

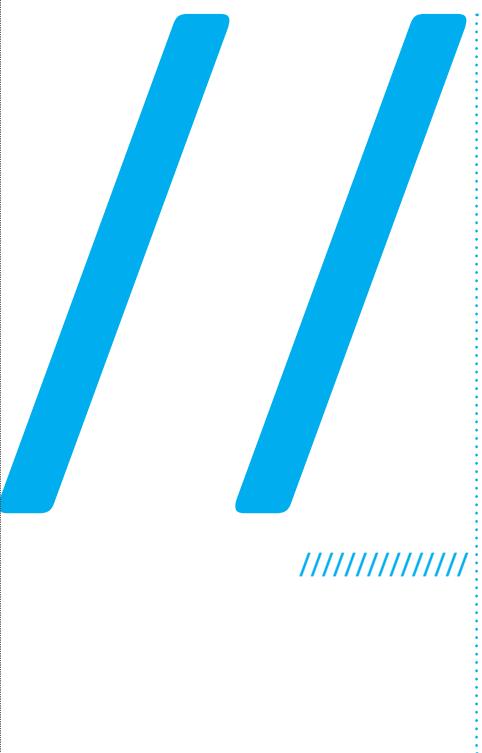


Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Morettin, Eduardo
Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 36, núm. 31, julio-diciembre, 2009, pp.
149-163
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766007009>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Sonoridades do cinema dito silencioso: *filmes cantantes, história e música*



Eduardo Morettin

Professor da Pós-Graduação da ECA/USP



Resumo

Pretendemos examinar a relação entre cinema, música e história do período silencioso. Será abordada a produção referente aos chamados filmes cantantes (1908-1911), propondo recortes temáticos mais amplos do que os adotados pela historiografia clássica no cinema nacional.

Palavras-chave

Cinema e história, História do cinema brasileiro, Som e cinema silencioso.

Abstract

We intend to examine the relationship among cinema, music and history during the silent cinema period. We will cover the production related to the movies known as “filmes cantantes” and will propose a wider thematic analysis than the one adopted by the classic historiography of the national cinema.

Key-words

Film and history, History of Brazilian cinema, Sounds of silent cinema.

As conexões entre cinema, música e história têm seu ponto de partida no chamado cinema silencioso, por mais paradoxal que a princípio isto pareça. Dentro desse período, estamos nos referindo mais especificamente aos filmes cantantes produzidos no Brasil entre 1908 e 1911. Assim ficaram conhecidos, de acordo com Vicente de Paula Araújo (1985, p. 230) , pois

*“atrás da tela postavam-se, ocultos, os artistas ou cantores, que iam falando ou cantando, conforme as cenas, procurando o máximo possível combinar suas vozes com as imagens”*¹.

1. Nenhum filme desta época

sobreviveu à ação do tempo.

Os periódicos da época forneceram ao autor as informações existentes acerca desta produção. Para uma discussão aprofundada deste período da história do cinema brasileiro ver Fernando Morais da Costa (2008, p. 19 - 74).

Os filmes cantantes eram de enorme apelo popular e seu sucesso devia-se à articulação entre duas formas de diversão popular do momento, a saber, o teatro de revista e o circo. Como explica Tinhorão:

“Como o cinema era imagem em movimento, os produtores perceberam que bastava apresentar os ídolos dos palcos da época, cantando ou dançando, para atrair o público. Ora, as figuras mais populares então eram os cantores de circo, dos espetáculos ao ar livre do Passeio Público, das casas de chope da rua do Lavradio e os atores de teatro de revista da Praça Tiradentes, nesse início do século começando o rush de popularidade que se estenderia até a década de 30, quando o cinema falado e o rádio roubaram o público dos espetáculos musicados. (...) Assim, a partir de 1908, bastava uma música fazer sucesso nos discos Odeon lançados pela Casa Edison do velho Fred Figner, ou uma

revista agradar na Praça Tiradentes, e imediatamente um dos produtores pioneiros recrutava o cantor ou o artista para reproduzirem a música ou os quadros mais aplaudidos" (Tinhorão, 1972, p. 244 – 245).

