

Sinfonia da imagem: os artifícios sonoros durante a era do mudo no cinema português

Symphony of the image: sound artifices during the silent era in portuguese cinema

Ana Patrícia J. Gonçalves
Investigadora independente
Universidade do Porto
Porto, Portugal
apatriciajgoncalves@gmail.com

RESUMO

O “cinema mudo” engloba uma época em que os aparelhos de captura de imagem em movimento eram incapazes de capturar o som em sincronia, procurando-se, portanto, criar diversos mecanismos para emprestar o som a estas imagens. Este artigo é uma reflexão sobre essa época e sobre esses mecanismos ou artifícios. Tentar-se-á desmistificar a ideia de que esta época era “muda”, apresentando, em primeiro lugar, as diversas invenções desenvolvidas para a captura do som, e que fossem possíveis de reproduzir em sincronia com as fitas projetadas. Serão, também, mostradas outras formas de fazer falar as personagens dos filmes como, por exemplo, os atores que se colocavam por detrás do pano e diziam os diálogos ou reproduziam sons para uma determinada ação do filme. Não se pode desconsiderar o trabalho dos narradores ou explicadores dos filmes, que tiveram um papel preponderante numa altura em que a taxa de analfabetismo era considerável. Para escrever este artigo foram recolhidas informações nas monografias principais dedicadas ao cinema e consultados diversos periódicos generalistas e dedicados à imprensa cinematográfica nacional. Como este tema ainda não tinha sido devidamente explorado em contexto nacional, optou-se pela consulta exaustiva de fontes primárias e inéditas. Salienta-se aqui a importância que teve a dissertação da Joana Duarte (2018), dedicada à imprensa cinematográfica portuguesa, que funcionou como guia para a consulta dos periódicos referidos. Margarida Acciaiuoli refere que são escassos os estudos referentes à exibição fílmica em comparação a tudo o que se escreve sobre cinema (Acciaiuoli, 2013, p. 11). Concordando com esta ideia e com o facto de serem estudos bastante dispersos, entende-se que o interesse tem vindo a aumentar, pelo que foram feitos esforços para que se concentrassem algumas destas investigações neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema mudo mundial, Cinema mudo português, Pré-cinema, Artifícios sonoros, Animatógrafo/cinematógrafo falante

ABSTRACT

The “silent cinema” encompasses a time when moving image capture devices were unable to capture sound in sync, therefore seeking to create different mechanisms to lend sound to these images. This article is a reflection on this time and on these mechanisms or artifices. An attempt will be made to demystify the idea that this era was “silent” by presenting, in the first place, the multiple inventions developed to capture sound, and that were possible to reproduce in sync with the projected tapes. Other ways of making the characters of the films to speak will also be shown, such as, for example, the actors who stood behind the scenes and used to say the dialogues or reproduced sounds for a certain action in the film. One cannot disregard the work of the narrators or explainers of the films, who played a leading role at a time when the illiteracy rate was considerable. In order to write this article, information was collected in the main monographs dedicated to cinema and several generalist periodicals and dedicated to the national cinematographic press were consulted. As this topic had not yet been properly explored in a national context, it was decided to consult exhaustively primary and unpublished sources. The importance of Joana Duarte’s dissertation (2018), dedicated to the Portuguese cinematographic press, which served as a guide for consulting the aforementioned periodicals, is highlighted here. Margarida Acciaiuoli mentions that there are few studies on film exhibition compared to everything written about cinema (Acciaiuoli, 2013, p. 11). Agreeing with this idea and with the fact that they are quite dispersed studies, it is understood that interest has been increasing, so efforts were made to concentrate some of these investigations in this article.

KEYWORDS

World silent movies, Portuguese silent movies, Pre-cinema, Sound artifices, Talking animatograph/cinematograph

(...)
E a Arte Muda, em desforra,
Vai mostrando a toda a gente
Que *Muda* é verbo, afinal...
Muda... sim, constantemente,
De muda para sonora,
De sonora em musical
(...)
Armando de Miranda in “Juízo do Ano”

Nota introdutória

A reflexão sobre os artifícios sonoros durante a era do dito “cinema mudo” nasceu durante a pesquisa e escrita da dissertação sobre o Salão Jardim da Trindade no Porto (Gonçalves, 2018, p. 83), quando encontramos uma notícia breve acerca do teatro português Águia d’Ouro que teria trazido para Portugal, em 1908, o nosso primeiro cinema falante, com o aparelho “cromomegaphone”. Porém, nessa mesma altura, encontramos uma outra informação no livro: *Porto: 100 anos de cinema português*, de José Gomes Bandeira, onde ficou a ideia de que este “engenhoso artifício” era equiparado ao que se fazia no Salão Ideal, isto é, que se tratava de um grupo de artistas atrás do pano que diziam as falas (Bandeira, 1999, pp. 48-49). Pelo contrário, sabemos agora que se tratava de um aparelho sonoro que produzia som e/ou músicas, em sintonia com o que era projetado, como iremos comprovar mais à frente.

Com o trabalho desenvolvido conseguimos, camada sobre camada, descobrir estas primeiras décadas do cinema português, desvendando os aparelhos criados, as técnicas inventadas e os artifícios aperfeiçoados para que se emprestasse o som, a música e a fala às imagens em movimento.

A expressão “sinfonia das imagens” que incluímos no título foi um “empréstimo” feito a Scarlatti no seu artigo *Expressões estáticas e cinemáticas: a música dos símbolos, das imagens e das ideias*, retirado da revista *Imagem* (1928, p. 27). Neste artigo, Scarlatti usa essas palavras para refletir sobre a música no cinema. Nesse caso, no nosso entender, “sinfonia” abarca significados para além da música, em outros termos, acreditamos ser uma união dos sons, vozes, harmonias e melodias.

Um dos temas que acreditamos estar mais estudado e explorado é o da música no cinema, sobretudo internacionalmente. Neste caso, debruçamo-nos mais sobre a obra *La música en el cine* de Chiñón (1997), por consolidar, de forma abrangente e organizada, a música e o acompanhamento musical no cinema, sobretudo em contexto europeu e estado-unidense. Percebemos que existia um cuidado nestes arranjos musicais, uma procura de uma obra musical pré-existente, ou a criação de uma nova obra que acompanhasse da melhor maneira o espetáculo. Os arranjos eram feitos de modo a produzir sensações nas pessoas que, talvez só com a imagem, não seriam tão eficazes. Por vezes — e o leitor saberá do que falamos — o som aplica mais drama, mais alegria, mais jovialidade, mais qualquer coisa ao que está a ser representado, e isto é notório, no que Silva nos conta no *Porto Cinematográfico*:

Vi, uma vez, uma rapariga, que devia ter vinte anos, a chorar, num cinema. E quando lhe perguntei o que a havia impressionado tão fortemente, confessou-me que não sabia explicar o que mais a comovera, se a música, se o entrecho do film. E, de facto, as duas artes completam-se. (Silva, 1924, [p. 3])

Em contrapartida, conseguimos perceber o cinema mudo como algo que “escapa às particularidades das línguas e interpela às emoções universais” (Cordero-Hoyo, 2021, p. 39), noutras palavras, a ideia da imagem em movimento que não se apoia no dito, na palavra, que não tem som e que, por isso, consegue chegar à praticamente toda a gente que o vê.

