

A música, o pianista e o cinema silencioso

Aloysio de Alencar Pinto

Desde que se conseguiu projetar a fotografia em movimento, o cinema e a música têm andado sempre intimamente relacionados.

É presumível que as origens da cinematografia remontem aos primórdios da “lanterna mágica”, às priscas eras das sombras chinesas. Infelizmente não dispomos de informações que nos elucidem se essas demonstrações eram realizadas ao som de algum instrumento musical.

Espectáculo meramente visual, a princípio, muito cedo o cinema sem música provou ser, de certa forma, um corpo sem alma. Aliás, é oportuno que se diga que, a não ser em seus momentos altos, o cinema silencioso sempre pareceu ressentir-se da falta de som, da falta de música, de uma música que, ainda que não sendo das melhores, servisse para abafar o ruído surdo e inexpressivo dos projetores, quase sempre acompanhado de tosses, vaías e assovios de um auditório pouco treinado.

Surgiu, então, o costume de se fazer acompanhar com música a exibição das películas silenciosas.

Muitos de nós lembrar-se-ão da moça ou do rapaz que tocava piano sem parar na sala meio vazia das vesperais tranqüilas, ou daquela pequena orquestra de salão (às vezes aumentada) que funcionava nas apinhadas sessões noturnas...

Esta espécie de música era utilizada como pano de fundo emocional. Aquencia a assistência e criava um clima de melhor receptividade para o enredo. Enquanto os filmes se arrastavam como uma história quase sempre pontilhada de lugares comuns, a música sublinhava a ação com as vibrações do som e ritmos paralelos. Até mesmo os piores filmes mudos tentaram um ritmo pictórico nas suas seqüências principais. A música conseguiu este ritmo pictórico e ambos os elementos — imagem e música — trabalhavam em conjunto para despertar a emoção do público.

A princípio, a música de cinema consistia apenas em tocar melodias populares escolhidas num repertório de obras favoritas para se adaptarem à ação, embora muitos dos primeiros filmes utilizassem o fonógrafo, convidando a assistência para ver e ouvir cantores famosos, apresentando pequenos trechos com artistas dramáticos, comediantes, cançonetistas, criando assim uma curiosa semelhança com os autênticos filmes sonoros que, anos depois, seriam apresentados com retumbante sucesso.

A categoria musical e a técnica do pianista de cinema (o “pianista”) e do dirigente da pequena orquestra eram, evidentemente, limitadas. De três em três dias havia

novo programa. Por vezes, a empresa cinematográfica fornecia-lhes uma partitura, mas na maior parte dos programas tinham eles que se governar por si mesmos, apelando para a intuição e improvisando uma seleção de temas musicais — às vezes de caráter pitoresco, de um primitivismo delicioso —, numa adequação mais ou menos convencional.

Com engenho musical de acentuado “sabor italiano”, Giuseppe Becci compilou uma biblioteca musical denominada Kinoteka, começada em 1919 e aumentada até conter milhares de peças classificadas segundo o “clima” e o tempo. O regente podia, assim, organizar um *pot-pourri* de fragmentos musicais e combinar os vários tempos e modos do filme, ora partindo mecanicamente de um ritmônomo visual, sincronizado com a película, ora de seu próprio senso estético em relação ao que se passava acima, na tela.¹

Não sei se no Brasil a coletânea de Becci teve a oportunidade de ser empregada em seu sentido estritamente funcional. O que recordo é que a música de acompanhamento era constituída do repertório tocado pelas chamadas “Salon Orchestras”, e apresentavam sobretudo as marchas de John Philip Souza (Novidades ou Atualidades Internacionais), aberturas, trechos de ópera, opereta, música ligeira (melodias favoritas) e tudo isto entremeadado com as famosas valsas de salão.

Alguns cinemas imprimiam em seus programas o roteiro dos trechos executados e o nome de seus respectivos autores.

A música brasileira, ou por outra, de autores nacionais, jamais figurava nestes programas, com exceção única de algumas obras de Ernesto Nazareth, principalmente os seus tangos mais espirituosos, espevitados, que encontravam adequação e sistematização como o acompanhamento preferido para sincronizar as grandes (sempre grandes) comédias do cinema silencioso (Max Linder, Chaplin, Roscoe Fatty Arbuckle (Chico Bóia), Ben Turpin, Chester Conklin, Harold Lloyd, Buster Keaton, os famosos desenhos animados com Mutt & Jeff e toda a série hilariante produzida por Mack Sennett.

