roi malgré lui”, de 1887, acompanha *Lorenzacelo* (*Lorenzaccio*, de 1911). Espanta o fato de este repertório operístico ser composto por obras relativamente recentes, o que caminha a contrapelo da paixão nutrida pelos cariocas por nomes como Gaetano Donizetti⁴⁰ e, sobretudo, Giuseppe Verdi⁴¹, presenças incontornáveis nos palcos da cidade.

Já as comédias denominadas “finas” recebem como acompanhamento, nos programas do Cinema Chantecler, a música europeia de salão. *Astúcia do Pequeno Limpador de Chaminés* (*La Ruse du petit ramoneur*, Camille de Morlhon, 1911) é acompanhada pela 2ª suíte orquestral de “L’Arlésienne”, de Bizet (1872), ouvida no Rio durante a exibição do filme de arte homônimo, em janeiro de 1909.⁴² No mais, são utilizadas uma gavotte/um ritornello (“J’y pense”),⁴³ para *Mademoiselle Grisette*, de 1911; um minueto (“Minuet Rose”, de L. Gane) para *Idylle cycliste* (1911); e, por fim, uma valsa e uma ária de *ballet* (“La Française: Air de Ballet” de Massenet e “Baisers”, valsa de Johann Strauss II, em sequência) para o filme *La Fillette et la poupée*, de Camille de Morlhon (1911).

No entanto, os dois gêneros musicais mais utilizados no acompanhamento de tal gênero cinematográfico eram aqueles que mais sucesso faziam nos palcos populares da capital, em *vaudevilles*, óperas

⁴⁰ Sem o intuito de sermos exaustivos, encontramos, na imprensa carioca, registros das exibições das óperas de Donizetti “La Favorita” (1898, 1908, 1909), “Lucia de Lammermoor” (1902, 1903, 1904) e “Elixir d’Amore” (1911). Veja-se Teatro Apolo, *O País*, 9 de fevereiro de 1898, p. 4; Teatro S. Pedro de Alcântara, *Gazeta de Notícias*, 8 de maio de 1908, p. 10; Teatro S. Pedro de Alcântara, *Gazeta de Notícias*, 13 de outubro de 1909, p. 6; Teatro Apolo, *Gazeta de Notícias*, 9 de novembro de 1902, p. 6; Parque Fluminense, *Gazeta de Notícias*, 9 de maio de 1903, p. 6; Parque Fluminense, *Gazeta de Notícias*, 4 de dezembro de 1904, p. 8; Palace Theatre, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1911, p. 8.

⁴¹ Verdi era dos compositores mais ouvidos na cidade. De tão conhecido, não apenas suas óperas eram montadas em versões integrais como seus números mais célebres eram fragmentados e apresentados a granel ao público, tanto em concertos como na forma de acompanhamento musical às versões cinematográficas de suas óperas. Veja-se, por exemplo, a apresentação da fantasia de “Otelo”, executada pela Banda do Corpo de Bombeiros (1909), a sinfonia da ópera “La Forza del Destino” (1909), executada na festa em comemoração ao Centenário da Força Policial; e a exibição do “film d’art” norte-americano *Rigoletto*, com acompanhamento musical da ópera homônima (1909). Cf. Concerto Musical, *Gazeta de Notícias*, 30 de janeiro de 1909, p. 3; O centenário da força policial, *Gazeta de Notícias*, 14 de maio de 1909, p. 2; e Cinema Ouvidor, *Gazeta de Notícias*, 10 de julho de 1909, p. 8.

⁴² Teatro Lírico, *Gazeta de Notícias*, 18 jan. 1909, 6.