Poderíamos, ainda, permitir-nos outras reflexões (a serem, talvez, exploradas num próximo trabalho), como o debate do “cinema puro”, analisando a questão da autossuficiência do filme mudo sem música alguma, e propondo ao espectador uma experiência completa e de igual deleite estético ao ver o filme, sem recorrer a qualquer artifício ou acompanhamento musical gravado ou ao vivo (Chion, 1997, p. 63).

Neste artigo, iremos focar-nos no conceito de “cinema mudo”, expressão reconhecida e caracterizadora de uma época que vai desde o nascimento da imagem em movimento, até 1927 (Bordwell; Thompson, 2015, p. 471), ou, no caso português, até ao ano 1930 (Baptista, *et al.*, 2011, p. 107), início do chamado “cinema sonoro”. O intuito será desmistificar a ideia de que estes primeiros anos foram mudos, e que as primeiras tentativas de sincronização da imagem em movimento com o som só aconteceram nos finais dos anos 20.

1. Os primeiros anos da imagem em movimento: problemáticas na designação de um cinema com artifícios

Os primeiros passos dados pelo cinema conduzem-nos até ao final do século XIX, quando a democratização do tempo, o ócio e a diversão chegavam progressivamente a estratos sociais mais amplos, e a quem o entretenimento era já possível e mais acessível (Gonçalves, 2018, pp. 20 e 30). Apesar da apresentação pública dos irmãos Lumière ser considerada o momento-chave para o início do cinema, não conseguimos demarcar com exatidão quando é que se deu realmente esta invenção. Contudo, podemos ler e tentar compreender a história dos primórdios do cinema ou, como Elena Cordero-Hoyo designa, o pré-cinema ou proto-cinema (Cordero-Hoyo, 2001, p. 19), seja através dos seus múltiplos inventos, sucessivos aparelhos, ou até mesmo estudar enquanto uma época de avanços tecnológicos que desencadearam ou possibilitaram esta criação, sem cairmos num discurso histórico linear (Cordero-Hoyo, 2001, p. 20). Sobre estas mesmas reflexões, a autora cita Gaudreau, Russel e Véronneau:

(...) as origens do cinema apresentam uma rede de configurações tecnológico-materiais (incluindo projectores, câmaras, suporte filmico, equipamento sonoro, velocidades, práticas culturais, decisões estéticas, linguagens artísticas, etc.) (Russel; Gaudreau; Véronneau Apud Cordero-Hoyo, 2021, p. 20).

Os primórdios do cinema estão igualmente marcados por serem uma época à procura de uma identidade e de uma denominação que,

neste caso, Gaudreault batizou como “cinematógrafo-atração”, por não acreditar em denominações como “pré-cinema”, “cinema primitivo” ou “cinema das origens” (Cordero-Hoyo, 2001, p. 39).

Os primeiros filmes até metade dos anos 10 são, na sua maioria, de curta duração e apenas posteriormente nos vai aparecer a longa-metragem. Esses primeiros filmes não eram narrativos nem constituíam ficções, eram antes “quadros” com “vistas” sobre uma determinada cidade, sobre um país, ou atualidades: ou seja, tudo o que era passível, fácil e acessível para quem estava a filmar. Não tardou, mesmo assim, a aparecer quem reparasse nas possibilidades destes novos aparelhos e, com truques de montagem e sequências narrativas, dessem início ao cinema que hoje nos é tão familiar (Chion, 1997, p. 40).

À margem destas origens, chamamos especial atenção à designação atribuída a esta época do pré-cinema e posteriores décadas (até aos finais dos anos 20): “cinema mudo”. Ou seja, uma época em que as fitas eram gravadas sem som, em contraponto ao que depois se fazia a partir de 1927 com a difusão do cinema com som síncrono, ou como passaria a ser conhecida: época do “cinema sonoro”. A verdade, como iremos perceber ao longo deste artigo, é que esta era uma época em que as projeções e o cinema não eram “mudos” (Baptista, 2011, p. 25).

A música que se ouvia durante essas projeções é a primeira coisa que nos assoma à cabeça. Uma música tocada, habitualmente, ao vivo, por um solista, ou por um grupo pequeno de músicos (como os quartetos e sextetos), ou por uma orquestra e, por vezes, acompanhados por cantores. A música podia ser pré-existente ou ter sido composta especificamente para o filme a ser projetado.

Muitas vezes fica olvidado da história do cinema e destas projeções o facto de elas serem acompanhadas por comentários de narradores, ou por quem fizesse uma dobragem em direto das legendas ou intertítulos que apareciam no pano. Inclusive, uma das novidades desta época eram os atores que faziam uma espécie de performance atrás do pano, simulando vozes acompanhando a ação e, até, fazendo sons que recriavam o que se passava no ecrã (Chion, 1997, p. 40).

1.1. O acompanhamento musical e sonoro das primeiras imagens em movimento

Tiago Baptista transporta-nos para uma reflexão em torno da nomenclatura “cinema mudo” que engloba cerca de 40 anos de história do cinema, e que se refere a um cinema sem som, em contrapartida à “sonorização do cinema” que, no caso português, acontece no ano de 1931 (Baptista, 2011, p. 25). Tal como referido anteriormente, pretendemos demonstrar que a época do “mudo” abarca muito mais do que um cinema sem som, e que abrange, na verdade, um sem número de processos e engenhos que se foram materializando nos espaços em que as fitas eram exibidas. Nesses processos, estão englobadas diversas tentativas de sonorização, de acompanhamento musical, e não só, das películas.

Nos primeiros anos do cinema, as projeções eram particularmente barulhentas: o público reagia com o espetáculo, batia palmas, ria-se, gritava, lia os intertítulos em voz alta, e também os comentavam (Baptista, 2011, p. 77). Por outro lado, o cinema era um sítio onde se poderia conviver socialmente, e um local onde se poderia fazer discretamente e em “semi-obscuridade”:

Aos sons de gritos, aplausos e vivas pelas acções das personagens juntava-se por isso o som dos estalos e bofetadas dos homens e mulheres que assim ripostavam àqueles cuja

“agilidade de mão [fazia] patas de aranha em coxas tibias”, como escreveu um jornalista citando Fialho (Baptista, 2011, p. 23).

As primeiras músicas de cinema eram tocadas fora da sala de projeção e serviam como atração do público e, mais tarde, entravam na sala, acompanhando o que estava a ser projetado no pano. Este acompanhamento era feito por um pianista local ou, inclusive, por uma grande orquestra (já em salas mais prestigiadas), não esquecendo os pequenos quartetos ou um conjunto de músicos de câmara. Houve igualmente experiências com cantores que intervinham durante a projeção (Chion, 1997, pp. 43-44).