José Ramos Tinhorão, Vicente de Paula Araújo e Alex Viany listam uma série de pequenos filmes cantante “100% brasileiros”, como, entre outros, *O Cometa* (1910), da empresa de Francisco Serrador, *O Chantecler* (1910), de William Auler, *606* (1910), de Paulino Botelho, e *O Rio por um Óculo* (1910). Este último, por exemplo, contava “com música de Paulino Sacramento, que, entre muitos outros quadros, prestava homenagem a Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo” (Viany, 2002, p. 12), famosos clubes carnavalescos da época. Afora a presença da música popular nestes filmes, cabe destacar a incidência entre os títulos disponíveis de uma grande quantidade de árias operísticas encenadas. Dentre estas, podemos citar entre produções paulistas e cariocas: *Cavalleria Rusticana* (1909), *Due-to do Guarani*, (1909), *Due-to do Trovador*, (1909), *Eri tu che Manchiave*, (1909), *I Plagliacci* (Vesti la Giubba), (1909), *A Tosca* (Vissi d'Amore), (1909), *Un Ballo in Maschera*, (1910), *La Donna è Mobile*, (1910), e, novamente, um *Cavalleria Rusticana*, (1911)². Não temos ainda hoje uma dimensão efetiva do alcance social destes filmes em sua época, ou seja, de que maneira dialogavam com a produção musical erudita e seu público. Neste sentido, é importante levar em consideração, entre outros diversos elementos que necessitam ainda serem pesquisados, a inauguração do Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro em 1909.

Apesar de encerrado em 1911 o chamado ciclo de filmes cantantes, as salas de cinema continuaram a oferecer espaço para a atuação de pequenos conjuntos musicais. Estes animavam o público que esperava a próxima sessão e musicavam, durante a projeção, as películas silenciosas. A demanda por músicos era tão grande

“que a própria barreira entre músicos eruditos e populares desapareceu, permitindo ouvir num cinema o flautista José do Cavaquinho (que nos choros fazia jus ao sobrenome tocando cavaquinho com cordas de tripa), e no outro o futuro maestro Villa-Lobos manejando um violoncelo” (Tinhorão, 1972, p. 229).

Estudar essa circulação certamente contribuiria para confirmar em nosso país algo já constatado no exterior. Na França, por exemplo,

2. Além do já citado trabalho de Vicente de Paula Araújo, a relação dos filmes produzidos na época está disponível no site www.cinemateca.gov.br. Ver também Jean-Claude Bernardet (1979) e Morettin (1997).

Christian Belayque nos informa que o “repertório interpretado nas salas de cinema apresenta muitos aspectos semelhantes com o das cervejarias, dos halls dos hotéis, dos cassinos”. Por outro lado, esse circuito “fornece indicações preciosas sobre o gosto e permite conhecer melhor a difusão, junto ao grande público, dos compositores”, principalmente os ligados à “nova musica” (apud Pisano, 2002, p. 23).

Com exceção dos trabalhos já citados, a historiografia que aborda os filmes musicais produzidos no Brasil na primeira metade do século XX está mais preocupada em entender o fenômeno dentro de uma linha teleológica que nos leva à chanchada. Em alguns casos, o próprio termo, cunhado para designar a produção de filmes carnavalescos típica da Atlântida, entre outras produtoras, passa a designar/englobar as produções mais diversas. Estamos nos referindo mais especificamente às reflexões de Lisa Shaw (2000, p. 111 – 112) e João Luiz Vieira (2000, p. 117 – 118). Este último, por exemplo, chega a mencionar uma “genealogia da chanchada”. É recorrente, por exemplo, o emprego de “traços embrionários” ou “traços inau- gurais” (2000, p. 117).

Por outro lado, é perceptível que, em autores que examinaram um período posterior, como Lisa Shaw e Tânia Garcia, certas questões importantes para a compreensão da música popular brasileira dos anos 30 e 40 – como a valorização da malandragem pelo samba vista como fator de identidade do brasileiro, a subversão de hierarquias sociais no, por exemplo, “zombar” da cultura erudita, etc. – são aplicadas à análise da experiência cinematográfica independente de fontes documentais ou de um trabalho mais amplo no sentido de recuperar o seu diálogo com o contexto de época, tanto histórico quanto cinematográfico, a fim de verificar a validade das transposições³. Pretendemos, portanto, historiar algumas questões referentes à relação entre cinema e música no período dito silencioso com o objetivo de pensar o quadro dentro do qual as pesquisas sobre o tema no Brasil poderiam ser realizadas, propondo ao mesmo tempo outro dimensionamento.