⁴³ O Cinema Chantecler denomina-o “gavotte”, mas trata-se, provavelmente, do *ritornello* de Erik Meyer-Helmund (circa 1895).

cômicas e revistas de ano: as mazurcas e as polcas. Destaquemos dois casos, pela popularidade dos compositores: a polca “Diplomaten”, de Johann Strauss (1825-1899), que serve de acompanhamento a *Um Afogado em uma Mala* (*Un noyé dans une malle*, 1911), e a mazurca “Souveraine”, de Émile Waldteufel (1837-1915), que acompanha *Caprichos do Casamento* (*Les Caprices du mariage*, 1911).⁴⁴

No que tange ao *corpus* aqui abordado, Waldteufel é ainda um caso notável para que reflitamos sobre o papel desempenhado pela música na solidificação da comédia enquanto gênero que perpassava o *éthos* de personagens individuais. Referimo-nos, especialmente, aos populares cômicos franceses Max Linder e Prince (“Rigadin”, denominado “Bigodinho” entre os brasileiros), protagonistas de longas e bem-sucedidas séries da Pathé. A polca “Nuée d’oiseau”, de autoria do compositor, foi apresentada em três ocasiões: no programa de 10 de fevereiro, ao longo de *Correndo por Causa de uma Cabeleira*, “hilariante fita cômica”, sobre a qual não encontramos maiores informações;⁴⁵ no programa de 21 de fevereiro, ao longo de *Bigodinho Músico Cigano* (*Rigadin tzigane*, 1911);⁴⁶ e, enfim, no programa de 1 de março, ao longo da fita de Max Linder *Campeão de Boxe* (*Champion de boxe*, 1910).⁴⁷

O segundo dos três filmes citados encontra-se disponível para visionamento. O destaque dado ao violino na orquestração desta peça musical de Waldteufel sublinha o papel que tem o instrumento na ação. Nele, Bigodinho é um violinista que não consegue viver do ofício. Instado pela esposa, decide se transformar num músico cigano, a exemplo dos bandidos célebres dos filmes do período, vendendo-se enquanto personagem a variados públicos da cidade. Ao mesmo tempo em que esta obra musical, pela especificidade de sua orquestração, exerce uma função incidental na ação, o caráter jocoso da polca sublinha a comicidade desta fita, a qual toma o bandido, célebre

⁴⁴ Émile Waldteufel é um notório compositor francês, devotado estritamente à música de salão desde que se torna pianista da corte francesa, na década de 1860. Responsável pelos bailes imperiais, segundo a *Encyclopaedia Britannica*, o autor compôs mais de duas centenas de danças, entre valsas, polcas e galopes. <<https://www.britannica.com/biography/Emil-Waldteufel>> (acesso a 6 de julho de 2021).

⁴⁵ *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1911, p. 8.

⁴⁶ *Gazeta de Notícias*, 21 de fevereiro de 1911, p. 8.

⁴⁷ *Gazeta de Notícias*, 1 de março de 1911, p. 8.

enquanto personagem negativo no cinema de então, pelo viés da ironia metalinguística.

Nos aproveitaremos, a seguir, do gancho oferecido por Linder, que o Cinema Chantecler (a contar por suas escolhas musicais) situava a meio caminho da “comédia” e da “ultra-comédia”, para nos reportarmos a essas últimas produções. Nestas, os gêneros musicais mais utilizados eram a marcha, a polca, o bolero e o cake-walk, gêneros considerados de cunho popular – embora os três primeiros tenham sido usualmente abordados por compositores eruditos e músicos de salão – e, portanto, olhados com reservas por uma crítica que utilizava como crivo de análise a produção erudita. Por exemplo, ao se reportar a certo baile carnavalesco ocorrido no “Palace-Theatre”, o texto “A Bela Lucrécia (conto carnavalesco)” associa o *cake-walk* à lascívia e à selvageria que emanariam do espaço; daí ao uso de vocábulos como “*charivari* medonho”, “gritos”, “contorções”, “fúrias”, e o epíteto “endiabrado”, utilizados como referências a tal gênero musical:

O baile de máscaras no *Palace-Theatre* estava no auge da animação. Inúmeras fantasias enchiam o salão deslumbrantemente iluminado. Um *charivari* medonho explodia de todos os lados, eram gritos, chamados, risadas, toques de buzinas, sem contar a orquestra que desencadeava as fúrias de um endiabrado *cake-walk*, pretexto para pinotes e contorções. O Beltrão na sua faina habitual, procurava fazer conquistas entre as damas ultra decotadas, de pernas de fora, metidas em *maillots* de algodão, cheios de pregas!⁴⁸

