


# **O PERCURSO DE O REMORSO VIVO DOS PALCOS ÀS TELAS (1867-1909) E A RELAÇÃO DO MÚSICO ARTHUR NAPOLEÃO COM O PRIMEIRO CINEMA**


The Journey of O Remorso Vivo from Stage to Screen (1867-1909) and the Relationship of Musician Arthur Napoleão with The Early Cinema

**Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim<sup>a</sup>**

 <https://orcid.org/0000-0003-4816-6790>


E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

**Danielle Crepaldi Carvalho<sup>b</sup>**

 <https://orcid.org/0000-0002-8250-9841>

E-mail: megchristie@gmail.com

**Juliana Coelho de Mello Menezes<sup>c</sup>**

 <https://orcid.org/0000-0002-5875-2470>

E-mail: julianacdm@gmail.com

<sup>a</sup> Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes,  
Departamento de Cinema, Rádio e Televisão,  
São Paulo, SP, Brasil.

<sup>b</sup> Fundação Biblioteca Nacional,  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

<sup>c</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música,  
Programa de Pós-Graduação em Música,  
Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

## RESUMO

Este artigo discute os usos dos sons no primeiro cinema a partir de um estudo de caso: a adaptação cinematográfica do “drama fantástico-lírico” *O Remorso Vivo* (1867), de Furtado Coelho e Joaquim Serra, filmada pela Photo-Cinematographia Brasileira (1909); exibida no Rio de Janeiro com acompanhamento musical de Arthur Napoleão, autor da música original da peça. Recuperamos a fortuna crítica da peça e do filme no intuito de explicitar as continuidades existentes entre o teatro e o primeiro cinema. O artigo destaca especialmente a questão dos usos dos sons neste cinema e o papel desempenhado por Arthur Napoleão no âmbito musical carioca de então. O trabalho se situa na interface das historiografias do cinema, do teatro e da música, mobilizando, sobretudo, fontes primárias oriundas da imprensa do período.

## PALAVRAS-CHAVES

Cinema e outras artes. *O Remorso Vivo*. Arthur Napoleão.

## ABSTRACT

This article discusses the uses of sound in early cinema based on a case study: the film adaptation of the “fantastic-lyric drama” *O Remorso Vivo* (1867), by Furtado Coelho and Joaquim Serra, filmed by Photo-Cinematographia Brasileira (1909); exhibited in Rio de Janeiro with musical accompaniment by Arthur Napoleão, the author of the original music of the play. It recovers the critical fortune of both the play and the film, in order to explain the continuities between the theater and the early cinema. The article especially emphasizes the uses of sound in this cinema, and the role played by Arthur Napoleão in the musical scene of Rio de Janeiro at the time. The research is situated at the interface of cinema, theater and music historiographies, mobilizing, above all, primary sources from the press.

## KEYWORDS

Cinema and other arts. *O Remorso Vivo*. Arthur Napoleão.



**E**ste artigo tem como objetivo discutir os usos dos sons no primeiro cinema a partir de um estudo de caso: a adaptação cinematográfica de *O Remorso Vivo* (1867), “drama fantástico-lírico” de Furtado Coelho e Joaquim Serra, com música de Arthur Napoleão; obra que, filmada no ano de 1909, foi exibida, no Rio de Janeiro, com acompanhamento musical de autoria do compositor da obra teatral. Trata-se de uma pesquisa documental voltada a esmiuçar os atravessamentos existentes entre as artes no Brasil e diversos matizes oriundas de contextos principalmente europeus, com uma bibliografia que perpassa o cinema, o teatro e a música, com objetos que abrangem a segunda metade do século XIX e o início do século XX.

O levantamento foi feito especialmente na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, em fontes de 1867 até 1919, embora também tenhamos nos debruçado em obras memorialísticas e partituras encontradas na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Por meio dessas fontes, averiguamos, por exemplo, a opinião pública, as críticas e os comentários a respeito, seja das representações da peça teatral *O Remorso Vivo* (e, posteriormente, do filme nela baseado), seja da atuação do compositor e empresário do ramo musical Arthur Napoleão na cidade do Rio de Janeiro. Observamos também a circulação de partituras (incluindo suas paródias) entre a esfera dos concertos públicos, a doméstica e a dos cinemas, fazendo uma breve comparação com o contexto internacional dos catálogos de obras sugeridas como música de acompanhamento de filmes.

Pudemos atestar a pujança, nas telas cinematográficas da aurora do século XX, de obras cênicas caras ao público, compostas décadas antes. O levantamento historiográfico explicita quais características estilísticas dessa produção foram mantidas ou alteradas em sua migração dos palcos às telas. Considerando-se que estamos nos referindo a uma obra teatral que fazia uso da música, procuramos, também, por meio do caso específico de *O Remorso Vivo*, compreender de que forma o âmbito musical comparecia na cena cinematográfica, denominada, então, “muda”. Este artigo fará emergir o cadinho cultural no qual se imiscuíam, neste momento de esboçamento de uma indústria cultural, as mais variadas manifestações artísticas. Ao voltar-se aos pontos de contato existentes entre as artes, este trabalho se inspira nos estudos interartes (CLÜVER, 1997), que incluem combinações de mídias, adaptações e outros tipos de intertextualidades, levando em conta também os contextos de recepção dessas obras, aspectos fundamentais em nossa pesquisa.

## **ARTHUR NAPOLEÃO E O “DRAMA FANTÁSTICO-LÍRICO” O REMORSO VIVO (1867)**

Arthur Napoleão dos Santos (Porto, 6/3/1843 – Rio de Janeiro, 12/5/1925) foi um pianista virtuose, compositor e empresário no campo artístico, no ramo de edição de partituras, de comércio de pianos e partituras e da organização de eventos. Ainda criança, reconhecido como prodígio, saiu em *tournee* pela Europa, acompanhado de seu pai até o início da maioridade, aportando no Rio de Janeiro, pela primeira vez, ainda em 1857. A esta viagem se seguiu uma série de *tournees* ao Rio nos primeiros anos da década de 1860, até que, em 1868, ele decide se fixar na cidade (NAPOLEÃO, 1907).

Durante a infância, Arthur Napoleão frequentou muitos salões e teatros. Mesmo que o objetivo fosse tocar, introduzindo-se como instrumentista, isto lhe proporcionou intensa proximidade com o ambiente cultural, com um repertório variado e com músicos de renome, tanto instrumentistas quanto cantores. Teve acesso às obras mais recentes e em voga na época. Embora tenha feito algumas aulas durante a juventude, com artistas como Thalberg,



Henri Herz, Thorold Wood e Charles Hallé, para além dos ensinamentos obtidos com o pai, seus estudos musicais nunca foram formalizados ou institucionalizados (NAPOLEÃO, 1907), daí a relevância que o entorno desempenhou na formação do jovem músico.

Suas viagens não se restringiram a países europeus. Fez *tournées* pelo continente americano. Passou por cidades próximas ao litoral do Brasil, de Norte ao Sul, chegou à Argentina. Em 1860, foi aos Estados Unidos da América, onde precisou comercializar composições de fácil venda sob pseudônimo. Chegou a Cuba em 1860, onde assistiu ao festival realizado por L. M. Gottschalk (que esteve no Rio de Janeiro em 1869), partindo, em seguida, para Porto Rico, onde residiu por um ano, durante o qual deu aulas privadas de piano (NAPOLEÃO, 1907). Percebe-se, assim, num só tempo, a versatilidade de Arthur Napoleão como músico e o âmbito transnacional de sua atuação.

Suas *tournées* no Rio ocorreram de forma autônoma. Porém, sua primeira ida à cidade foi preparada por uma carta de recomendação do cônsul geral na Suécia a Paula Brito, dono do periódico *A Marmota* (O JOVEM ARTHUR NAPOLEÃO, 1857). Dentre seus espetáculos públicos, em teatros, seu repertório era bem variado, consistindo de peças para piano solo, piano e orquestra, além de peças baseadas em temas e materiais de óperas, sendo de autoria própria e de outros artistas contemporâneos, por exemplo, Thalberg (1812-1871) e Herz (1803-1888). Foram comuns, também, suas apresentações em intervalos de óperas.