A música era muito valorizada com o filme. Apesar das projeções serem, na sua maioria, acompanhadas presencialmente por músicos, era corrente haver acompanhamento musical com apoio dos aparelhos de som (Cordero-Hoyo, 2001, p. 37), como iremos analisar atentadamente no próximo subcapítulo. Exemplo disso são alguns dos primeiros filmes curtos, em que se acredita terem tido acompanhamento musical durante as projeções através de um gramofone, como o foram os filmes com números de dança, que nos primeiros anos do cinema eram particularmente comuns (tal como, as danças de Annabelle More: *Annabelle Butterfly Dance* [ver Imagem 1] e *Annabelle Serpentine Dance*, ambos de 1895) (Chion, 1997, p. 42).



Imagem 1 – Fotograma da *Butterfly Dance* de Annabelle More (Movies Silently, 2020)

Outra novidade interessante era o órgão *Wurlitzer* [ver Imagem 2], comum nas salas de cinema americanas, que estava repleto de um grande número de efeitos sonoros para certos ruídos. Nos anos 70, a sala do Gaumont Palace em Paris tinha ainda um destes órgãos apesar de quase não ser utilizado (Chion, 1997, p. 43).

Havia uma diferença curiosa entre as práticas musicais e o acompanhamento musical de um filme, entre a Europa e os Estados Unidos da América. Os Estados Unidos recorriam muito aos chamados *cue sheets*, que eram folhetos com indicações para o acompanhamento musical da fita, e que sugeriam uma seleção de temas já existentes para cada sequência. Estes *cue sheets* já não foram tão utilizados na Europa, porque esta seguia a tradição teatral, com diretor de orquestra que, ora usava uma partitura original, ora uma compilação, segundo tradição do teatro do século XVIII. E, citando Mathias Spohr: “la

tradición musical que pudo crear el teatro de gran espectáculo [...] que mostraba catástrofes naturales con una música adaptada”. Neste caso, Chion também repara que cada país é um caso, e que os tipos de acompanhamento musical e sonoros variam consoante as práticas e tradições de certa região ou país (Chion, 1997, p. 39).



Imagem 2 – Órgão Wurlitzer pertencente a um Cinema Paramount (Hargiss, s.d.)

1.2. As primeiras máquinas sonoras do cinema e os primeiros filmes narrativos. O caso de Alice Guy e dos aparelhos Gaumont

Muitos foram os inventos e aparatos que se criaram até chegarmos aos conhecidos Cinematógrafo dos irmãos Lumière, ao Cinetoscópio de Dickson e Edison e, mesmo, ao “nosso” Cinematógrafo Português, apresentado por Paz dos Reis no Teatro Príncipe Real no Porto (hoje Teatro Sá da Bandeira) (Costa, 1986, p. 61).

Dois dos primeiros inventores conhecidos eram Thomas Alva Edison em colaboração com William Dickson, com o Cinetoscópio Mudo. Este aparato tratava-se de uma espécie de sistema juke box mas com imagens, que se podiam visionar individualmente, combinando-se as imagens com registos fonográficos. Este invento levou-os ao Cinetofone (Chion, 1997, p. 42). Acerca deste novo sistema, Edison refere no *Le Figaro*, no dia 8 de maio de 1893: “podremos llegar a ver una ópera, una comedia, una persona, al mismo tiempo que la oímos” (Edison *In Le Figaro Apud* Chion, 1997, p. 42).

Contudo, e antes de mais, Edison era um homem de negócios e, provavelmente, terá decidido investir em equipamentos de uso individual por ter acreditado que seria mais rentável em relação a um projetor para uma audiência mais ampla, além da má experiência que teve com o seu Fonógrafo ou Cinetofone onde “o público não se interessou por esses concertos fonográficos” (Costa, 1986, p. 69-70).

Nesta mesma época, em 1877, Charles Cros, com bases semelhantes, criava o Paléfono que, segundo Chion, não teve tanto reconhecimento da parte dos franceses.

Chegados aqui, conseguimos perceber que a gravação sonora ainda era vista como uma conservação ou captação de voz e do som, da mesma maneira que o filme representava uma captação da imagem em movimento. No fundo, e por isso, não se perspectivavam ainda as suas potencialidades, fossem elas lúdicas ou até rentáveis (Chion, 1997, pp. 37-38).

No entanto, Georges Demeny, inventor do Fonoscópio em 1892, esteve perto de inventar o cinema falado (Costa, 1986, p. 61), ao desenvolver experiências de “cronofotografia falada e projeção de retratos falantes”. Infelizmente, por falta de condições financeiras, não pode continuar com estas experiências (Costa, 1986, p. 69).

Em 1895, Demeny faz uma proposta a Gaumont apresentando-lhe o seu Fonógrafo, que era uma junção de um Fonógrafo com um Fonoscópio de projeção que funcionavam de forma sincronizada (Noël Burch *Apud* Chion, 1997, p. 42). É aqui que nos aparece o “Chronophone Gaumont”, que mais tarde iremos ver nas salas portuguesas, também com o nome “Chronomegaphone”. Este sistema foi o mesmo utilizado por Alice Guy (1873-1968) nos primeiros sete anos do século XX: “más de cien películas cantadas o habladas, en las que hace intervenir a artistas músicos o cantantes” (Chion, 1997, p. 42).

Alice Guy terá assistido a uma das primeiras sessões privadas feitas pelos irmãos Lumière (anteriormente à apresentação pública oficial e paga) do seu cinematógrafo. Era então secretária do empresário León Gaumont, conhecido no mundo do cinema pela comercialização de aparelhos cinematográficos.

Aproveitando-se da sua posição, Guy teve oportunidade de assistir a diversas conversas e apresentações das mais recentes novidades técnicas. Apesar de Gaumont e mesmo os irmãos Lumière olharem para estes inventos enquanto “aspectos tecnológicos, científicos e comerciais da venda dos aparelhos”, Guy conseguiu perceber as suas potencialidades, especialmente para “usos educacionais e ficcionais do novo meio, que iam além das filmagens da atualidade quotidiana que se faziam no momento”. Imediatamente, com permissão do seu chefe, levou emprestada uma das câmaras Gaumont-Demeny, que era inspirada no Cinematógrafo, “com intuito de filmar uma ou duas cenas que ela mesmo escrevia”. Acabou por se tornar na primeira diretora e produtora de cinema mundial (Cordero-Hoyo, 2001, p. 27).

Tendo gostado do resultado e, prevendo “um negócio lucrativo”, Gaumont acabou por, no ano de 1897, confiar a Alice Guy a direção da produção cinematográfica da Companhia Gaumont, tendo produzido até 1907 mais de 600 curta-metragens e mais de 100 filmes com som sincronizado, usando o novo sistema patenteado por Gaumont, chamado Chronophone. Guy casa-se em 1907 com Herbert Blaché, produtor desta Companhia, que estava encarregue de vender o aparelho nos Estados Unidos da América, para onde ambos partiram (Cordero-Hoyo, 2001, p. 28).