Lembre-mo-nos igualmente do célebre *Le Cake-walk Infernal* (1903), de Georges Méliès, protagonizado por um diabo. Já no que concerne ao suposto “barbarismo” de determinados gêneros musicais, atente-se às referências feitas pela mesma revista à bailarina e atriz Stacia Napierkowska, por ocasião da exibição de *La danseuse de Siva* (1911):

Por fim chegou a vez do *film* que constituía o *clou* real do programa. Apagaram-se as luzes. Surgiu no pano branco um cenário grego, personagens a caráter, raparigas tocando flauta, sacerdotes pagãos. A orquestra atacou uma música de ritmo bárbaro. Napierkowska apareceu, esguia, felina, sutilmente...⁴⁹

⁴⁸ D. Picolino, *Fon Fon!*, Rio de Janeiro, ano 2 (46), 22 de fevereiro de 1908.

⁴⁹ Agudos e graves, *Fon-Fon*, ano VI, n. 41, 12 de outubro de 1912.

Não se menciona o gênero que enformara o tal “ritmo bárbaro.” A atriz, que desde o princípio de sua carreira interpretou sucessivos papéis de mulheres de vida equívoca, todavia, é invariavelmente associada a ritmos musicais que escapam às normatizações estabelecidas. No mesmo ano, noutro número da *Fon Fon!*, Napierkowska puxa o coro dos “fantasmas amados” que povoam o sonho de certo poeta, surda aos clamores que ele incessantemente lhe lança:

à frente da ronda calada, cabriolando em meneios de cobra e de esqueleto, no delírio dos bailados clássicos, em danças de nervos, voga vertiginosamente uma silhueta macabra e alucinante, que o não ouve clamar: — Napierkowska! Napierkowska! Napierkowska!⁵⁰

Os “bailados clássicos” do contexto remetem a um período anterior à instauração das métricas romântica ou germânica, então contemporaneamente estabelecidas, baseadas nos acentos.⁵¹ No contexto do conto, buscavam sublinhar o paganismo daquela personagem. Os epítetos alusivos à atriz remetem-nos àqueles de que o texto supracitado da *Fon Fon!* lança mão para se referir ao *cake-walk*: “meneios de cobra e de esqueleto”, “delírio”, “dança de nervos”, “silhueta macabra e alucinante”. Lascívia e selvageria misturam-se, aqui, à morte.

O único filme dentre os apresentados pelo Cinema Chantecler no período aqui tratado, no qual Napierkowska atua, é *Rival de Satanás* (*Rival de Satan*, 1911). Na obra, a atriz desempenha o papel da fada Bienfaisante (ou Beneficente), que socorre a noiva do valente Olivier, seduzida pelo diabo. Embora a atriz desempenhe, no filme, uma personagem positiva, o Cinema Chantecler a atrela ao *éthos* provocante de sua *persona* cinematográfica. A peça musical escolhida como acompanhamento de *Rival de Satanás*, a abertura da opereta de Johann Strauss “Der Zigeunerbaron” (“O barão cigano”, de 1885), é digna de nota, pois logo Napierkowska desempenharia o papel da cigana

⁵⁰ *Fon-Fon!*, ano V, n. 50, 16 de dezembro de 1911.

⁵¹ *Opere: Odi Barbare* (1877). s.d. <<http://www.italialibri.net/opere/odibarbare.html>> (acesso a 10 de julho de 2021).

Esmeralda em *Notre Dame de Paris* (Albert Capellani, Pathé Frères, 1911).



Imagem 4: Fotografia de homens e mulheres posando ao lado dos anúncios do Cinema Chantecler, *A vida moderna*, 26 de novembro de 1910. | © Domínio Público. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Malgrado o caráter abstrato das notas musicais, os gêneros musicais são inseparáveis dos usos sociais feitos deles (Carvalho, 2017b). No caso da supracitada opereta de Strauss, o *éthos* cômico da obra mistura-se à estilização da musicalidade cigana. Embora não se saiba que gênero musical acompanharia *Notre Dame de Paris*, a aludida sinuosidade de Napierkowska aproxima-a de uma personagem-tipo deveras célebre na dobra da segunda década do século XX: a vampira. Não por acaso, um ano antes, Asta Nielsen se tornara a *vamp* paradigmática na célebre fita dinamarquesa *O Abismo* (*Afgrunden*, 1910), obra em que os volteios sensuais do tango servem ao enredamento do homem pela personagem feminina, patenteando uma inversão das relações de poder que é consubstancial à personagem-tipo da *vamp*.