Conforme detalhado em verbete dedicado ao pianista-compositor (MENEZES, 2022), Napoleão teve profundo impacto no meio cultural especialmente do Rio de Janeiro, sendo plenamente reconhecido como artista em sua época. Foi considerado brasileiro, apesar de sua nacionalidade portuguesa, tendo as suas obras sido incluídas em programas de concertos dedicados exclusivamente à música brasileira em 1925, por exemplo. Sua relação entre a Europa e o Brasil é notória, especialmente no que concernia ao repertório, visto que tanto divulgava composições europeias da época quanto publicava composições dos mais destacados brasileiros de seu tempo (MARTINHO, 2015).

A música de *O Remorso Vivo* foi composta nalgum momento durante a sua *tournee* ocorrida em 1866, a princípio para vozes e piano e, posteriormente, adaptada para vozes e orquestra. Para parte dessa orquestração, Napoleão solicitou auxílio a Henrique Alves de Mesquita (1830–1906) e a Gamboa (NAPOLEÃO, 1907). A obra teatral se trata de uma peça fantástica<sup>1</sup> – também denominada, então, mágica<sup>2</sup> – em oito quadros, de Furtado Coelho (1831–1900) e Joaquim Serra (1838–1888). Napoleão ainda inclui, entre os coautores, o então jovem Machado de Assis (1839–1908). Embora tal informação não seja ratificada pela imprensa contemporânea, as memórias de Arthur Napoleão a este respeito merecem ser explicitadas:

Achava-me uma noite em casa de Furtado Coelho, em companhia de Machado de Assis, Joaquim Serra e não lembro quem mais. [...]. Ele [Furtado Coelho] estava ganhando muito dinheiro no teatro do Ginásio com a peça fantástica, “Anjo da meia noite” [...]. Isso fez ao Furtado urdir o plano de um outro drama, também fantástico, cujo enredo se propôs contar-nos

<sup>1</sup> Nomenclatura dada por Arthur Napoleão, em sua autobiografia (1907). Em anúncios da peça, aparece a designação “drama fantástico-lírico”. na sua estreia (cf. TEATRO S. PEDRO DE ALCÂNTARA, 1878, p. 8), ou “drama fantástico”, em reapresentações da peça (cf. TEATRO RECREIO DRAMÁTICO... 1903, p. 6; TEATRO RECREIO DRAMÁTICO... 1907, p. 8).

<sup>2</sup> Conforme Vanda Freire (2011, p. 9), mágica é “um gênero do teatro musical que obteve grande sucesso no Brasil e em Portugal ao longo do século XIX e no início do século XX [...]. Valendo-se de maquinarias para proporcionar efeitos visuais maravilhosos no decorrer de um enredo fantástico, esses espetáculos obtiveram grande aceitação do público, que lotava os teatros para assisti-los”.

durante a ceia. “Mas”, continuou ele, “para lhe trazer fortuna é preciso que todos vocês colaborem comigo”. Virou-se para os escritores presentes e a cada um distribuiu um quadro, reservando para si três ou quatro. Encarregou-me a mim da música e ao Machado de Assis da poesia. Aprovada a ideia, cada um tratou de meter mãos a obra.

O resultado d’essa combinação foi que, dois meses depois se anunciava em todos os jornais a próxima representação da peça fantástica em 8 quadros “O Remorso Vivo” por Furtado Coelho, Machado de Assis e Joaquim Serra, música de Arthur Napoleão. Como se vê, alguns dos colaboradores tinham-se retirado mas Furtado os havia substituído.

É o mesmo “Remorso Vivo” que por aí se representa ainda hoje com a minha música estropiada.

E eu não tenho tido a coragem de pôr cobro ao abuso! Furtado Coelho montou a peça com decência, e o Remorso Vivo teve grande êxito. A minha música não tem grande valor – Sente-se n’ela porém a frescura dos vinte anos.

Nem eu tinha grande prática de instrumentação; como o tempo fosse pouco, para aliviar a tarefa, pedi ao Henrique Alves de Mesquita que instrumentasse dois números e ao Gamboa outros dois, instrumentei o resto.

Alguns anos mais tarde fiz então uma partitura nova e imprimir a redução para piano e canto (NAPOLEÃO, 1907).

João Roberto Faria (2010) atribui a ausência de Machado de Assis da ficha técnica da obra ao desdém sofrido por este gênero teatral por parte da crítica da época. Embora ainda não houvesse atingido a celebridade que conquistaria a partir dos anos de 1870, Machado já havia publicado o seu *Teatro*, que consiste em comédias elegantes de salão, nas quais a primazia cabia aos torneios verbais, situadas há anos luz de uma obra como *O Remorso Vivo*, repleta dos ruídos, das reviravoltas, da cor e da magia que faziam as graças do público da época, rendendo grossas somas de dinheiro aos autores, na falta dos louvores da crítica.

O sucesso obtido pelo gênero – e por esta obra em específico – fica claro no cotejo da imprensa de fins da década de 1860 até a primeira década de 1900. Dezenas de diferentes encenações suas ocorreram em teatros profissionais e amadores de diversos estados do Brasil, desde a sua récita inaugural, ocorrida em 21 de fevereiro de 1867 no Teatro Ginásio.<sup>3</sup> A mítica sala que fora, na década de 1850, berço brasileiro do drama realista burguês de matrizes europeias – tomado como “o padrão da ‘arte dramática’ conceituada” (BRAGA, 2003, p. 42; cf. também FARIA, 2001) – cedia às preferências do público, encenando uma obra em que a primazia era a visualidade, a magia e os lances melodramáticos.

Debrucemo-nos em seu anúncio e na recepção crítica de suas primeiras récitas. A obra se divide em oito quadros, situados no interior de um prólogo e quatro atos. Suas personagens subdividem-se entre “reais” e “fantásticas”. A Furtado Coelho, que além de escritor era ator, caberia a personagem de Oscar Werner, protagonista da obra, “mau amante e mau pai”, homem que retira a pura Maria Werber da casa paterna para ludibriá-la, abandonando-a em seguida. A jovem morre, restando-lhe uma filha do consórcio (representada por Ismenia dos Santos, à qual cabem os papéis da mãe e da filha) –, cujo perdão o pai buscará (ESPETÁCULOS..., 1867, p. 4).

<sup>3</sup> A peça foi encenada, por exemplo, em São Paulo (TEATRO, 1968, p. 1), na Bahia (POLITEAMA BAHIANO, 1889, p. 3), no Paraná (TEATRO S. TEODORO, 1891, p. 4) e no Pará (TEATRO DA PAZ, 1896, p. 2).

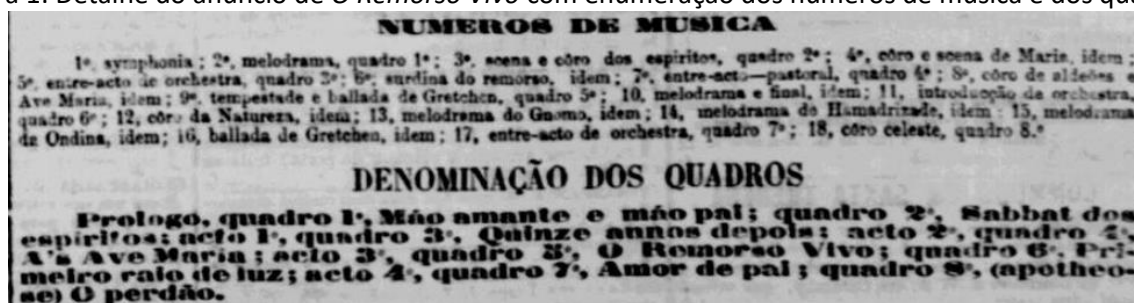
A ação se passa na cidade de Coblença, na Alemanha, e em seus arrabaldes. Cenário e personagens demonstram a inclinação da obra às lendas germânicas, especialmente a de Fausto, pelas quais se interessavam, então, artistas do calibre de Goethe e Gounod (este, a partir do próprio livro de Goethe), autores, respectivamente, da obra teatral e da então recém-composta versão operística de *Fausto*. Uma referência bastante explícita é o nome Gretchen: a jovem inocente seduzida em *Fausto* e a filha da jovem Maria Werber em *O Remorso Vivo*. Ademais, no prólogo da peça, Oscar Werner, então sem recursos, clama: “Há quem assegure que o diabo prodigaliza o ouro às mãos cheias a quem lhe vende a alma!... Eu vendo a minha alma ao diabo para calcar esta sociedade toda com o meu desprezo, com o meu rancor!...” (COELHO; SERRA, s.d., p. 5)<sup>4</sup>. Logo lhe chega a notícia de que herdaria a fortuna do tio se deixasse a terra onde vivia a fazer o mal e rodasse o mundo para adquirir conhecimento. Ao abandonar esposa e filha para cumprir os desígnios do tio, a alegoria do Remorso Vivo passa a persegui-lo à maneira de um Mefistófeles. Já Maria, no prólogo da obra, é conduzida aos céus por um coro de anjos, a exemplo do que ocorre no desfecho da ópera de Gounod, surgindo do mesmo modo, ao fim de *O Remorso Vivo*, para enviar o perdão ao esposo resignado (COELHO; SERRA, s.d.).