O som no cinema chamado silencioso

É sabido que o chamado cinema silencioso foi, na verdade, marcado pela intensa presença do som⁴. Laurent Mannoni (2003), em seu livro sobre os dispositivos óticos do século XIX e o surgimento do cinematógrafo, faz várias referências ao uso do som em diversos tipos

3. Tânia Garcia (2004) se deteve no exame das revistas *Cruzeiro* e *Scena Muda*. *Cinearte*, cuja relevância já foi devidamente assinalada por Paulo Emílio Salles Gomes (1974) e Ismail Xavier (1978), é deixada de lado pelo fato de não abarcar todo o período estudado pela autora, 1930 – 1946 (p. 17). O fato do periódico circular até 1942 não parece motivo suficiente para que seja eleito como fonte.

4. Ver, em particular, os verbetes ‘musical accompaniment’, ‘musical scores’, ‘phonography’ e ‘sound effects’ em Richard Abel (ed.) (2005, p. 461- 463, 463 - 464, 517 - 518 e 596 - 597). Para estudos mais aprofundados ver Richard Abel e Rick Altman (eds.) (2001) e Giusy Pisano e Valérie

de espetáculos e aos equipamentos que procuraram conciliar as duas instâncias no momento de exibição.

O autor menciona, por exemplo, a propósito do “fasmatrópio” de Henry Heyl, a recorrência à ambientação sonora com o intuito de acompanhar as imagens de dançarinos projetadas pela sua máquina. De acordo com a descrição de uma exibição pública ocorrida em 1870 na Philadelphia Academy of Music, a projeção de clichês fotográficos animados era feita “em sincronismo com a orquestra, que interpretava uma valsa” (Mannoni, 2003, p. 359 e ss.).

Émile Reynaud, homem de espetáculo parisiense do século XIX, responsável pela criação de vários dispositivos, como o praxinoscópio, recorre aos efeitos acústicos quando das exibições de seu teatro ótico no Museu Grévin⁵. Cabe lembrar que este procedimento já possuía longa tradição, a crer nos relatos sobre as sessões de fantasmagoria promovidas por Étienne-Gaspard Robertson na passagem do século XVIII para o XIX (Mannoni, 2003, p. 354)⁶.

Antes de inventar o seu quinetoscópio, Thomas Edison envolve-se com a criação do fonógrafo, surgido em 1877, ligado na origem às suas pesquisas sobre a imagem animada (Mannoni, 2003, p. 380). Em 1888, Eadweard Muybridge se encontra com o inventor americano, e discutem a possibilidade de conciliar o fonógrafo com o dispositivo criado pelo primeiro, a saber, o zoopraxiscópio. Um cronista de época relata entusiasmado as potencialidades do novo espetáculo. Para ele, seria possível reunir atores de peças renomadas, como Edwin Booth em Hamlet, e cantoras reconhecidas, como Lillian Russel, para que Edison pudesse “produzir com seu instrumento o som da voz, enquanto ele, Muybridge, forneceria os gestos e a expressão facial”⁷.

Há uma notícia, em 1891, da intenção de Edison de conciliar as imagens em movimento com o som. Naquele ano, ele anuncia o propósito de filmar uma companhia de ópera, reproduzindo som e imagem. Para tanto, “Edison coloca diante do palco bem iluminado, durante todo o tempo da representação, seu quinetógrafo conjugado a um fonógrafo. A orquestra toca, a cortina se ergue e a ópera começa. As duas máquinas trabalham simultaneamente (...)”⁷⁸. A declaração de registro e projeção de imagens e sons simultaneamente fica no campo das intenções, pois, como observa Mannoni, tudo ainda era experimental.