Isto fica claro na análise que Jane Gaines e Neil Lerner (2001) realizam na partitura que Joseph Carl Breil compõe para o célebre *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915), de D. W. Griffith. Ambos se concentram no “motivo do barbarismo”, pensando-o à luz da produção textual produzida sobre a obra tanto pelo autor quanto pelos espectadores contemporâneos. Segundo os pesquisadores norte-americanos, Breil procura caracterizar as personagens afro-americanas como “primitivas” e “bárbaras” (Gaines e Lerner 2001, 253). Para tanto, usam os temas musicais entoados pelas populações escravizadas do Sul do país, cujos resquícios haviam sobrevivido na memória de Griffith. O motivo, que fazia uso da melodia sincopada e da batida de “tom-tom”, é assim classificado numa resenha do filme publicada à época:

A música presta auxílio insidioso para enfatizar o que se ensina na tela, uma vez que as batidas de tom-tom de tempos em tempos nos convencem de que o negro [a referência é ao vilão da história], mesmo se bem vestido e educado, veio da África. (Gaines e Lerner 2011, 256, nossa tradução)⁵²

As síncope próprias de gêneros musicais de cunho popular, atreladas à música de matrizes africanas, recebem conotações negativas mesmo quando migram à produção erudita, como se vê. No entanto, é digno de nota que o intercâmbio entre os dois âmbitos se dê, mesmo que de

⁵² No original: “Music lends insidious aid to emphasize the teaching of the screen, for the tom-tom beats from time to time convince us that the colored man, well dressed and educated though he may be, came from Africa.”

forma enviesada, pois ele sinaliza a penetração paulatina da música folclórica na seara erudita, tema que será questão-chave para compositores modernos, a exemplo de Stravinsky e Shostakovitch (Gaidargi e Nosella 2021). Tal percurso se inicia ao menos na virada do século XIX, por meio, por exemplo, da sofisticação formal que compositores populares imprimiram a gêneros musicais como o choro brasileiro.

Sensível à produção cultural de seu tempo, Machado de Assis escreve e publica, entre as décadas de 1880 e 1890, uma obra-prima de conto, “Um homem célebre”. Conta-se ali a história de Pestana, inspirado autor de polcas. O personagem era um gênio de sua arte, constata o narrador, num registro num só tempo irônico e agridoce. Todavia, ele renega a “musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa” que lhe dá fama e fortuna, pedindo inspiração a seus heróis de cabeceira, “Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann” (Assis 1896, 73-94). Enterrando-se longa e inutilmente na composição de um réquiem à esposa morta, dividido entre a sua fértil inspiração para os gêneros popularescos e a esterilidade no que concernia à seara do erudito, Pestana acaba por apanhar uma febre perniciosa e falecer. O drama de Pestana apreende com argúcia os lugares sociais ocupados, naquela virada de século, pelos gêneros eruditos e populares, bem como a inclinação do público às obras populares, desconsideradas por parte substancial da crítica.

O cinema ocuparia papel fundamental na alteração deste quadro. No que diz respeito ao nosso objeto de estudo, a programação do Cinema Chantecler dos primeiros meses de 1911, observamos uma ambivalência: ao mesmo tempo que o estabelecimento repercute o quadro de valoração clássica concernente ao uso do acompanhamento musical às fitas que exhibia, vulgariza, em meio ao seu público heterogêneo, gêneros musicais estigmatizados pela cultura da elite. O propalado caráter licencioso do *cake-walk*, por exemplo, não impede que este gênero ritme os atrapalhados passos de um personagem popularíssimo tanto entre os pequenos quanto entre os adultos: o “Bigodinho”. A canção “Jollypaess”, provavelmente “A Jolly Carolina” (1899), de Henry F. Volmer, acompanha *Bigodinho Tem Coração de Ouro* (*Rigadin a l'âme sensible*, Georges Monca, 1911); “Le Joyeux Negre”, extraída da opereta *Messalinette* (1903), de Rodolphe Berger (1864-1916), acompanha *A Sombrinha* (*Le Legs ridicule*, Georges Monca, Pathé Frères, 1910), e “Mublin moss” (1902), de T. W. Thurban

(1874-1969), acompanha *Bigodinho Vai à Pesca* (*Rigadin pêche à la ligne*, Georges Monca, 1911).