Na obra, o Romantismo dá mãos ao Simbolismo – ambos de matrizes europeias –, sendo favorecidos por uma encenação grandiosa, que procurava lhes sublinhar os efeitos. Por exemplo, o “cimo de montanhas escarpadas e intransitáveis” aparecia numa “noite serena de luar”; as “ruínas do castelo de Rollandzeck”, num “efeito de noite tempestuosa”. Ao ermo e ao puro desses espaços recônditos contrapõe-se a rica casa do ainda pecador Oscar Werner. Afastado dali ele principia o périplo para purgar seus vícios, deparando-se com personagens fantásticas como um gnomo, uma ondina, espíritos, anjos e, enfim, o próprio “Remorso Vivo”, alegoria do mal que o consome. Seu sofrimento chega ao fim no derradeiro quadro da obra, a “apoteose”, denominada “O Perdão” (ESPETÁCULOS..., 1867, p. 4).

A peça é composta por 18 números musicais<sup>5</sup>, contendo uma abertura sinfônica, entreatos orquestrais e, entre os números vocais, chama atenção a repetição da “Balada de Gretchen” (números 9 e 16), como se pode observar na figura 1. Esse número foi além da obra teatral, tendo sido comercializado como partitura avulsa já na semana da estreia da peça, como vemos em anúncio publicado no *Jornal do Comércio* em 25 de fevereiro de 1867 (GINÁSIO DRAMÁTICO, 1867, p. 4), e, posteriormente, em 1871 (IMPERIAL ESTABELECIMENTO DE NARCISO, 1871, p. 7). O sucesso foi tanto que, dez anos depois da estreia no teatro, houve a publicação de uma *polka* como paródia da balada, intitulada “O que é que você quer? – Não é da sua conta”, de Januário da Silva Arvellos, notório compositor do gênero (MÚSICAS, 1877, p. 4).

<sup>4</sup> O texto da peça compõe a coleção “Biblioteca Dramática Popular”, impressa pela Livraria de C. Teixeira, de São Paulo. O volume não datado destaca que a obra obteve “extraordinário sucesso em quase todos os teatros do Brasil”. A Biblioteca Jenny K. Segall possui um exemplar de sua 2ª edição, que acessamos devido à generosidade de Maria Clara Gonçalves – a quem muito agradecemos. As citações da obra realizadas neste texto são oriundas desta publicação.

<sup>5</sup> A listagem dos números consta no anúncio da temporada de estreia da peça e numa das representações. Cf. GINÁSIO DRAMÁTICO, 1867, p. 4; REMORSO VIVO, 1878, p. 8.

Figura 1: Detalhe do anúncio de *O Remorso Vivo* com enumeração dos números de música e dos quadros.

Fonte: O REMORSO VIVO, 1878, p. 8.

O longo sucesso da peça colabora para que compreendamos por que ela foi transformada em filme, além de revelar características dos gostos do público carioca deste recorte temporal. Nas décadas subsequentes à estreia de *O Remorso Vivo*, o Rio de Janeiro receberia inúmeras obras com características semelhantes, nas quais a fantasia se unia à realidade, mais inclinadas ao drama (como *A Filha do Inferno*, arranjada pelo português Eduardo Garrido a partir da peça francesa *Os amores do Diabo*, com texto de Saint-Jorge e música de Grisar, 1853) ou menos (como *O Bico do Papagaio*, de Eduardo Garrido, musicada por Ábdon Milanez, 1897), denominadas ora “peças fantásticas”, ora “mágicas” – obras que, no Brasil, dialogavam de perto com um gênero local como a revista de ano, na qual a alegorização das personagens servia à crítica social. Embora, nas portas do século XX, se dissolvessem as referências que *O Remorso Vivo* fazia à ópera e à literatura dos anos de 1860, persistia no público o interesse pela fantasia e a visada nostálgica ao passado, razões pelas quais o drama fantástico-lírico de Furtado Coelho, Joaquim Serra e Arthur Napoleão seguia encenado, e a sua música, comercializada pela imprensa musical da cidade.

## OS ESTABELECIMENTOS MÚSICAIS DE ARTHUR NAPOLEÃO E A COMERCIALIZAÇÃO DA COLEÇÃO “CINEMA MUSICAL”

Quando Arthur Napoleão se fixa no Rio de Janeiro em 1868, embora ele não deixe os palcos – tanto que, logo que se instala definitivamente na cidade, a imprensa divulga que caberia a ele a regência de uma nova temporada de *O Remorso Vivo* (ESPETÁCULOS, 1868) – volta-se, sobretudo, às atividades comerciais, tornando-se um dos mais importantes editores de música brasileira e estrangeira do Rio de Janeiro ao longo de décadas (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA..., 1977, p. 356 e 515). Durante a sociedade com Narciso José Pinto Braga, que duraria até 1877, publicaria cerca de 2000 peças. Ambos se reuniram novamente em 1880, depois de um breve interregno no qual Napoleão se associa ao célebre compositor Leopoldo Miguez. Na última década do século XIX, o estabelecimento de Napoleão se transforma em Sociedade Anônima, no intuito de debelar uma crise financeira. Solidifica-se, publicando um vasto catálogo composto por artistas brasileiros e estrangeiros (de Carlos Gomes a Claude Debussy, de Chiquinha Gonzaga a Johann Strauss II), no qual se encontram obras para principiantes de piano, fantasias oriundas de óperas, obras para violino, violoncelo, flauta e bandolim. Não raro, tais obras se dividiam em coleções, embora as peças fossem comercializadas de forma avulsa. Desse intuito surge a coleção denominada “Cinema Musical”.

O cinema estava presente no Rio de Janeiro desde 1896. Seguindo de perto o contexto europeu, o novo aparato tecnológico se espalha pela cidade especialmente a partir de 1907, com a sedentarização das salas de exibição (ABEL, 2014). A música desempenha

papel primordial neste cinema, malgrado ele seja denominado “mudo” ou “silencioso”. A historiografia produzida ao redor do mundo vem se debruçando, nas últimas décadas, na forma como as sonoridades deste cinema se estruturaram<sup>6</sup>. De modo geral, havia uma grande heterogeneidade no que dizia respeito à parte sonora, composta ora por *performance* ao vivo de instrumentista(s) e/ou cantores, ora por aparelhos mecânicos. No período do qual tratamos, denominado “primeiro cinema”, as decisões quanto ao conteúdo da parte sonora ficavam a cargo dos proprietários das salas de exibição e dos artistas, sejam diretores musicais ou músicos executantes. Para a sua execução, eram recrutados indivíduos que atuavam em outros âmbitos culturais da cidade nos quais a música desempenhava papel de destaque: dos palcos teatrais aos salões frequentados por diversos estamentos sociais, passando-se pelos restaurantes, pelos banquetes, pelas praças públicas e por tantos outros meandros da cidade.

A partir do final da primeira década do século XX, quando o cinema já estava estabelecido como atividade econômica e cultural, a esfera da produção passou a tentar orientar e, ao mesmo tempo, exercer um controle sobre a música que acompanhava os filmes, através da publicação de sugestões musicais de andamentos ou gêneros de música que deveriam acompanhar determinadas cenas ou, posteriormente, indicações precisas de partituras a serem tocadas em cada momento de um determinado filme (ALTMAN, 2007).