Dado o sucesso do quinetoscópio de Edison, as pesquisas referentes aos mecanismos que permitissem a junção som-imagem re-

5. O compositor Gaston Paulin escreveu em 1892 a partitura *Pauvre Pierrot* para o teatro ótico de Reynaud (cf. Giusy Pisano, 2002, p. 15). É possível hoje avaliar parcialmente o efeito produzido por esta junção pela reconstituição feita deste dispositivo no filme *La Magie Méliès* (1997), de Jacques Mény.

6. O acompanhamento ocorria por intermédio de uma harmônica: copos enfileirados em que a pressão dos dedos sobre sua borda provocava o som. Esta harmônica de vidro “chegou a ser proibida em certas cidades, sob a alegação de que o som por ela produzido era nocivo à saúde (...)" (Mannoni, 2003, p. 161).

7. Cronista anônimo do *New York Word*, citado por Chales Musser em *The Emergence of Cinema* e transcrito por Mannoni (2003, p. 380).

8. Léo Backelant, *Le kinétopraphie*, in: *Le Moniteur de la Photographie*, n. 13, 1 de julho de 1891, citado por Mannoni (2003, p. 385).

tardam. Sinal das dificuldades é o abandono do quinetógrafo e a invenção do quinetofone em 1895, junção do quinetoscópio e do fonógrafo (Mannoni, 2003, p. 395). Este aparelho não foi também um sucesso comercial. Independentemente do ocorrido, o quinetofone chegou a ser explorado, como informa artigo de jornal a respeito de teatro em Bruxelas no ano de 1895 onde se via “a dança do ventre e ouvimos essa lânguida melopéia que implacavelmente nos persegue na Exposição d’Anvers”⁹.

9. *Hélios Illustré*, 15 de agosto de 1895,
citado pelo autor, p. 395 – 396.

10. A busca por mecanismos que permitissem combinar os dois elementos continua até a invenção a chegada do cinema sonoro em 1927. No Brasil, por exemplo, Alex Viany (1993, p. 52) menciona o *America-Cine-Phonema* de Almeida Fleming datado de 1920. Em nosso contexto ver principalmente Fernando Morais da Costa (2008, p. 19 – 36).

11. Ver também Flávia Cesarino Costa (1995, p. 13 e ss), além da bibliografia acima indicada.

12. Sobre a questão ver, entre outros, Leo Charney (2001, p. 386 – 408).

13. Nicolau Sevcenko (1998, p. 7–8).

Apesar destes fracassos comerciais, o som e a música continuarão parceiros da imagem no processo de consolidação do cinema com o recurso à sonorização de filmes mudos por discos¹⁰.

Giusy Pisano nos indica outro caminho, menos pautado pelas questões técnicas, para pensarmos o universo sonoro no cinema dos primeiros tempos. Parte integrante do mundo dos espetáculos populares, como o music-hall, o cabaré, o café concerto, as operetas, o vaudeville e as revistas musicais, os pequenos filmes feitos no final do XIX e início do XX eram exibidos entre duas canções ou dois números de um destes tipos de diversão¹¹. De acordo com ele, as sessões eram

“(...) acompanhadas pela música, pelo som e pelos comentários, mas também pelos ruídos externos provocados pelo projetor e pelas reações do público, [que] são a prova de uma presença permanente do som no espetáculo e de uma interação constante com o significado da imagem animada” (Pisano, 2002, p. 15).

Dentro deste quadro, tal experiência acompanhava as intensas modificações ocorridas e vividas pelo indivíduo no espaço urbano com a formação e consolidação das metrópoles. Em um contexto marcado pela velocidade, pelo momentâneo, pelo choque¹², as pessoas são envolvidas em processo de transformação que atinge “seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos”¹³. Assim, a experiência do cinema, repleta de sons, bem representava a dimensão polifônica de uma metrópole.

Dialogando com esta situação, diversas teorias procuraram justificar a presença da música no interior dos vaudevilles, dos nickelodeons e, depois, dos cinemas. No apanhado que faz sobre a questão, Pisano levanta algumas hipóteses. Em primeiro lugar, haveria um aspecto mais funcional, dada a necessidade de cobrir o barulho pro-

duzido pelos primeiros aparelhos mecânicos (Pisano, 2002, p.16). Em segundo lugar, teríamos motivações de outra ordem, pois:

“a música permitiria aceitar plenamente uma outra ‘verdade’, uma outra temporalidade, em suma, uma outra vida, própria à imagem em movimento, à ‘vida fotográfica’ definida por Kra-ecauer” (Pisano, 2002, p. 18)¹⁴.