Considerações finais

Não se pode passar ao largo do papel simbólico desempenhado pelo cinema na ascensão de gêneros musicais como o tango e o *cake-walk* (e, mais tarde, o maxixe), dos *bas-fonds* (cinematográficos e empíricos), morros, arrabaldes e palcos de teatro ligeiro às camadas médias da população frequentadora do novo entretenimento. Tal ascensão explicita-se pelo sucesso europeu de duas duplas de bailarinos, em dois momentos distintos. São eles Nina Teixeira e Geraldo Magalhães, que aportam em Paris em 1909, depois de (sobretudo no que concerne a Teixeira) percorrerem palcos exíguos e bares cariocas; e Duque e Gabi, dançarinos de tango que rodam a Europa em 1915. Artistas como eles são responsáveis pela penetração de gêneros musicais populares, até então profundamente estigmatizados por sua inequívoca sensualidade nas altas rodas sociais. Os artistas populares acabam, no âmbito da cinematografia, palmilhando o terreno para títulos como *The Dancing Fool* (1920) e *The Girl with the Jazz Heart* (1921), que trazem para o centro da cena o *jazz*, popular gênero afro-americano.

Embora essas considerações sobre o acompanhamento musical aos filmes do Cinema Chantecler não tenham por intuito a generalização no que concerne às sonoridades que compunham os espetáculos cinematográficos cariocas durante o primeiro cinema – período, como vimos, marcado por grande variabilidade –, certa crônica datada de 1927, compulsada por Carlos Eduardo Pereira, ratifica algumas recorrências:

Nos antigos cinemas, quando os filmes ainda não tinham sonoridade, nas salas escuras um pianista fazia o fundo musical da ação projetada na tela [...]. Nas fitas cômicas um *ragtime* ou *charleston* animava as diabruras de Max Linder ou do Bigodinho. Mas, quando se tratava de um drama com lances amorosos [...], o ritmo era outro: O pianista tirava das teclas, languidamente, a valsa cujo título e melodia transmitiam à plateia enlevada o clima da cena. (Pereira 2014, 62)

A associação entre *ragtimes* e *charlestons* e os filmes cômicos assinala-nos o papel que este gênero cinematográfico, tão caro ao público,

desempenha na emergência, nas salas de cinema, de gêneros musicais de cunho popular. Os acompanhamentos musicais do Cinema Chantecler nos fornecem ainda detalhes da circulação do repertório musical ao redor do mundo, dando complexidade à hipótese desta nossa pesquisa.

No entanto, se as obras musicais que serviam de acompanhamento às fitas cinematográficas eram oriundas dos palcos de teatro, dos circos, do repertório concertista e das bandas de música espalhadas pela cidade, as escolhas do Cinema Chantecler apresentam algumas novidades. Por exemplo, a intensa inserção, nos programas, de compositores como Émile Waldteufel, os quais, embora sejam pouco referidos pela imprensa, têm suas obras musicais bastante impressas pelas tipografias da cidade, indica-nos que tais peças eram repercutidas, sobretudo, nas casas de família e nos salões.⁵³

Tal fato, bem como o apagamento, no repertório do Cinema Chantecler, de compositores caros ao público, como Verdi, leva-nos a conjecturar o quanto o cinema não se apoiou nos repertórios ecoados em instâncias privadas, voltando-se às predileções mais recônditas do público no intuito de conquistar a sua convivência. Destaquemos também que, em 1911, já a indústria fonográfica acumulava um decênio de atividades no Brasil, vulgarizando os repertórios oriundos dos mais diversos âmbitos, mormente das classes populares, nos quatro cantos do país. Daí, portanto, a incontornável presença, no Cinema Chantecler, da música contemporânea – erudita, porém, também popular –, ao invés dos medalhões do repertório clássico; enfim, dos *polqueiros*, em detrimento dos fantasmas aos quais Pestana e porção considerável dos concertistas da cidade votavam sacra devoção.