Hebling (2017) observa que, nos Estados Unidos da América, o momento principal do surgimento dessas publicações relativas à música de acompanhamento dos filmes foi entre 1910 e 1912. Há também o aparecimento de grandes coletâneas temáticas, com compilações de obras já existentes ou arranjos, sendo famosas a Sam Fox Moving Picture Music de J. S. Zamecnik, publicada em Cleveland e Nova York em 1913 (houve uma nova edição em 1924), a Kinothek de Giuseppe Becce, publicada em Berlim em 1919 e a *Motion Picture Moods for pianists and organists* de Erno Rapée, publicada em Nova York em 1924 – verdadeiras bibliotecas musicais, que poderiam ser usadas pelo músico na sala de cinema.

Carlos Eduardo Pereira (2014, p. 71) observa que não se sabe se esses volumosos catálogos estrangeiros chegaram ao Brasil, mas constata que “nossos editores de música trataram de fazer algo semelhante”. Cita, então, algumas dessas coleções, como o “Cinema Musical” da Casa Arthur Napoleão – enfatizando o fato de que, diferentemente dos volumosos catálogos estrangeiros, as peças das coleções brasileiras eram vendidas de forma avulsa – e mostra, na página 73 de seu livro, a contracapa de um desses números avulsos da Casa Arthur Napoleão, na qual há a listagem da totalidade das obras da coleção “Cinema Musical”.

Pereira não estabelece a data de publicação da coleção, indicando tê-la consultado numa “coleção particular”. Todavia, se tomarmos como parâmetro os anúncios dos arranjos ou músicas de compositores da época, podemos considerar que ela veio a lume entre fins da primeira e princípios da segunda década do século XX. Grande parte dos arranjos feitos na época, que exemplificaremos adiante, circulou em anúncios da imprensa da época em agosto de 1909. Uma única obra de autoria do próprio Napoleão, a “valsa de concerto” “Formosa”, foi apresentada em palcos do Rio de Janeiro, executada pelo próprio, a partir de agosto de 1909 (BINÓCULO, 1909, p. 3; O CONGRESSO MÉDICO E A EXPOSIÇÃO..., 6 ago. 1909, p. 3).

Outro argumento que colabora no estabelecimento da data de veiculação da coleção “Cinema Musical” é o fato de a imprensa carioca noticiar, em 1911, a venda de uma coleção homônima, saída de outra imprensa musical da cidade, a “Casa de Pianos e Músicas da

<sup>6</sup> No âmbito internacional, conforme, por exemplo, estudos publicados no livro editado por Abel e Altman (2001). No nacional, Morettin (2009) e Carvalho (2017).



Viúva Guerreiro”; organizada de modo semelhante àquela do estabelecimento de Napoleão, exceto pelo fato de que os números musicais publicados avulsamente não explicitavam o título da coleção, que servia apenas para a sua divulgação na imprensa. Aproximavam-se certos gêneros abordados por ambas as coleções, a exemplo das valsas e polcas. Entretanto, o “Cinema Musical” de Arthur Napoleão apresenta ainda um conjunto de fantasias musicais (peças criadas com base em outras, principalmente, em óperas) e números oriundos de peças teatrais célebres, além de peças eruditas, principalmente de Liszt, Mendelssohn e Chopin.

Figura 2: Anúncio da coleção “Cinema Musical” publicada pela Casa Viúva Guerreiro.



Fonte: CINEMA MUSICAL, 1911, p. 23.

Tendo em vista a comparação estabelecida por Pereira entre o “Cinema Musical” do estabelecimento de Napoleão e as compilações estrangeiras que levam o nome “Cinema” no título, perguntamo-nos sobre a real função, nas salas de cinema cariocas – quiçá brasileiras –, da coleção de Napoleão. Eram efetivamente obras que serviam de orientação aos músicos das salas, como se deu com as compilações estrangeiras? Ou o “cinema” do título seria algo mais amplo, sendo essas peças relacionadas ao ambiente do cinema, mas com fins de serem tocadas nas salas de espera (e não junto aos filmes, propriamente) ou mesmo no ambiente doméstico, como uma lembrança da ida ao cinema?

Na verdade, também a coletânea americana Sam Fox Zamecnik (1924) tinha a indicação de ser “adequada para todos os requisitos de orquestras em hotéis, teatros, concertos etc.”<sup>7</sup> Ou seja, de modo semelhante ao que ocorria no contexto carioca, Hebling (2017) aponta que os compêndios americanos circularam num amplo espectro cultural, que incluía *vaudevilles* e salões de dança. Além disso, ao menos a coleção Sam Fox também podia ser vendida em números avulsos.

Por outro lado, é importante notar que a Casa Arthur Napoleão publicou uma série de “coleções” na contracapa de suas partituras – por exemplo, “Ecos líricos – coleção de fantasias e transcrições das óperas mais em voga para piano a duas mãos” e “Repertório de Música para Salão” –, as quais se destinavam tanto a estabelecimentos quanto a saraus e ao consumo caseiro. Por exemplo, o próprio fato de “Ecos líricos” ser uma coleção baseada em transcrições permitia o consumo de ópera dentro de casa, sem necessidade de se assisti-la no teatro. Lembremos que, após a vinda da família real ao Rio de Janeiro, em 1808, o piano foi adquirindo espaço nas residências, inicialmente apenas nas mais abastadas e, ao longo das décadas, em uma maior parcela delas. O aprendizado musical amador do piano e do canto, especialmente pelas mulheres, foi sendo mais valorizado socialmente (FREIRE; PORTELA, 2013). Dessa maneira, em meados do século XIX, o

<sup>7</sup> No original: “suitable for all orchestra requirements in hotels, theatres, concerts etc.”.

piano já estava consolidado como um instrumento central em eventos privados (ao menos, em famílias de maior poder aquisitivo), junto com a crescente publicação e a comercialização de partituras. Dentre elas, sobressaíram transcrições para piano das partes mais famosas das óperas, porque o gosto musical no Rio de Janeiro era especialmente operístico, o que ocasionou o desejo de tocar e ouvir, no ambiente privado, essas óperas, que eram representadas nos teatros.

Nas primeiras décadas do século XX, as fantasias operísticas seguiam caras ao imaginário carioca, repercutidas tanto nas casas de família quanto nos cinemas. O “Cinema Musical” da Casa Arthur Napoleão flagra de modo contundente este trânsito. Analisando a coleção em diálogo com o conjunto de anúncios do estabelecimento de Arthur Napoleão, constatamos que ela compilava um conjunto de peças anteriormente publicadas pela companhia. Por exemplo, no anúncio das “Novidades Musicais” da Casa Arthur Napoleão, na *Gazeta de Notícias* de 5 de agosto de 1909 (Figura 3), vemos duas “Fantasias brilhantes” compostas por G. Fumagalli, anunciadas como “Novidades Musicais”: uma é sobre a opereta de Oscar Straus “Sonho de Valsa”; a segunda, sobre a opereta “Viúva Alegre”, de Franz Lehar, que virou também filme na mesma época, demonstrando a grande circulação desse repertório e histórias entre cinema, teatro musical e consumo doméstico ou público por partituras (CASA ARTHUR NAPOLEÃO, 1909, p. 6). Na Figura 4, vemos o anúncio do filme no Cinema Palace, ao lado do da opereta no Theatro Apolo, além da propaganda de nosso objeto de estudo neste trabalho, *O Remorso Vivo*.

Figura 3: Anúncio de partituras da Casa Arthur Napoleão

Fonte: CASA ARTHUR NAPOLEÃO, 1909, p. 6.

Figura 4: Anúncio do Cinema-Palace, com *O Remorso Vivo*, e do Theatro Apolo.

Fonte: TEATRO APOLO/CINEMA PALACE, 1909, p. 6.

Ambas as “Fantasias” de Fumagalli, assim como a obra “Indiana”, de Octave Crémieux (identificada como o gênero *two-steps*), presente também no anúncio da figura 3, estão reunidas na coleção “Cinema Musical” (na figura do livro Pereira, 2014). O fato de estarem nessa coleção pode apontar tanto a já referida circulação das músicas/histórias entre diversas esferas como uma proposição para pianistas que toquem, num só tempo, na sala de cinema – numa tentativa de evocar no público presente a lembrança de uma peça já conhecida e bastante querida por ele – e na sala de espera.