Acontece que o acompanhamento sonoro, principalmente o musical, não só durante a realização desses filmes, mas durante as projeções das fitas nas salas, foi algo que surgiu naturalmente, principalmente por ser já uma prática corrente e comum em modelos já existentes, como eram exemplo o teatro, a ópera, ou até o ballet. Menos estranho nos parece se pensarmos, citando caso análogo, que as salas de teatro foram recorrentemente convertidas em salas de cinema ou até adaptadas para receber esta novidade entre os atos de uma obra de teatro, antes até de se criarem espaços consagrados apenas a esta prática, como iremos ver (Chion, 1997, pp. 38-39).

Ainda no âmbito dos aparelhos criados com finalidade de captação de som para posterior sincronia com a imagem, aparece-nos em Portugal um outro aparelho de destaque: o Vitaphone da Warner Bros.

Encontramos na revista *Imagem*, uma notícia sobre a Warner Bros, “detentora célebre do cinema falado, Vitaphone”, que decidiu mudar de rumo, ou seja, se até então usava o processo de sincronia som-imagem apenas em algumas cenas, iriam apostar num filme inteiramente “vitaphonado”. O filme chamar-se-ia *The Terror*, e teria como atriz a Louise Fazenda a fazer de *médium* num filme sobre espiritismo:

(...) os dirigentes da W. B. vão com certeza fazer falar os espíritos. Com a faculdade imaginativa que é peculiar aos americanos, deve ser interessantíssimo ouvir falar, do além, Napoleão, George Washington e tantos[sic] outras celebridades chamadas sempre nestas circunstâncias. (*Imagem* (1928b), p. 4)

Na mesma revista, a notícia “O galo canta” informa que, da mesma maneira que a Warner Bros tem o *Vitaphone*, a Fox tem o *Movietone* e a F.B.O. tem o *Kinegraphone*, a Pathé teria agora um novo processo de cinema falado chamado de *Photophone*. Sendo a imagem da companhia o “célebre galo da Pathé”. A primeira gravação sincronizada foi o galo a cantar [ver *Imagem* 3]. Contam ainda a seguinte anedota:

Ora estes bipedes são muito avessos a tudo o que não seja a sua liberdade. Por isso só depois de porfiados esforços se conseguiu que o imperador da capoeira, se dignasse dar um dos seus dó de peito. / Mas segundo a opinião autorizada do operador, o que resolveu o galo a botar fala não foram nem os esforços nem a paciência dos que estavam presentes, em o convencer. Teria sido, isso sim, a luz dos sunlights que dispuseram em volta da scena e que o galaroz tomou, por certo pelo nascer da aurora... / Não é cinema falado é cinema em cócórócs !... ([S.A.], 1928b, p. 4)



Imagem 3 – O Galo da Pathé Canta (*Imagem*, 1928b, p. 4)

2. O caso português: as feiras e as primeiras salas de cinema em Portugal

Segundo Chion, o cinema nasceu como um género popular e, portanto, começou em lugares populares, “lentos de humo y ruido” (Chion,

1997, p. 40). Em Portugal, apesar das primeiras projeções terem tido lugar em salas de teatro consagradas, voltou, posteriormente, como uma forma de espetáculo mais recorrente, inserida em programa de variedades, dentro de recintos de feiras e, muitas das vezes, levadas a cabo por projecionistas itinerantes (que, na maioria das vezes, eram os próprios autores das fitas que mostravam) (Baptista, 2011, p. 21).

Os filmes, por serem curtos, eram igualmente incluídos nos programas de teatro e outro tipo de variedades que poderiam incluir ballets, números cómicos e outro tipo de atrações, apresentando temas muito diversos (Chion, 1997, p. 39).

Exemplo disso eram as então famosas feiras de Lisboa, como a Feira de Alcântara (1894-1912), situada no Aterro, foram construídas umas barracas em madeira de fácil desmontagem que tinham plateias onde eram representadas peças de teatro e onde se faziam diversos espetáculos. Estes foram, entretanto, substituídos pelas novidades do *Fonógrafo* e o *Raio X* e que “intensamente mobilizavam as plateias” (Acciaiuoli, 2013, p. 42). Também a Feira do Campo Grande (1778-1932), em 1898, durante a apresentação do animatógrafo, foram exibidos numa barraca “fenómenos” e “cosmoramas”, e uma fita que teria estado já no Coliseu dos Recreios: *A Pesca da Sardinha*, que tinha um comentador e um pianista a acompanhar a sessão (Acciaiuoli, 2013, p. 43).

Com o intuito de atrair as “elites” ou a “gente decente”, o cinema fez esforços para que se elegessem temas mais ponderados, como adaptações literárias, temas religiosos e morais, entre outros, sendo que a música vai sempre acompanhando estes cuidados (Chion, 1997, p. 40).

Graças a isto, as salas vão começando, gradualmente, a ter uma morada fixa e muitas das vezes dedicadas apenas ao espetáculo cinematográfico, oferecendo, progressivamente, um maior conforto para os seus espectadores.

Em Lisboa, a primeira sala dedicada inteiramente às sessões do animatógrafo é o Salão Ideal, inaugurada por João Correia, com apoio de D. Nuno de Almada (que mais tarde esteve envolvido na Portugália Filmes). Segundo João Bénard da Costa, terá sido nesta sala de espetáculos que Lisboa viu o primeiro cinema com os filmes “da moda” da Pathé e Gaumont (Costa, 1991, p. 14).

As demais salas dedicadas somente ao espetáculo cinematográfico começaram a proliferar entre os anos de 1906 e 1907. Este facto, apesar de curioso não vem ao acaso, tendo em conta as condições do país à altura, neste caso, relativas à questão da eletrificação (ou ao seu atraso), além de serem datas coincidentes com a inauguração, em 1903, da central elétrica das Companhias Reunidas de Gás e Electricidade (formada em 1891) e a mesma data em que Lisboa começou a ser “electrificada” (1904 a 1914). No Porto, a eletrificação foi feita pouco depois, entre 1904 e 1914, sendo que o resto do país teve acesso à electricidade nos seus centros urbanos a partir de 1912 e, gradualmente, nos anos que se seguiram, até aos anos 20 (Costa, 1991, p. 14).

2.1. O acompanhamento musical e a primeira tentativa de cinema sonoro em Lisboa

Acredita-se que as sucessivas invenções dos aparelhos sonoros, lado a lado com o aperfeiçoamento da sincronização entre o som e a imagem em movimento, tratava-se, na realidade, de “racionalizar economicamente” a música. Noutras palavras, poderia justificar uma menor despesa substituir as orquestras ou os músicos ao vivo durante os espetáculos de cinema (que implicavam uma qualidade variável e preços elevados), por uma música que era gravada e que podia ser reproduzida em várias cópias de filmes (Chion, 1997, p. 66).