Por último, sintetizando um percurso que se inicia com as questões relacionadas à funcionalidade e à narrativa, existiria uma dimensão de controle social que deve ser enfatizada e tomada como hipótese no caso brasileiro. Como pontua Noel Burch, citado por Pisano,

“(...) a introdução da música nos espaços de projeção constitui o primeiro passo deliberado no sentido do que será mais tarde a interpelação institucional do cinema-spectador como indivíduo. Com a colocação do projetor na cabine e com o desenvolvimento do cinema em moldes empresariais na Europa (...) a função da música será a de combater a contaminação do ‘silêncio’ diegético pelos ruídos incontroláveis vindos do exterior, pelo entra e sai do público nas salas, as conversas, etc., substituindo-os por um espaço sonoro organizado” (Pisano, 2002, p. 19)¹⁵.

O processo de institucionalização apontado implicou também naquilo que muitos consideram domesticação do caráter anárquico do cinema de atrações através da consolidação da narrativa cinematográfica e da criação dos palácios de cinema na década de 10, ambientes voltados para a burguesia e distantes dos antigos “empoeirados”¹⁶.

José Inácio de Melo Souza (2004) traz a questão para o âmbito brasileiro. O autor analisa o cinema brasileiro dos primeiros tempos, compreendido entre os anos de 1896 e 1916. Vinculando o cinematógrafo ao contexto de modernização promovido pela recém-instituída República, examina a expansão do mercado exibidor nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o impacto desta ampliação sobre a produção de filmes brasileiros e a recepção crítica das películas aqui exibidas. Souza traça um quadro geral das obras realizadas no país, cotejando-as com as de outras cinematografias aqui exibidas, inserindo-as dentro de um circuito cultural mais amplo, uma vez que o autor nos remete aos universos da música, teatro e imprensa. Por tudo isso, trata-se de obra inaugural.

14. O autor se refere a uma preocupação que estava presente em Hugo Munsterberg, Guido Bagier, Kurt London, Hans Eisler, Theodor Adorno e, por fim, Siegfried Kracauer.

15. Nesse sentido, Burch se contrapõe a Robert Sklar (1978, p. 181) para quem esta mudança de postura por parte do espectador somente ocorreria com a introdução do som no cinema americano em 1927, com *The Jazz Singer*. No caso do cinema brasileiro silencioso, tratei do documentário nessa passagem para um padrão narrativo clássico em Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso (2005).

16. Sobre o tema ver Flávia Cesarino Costa (1995, p. 28) e Robert Sklar (1978, p. 60 e ss.).

Ele observa, por exemplo, a formação de um público de elite nos cinemas da cidade do Rio de Janeiro na primeira década do século passado. Nesse contexto, devem ser lembradas as reformas urbanísticas empreendidas por Pereira Passos na região central da cidade no início do século XX que tiveram como consequência a expulsão das pessoas mais pobres para as encostas dos morros, a substituição dos antigos casarios e cortiços por largas avenidas e a criação ou a readequação de instituições-símbolo da nova ordem cultural, como exemplificam os prédios construídos para abrigar a Escola Nacional de Belas Artes (1908), o Teatro Municipal (1909), a Biblioteca Nacional (1910). É apenas nesse quadro que é possível compreender as tentativas de barrar o acesso democratizado ao espetáculo cinematográfico, iniciativas que parecem consoantes com o discurso proferido pelas classes dominantes de então. Os novos cinemas, construídos na avenida Central, depois Rio Branco, deveriam abrigar em suas salas um público que não fosse negro, caipira, caboclo e pobre. Aliás, necessidade de afastamento e isolamento que foi posto em prática na reorganização do espaço urbano pela burguesia carioca nas primeiras décadas do século XX.