Referências

Altman, Rick. 2001. “The Living Nickelodeon”. In: *The Sounds of Early Cinema*, editado por Richard Abel e Rick Altman, 232-240. Bloomington, IN: Indiana University Press.

⁵³ A título de exemplo: apenas no repositório do Instituto Piano Brasileiro encontram-se cerca de duas dezenas de publicações de obras da autoria de Waldteufel, dentre valsas e polcas, para diferentes formações orquestrais. Cf. Waldteufel s.d. <<https://www.britannica.com/biography/Emil-Waldteufel>> (acesso a 6 de julho de 2021).

- . 2004. “Cinema Sound at the Crossroads: A Century of Identity Crises”. In: *Le son en perspective: nouvelles recherches*, organizado por Dominique Nasta e Didier Huvelle, 13-46. Bruxelles: P. I. E. – Peter Lang S.A.
- Araújo, Luciana Corrêa de. 2019. “As Orquestras Femininas nas Salas de Cinema Cariocas na Década de 1910”. In: *III Jornada de Estudos em História do Cinema Brasileiro – Caderno de Resumos* organizado por Luciana Corrêa de Araújo, Luís Alberto Rocha Melo e Rafael de Luna Freire, 14-16. São Carlos: UFSCar.
- Araújo, Vicente de Paula. 1976. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Assis, Machado de. 1896. “Um Homem Célebre”. In: *Várias Histórias*, organizado por Machado de Assis, 73-94. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores.
- Bernardet, Jean-Claude. 1979. *Filmografia do Cinema Brasileiro (1900-1935)*. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema.
- Carpeaux, Otto Maria. 1999. *Uma Nova História da Música: Da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações.
- Carvalho, Danielle Crepaldi. 2017a. “From the Stage to the Screen. The Mise-en-scène of the Comic Musical Theatre in the Brazilian ‘Singing Films’ of 1909-1910”. In: *Imagine – Note di Storia del Cinema*, organizado por Elena Mosconi e Serena Facci, 123-144. Bologna: Paolo Emilio Persiani.
- . 2017b. “O cinema Silencioso e o Som no Brasil (1894-1920)”. *Galáxia* (34): 85-97.
- Gaidargi, Alessandra Maria Martins e Nosella, Paolo. 2021. “Participação Política na Arte Musical: Compositores Soviéticos e a Revolução Russa”. *Música Hodie* (21): s. n. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/mh.v21.66061>
- Gaines, Jane e Lerner, Neil. 2001. “The Orchestration of Affect: The motif of barbarism in Breil’s *The Birth of a Nation*”. In: *The Sounds of Early Cinema*, editado por Richard Abel e Rick Altman, 252-268. Bloomington: Indiana University Press.
- Giacomo, Carolina. Azevedo Di. 2015. “O Espectador como Passageiro: Os simuladores de viagem do primeiro cinema no Brasil (1906-

- 1908)". *Vivomatografias*, 1 (1): 6-32. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/11> (acesso em 20 de julho de 2021).
- Gomes, Tiago de Mello. 2004. *Um Espelho no Palco: Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Gunning, Tom. 1986. "The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde". *Wide Angle* 8(3-4): 63-70.
- . 1994. "The World as Object Lesson: Cinema Audiences, Visual Culture and the St. Louis World's Fair, 1904". *Film History* 6(4): 422-444.
- Keil, Charlie e Singer, Ben. 2009. *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Marks, Martin Miller. 1997. *Music and the Silent Film: Contexts & Case Studies (1895-1924)*. New York: Oxford University Press.
- Mencarelli, Fernando. 1999. *Cena Aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Moraes, Lucchesi Moraes. 2014. *Sociedades Culturais, Sociedades Anônimas: Distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*, tese de doutorado em História Econômica. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP).
- Morettin, E. V. 2009. "Sonoridades do Cinema Dito Silencioso: Filmes cantantes, história e música". *Significação* (31): 149-163.
- Morin, E. 1970. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Editores.
- Neves, Larissa de Oliveira. 2006. *As comédias de Artur Azevedo: em Busca da História*. Tese de doutorado em Teoria e História Literária. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- Pavis, Patrice. 2007. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3ª edição. São Paulo: Perspectiva.