Portanto, este acompanhamento e procedimentos para a sincronização de som e imagem foi algo que nunca deixou de ser aperfeiçoado ao longo dos tempos e, como veremos, cada espaço ou recinto vai apresentar uma pluralidade de soluções e inventos que vão ao encontro dos gostos e exigências do público (Acciaiuoli, 2013, p. 44).

No acompanhamento musical ao vivo, a música era escolhida e, muitas das vezes, composta pelos próprios maestros, tal como o fazia o compositor Armando Leça que compôs música para alguns filmes produzidos na Invicta Film, nomeadamente, *A Rosa do Adro* (George Pallu, 1919), *Amor de Perdição* (George Pallu, 1921), *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (George Pallu, 1920) e *Mulheres da Beira* (Rino Lupo, 1921) (Baptista, 2011, p. 27).

Tiago Baptista cita a revista *Imagem* que, em 1931, publicou um artigo sobre o trabalho de René Bohet, maestro nas salas de espetáculo, que se encarregava de encontrar os melhores trechos de músicas para acompanhar cada ação do filme a exhibir, tal como nos descreve (Baptista, 2011, pp. 26 e 27):

(...) sentado defronte duma mesa, com um lápis na mão e um cronómetro na outra, o maestro fixava atentamente todos os detalhes, tomando apontamentos numa folha de papel; por três ou quatro vezes bateu as palmas, gritando para o operador: “Alto! Repita a mesma parte”. (...) depois de tirados aqueles apontamentos (...) ia para o camarim e procurava no arquivo, pacientemente, durante horas seguidas, os trechos que mais acertassem com o assunto das cenas e a sua duração. Em seguida começavam os ensaios. (Casanova Apud Baptista, 2011, p. 27).

A revista *Imagem* informa também que, até 1930, na maioria das terras da província em Portugal, os filmes eram exibidos sem acompanhamento musical, apesar de existirem pianistas “mais ou menos sonâmbulos, que tocam, de vez em quando, uma valsa, uma selecção de ópera italiana ou um foxtrot em voga” e que, por isso, infelizmente, o espectador naturalmente não conhece o “admirável espetáculo resultante da combinação do som com a luz, da melodia com a imagem” (*Imagem*, 1930, p. 8).

Para além do acompanhamento musical, era comum haver alguém, um “explicador”, que narrava a história exibida no pano. É importante apontar que nesta época a percentagem de analfabetismo era grande, e a importância de ter alguém que lesse os intertítulos e os explicasse era maior (Cordero-Hoyo, 2001, pp. 37-38). Segundo Elena Cordero-Hoyo, o explicador foi uma figura presente até 1910, sendo até uma figura pouco estudada na história do cinema, além de que “consegue fazer a transição da universalidade das imagens em movimento para a cultura local mediante a sua interpretação particular e única” (Cordero-Hoyo, 2001, p. 38). Outras figuras que “emprestaram a voz ao cinema mudo” foram os atores que recriavam ou criavam as falas dos atores da fita, e faziam os efeitos sonoros atrás do pano (Cordero-Hoyo, 2001, p. 38).

Não muito longe destas realidades, Félix Ribeiro descreve-nos a primeira tentativa de utilização do “Chronophone” de Gaumont por João Correia, que conheceu o aparelho numa das suas viagens a Paris (Ribeiro, 1983, p. 39). Após negociações com a Gaumont, Correia volta a Portugal com uma equipa de técnicos e aparelhagem. Segundo o autor, esta novidade foi experimentada pela primeira vez no “rink de patinagem” que tinha sido criado no recinto de diversões variadas no chamado “Paraíso de Lisboa” e que era muito

frequentado. Este experimento, um filme, tinha João Correia na máquina de filmar, acompanhado por Maximino Abranches (que trabalhava na Portugália, na elaboração de títulos e legendas para filmes), trabalhando em conjunto com os técnicos franceses e os seus “fonógrafos registadores” (que usavam um disco com formato diverso do usual, com um diâmetro mais amplo), tendo Júlia Mendes, atriz de revista e “cantadeira de fados muito conhecida e apreciada”, a cantar *Grisette* (Ribeiro, 1983, p. 39).

2.2. Artifícios sonoros do “cinema mudo” em Lisboa e no Porto: 1908-1930

Contribuâmos todos para o aperfeiçoamento da exibição dos films, pois não só a nitidez das lentes da máquina projectora tem influência. Uma orquestra, que dê relevo ao trabalho produzido pelos artistas cinematográficos, não só parece corrigir muitos defeitos dos films, como também prepara a alma do espectador a sentir mais profundamente as cenas mais delicadas do trabalho exibido. (Silva, 1924, [p. 3]).

Chegados aqui, desde logo reparamos que tal como acontecia na Europa e noutros continentes, Portugal quis trazer para as suas salas e recintos de exibição cinematográfica portuguesas, as mais recentes novidades e as melhores experiências com estes novos aparelhos e artifícios, sobretudo ao nível do acompanhamento sonoro e musical dos filmes.

No artigo, *Os antepassados do sonoro: Os senhores lembram-se?* (Telmo In *Imagem*, 1930, p. 14), que Cottinelli Telmo (arquiteto e cineasta português) escreveu para a revista *Imagem*, lembra os tempos dos animatógrafos nas Feiras, onde aproveitavam os vários “artifícios sonoros” que existiam. Começa pela Feira de Alcântara onde, numa conversa imaginária com os “espectros” (dos antigos cinemas), lhe é lembrado que no animatógrafo aí presente, durante a projecção de uma fita de guerra entre ingleses e *boers*, havia quem se escondia atrás do pano e dava pancadas no bombo para dar a impressão de bombas ou tiros [Ver *Imagem* 4]:

Lembras-te? Foi na Feira de Alcantara, há vinte e tal anos... Num animatógrafo, então dizia assim onde passava uma fita de guerra entre ingleses e boers.... Pensámos que o público gostaria... e era eu quem dava aquelas pancadas no bombo, por detrás do pano. A guerra era eu.... Fazia impressão, lembra-te? Depois, naquela fita do Dreyfus, quando êle era exautorado, tocava eu o cornetim e um colega que já tinha sido tropa, rufava num tambor.... Metia vista! ... (Telmo in *Imagem*, 1930, p. 14).

Mário Costa fala-nos, no seu livro *Feiras e Outros Divertimentos Populares de Lisboa*, da Feira do Campo Grande onde um filho do ator António Pedro, que teve uma barraca de fantoches e animatógrafo de Boulanger, exibiu uma fita que se chamava *A Pesca da Sardinha* (referida anteriormente), com temática sobre a fauna marítima. Colocando-se ao lado do pano, descrevia e explicava o que estava a ser projetado, acompanhado do pianista que animava musicalmente a sessão. Na mesma barraca da Feira do Campo Grande, foi passado o filme da *Nau Catrineta*, um conjunto de quadros que obrigou o pianista a tocar “umas notas mais agudas e arrastadas” tendo como finalidade dar uma ilusão de ruído das ondas, “quando o mar aparecia encapelado” (Costa, 1950, p. 104).