Souza reproduz críticas da imprensa da época que revelam este caráter discriminatório e também disciplinador. Ao retratar a experiência de uma família do subúrbio de Campo Grande em um cinema de primeira linha, o cronista de *Fon-Fon* reproduz as suas reações, tidas como exageradas. Ao assistirem o filme *A vingança do índio*, Frederico, chefe da família, protesta quando um índio é espancado pelos americanos:

“Protesto! Eu sou caboclo e não posso consentir que ... Não concluiu. Os globos imediatamente acesos, houve explicações e a família de Campo Grande retirou-se da sala. Na rua, Frederico disse, cheio de indignação para a mulher e para a filha: - Fiquem sabendo, não ve- nho mais a esta bodega! (...) por fim esta súcia se põe a insultar com verdadeiros brasileiros – aos caboclos, aos meus avós, aqueles de quem tu, Nair, descendes e eu... Nunca mais!” (apud Souza, 2004, p. 135).

O papel da imprensa não se resumia a criticar determinados tipos de comportamento. Tratava-se de indicar as salas de cinema bem freqüentadas, atribuir um caráter educativo e científico ao novo invento a fim de torná-lo palatável ao gosto de uma burguesia a ser conquistada para o meio e elogiar os *films d'art*, gênero

em voga no momento. Em relação a este último ponto, cabe notar que os filmes cantantes ligados ao universo musical eruditão eram associados à produção francesa de então como o que havia de melhor a ser consumido pelo “meio social letrado” (Souza, 2004, p. 157 e ss.).

Em outro contexto, esta tensão entre popular e erudito é perceptível na fala, por exemplo, de Ricciotto Canudo. Conforme observa Édouard Arnoldy, Canudo, ao discutir a incorporação da música à imagem, é preconceituoso em relação às classes populares e aos espetáculos por ela consumidos. Em seus textos, produzidos nas décadas de 10 e 20, o teórico

“emprega sua verve para convencer seu leitor da frágil inteligência e da falta de refinamento das classes populares, incapazes, segundo ele, de apreciar as nuances das composições musicais contemporâneas que deveriam acompanhar o movimento das imagens. Em alguns anos, Canudo irá excluir radicalmente tudo que, de alguma forma, pudesse contaminar a arte cinematográfica de seqüelas populares e de práticas de espetáculo apreciadas por todas as classes” (Arnoldy, 2002, p. 160, grifo autor).

Um outro elemento a ser verificado no Brasil se relaciona à outra forma de padronização imposta pelos catálogos. De acordo com Pisano, é sabido que a música constava dos programas cinematográficos desde 1896, sendo o improviso a marca do acompanhamento realizado pelos instrumentistas.

Esta improvisação diminui na medida que o espetáculo cinematográfico se consolida. A instalação do cinema em salas fixas, por exemplo, traz uma certa profissionalização ao setor. Grandes empresas como Gaumont, Pathé e Paramount criam “categorias específicas, como o diretor musical e os músicos de orquestra para as salas de exibição” (Pisano, 2002, 20)¹⁷.

Em 1910, com a complexidade cada vez maior dos roteiros e da linguagem cinematográfica e com a maior duração dos filmes, dá-se muito mais atenção ao acompanhamento musical e ao elemento sonoro. As firmas produtoras procuram dar maior uniformidade à interpretação musical da imagem fornecendo a

17. Ver também François Albera (2002, p. 8).

“decupagem musical em acordo com os rolos dos filmes, compostas de simples indicações sobre o tipo de música que deveria ser adaptada ou

mesmo a escolha dos diferentes trechos a serem utilizados para cada cena" (Pisano, 2002, p. 24).

Assim, catálogos são elaborados com o objetivo de “facilitar o trabalho dos músicos”, sugerindo temas musicais para diversos tipos de cena. As “ilustrações sonoras” eram

“classificadas segundo uma tipologia, (...) variando de cenas ‘amáveis’ e ‘de amor’ a ‘de batalha’, ‘pueris’, ‘fúnebres’, ‘italianas’, ‘pompeuses’, ‘tristes’, ‘citadinas’, etc.” (Pisano, 2002, p. 24)