- Pereira, Carlos Eduardo. 2014. *A Música no Cinema Silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- Souza, José Inacio de Melo. 2003. *Imagens do Passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC.
- . 2016. *Salas de Cinema e História Urbana de São Paulo (1895-1930): O cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora SENAC, 2016.
- Thomasseau, Jean-Marie. 2009. *Mélodramatiques*. Vincennes, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes/ Université Paris 8.

Filmografia

- O Abismo (Afgrunden)* [curta-metragem]. Dir. Urban Gad. Kosmorama, Dinamarca, 1910. 38 min.
- Um Afogado em uma Mala (Un noyé dans une malle)* [curta-metragem]. Pathé Frères, França, 1911. 160 m.
- Amor de Pajem (Amour de page)* [curta-metragem]. Dir. Georges Denola, Pathé Frères, França, 1911. 225 m.
- Astúcia do Pequeno Limpador de Chaminés (La Ruse du petit ramoneur)* [curta-metragem]. Dir. Camille de Morlhon, Pathé Frères, 1911. 120 m.
- Através da Holanda (A travers la Hollande)* [curta-metragem]. Pathé Frères, França, 1911. 110 m.
- Bigodinho Músico Cigano (Rigadin tzigane)* [curta-metragem]. Dir. Georges Monca, Pathé Frères, França, 1911. 180 m/8:16 min. Disponível em: https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=86130&rang=6 (acesso a 20 de julho de 2021).
- Bigodinho Tem Coração de Ouro (Rigadin a l'âme sensible)*, Georges Monca, 1911) [curta-metragem]. Pathé Frères, França, 1911. 165 m.
- Bigodinho Vai à Pesca (Rigadin pêche à la ligne)* [curta-metragem]. Dir. Georges Monca, Pathé Frères, França, 1911. 155 m/6:52 min. Disponível em:

https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=77709&rang=13 (acesso a 20 de julho de 2021).

Campeão de Boxe (Champion de boxe) [curta-metragem]. Pathé Frères, França, 1910. 210 m.

Cousas da China (Chinoiserie) [curta-metragem]. Pathé Frères, França, 1911. 95 m.

The Dancin' Fool [curta-metragem]. Dir. Sam Wood. Famous Players Lasky, Estados Unidos, 1920. 50 min.

The Girl with the Jazz Heart [curta-metragem]. Dir. Lawrence C. Windom, Goldwyn Pictures Corporation, Estados Unidos, 1921. 50 min.

La danseuse de Siva [curta-metragem]. Dir. Albert Capellani. Pathé Frères, França, 1911. 14 min/285 m.

D. João (Don Juan) [curta-metragem]. Dir. Albert Capellani, Pathé Frères, França, 1908. 14:49 min/330 m. Disponível em: https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=307328&rang=1 (acesso a 20 de julho de 2021).

Caprichos do Casamento (Les Caprices du mariage) [curta-metragem]. Pathé Frères, Estados Unidos, 1910. 180 m.

Entreato (Entr'act) [curta metragem]. Dir. René Clair, Les Ballets Suedois, França, 1924. 22 min.

Filha do Marinheiro (Le Chalands) [curta-metragem]. Dir. Georges-André Lacroix, Pathé Frères, França, 1911. 10:25 min. Disponível em: https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=308175&rang=1 (acesso a 20 de julho de 2021).

A Flor da Calçada (Fleur de pavê) [curta-metragem]. Dir. Michel Carré, Pathé Frères, França, 1909. 315 m.

Lorenzacele (Lorenzaccio) [curta-metragem]. Pathé Frères, França, 1911. 260 m.

A Lagarta da Cenoura (La Chenille de la carotte) [curta-metragem]. Pathé Frères, França, 1911. 9:51 min/190 m. Disponível em: https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=95202&rang=11 (acesso a 20 de julho de 2021).