Imagem 4 – Atores atrás do pano durante a projecção de *Ben-Hur* (Imagem, 1930, p. 14)

A Feira da Avenida ou de Agosto teve início em 1908 no Parque Eduardo VII (Costa, 1950, p. 191). Diz Mário Costa que aqui tinha o Chantecler Chalet, o Royal Cine Palais, Cine Paris e o Salão Ideal, que “davam ao público as melhores fitas faladas da época”. Terá sido nesta feira que “Mota-Mastiga” e “Tlim das flores” —que eram duas figuras populares de então— organizaram a primeira companhia dramática que “fez falar os filmes mudos” que foram projetados no Salão Ideal, filiar do animatógrafo que existia na rua do Loreto (Costa, 1950, p. 195).

O Chantecler Chalet, quando ainda estava na Feira de Alcântara, passou uma fita acompanhada por diálogo “escrito com muita propriedade e desempenhado por artistas de mérito no género” (Acciaiuoli, 2013, p. 45).

No mesmo artigo de Cottinelli Telmo fala-se dos “Cuadros Explicados” no Salão da Avenida da Liberdade (Telmo in Imagem, 1930, p. 14), onde este artifício de replicar sons também se fazia, tal como noutros espaços como o Salão Chantecler [Ver Imagem 5], nos Restauradores, tratando-se de “soluções inventivas e de que deveriam ter as suas dificuldades” (Acciaiuoli, 2013, pp. 45-46). Sobre o Chantecler, lembra Cottinelli Telmo que os filmes eram sonorizados a “200 por cento” nas “melhores produções estrangeiras, e tudo em português!”. Eram apenas quatro as pessoas que emprestavam as vozes às fitas e chegavam a “fazer doze papeis diferentes” (Telmo in Imagem, 1930, p. 14).

Um caso interessante mencionado em praticamente todas as monografias e periódicos sobre a história do cinema de Lisboa é o do já referido Salão Ideal, inaugurado em 1904 por João Freire Correia (1874-1929) e D. Nuno de Almada, na Rua do Loreto (Acciaiuoli, 2013, p. 49). Sabe-se que, em 1908, passa para as mãos de Júlio Costa que inicia algumas obras de melhoramento e que nos traz a novidade do “animatógrafo falado” (Acciaiuoli, 2013, p. 50). João Bénard da Costa, nas suas *Histórias do Cinema* (1991), escreve que foi precisamente neste ano de 1908 que, pela primeira vez, se projetam estas “fitas faladas”, com o filme francês *Vida de Cristo*, que teve enorme sucesso. Conseguimos apurar, no entanto, que este “animatógrafo falado” tratava-se, na verdade, de atores que se colocavam atrás do pano e recitavam as falas das personagens dos filmes e produziam também os efeitos sonoros nos bastidores (Costa, 1991, p. 15).

Segundo Félix Ribeiro, este grupo era constituído por membros dos bombeiros da Corporação dos Voluntários da Ajuda, à qual o próprio Júlio Costa pertencia —e de que fazia parte também o ator António Silva, que mais tarde veio a ser uma figura de destaque no teatro e no cinema nacional (Ribeiro, 1983, p. 43). Este grupo de pessoas variava de “composição e numero conforme o tipo de filmes”: primeiro estabelecia-se uma lista com as falas e, posteriormente, os atores atrás do pano deveriam pronunciar-las em sincronia com o que o ecrã mostrava. Houve a necessidade de criar um roteiro como os usados pelo contrarregista teatral “que fizesse *entrar em diálogo* a respectiva personagem, cujas falas deveriam já estar decoradas pelo intérprete respectivo”. Todo este trabalho estava a cargo de Julião Santos, amigo de Júlio Costa (Ribeiro, 1983, p. 43).



Imagem 5 - Chantecler (Imagem, 1930, p. 14)

Diz-nos ainda Félix Ribeiro que o interesse por estas fitas faladas não caiu em desuso e que pouco tempo depois, tanto o Chiado Terrasse como o Chantecler, adotaram estas técnicas que se mantiveram até 1928 (Ribeiro, 1983, p. 43).

Não obstante, durante a consulta de jornais lisboetas generalistas da época, particularmente, n’*O Século*, descobrimos que, na realidade, existiram outras exhibições deste animatógrafo falado, ainda antes destas terem acontecido no Salão Ideal. Porém, as expressões usadas nestas publicidades não se circunscreviam apenas à do “animatógrafo falado” e variavam entre: “Chronophone”, Chronomegaphone” de Gaumont ou Edison, e, por vezes também, “animatógrafos falantes”, que não eram mais do que o “invento” descrito ao que se fazia no Salão Ideal, podendo induzir-nos em erro.

A primeira notícia que encontramos referente às projecções em sincronia com som, data do dia 31 de julho de 1908, com a primeira exibição na Maison Moderne, situada na rua do Jardim do Regedor, do “chronomezaphone(sic), última invenção de Edison” que, segundo o descrito, se trata de um aparelho que “reproduz figuras e vozes de cantores celebres de opera, zarzuela e opereta” (*Theatros in O Seculo*, 1908a, p. 3). No dia seguinte, 1 de agosto de 1908, vemos a notícia de que nessa noite se iria estrear no Maison Moderne o *Chronomegaphone*, sendo que no dia anterior já se tinham feito experiências com o aparelho [ver Imagem 6] (*Theatros in O Seculo*, 1908b, p. 3).

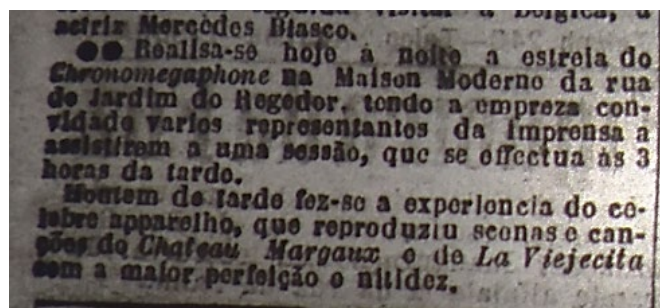


Imagem 6 – Publicidade ao Chronomegaphone no Maison Moderne (O Seculo, 1908b, p. 3)

No dia 6 de agosto de 1908, voltamos a ter nova publicidade [ver Imagem 7], desta vez para a estreia do animatógrafo falante no Real Coliseu, informando que após um “êxito colossal” no estrangeiro, vem para Portugal pela primeira vez (O Seculo, 1908c, p. 3). Repare-se que, nesta publicidade, informa-nos que não se trata de um aparelho, mas sim de um falante “Declamado, vivo”, provavelmente ao género do que se veria fazer futuramente no Salão Ideal, igualmente «desempenhado por uma enorme companhia de artistas portugueses de vários teatros da capital».