É de se notar também que, entre as peças consideradas canônicas do Romantismo europeu, estão várias obras de Franz Liszt de execução bastante difícil, como o estudo *Campanella*, o que pode nos fazer crer que parte da coleção “Cinema Musical” não fosse realmente destinada ao acompanhamento de algo que estivesse acontecendo na tela, uma vez que a dificuldade dos andamentos e das dinâmicas da obra de Liszt acabaria levando, provavelmente, a uma falta de sincronia entre a música e a cena. Mesmo uma adaptação por parte do pianista, no momento da execução, dificilmente funcionaria a contento. Sendo Napoleão um pianista profissional, possivelmente não estaria propondo a obra de Liszt a uma má-execução.

Por outro lado, há peças que indicam um exotismo, algo bem presente nas compilações estrangeiras e amplamente aplicado no acompanhamento dos filmes na época (HEBLING, 2017). No caso do “Cinema Musical” de Arthur Napoleão, tal exotismo resvala em títulos como “Reverie orientale”, do compositor francês Théodore Lack, ou “Madriléna”, do também francês Paul Wachs.

Feita essa apreciação da Coleção “Cinema Musical” da casa Arthur Napoleão, voltemos ao *Remorso Vivo*, mas especificamente, à sua adaptação para o cinema e à sua primeira exibição no Cinema Palace.

## A ADAPTAÇÃO DE O REMORSO VIVO AO CINEMA

No início do século XX, *O Remorso Vivo* se dobraria ao cinematógrafo. As obras teatrais adaptadas ao cinema se apropriavam, então, sobretudo da mímica<sup>8</sup> e da música oriundas dos palcos, tanto no âmbito nacional quanto no estrangeiro. Isto se deu com o nosso objeto de estudo, exibido no carioca Cinema Palace com acompanhamento musical oriundo da peça. De propriedade de J. Labanca, Leal & C., inaugurado no início de 1908, o Cinema Palace passa a exibir uma cartela ampla de filmes nacionais, rodados pela Photocinematografia Brasileira (cujo dono era Labanca): fossem eles as ditas “atualidades”, as quais tomavam, sobretudo, a elite da capital e as ruas recém-modernizadas (CARVALHO, 2017)<sup>9</sup>, mas também os interiores do país, compondo para o impulso folclórico que emergia da produção cultural (literária, musical, antropológica) brasileira daquele tempo<sup>10</sup>; fossem as obras de ficção, para as quais a empresa fazia uso tanto do repositório oferecido pelas sessões policiais da cidade<sup>11</sup> quanto daquele depreendido dos repertórios teatrais caros ao público.

A partir de meados de 1909, com a voga dos *films d'art* – rótulo de uma companhia cinematográfica francesa que acaba por caracterizar todo um gênero de produção, rodado ao redor do mundo –, a Photocinematografia Brasileira passaria a anunciar diversas obras

<sup>8</sup> Vários filmes eram, então, denominados pela imprensa “mimodramas”.

<sup>9</sup> “A batalha de confetti na Avenida Botafogo”, exibida em abril de 1908, “Foot-ball. Os matches dos dias 11 e 12, Argentina versus Brasil”, em julho, e “Inauguração da Exposição”, em agosto, são produções que respondem a este intento. Cf. CINEMA PALACE, 1908a, p. 8; FITAS, CONCERTOS, ETC., 1908, p. 4; CINEMA PALACE, 1908b, p. 10.

<sup>10</sup> A exemplo de “O Brasil Selvagem”, descrita como “interessante fita do interior do Brasil”. Cf. CINEMA PALACE, 1908c, p. 8.

<sup>11</sup> A exemplo de “Os Estranguladores”. Cf. CINEMA PALACE, 1908b, p. 10.

sob este epíteto. No princípio do ano, um anúncio destaca que suas produções são “fabricadas nos novos ateliers de pose do Cinema-Palace, à Rua dos Inválidos, n. 139” (CINEMA PALACE, 1909a, p. 12). Sobre o espaço, quem fala é Júlio Ferrez, que ali rodou outro filme célebre da companhia, o já aqui aludido *A Viúva Alegre*: tratava-se de um ateliê envidraçado (permitindo a ampla entrada de iluminação) e suficientemente vasto para a movimentação de um elenco de opereta. A contar pela análise que Ferrez faz da encenação de *A Viúva Alegre*<sup>12</sup>, podemos constatar que o espaço favorecia a *mise-en-scène* teatral. Esses filmes diferenciam-se da produção estrangeira dos *films d’art*, pois, enquanto em países como a França as obras cinematográficas faziam uso de repertório e artistas de teatros notórios, colocando-os diante de cenários naturais, os filmes de arte rodados pela empresa brasileira eram realizados, sobretudo, em estúdio.

Exemplo de filme da companhia explicitamente caracterizado segundo o rótulo é *D. Ignez de Castro*, adaptação de Eduardo Leite da tragédia de Julio de Castilho, rodada por Emilio Silva (CINEMA-PALACE, 1909b, p. 6). No entanto, *O Remorso Vivo*, anunciado uma semana antes, a 9 de agosto de 1909, também é definido pela imprensa como tal<sup>13</sup>, já apresentando diversos elementos de configuração do gênero, uma vez que se descrevem em detalhes, por ocasião do anúncio de sua exibição, além dos artistas e do corpo técnico responsável pela produção (Emilio Silva, por exemplo, acumulou as funções de cenarista e de operador da câmera – emaranhamento explícito entre os *modus operandi* do teatro e do cinema), os nomes dos autores da obra original e da música (CORREIO DOS TEATROS, 1909, p. 2).

A peça fantástica de Serra e Coelho, em 800 metros (cerca de 40 minutos) e 18 quadros – dez a mais que o espetáculo teatral, o que denotava o esforço da empresa de movimentar a ação a partir da variação dos cenários – passa a ser denominada “empolgante melodrama”. Deixa-se, portanto, em segundo plano o caráter fantástico da obra cênica em prol do drama e da música, ambos encapsulados pelo termo “melodrama”, cuja acepção primeva é “drama acompanhado de música” (HOUAISS) – daí o destaque ao nome de Arthur Napoleão, sublinhando-se que o filme faria uso do acompanhamento musical da peça.

O Palace publiciza com alguma constância os nomes dos musicistas que se apresentavam nas suas salas de espera e de exibição. Ao fazê-lo, caminha em consonância com os principais cinematógrafos da cidade, que desde a segunda metade de 1907 rivalizam neste quesito, visando a angariar as simpatias do público – prova de que a música, incontornável ao teatro, impregnava também o cinema, que tantas proximidades estabelecia com ele. Em princípios de março, anuncia a apresentação de Mlle. Balbina Milano, ao piano, na sala de espera, enquanto que cabe a Brito Fernandes a regência da orquestra da sala de exibição. Milano era, então, maestrina e pianista, irmã de dois conhecidos musicistas da cidade, Humberto e Nicolino Milano<sup>14</sup>. Já Fernandes, além de diretor de orquestra, maestro e compositor, compunha orquestras de agremiações carnavalescas, cinematógrafos e grêmios teatrais da cidade – chegando, inclusive, a retomar a parceria com Balbina Milano algumas vezes; seja na função de pianista/regente do cinema ao ar livre “Polyterpsia” (POLYTERPSIA, 1909, p. 1), em Niterói, seja na de compositor/regente de espetáculos teatrais cômico-musicados nos quais ela figurava como

<sup>12</sup> Ele destaca, por exemplo, que os atores deveriam se chegar “à frente” – um sucedâneo do proscênio teatral” – para que seus primeiros planos fossem tomados. Cf. FUNDO FAMÍLIA FERREZ, *apud* CARVALHO, 2018, p. 97.

<sup>13</sup> “O Remorso Vivo, eis a fita, o grande ‘film’ artístico do cartaz de hoje, no Cinema Palace, que vai apanhar uma enchente como poucas.”. Cf. CINEMA E CONCERTOS, 1909, p. 3.

<sup>14</sup> O primeiro, violinista, e o último, um célebre instrumentista e compositor de seu tempo, professor do Instituto Nacional de Música e autor, dentre outras obras, da música da burleta “A Capital Federal”, longo sucesso popular escrito por Arthur Azevedo.

atriz, no interior do Estado.<sup>15</sup> O percurso de ambos flagra o movimento empreendido pelos musicistas de cinema do período, acima mencionado: a sua migração – e a migração de seus repertórios – pelos espaços os mais diversos, notadamente o teatro e o cinema.