Cabe salientar que as tentativas de uniformização são variadas. Édouard Arnoldy comenta o uso de pianos e instrumentos mecânicos em salas de exibição em torno de 1912. Por um lado, a recorrência à reprodução mecânica da música representava economia de custos, na medida em que não era necessário gastar com orquestra ou similar. Por outro, tal como ocorreu nos Estados Unidos, evitava-se qualquer tipo de conflito com os sindicatos de músicos, que tinham sido responsáveis por uma grande greve em 1912 a fim de melhorar suas condições de trabalho (Arnoldy, 2002, p. 156). Há também uma outra dimensão, vinculada à possibilidade de controlar a produção do sentido musical:

“A perspectiva de gravar o acompanhamento sonoro de um filme é então uma alternativa à incompetência notória de pretensos músicos, às eventuais reivindicações sindicais, à exploração pouco escrupulosa dos filmes e à falta de contribuição dos proprietários das salas de exibição em consideração às injunções das companhias produtoras” (Arnoldy, 2002, p. 156).

A presença desta forma de controle nos cinemas brasileiros do período ainda não foi pesquisada. Em nosso caso, os filmes cantantes deveriam ser certamente o lugar da manifestação desses conflitos. Em primeiro lugar, devemos levar em consideração também o tipo de acompanhamento feito às imagens, pois as elites viam com maus olhos e até mesmo reprimiam a música oriunda das camadas populares, como o samba e o maxixe. Outro elemento perturbador à ordem deveria ser a participação nas salas de cinema de músicos populares, como, entre outros, o citado flautista José do Cavaquinho.

Para entender esse quadro, é importante destacar que diversos grupos ao longo das primeiras décadas do século passado nutriam planos de intervenção no campo da cinematografia. Dentre eles, cabe destacar a Igreja Católica. Em recente estudo sobre a atuação deste grupo, Claudio Almeida analisa as tentativas de tomar para si a censura e o controle sobre o novo meio de expressão. Data de 1911 o primeiro artigo publicado na revista *Vozes de Petrópolis* a tratar do cinema: *Cruzar os braços*, de autoria de Francisco de Lins, pseudônimo do frei Pedro Sinzig (Almeida, 2002, p. 86). É do mesmo ano também a criação da Liga Antipornográfica da União Católica Brasileira (Almeida, 2002, p. 88). A preocupação expressa pelo jornal católico *A União* em 1916 era com outros espetáculos de moral duvidosa que então dominavam o cenário: “*às revistas pornográficas, ao dramalhão de faca e maxixe, ao cinematógrafo só para homens*” (apud Almeida, 2002, p. 85).

Alex Viany nos recorda que o maxixe, uma dessas sonoridades não associadas à civilização e ao progresso, esteve presente no cinema desde sua instalação no Brasil. De acordo com o autor, crônica de 25 de novembro de 1897, publicada no *Jornal do Brasil*, relata:

“Como um caso estupendo, conta a Bíblia que Josué fez parar o sol e, no entretanto, o *Animatographo Super Lumière*, no Paris no Rio, fá-lo dansar o maxixe. Imagine-se o astro-rei cahido nos requebres exagerados da nossa dansa, como qualquer turuna da Cidade Nova! É impagável!” (apud Viany, 1993, p. 23).

Neste sentido cabe recuperar a historicidade destas produções, percebendo o cinema do período “mais como uma forma de apresentar uma série de vistas (*views*) para uma audiência”, como propôs Tom Gunning em sua releitura do hoje chamado de “primeiro cinema”¹⁸.

Certamente este referencial teórico nos ajudará a definir melhor o sentido dos filmes musicais para sua época, reavaliando a historiografia concernente ao tema. Além do mais, pensar as relações entre cinema, música e história nas primeiras décadas do século passado implica a elaboração de uma história cultural da modernidade, cujo palco principal é a cidade. Como afirmam Leo Charney e Vanessa Schwartz,

18. Citado por Flávia Cesarino Costa (1995, p. 23). Entre outros artigos, Gunning aborda a questão em Cinema e História – ‘Fotografias Animadas’, *Contos do Esquecido Futuro do Cinema* (1996, p. 21 – 42).

“o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer: a centralidade cor-

respondente do corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, uma multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão" (Charney e Schwartz, 2001, p. 22).