Imagem 7 – Publicidade ao Animatografo Falante no Real Coliseu (O Seculo, 1908c, p. 3)

No mês seguinte, no dia 2, outra publicidade fala-nos da inauguração no salão da Trindade [ver Imagem 8], do novo “animatografo falante”, que vai ser estreado neste sábado, no dia 5 de setembro de 1908, e de que se diz: “ser uma verdadeira maravilha, produzindo a illusão mais completa” (Theatros in O Seculo, 1908d, p. 4) apresentando, numa outra notícia, os preços das entradas: “80 réis para a geral e 120 réis para as cadeiras” (Theatros in O Seculo, 1908e, p. 3). Nessa sessão que “atrahiu ali enorme concorrência e teve o mais justificado successo”, foram passados três quadros: *Vingança e remorso* — “de grande intensidade dramática”, *Effeitos do nervoso*, e *Dois compadres* — “d’um comico indescriptivel” (Theatros in O Seculo, 1908f, p. 4).

No dia 26 de setembro de 1908, foi a vez de se realizar no Casino Etoile a estreia do “animatographo falante” (Theatros in O Seculo, 1908g, p. 3). Apenas no dia 31 de outubro vemos finalmente a notícia de que no dia anterior se teria realizado no Salão Ideal, na rua do Loreto, a inauguração do “animatographo falante” com as fitas “Salvação d’um pae” e “Mulher zelosa”, que “agradaram muito” (Theatros in O Seculo, 1908h, p. 3).

Já no Porto, o animatógrafo falante chegou mais tarde, mas quase em simultâneo com Lisboa. Vemos a primeira notícia no Comércio do Porto a 3 de setembro de 1908 sobre o Theatro Águia de Ouro [ver Imagem 9], onde somos informados de que iria abrir no dia seguinte, 4 de setembro, estreando um “magnifico aparelho”, o “Cronomegaphone ou cinematographo falante, da importante casa Gaumont”. Mais nos informa que, na realidade, não se trata de uma novidade, até porque já

teria estado “há tempos” no Porto, um outro cinematógrafo do género. Em contrapartida, segundo a notícia, este que agora vem é “muito mais perfeito”, porque lhe foram introduzidos os “mais modernos melhoramentos”. Sabemos também que o aparelho é apresentado pela Empresa Cinematográfica Portuguesa de Lisboa que, por sua vez, tem uma “collecção de fitas inexgotavel e completamente desconhecidas em Portugal” (Espectáculos in Commercio do Porto, 1908a, p. 2). No dia 5 de setembro, somos informados de que estas sessões do cinematógrafo falante no Theatro Águia de Ouro foram bastante concorridos, tendo sido difficil conseguir lugares, o que demonstra o agrado e a boa receção deste espetáculo novo (Espectáculos in Commercio do Porto, 1908b, p. 2).

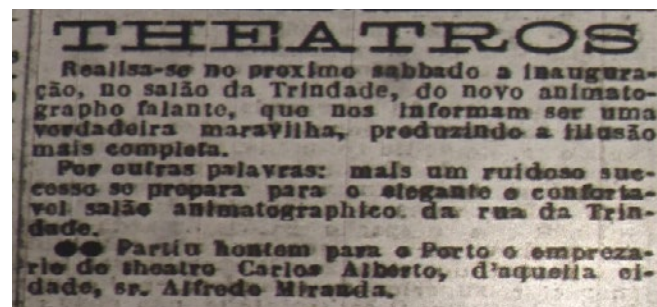


Imagem 8 – Publicidade à inauguração do Animatografo Falante no Salão da Trindade (O Seculo, 1908d, p. 4)

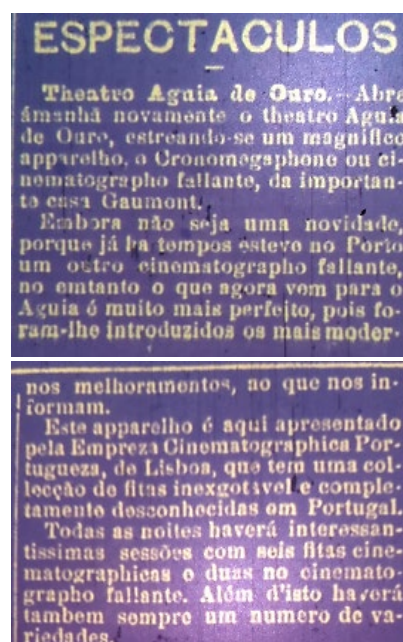


Imagem 9 – Publicidade à inauguração do Theatro Águia de Ouro com o Chronomegaphone ou cinematographo fallante (O Commercio do Porto, 1908a, p. 2)

No mesmo teatro e no mesmo mês, no dia 30, fala-se de outra novidade que irá ser inaugurada, desta vez: o “animatographo fallante”, apresentado pela empresa Teixeira de Lisboa. Pela publicidade, entendemos que este animatógrafo se opera da mesma maneira que o anterior no Salão Ideal:

(...) Com efeito, o grupo de artistas que declama ocultamente, por traz do panno cinematográfico, desempenha-se à maravilha como... elemento falante. A combinação do dialogo com a acção que se desenvolve nos quadros é bem observada, casando-se distintamente com a movimentação das figuras, as gesticulações, os passos, atitudes, etc. (...) (*Espectáculos in Commercio do Porto*, 1908c, p. 2).

Considerações finais

A informação referente ao cinema falado passado no Teatro Águia d'Ouro em 1908, muito antes da chegada do “cinema sonoro” em Portugal, em 1930, era a única pista que tínhamos para iniciar uma reflexão a que nos propusemos com o presente artigo: desmistificar a ideia de que a era que hoje conhecemos como “cinema mudo” foi realmente muda.

Deparamo-nos com algumas lacunas e dificuldades que tentámos tornar sempre que possível, desde logo a informação disponível sobre este assunto. O facto de não haver uma investigação consolidada sobre o tema em Portugal, obrigou-nos a diversas leituras sobre a história de cinema geral, tanto nacional como internacional, sobretudo de França, pelos contactos comerciais que tínhamos com empresas como a Gaumont e a Pathé.

A imprensa periódica cinematográfica nestes primórdios não eram abundantes, além de não conterem toda a informação que precisamos sobre exibições per se, pelo que foi essencial a consulta de jornais generalistas, que nos informavam sobre as exibições destes primeiros falantes. Sublinhamos a importância no cuidado e rigor na leitura destes jornais, porque muitos poderiam induzir-nos em erro, fosse pelas designações escolhidas, que não eram claras quanto ao tipo de “sonoro” a ser exibido, fosse quanto à novidade das exibições.

Quanto à questão primordial deste artigo, acreditamos que conseguimos contribuir para que a ideia de que o cinema nesta época, desde o seu invento até c. 1927/28 (data que põe termo ao dito “cinema mudo” e dá início ao chamado “cinema sonoro”) não era mudo.