A referência aos músicos do Cinema-Palace desaparece a partir de maio de 1909. Não é impossível que, no período em que a sala exhibe *O Remorso Vivo* (ago.-set. 1909), Maia e Fernandes ainda atuassem ali, dado não encontramos referências a eles noutras orquestras da cidade. “Remorso Vivo” é o último filme a ser exibido pelo Palace (a 12 set. 1909) antes de seu fechamento para reforma. Ao reabrir, dois meses mais tarde (CINEMA-PALACE, 1909c, p. 12), Vicente De Marco assume ali o posto de diretor de orquestra, enquanto Fernandes passa a atuar no “Cinematógrafo Paraíso do Rio” – no qual De Marco trabalhara em fins de 1907 (CINEMATÓGRAFO PARAÍSO DO RIO, 1907, p. 6).

*O Remorso Vivo* se apropria de um texto e de uma música bem conhecidos do público – seja pela constante reencenação da peça, seja pela comercialização de extrações de sua música para versões pianísticas. O Instituto Piano Brasileiro lista a existência de, ao menos, seis números oriundos de *O Remorso Vivo*: a “Abertura, Op. 35” para piano solo, publicada pela Casa Arthur Napoleão, parte integrante da coleção “Arthur Napoleão – Composições para piano”; a “Quadrilha” para piano solo, publicada pela casa Narciso & Cia., que integra “Flores do baile – Coleção de quadrilhas, polcas, valsas, mazurcas e schottisches”; a “Fantasia brilhante” para piano solo, publicada pela casa Arthur Napoleão & Cia., pertencente à coleção “Repertório de música para salão extraído do catálogo da Casa Editora Arthur Napoleão & Cia.”; e, enfim, a “Cena e coro”, para canto e piano, e a “Balada de Gretchen”, modinha para canto e piano, publicados pela casa Narciso & Arthur Napoleão, pertencentes à “Coleção Modinhas, romances e lundus em português com acompanhamento de piano” (Cf. INSTITUTO PIANO BRASILEIRO, s.d.).

Como vimos, a Casa Arthur Napoleão vendia a redução para piano de obras cênicas caras ao público, as quais acabavam por migrar ao cinema, sublinhando o deslizamento então ocorrente entre os repertórios. Daí a presença da música de *O Remorso Vivo* ao longo da exibição da versão cinematográfica da peça. Doravante ponderaremos sobre aspectos dessa adaptação, partindo da análise da “Balada de Gretchen”.

## BREVE ANÁLISE DA “BALADA DE GRETCHEN” E PONDERAÇÕES SOBRE A ORQUESTRAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *O REMORSO VIVO*

Analisaremos, inicialmente, a primeira das duas versões que nos chegaram às mãos da “Balada de Gretchen”: a “música 9 bis” do drama fantástico-lírico *O Remorso Vivo*, para voz e piano, editada pela Companhia de Músicas e Pianos, sucessora de Arthur Napoleão, localizada à época na rua do Ouvidor, 89 (NAPOLEÃO, s.d.a) – número musical bastante comercializado em separado à totalidade obra teatral, visando a sua execução em ambiente doméstico, conforme já ressaltamos aqui.<sup>16</sup>

A balada foi composta em forma estrófica: as três estrofes do texto apresentam a mesma parte musical, tanto da voz quanto do piano, entremeadas por um refrão instrumental, que, apesar de pequenas modificações em algumas de suas repetições, aparece no início da peça, entre cada estrofe e ao final. Ressaltamos a existência de sutis diferenças na parte musical de cada estrofe em comparação com as outras, em adaptação

<sup>15</sup> Balbina Milano pertencia ao Grupo Dramático Niterói, do qual Brito Fernandes constava como fundador e regente. Cf. TEATRO S. SALVADOR, 1911, p. 1.

<sup>16</sup> Após a conclusão deste artigo, tomamos contato com uma versão da “Balada” registrada em CD, gravada no âmbito do projeto Tons e Sons (cf. VANDA FREIRE, 2000), cantada pela mezzo-soprano Waldelly Mendonça, com acompanhamento da pianista Dília Tosta. Ao longo de nossas pesquisas, realizamos a gravação da versão da canção disponível no Instituto Piano Brasileiro (cf. MOREIRA; MENEZES, 2021).

à prosódia do texto. Além disso, como essa partitura visa a possibilidade de execução apenas dessa balada, sem continuar para o próximo número de *O Remorso Vivo*, foi adicionado um último compasso com o intuito de apresentar uma finalização para a balada. Na representação de toda a mágica, tal trecho é omitido, conforme notamos no manuscrito da obra completa, o segundo dos documentos concernentes à partitura da peça que pudemos analisar.

A música, em compasso binário composto, proporciona uma sensação de movimento, similar ao de uma barcarola<sup>17</sup>. É singela, sem passagens rápidas ou de execução muito elaborada, seja na parte vocal, seja na pianística. Os refrões apresentam uma melodia única, diferente da cantada, e demandam do pianista uma execução mais destacada e expressiva. Ao longo das estrofes, quando a voz está soando junto ao piano, a parte para piano apresenta apenas um acompanhamento, com acordes na mão direita, e notas simples, de acordes quebrados, na mão esquerda, realizando um ritmo quase constante, em um padrão bastante repetitivo. A parte vocal também parece singela e expressiva, com bastantes graus conjuntos e saltos de oitava ou quinta ascendente em início de frases. Na figura 5, vemos os compassos (c.) 13–17 da peça, ou seja, os primeiros a partir da entrada da voz. Nela, observamos o padrão de acompanhamento do piano, que seguirá por toda a estrofe, e a primeira frase do canto, que se encerra na metade do c. 17. A extensão vocal é intermediária, compreendendo do Ré 3 ao Fá 4. A partitura num todo apresenta indicações expressivas, para orientar o intérprete em relação à dinâmica (ou seja, à intensidade) e às mudanças de tempo (pequenas variações no andamento da música, principalmente em finalização de frase), por exemplo. Há ainda a indicação de caráter (*dolente*), que se refere à Balada como um todo. Essas indicações sugerem uma preocupação do compositor com a expressão musical da peça.

Figura 5: Balada de Gretchen. Partitura para voz e piano. c. 13–17.

The image shows a musical score for the song 'Balada de Gretchen'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (F major/D minor), and the time signature is 6/8. The vocal line begins with a rest for two measures, followed by the lyrics: 'Eu sou flôr ar-re-mes - sa - da Ao des - pre - zo, em ne - gro dí - al Mi - nha'. The piano accompaniment features a steady, repetitive pattern of chords in the right hand and simple notes in the left hand.

Fonte: Digitado por Juliana Menezes a partir de NAPOLEÃO (s.d.a).

Em modo menor (Sol menor), pode-se considerar que a parte musical reforça o sentimento de amargura da personagem, Gretchen, expresso pelo texto. Gretchen conta que ela, junto com sua mãe, foi abandonada pelo seu genitor. Ela, filha rejeitada, viu sua mãe, Maria, morrer de angústias, após muito sofrimento, por conta desse homem. Gretchen parece querer que se encontre esse “alcoz sem alma” (NAPOLEÃO, s.d.a).

Arthur Napoleão compôs outras canções estróficas, como algumas das canções para voz e piano a que tivemos acesso do seu *1º álbum de Romances*, Opus 45: “Basta uma vez”

<sup>17</sup> Barcarola (*barcarola* em italiano) é o nome dado às canções dos gondoleiros de Veneza em atividade. Na música, usa-se esse termo em peças que imitam ou se inspiram nessas canções. Ao longo do Romantismo musical (séc. XIX) ele foi bastante utilizado na ópera e na música instrumental, evocando, em geral, sentimentalismo e melancolia (emoções possivelmente evocadas pela *Balada de Gretchen*). Um famoso exemplo em ópera está no Ato 2 de *Les contes d’Hoffmann*, de Offenbach (BROWN, 2001). Arthur Napoleão também compôs uma barcarola para piano solo, a *Fantaisie Vénétienne sur le Carnaval de Venise*, Op. 6.