Refletir sobre o cinema como fonte de compreensão do período, analisar o papel do cinema em sua relação com parcela da indústria cultural que se estabeleceu no período, como a indústria fonográfica e o rádio, e articular a trajetória do cinema brasileiro a outras formas de diversão popular do momento, como o teatro de revista e o circo devem levar em consideração, necessariamente, as questões acima.

Bibliografia

- ABEL, R. (ed.). 2005. *Encyclopedia of Early Cinema*. New York, Routledge.

ALTMAN, R. (eds.). 2001. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington, IN, Indiana University Press.

ALBERA, F. *Ouverture*. In: ALBERA, F. e PISANO, G. (dirs). 2002. 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. Musique!* (38): 5 – 14, octobre.

ALMEIDA, C. A. 2002. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo, Tese de doutorado, FFLCH – USP.

ARAÚJO, V. de P. 1985. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2^a ed. São Paulo, Perspectiva.

_____. 1981. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo, Perspectiva.

ARNOLDY, É. 2002. *Des scènes chantées et du Film d'Art, de l'accompagnement musical approprié et du film musical: deux ou trois notes sur une histoire de la musique du cinéma*



- muet.* ALBERA, F. e PISANO, G. (dirs). 1895. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. Musique!* (38): 149 – 165, outobre.
- BERNARDET, J.-C. 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.
- _____. 1985. *Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia.* São Paulo, Annablume.
- CHARNEY, L. 2001. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna.* Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cosac & Naify, p. 386 – 408.
- CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (orgs). 2001. *O cinema e a invenção da vida moderna.* Trad. Regina Thompson. São Paulo, Cosac & Naify.
- COSTA, F. 2008. *O som no cinema brasileiro.* Rio de Janeiro, 7Letras/FAPERJ.
- COSTA, F. C. 1995. *O primeiro cinema.* São Paulo, Scritta.
- GALVÃO, M. R. 1975. *Crônica do cinema paulistano.* São Paulo, Ática.
- GARCIA, T. 2004. O “It verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946). São Paulo, Annablume/FAPESP.
- GOMES, P. E. S. 1974. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo, Perspectiva/Universidade de São Paulo.
- GUNNING, T. 1996. Cinema e História – ‘Fotografias Animadas’, Contos do Esquecido Futuro do Cinema. In: XAVIER, I. (org.), *O cinema no século*, Rio de Janeiro, Imago Ed., p. 21 – 42.
- MANNONI, L. 2003. A grande arte da luz e da sombra. Arqueologia do cinema. São Paulo, SENAC/UNES.
- MORETTIN, E. 2005. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: *Revista Brasileira de História.* 25 (49): 125 – 152, jan. – jul.
- _____. 1997. A representação da história no cinema brasileiro (1907 - 1949). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material.* São Paulo, Nova Série. 5: 249 – 271, jan./dez.
- PISANO, G. 2002. Sur la présence de la musique dans le cinéma dit *muet.* ALBERA, F. e PISANO, G. (dirs). 1895. *Revue*

de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. *Musique!* (38): 15 – 36, octobre.

- PISANO, G. e POZNER, V. (dirs). 2005. *Le Muet a la parole*. Cinema et performances à l'aube du XXe siècle. Paris, Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma.

SEVCENKO, N. (org). 1998. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo, Companhia das Letras.

SHAW, L. 2000. A Música Popular, a Chanchada e a Identidade Nacional na Era de Vargas (1930 – 1945). In: Socine (org). *Estudos de Cinema. Socine II e III*. São Paulo, Annablume, p. 105 – 115.

SKLAR, R. 1978. *Historia social do cinema americano*. São Paulo, Cultrix.

SOUZA, J. I. de M. 2004. *Imagens do Passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos Primórdios do Cinema*. São Paulo, SENAC.

TINHORÃO, J. R. 1981. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática.

_____. 1972. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis, Vozes.

VIANY, A. 1993. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. 2^a ed. Rio de Janeiro, Revan.

_____. 2002. *O Samba, a Prontidão e outras Bossas*. S.l.p., Ed. Cinesul.

VIEIRA, J. L. 2000. *Chanchada*. In: RAMOS, F. e MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo, Editora Senac, p. 117 - 118.

XAVIER, I. 1978. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia dos Estado de São Paulo.