Quando foram inventadas as máquinas de captura de imagem em movimento, por estas não terem capacidade de registar o som em sincronia com a imagem, se empregaram esforços para que essa existisse, tornando-se numa problemática que acompanhou desde sempre a história da imagem em movimento.

Desde logo foram desenvolvidos aparelhos de captação do som com o intuito de acompanhar as projecções filmicas, sempre pensando na melhor forma de sincronização da imagem em movimento e o som.

Paralelamente, talvez pela tradição teatral, e porque o cinema também era inserido noutros espetáculos nas primeiras décadas da sua existência, o acompanhamento musical nas exibições sempre foi dado adquirido, recorrendo-se primeiro a orquestras, grupos de músicos, pianista, cantores, mas também a aparelhos como grafonolas e outros. Outro artifício sonoro, quicá o mais curioso, foram os grupos de atores que se colocavam por detrás do pano e recriavam a fala das personagens dos filmes, assim como outros sons (tambores, canhões...).

Não nos podemos esquecer também dos explicadores ou narradores, que falavam diretamente ao público e que tão importantes foram nestas épocas, sobretudo em Portugal, onde a grande maioria da população era analfabeta.

Sabemos que o tema está longe de estar esgotado e que a informação reunida vai além do que aqui foi apresentado e acreditamos que dará espaço para o desenvolvimento deste trabalho, até noutras perspetivas, sobretudo ir mais além do que foi feito e explorado nas duas grandes cidades portuguesas que o são Porto e Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

- Acciaiuoli, M. (2012). *Os cinemas de Lisboa. Um fenómeno urbano do século XX* (2.^a ed.) Bizâncio. ISBN: 978-972-53-0518-8.
- Bandeira, J. G. (1990). *Porto: 100 anos de cinema português*. CMP. ISBN: 972-914716-7.
- Baptista, T. & Parreira, T.; Borges, T. B. (Coord.) (2011). *Cinema em Portugal. Os primeiros anos*. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda. ISBN: 9789722719254.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2015). *El arte cinematográfico. Una introducción*. 6.^a ed. Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 978-84-493-0129-2
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Ediciones Paidós Ibérica. ISBN: 84-493-0447-4.
- Cordero-Hoyo, E. (2021). Os primórdios do cinema (1895-1920). In Araújo, N. (Coord.). *História do Cinema: Dos primórdios ao cinema contemporâneo* (Cap. 1; pp. 19-41). Edições 70. ISBN: 978-972-44-2128-5.
- Costa, A. (1986). *Da Lanterna Mágica ao Cinematógrafo, seguido de Roteiro de Viagem pelo Museu da Cinemateca Portuguesa*. Cinemateca Portuguesa.
- Costa, J. B. (1991). *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. ISBN: 972-27-0435-4.
- Duarte, J. I. F. (2018). *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas: Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)* (Tipo de documento não editado). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Costa, M. (1950). *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa: história, figuras, usos e costumes*. [s.e.].
- Gonçalves, A. P. J. (2018). *Salão Jardim da Trindade: Um cinema palimpsesto (1912-2017)* (Tipo de documento não editado). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Ribeiro, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Cinemateca Portuguesa.

IMPRENSA CINEMATOGRAFICA

- [S.A.]. (1917). Musica nos cinémas. *Arte. Revista Ilustrada*, 1(1), 8.
- [S.A.]. (1919). NO ECRAN / Julio Cezar Ceia. *O Film. Folha Quinzenal de Cinematografo*, 2(I), 5.
- [S.A.]. (1919a). Entrevistas cinematográficas / Ouvindo Leopoldo O'Donnell. *O Film. Folha Quinzenal de Cinematografo*, 4(I), 1.
- Silva, C. (1924). Musica nos cinemas. *Porto Cinematografico. Revista Mensal*, 5(VI), 3.
- [S.A.]. (1928). Os cinemas da provincia. O que os nossos leitores respondem ao inquérito de CINÉFILO. *Cinéfilo*, 19(1).
- Scarlatti, E. (1928). Expressões estéticas e cinemáticas: A música dos símbolos, das imagens e das ideias. *Imagem. Tribuna Livre do Cinema*, 3(1), 27-28.
- [S.A.]. (1928a). O galo canta. *Imagem. Tribuna Livre do Cinema*, 4(1), 4.
- [S.A.]. (1928b). Vão falar os espíritos. *Imagem*, 4(1), 4.
- [S.A.]. (1930b). O Fonocinema e a provincia. *Imagem*, 1(I), 8.
- TELMO, C. (1930). Os antepassados do sonoro. Os senhores lembram-se? *Imagem*, 1(I), 14.

IMPRENSA NACIONAL (GENERALISTA)

- [S.A.]. (1908a). Theatro Aguia de Ouro *In Espectaculos. O Commercio do Porto*, 209(LV), 2.
- [S.A.]. (1908b). Theatro Aguia de Ouro *In Espectaculos. O Commercio do Porto*, 211(LV), 2.
- [S.A.]. (1908c). Theatro Aguia de Ouro *In Espectaculos. O Commercio do Porto*, 232(LV), 3.
- [S.A.]. (1908a). [S.N.]. In Theatros. *O Seculo*, 9560(XXVIII), 3.
- [S.A.]. (1908b). [S.N.]. *O Seculo*, 9561(XXVIII), 3.
- [S.A.]. (1908c). [S.N.]. In Theatros. *O Seculo*, 9566(XXVIII), 4.
- [S.A.]. (1908d). [S.N.]. In Theatros. *O Seculo*, 9599(XXVIII), 4.
- [S.A.]. (1908e). [S.N.]. *O Seculo*, 9596(XXVIII), 3.
- [S.A.]. (1908f). [S.N.]. In Theatros. *O Seculo*, 9597(XXVIII), 4.
- [S.A.]. (1908g). [S.N.]. *O Seculo*, 9616(XXVIII), 3.
- [S.A.]. (1908h). [S.N.]. In Theatros. *O Seculo*, 9617(XXVIII), 3.
- [S.A.]. (1908i). [S.N.]. In Theatros. *O Seculo*, 9652(XXVIII), 3.

WEBGRAFIA

- Hargiss, P. (s.d.). *The Paramount's Mighty Wurlitzer Organ: A historic instrument holds the keys to another era*. <https://bitly.com/VbLTrfE>
- Movies Silently (2020). *Annabelle Serpentine Dance (1895): A silent film review*. <https://bitly.com/MBTdLYmB>

SOBRE A AUTORA

Ana Patrícia Gonçalves é formada em História da Arte e mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual, ambas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ao longo destes anos tem-se

vindo a dedicar ao estudo da arquitetura e do cinema em Portugal. Estagiou na Biblioteca Nacional de Espanha, no Departamento de Audiovisuais, onde realizou trabalhos de catalogação de cinema espanhol e desempenhou funções na Biblioteca Nacional de Portugal, na Direção de Serviços de Coleções Especiais, no Serviço de Reservados, na Área de Manuscritos.