(n. 1), “Se tu me amasses!...” (n. 2) e “Agora e sempre” (n. 3). Esta última, por exemplo, também apresenta padrão de acompanhamento do piano repetitivo. No entanto, diferentemente da “Balada de Gretchen”, em que o tipo de acompanhamento (ao longo das estrofes) se mantém do início ao fim, em “Agora e sempre” aparece um outro padrão na parte final da estrofe. A “Balada de Gretchen”, de fato, não visa a variedade de materiais musicais – procura, ao contrário, repisar musicalmente, por meio da repetição, o *páthos* dramatizado na encenação. Toda a possível variedade musical entre uma estrofe (ou refrão) e outra seria realizada pelos intérpretes, por meio de sutilezas expressivas. Assim, podemos especular que essas características da parte do piano possibilitam maior ênfase no texto e na melodia vocal – a música da balada foi provavelmente pensada de acordo com o texto e o momento cênico – e que, em outras partes, a parte musical adquira outras características.

A partitura orquestral (NAPOLEÃO, s.d.b) de *O Remorso Vivo* se encontra depositada, em cópia manuscrita, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Não há nenhuma indicação de data. Porém, como na capa é indicada a data e local de estreia do drama fantástico-lírico, essa cópia em manuscrito foi feita após a estreia. Mesmo com a necessidade de acesso remoto à biblioteca, tivemos acesso a algumas páginas além do quadro 9 *bis*, “Balada de Gretchen”. No início da Balada, há a indicação de caráter *melanconico*, ou seja, melancólico, o que confirma nossos entendimentos acima mostrados.

Constatamos que a segunda estrofe não está presente nesse manuscrito orquestral. Podemos supor que a versão orquestral tenha sofrido esse corte por não ter sido considerado necessário à trama tal parte do texto. Na versão para voz e piano, as três estrofes completas podem ser interessantes, especialmente ao se imaginar uma prática privada, em que a Balada é apresentada isoladamente. De resto, não encontramos alterações de notas, cortes ou acréscimos significativos. Há indicação, na entrada da Gretchen, nesta segunda versão analisada, de que é “voz interna”, ou seja, a personagem canta atrás do palco, fora da cena. Isso também justifica que os instrumentos toquem poucas notas, em dinâmica suave (pouca intensidade sonora), de modo que a voz ainda seja plenamente ouvida pelo público.

A “Balada” é um dos temas principais da peça. Surge, aqui, no princípio de seu terceiro ato, no momento em que Oscar está prestes a conspurcar o túmulo onde jazia certa jovem tida como santa (COELHO; SERRA, s.d.). Ela soa, também, no segundo ato da peça, levando o religioso que cuida de Gretchen a afirmar ao noivo da jovem: “Coitadinha, ela canta desde criança, sem saber que canta a sua própria história.” (COELHO; SERRA, s.d., p. 44). E, enfim, ressoa quando Oscar adentra o campo onde vivia a filha, buscando ali o perdão pelo ato que cometera (COELHO; SERRA, s.d., p. 57).

A partitura orquestral parece seguir bem fielmente a partitura para voz e piano (partitura vocal) – forma em que, como destacamos, a obra foi primeiramente composta. Na figura 6, vemos a partitura orquestral após o refrão, no início da primeira estrofe. Os últimos compassos da *Balada*, na versão orquestral, de fato são diferentes daquele adicionado na partitura vocal. A harmonia se modifica, podendo criar maior tensão, renunciando a continuidade da obra.

Figura 6: *Balada de Gretchen*, partitura orquestral, compassos iniciais da primeira estrofe (c. 15–19).

(Voz interna)

Gretchen  
Eu sou flôr ar-re-mes - sa - da Ao des - pre - zo em ne - gro dia! Mi - nha

Violini

Viola

Violoncelli

Bassi

Fonte: Digitado por Juliana Menezes (com substituição dos sinais de repetição *simile*) a partir de Napoleão (s.d.b).

A continuação da peça, n. 9 *ter*, é a continuação de uma tempestade, iniciada no n. 9, antes da “Balada de Gretchen” (n. 9 *bis*). Pensando nisso, consideramos que, na música do final do último refrão, últimos compassos da balada, Arthur Napoleão já inseriu elementos que nos remetem à tempestade, mostrados na figura abaixo, enquadrado em vermelho, o que deve contribuir para a sequência narrativa do drama fantástico-lírico. Esse elemento, grave e em cromatismo, é bastante contrastante a todos os outros materiais musicais presentes na balada.

Figura 7: *Balada de Gretchen*. Partitura para voz e piano (três últimos compassos).

*rfz* *ff*

Fonte: Digitado por Juliana Menezes a partir de NAPOLEÃO (s.d.a).

A exibição cinematográfica de *O Remorso Vivo* bastante provavelmente se baseou na orquestração da partitura da peça teatral, que entremeava o lirismo e o suspense. Embora não tenhamos a partitura musical que acompanhava a exibição cinematográfica da obra – dificuldade costumeira do estúdio do acompanhamento sonoro do primeiro cinema, já que praticamente toda essa documentação se perdeu –, sabemos, pelo cotejo da imprensa do período, que variados compositores cariocas dedicados ao acompanhamento sonoro dessa produção compunham, quando diante da adaptação cinematográfica de uma obra



cênica, um acompanhamento musical que se apropriava dos temas mais importantes dessa produção, ou seja, uma fantasia musical, gênero tão em voga naquele período.

A ausência de detalhamento, na imprensa, ao acompanhamento sonoro do filme, quando se destacava a atuação da soprano Ismenia Matheus no concorrente Cinema Rio Branco (estabelecimento da cidade especializado na exibição de fitas cantantes, acompanhadas de músicas entoadas ao vivo por cantores localizados atrás da tela, cf. CORREIO DOS TEATROS: CINEMAS, 1909, p. 3), leva-nos a supor que a voz interna solicitada por Arthur Napoleão à “Balada de Gretchen” não era vocalizada ao longo do filme, reduzindo-se, a obra, ao acompanhamento orquestral. Nem por isso tem menos relevância a parte vocal da obra de Furtado Coelho e Joaquim Serra, viva no inconsciente do público, dadas as várias reencenações da obra teatral no Rio de Janeiro ao longo do século XIX, e a comercialização de seus números musicais por meio de partituras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos traçar, neste artigo, o percurso de *O Remorso Vivo* (1867), dos palcos às telas cariocas, por meio de um criterioso levantamento da imprensa dos anos de 1860 a 1910; da análise de segmentos da partitura do “drama fantástico-lírico” de Furtado Coelho e Joaquim Serra, composta por Arthur Napoleão; e da imersão numa bibliografia vasta que perpassa, além do âmbito musical, os âmbitos teatral e cinematográfico – mormente os estudos dos usos dos sons no primeiro cinema. Uma pesquisa como esta, voltada a materiais que se perderam na poeira dos tempos, é obrigada a lidar, sobretudo, com a ausência: além da frágil película de celulose, na qual a versão fílmica *O Remorso Vivo* foi impressa e pereceu, do seu acompanhamento musical, jamais impresso e irremediavelmente perdido, como tantos orquestrados pelos artistas atuantes nos cinemas de então.

A popularidade de *O Remorso Vivo* fez a partitura da peça migrar dos palcos aos pianos particulares, publicada pela imprensa musical da cidade (sendo até mesmo parodiada, atestação incontornável de seu sucesso) e, enfim, ganhar nova vida no Cinema Palace, como acompanhamento da obra rodada no ateliê fotográfico de Labanca, estabelecimento que, no Rio de Janeiro da aurora do século XX, ao aproximar teatro, cinema e música, explicitava as incontornáveis relações entre tais artes.

Por meio, num só tempo, de uma mirada sensível aos diálogos estabelecidos entre as artes e ao escopo transnacional da circulação cultural, pudemos perceber que a versão teatral de *O Remorso Vivo* bebeu de clássicos da literatura e da música romântica de matrizes europeias – devido em razoável medida às relações internacionais estabelecidas por seus autores, notadamente Arthur Napoleão –, formatando-os segundo os cânones do teatro popular brasileiro, característica que garantiu à obra a sua presença duradoura no imaginário do público, daí a sua apropriação ao cinema tantas décadas depois de sua estreia teatral.

## REFERÊNCIAS

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.p. 215-256.

ABEL, Richard; ALTMAN, Rick (eds.) *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.



ALTMAN, Rick. Early Film Themes: Roxy, Adorno, and the problem of cultural capital. In: GOLDMARK, Daniel; KRAMER, Lawrence; LEPPERT, Richard (eds.) *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007.

BINÓCULO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1909, p. 3.

BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.