- Luzes da Cidade (City Lights)* [longa-metragem, arquivo digital]. Dir. Charlie Chaplin, Charlie Chaplin Productions, Estados Unidos, 1931. 87 min.
- A Menina e a Boneca (La Fillette et la poupée)* [curta-metragem]. Dir. Camille de Morlhon, Pathé Frères, França, 1911. 205 m.
- A Morte Civil (La Mort civile)* [curta-metragem]. Dir. Gerolamo Lo Savio, Pathé Frères, França, 1910. 10:42 min./250 m.
- O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation)* [longa metragem]. Dir. D. W. Griffith, David W. Griffith Corp.; Epoch Producing Corporation, Estados Unidos, 1915. 195 min.
- Noisete (Noiset – cyclist excentric)* [curta-metragem], Pathé Frères, França, 1911. 95 m.
- Nosso Mundo e os Astros no Espaço (Notre monde et les astres dans l'espace)* [curta-metragem], Pathé Frères, França, 1911. 110 m.
- Notre Dame de Paris* [curta-metragem]. Dir. Albert Capellani, Pathé Frères, França, 1911. 35:18 min/810 m. Disponível em: https://gparchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=304572&rang=2 (acesso a 20 de julho de 2021).
- Pathé Journal n. 30* [curta-metragem]. Pathé Frères, circa 1911.
- Paz e Amor* [curta metragem]. William e Cia, Brasil, 1910.
- Pecado da Mocidade (Péché de jeunesse)* [curta-metragem]. Dir. Albert Capellani, Pathé Frères, 1911. 330 m.
- O Pescador e o Espírito (Le Pêcheur et le génie)* [curta-metragem]. Pathé Frères, França, 1910. 215 m.
- Philemon e Baucis* [curta-metragem]. Dir. Georges Denola, Pathé Frères, França, 1911. 170 m.
- A Rabeca do Avô (Le Violon du grand-père)* [curta-metragem]. Dir. Michel Carré, Pathé Frères, França, 1911.
- Rival de Satanás (Rival de Satan)* [curta-metragem]. Dir. Gérard Bourgeois, Pathé Frères, França, 1911. 255 m.
- A Sombrinha (Le Legs ridicule)* [curta-metragem]. Dir. Georges Monca, Pathé Frères, França, 1910. 225 m.
- Mme. Tallica (Madame Tallien – 1794)* [curta-metragem]. Dir. Camille de Morlhon, Pathé Frères, França, 1911. 210 m.

Taormina [curta-metragem]. Società Italiana Cines, Itália, 1911. 65 m.

A Viúva Alegre. Companhia Lahoz, 1909.

Viúva Alegre [longa-metragem]. Companhia Portuguesa de Operetas, Julio Ferrez, William & Cia. Brasil, 1909.

Reflections on the Musical Accompaniment of the Early Cinema: The case of Rio de Janeiro's Chantecler Cinema (1911)

ABSTRACT This paper focuses on the early months of 1911, when the Chantecler cinema, in Rio de Janeiro, published the musical programs that would accompany each of the films exhibited there. This article is motivated by the exceptional nature of this divulgation, when we consider the scope of film exhibition of the early cinema. I reconstruct these cinematographic programs through research in collections such as the Digital Hemeroteca of the Brazilian Biblioteca Nacional and the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. To carry out this task, I first performed a film and music survey of the repertoires mentioned in the Cinema Chantecler advertisements published in Rio's press. Afterwards, I tried to find the films that have survived, using, in the absence of the film, the critical reviews published about them. This is a research based on the historiography of silent cinema, which aims to reconstitute the sphere of exhibition considering the existing relations between the film and its sound accompaniment – a field often ignored by critics due to the difficulty of locating relevant data. Chantecler's programs will be analyzed considering Rick Altman's statement that, from 1908 on, we move towards the standardization of practices regarding the use of sound in early cinema. As I hope to demonstrate, the Brazilian context has peculiarities, since music was used both as an accompaniment to the films and as an attraction *per se*, in the dynamics of the theatrical scene that preceded and was contemporary to the cinematographic scene.

KEYWORDS History of Brazilian cinema; silent cinema; cinema and other arts; cinema and sound; cinema and theater.

Recebido a 15-07-2021. Aceite para publicação a 26-10-2021.