BROWN, Maurice J. E; HAMILTON, Kenneth L. Barcarolle (Fr.; It. *barcarola*). GROVE Music Online. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2001.

CARVALHO, Danielle C. O cinema silencioso e o som no Brasil (1894-1922). *Galáxia*, São Paulo, v. 34, p. 85-97, 2017.

CARVALHO, Danielle C. D'O Guarani de José de Alencar e Carlos Gomes aos Guaranis do *clown* Benjamin: Diálogos entre literatura, cinema, circo e música. *Aniki*, v. 5 n. 1, p. 78-104, 2018.

CASA ARTHUR NAPOLEÃO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1909, p. 6.

CINEMA MUSICAL. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1911, p. 23.

CINEMA PALACE. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1908a, p. 8.

CINEMA PALACE. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1908b, p. 10.

CINEMA PALACE. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1908c, p. 8.

CINEMA PALACE. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1909a, p. 12.

CINEMA-PALACE. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1909b, p. 6.

CINEMA-PALACE. *O País*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1909c, p. 12.

CINEMA E CONCERTOS: Cinema Palace. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1909, p. 3.

CINEMATÓGRAFO PARAÍSO DO RIO. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1907, p. 6.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997.

COELHO, Furtado; SERRA, Joaquim. *O Remorso Vivo: drama fantástico de grande espetáculo com música de Arthur Napoleão*. 2. ed. São Paulo: Livraria de C. Teixeira, s/d.

O CONGRESSO MÉDICO E A EXPOSIÇÃO de Higiene. *Correio da Manhã*, 6 ago. 1909, p. 3.

CORREIO DOS TEATROS: CINEMAS e Concertos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1909, p. 3.

CORREIO DOS TEATROS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1909, p. 2.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. 2 v. São Paulo: Art. Ed., 1977.



ESPETÁCULOS: Teatro Ginásio. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1867, p. 4.

ESPETÁCULOS. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1868, p. 4.

FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2001.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis – tradutor de teatro. *Machado de Assis em linha*, ano 3, n, 6, p. 48–60, 2010.

FITAS, CONCERTOS, ETC. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1908, p. 4.

O FLUMINENSE, Niterói, 8 jan. 1909, p. 1.

FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela C. H. Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, Isabel P.; FONSECA, Susan C. (orgs.) *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p. 279–302.

FREIRE, Vanda. *O mundo maravilhoso das mágicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2011.

FREIRE, Vanda. Ópera brasileira em língua portuguesa. *Projeto Tons e Sons*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000. 1 CD.

FUNDO FAMÍLIA FERREZ – Júlio Ferrez: FF-JF: 2.0.2, documento 5/2 [Arquivo Nacional].

HEBLING, Eduardo d'U. *As coletâneas musicais temáticas e os manuais: uma introdução e um estudo de caso sobre os temas do exotismo no cinema mudo*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

HOUAISS – Dicionário da língua portuguesa 3.0.

IMPERIAL ESTABELECIMENTO DE NARCISO e Arthur Napoleão. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 set. 1871, p. 7.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. s.d. Disponível em:

<http://institutopianobrasileiro.com.br/partituras?term=remorso+vivo&x=0&y=0>. Acesso em 6 abr. 2021.

O JOVEM ARTHUR NAPOLEÃO. *A Marmota*, Rio de Janeiro, n. 873, 14 ago. 1857.

MARTINHO, Fernando M. de M. F. *Arthur Napoleão: o homem e a sua época em Portugal e no Brasil*. Aveiro, 2015. 139f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Música). Universidade de Aveiro. Aveiro, 2015.

MENEZES, Juliana C. de M. Napoleão (dos Santos), Arthur. *Dicionário Biográfico Caravelas do CESEM/NOVA FCSH– Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira*. Lisboa, 2022. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/159>. Acesso em: 9 jun. 2022.

MOREIRA, Daniela; MENEZES, Juliana C. de M. Arthur Napoleão – Balada de Gretchen (de O Remorso Vivo). Gravação assíncrona. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gk4H6XkaNgs&ab\\_channel=JulianaCoelho](https://www.youtube.com/watch?v=gk4H6XkaNgs&ab_channel=JulianaCoelho). Acesso em: 7 jun. 2023.

MORETTIN, Eduardo. Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música. *Significação*, n. 31, p. 149-163, 2009.

MÚSICAS. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1877, p. 4.

NAPOLEÃO, Arthur. *Memórias de Arthur Napoleão*. Rio de Janeiro, 1907. Cópia datilografada, com correções e acréscimos manuscritos, pertencente ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Paginação irregular. Divulgada apenas após a morte do autor.

NAPOLEÃO, Arthur; FURTADO COELHO, Luís C.; SERRA, Joaquim. *O Remorso Vivo – n. 9 bis Balada de Gretchen*. Rio de Janeiro: Companhia de Músicas e Pianos Arthur Napoleão, s.d.a

NAPOLEÃO, Arthur. *O Remorso Vivo: Drama phantastico-lyrico de Furtado Coelho e Joaquim Serra; Música de Arthur Napoleão*. Partitura manuscrita depositada na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. s.d.b. 190 p.

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

POLITEAMA BAHIANO. *Diário da Bahia*, Salvador, 12 dez. 1889, p. 3.

POLYTERPSIA. *O Fluminense*, Niterói, 8 jan. 1909, p. 1.

GINÁSIO DRAMÁTICO: O Remorso Vivo, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1867, p. 4.

O REMORSO VIVO. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1878, p. 8.

TEATRO. *Correio Paulistano*, São Paulo, 31 mar. 1868, p. 1.

TEATRO APOLO/CINEMA PALACE. *Gazeta de Notícias*, Rio De Janeiro, 5 ago. 1909, p. 6

TEATRO DA PAZ. *Diário de Notícias*, Belém, 21 jan. 1896, p. 2.

TEATRO S. PEDRO DE ALCÂNTARA: O Remorso Vivo. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1878, p. 8.

TEATRO RECREIO DRAMÁTICO: O Remorso Vivo, *Correio da Manhã*, 5 set. 1903, p. 6.

TEATRO RECREIO DRAMÁTICO: O Remorso Vivo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1907, p. 8.

TEATRO S. SALVADOR. *O Capital*, Niterói, 23 jun. 1911, p. 1.

TEATRO S. TEODORO. *A República*, Curitiba, 19 fev. 1891, p. 4

ZAMECNIK, J. S. (ed.) *Sam Fox Loose Leaf Collection of Select Song Themes for Orchestra*, v. 1. Cleveland: Sam Fox Publisher, 1924.



## NOTAS DE AUTOR

---

### AUTORIA

**Luiza Beatriz Amorim Melo Alvim.** Pós-doutoranda. Universidade de São Paulo, SP, Brasil.  
**Danielle Crepaldi Carvalho:** Doutora. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
**Juliana Coelho de Mello Menezes:** Doutora. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

### ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - Cidade Universitária. São Paulo, SP. CEP 05508-020.

### ORIGEM DO ARTIGO

Não se aplica

### AGRADECIMENTOS

Não se aplica

### CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica

### FINANCIAMENTO

A primeira autora conta com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Bolsa de Pós-doutorado. A segunda autora conta com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Bolsa de pós-doutorado. Processo n.15/06383-4). A terceira autora conta com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, bolsa de Doutorado).

### CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica

### APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica

### CONFLITO DE INTERESSES

Nenhum conflito de interesse foi relatado

### DISPONIBILIDADE DE DADOS E MATERIAIS

Os conteúdos subjacentes ao artigo estão nele contidos

### PREPRINT

O artigo não é um preprint

### LICENÇA DE USO

© Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim, Danielle Crepaldi Carvalho e Juliana Coelho de Mello Menezes. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

### PUBLISHER

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. Portal de Periódicos UFSC. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

### EDITOR

João Júlio Gomes dos Santos Junior



## HISTÓRICO

Recebido em: 22 de julho de 2021

Aprovado em: 5 de agosto de 2022

Como citar: ALVIM, Luíza B. A. M.; CARVALHO, Danielle C.; MENEZES, Juliana C. de M. O percurso de O Remorso Vivo dos palcos às telas (1867-1909) e a relação do músico Arthur Napoleão com o Primeiro Cinema. *Esboços*, Florianópolis, v. 30, n. 53, p. 102-123, jan./abr. 2023.