¹ A propósito, quero esclarecer que, já no ano de 1907, meu pai, o comerciante e industrial cearense Júlio Pinto, proprietário de um dos primeiros cinemas de Fortaleza, apresentava ao público daquela capital a novidade do cinema sincronizado com discos. Não posso, entretanto, afirmar que se tratasse de um auxotfone ou do “Kinetophone”, mas posso assegurar que se tratava de um aparelho de fabricação “Gaumont”, movido a eletricidade, e que, já na época, possuía um dispositivo que permitia um sincronismo perfeito entre a voz e a projeção, possivelmente o “Chronophone”, lançado comercialmente por aquela companhia em 1906.



Uma orquestra de senhoritas tocava na sala de espera do Cinema Pathé para distrair os espectadores.

Diz Souza Rocha, nas suas interessantes transcrições (*Correio da Manhã*), publicadas sob a epígrafe “No Rio, há 50 anos”, que o cinematógrafo, inaugurado, na verdade, no Rio, a 18 de agosto de 1897, com o “animatógrafo” Paris no Rio, depois de um período de duvidosa aceitação, caiu afinal no gosto do carioca.

Já em 1908, João do Rio, que escrevia crônicas semanais para *A Gazeta*, justamente sob o título de *Cinematógrafo*, observava que a multidão tudo abandonava por aquela “diversão extramoderna” que o cronista, num jogo de palavras, conceituava como “o resultado de uma resultante de um resultado científico moderno”...

Alguns anos depois, num quadro estatístico publicado pela Prefeitura Municipal em 28 de setembro de 1912, encontramos informações sobre os cinemas existentes na zona urbana do velho Rio. Havia em nossa Sebastianópolis 37 cinemas, com uma lotação total de 12.983 cadeiras, sendo 5.434 de primeira classe e 7.549 de segunda (a chamada “geral”).

Em nossa principal artéria, a Avenida Rio Branco, localizavam-se quatro cinemas, e todos ainda do lado ímpar: o Odeon, no n. 137, o Pathé (no n. 147), o Avenida (no n. 151) e o Parisiense (no n. 179), com o luxo de seus “dez camarotes”... Os outros espalhavam pelas ruas adjacentes ao centro da cidade ou em alguns dos bairros de maior movimento. Alguns cinemas de arrabalde se davam ao fricote de possuir nomes pedantes: Bijou, Smart, Chic, Mignon...

É com uma ponta de saudosismo que observamos que o velho e permanente cinema Íris, na Rua da Carioca n. 49, é talvez o único remanescente daqueles velhos tempos. Talvez as picaretas demolidoras tenham medo daqueles “mocinhos, bandidos e mohicanos” que por lá sempre existiram...

Apresentando neste intróito as relações entre a música e o cinema silencioso, ou por outra, entre a cena muda e o pianista, minha intenção (como pianista também) é criar condições de receptividade para que o leitor possa

melhor entender alguns aspectos que julgo essenciais na obra de Ernesto Nazareth.

Dois cinemas daquela época estão intimamente relacionados com as atividades de sua vida artística. Um deles é o Odeon, que, possuindo enorme “sala de espera”, era para Ernesto Nazareth, o pianista “virtuoso”, uma espécie de sala de concertos. O outro era um cinema popular, o Olímpico (na Rua Visconde do Rio Branco), onde, no anonimato das salas escuras, ele sincronizava e “via” os romances, tragédias e comédias da cena muda.

Sua temporada no Odeon ficou devidamente assinalada pela publicação de seu famoso tango de nome *Odeon*, dedicado à “distinta empresa Zambelli & Cia.”, proprietária do referido cinema. Inaugurado a 16 de agosto de 1909, desde os primeiros tempos o Cine Odeon adquiriu a fama de “um cinematógrafo chic”. Possuía dois salões de “exibições de fitas” e uma luxuosa e confortável “sala de espera”. Seus filmes eram sempre de boa qualidade e seus pianeiros e orquestras, os melhores da cidade.

Era hábito, na época, dirigir-se ao cinema pelo menos uma hora antes da sessão. Dentro de um programa de “atrações”, as empresas exibidoras davam-se ao luxo de apresentar ao público, na “sala de espera”, audições com os melhores conjuntos musicais que, em *tournées*, passavam pelo Rio. Sextetos, quintetos, “orquestras de cordas de moças francesas”, conjuntos tziganos, e, como atração nacional, o mais popular dos nossos compositores de música de dança: Ernesto Nazareth. Sua presença no Odeon tornou-se acontecimento significativo para a vida musical da cidade.

Havia muita gente que comprava o ingresso e, em lugar de entrar nas salas de projeção, ficava ali, junto ao estrado, a ouvi-lo horas a fio... Entre as personalidades de destaque que freqüentavam o cinema, e que, na época, apreciaram a sua arte, podemos consignar Rui Barbosa (citado por Daniel da Silva Rocha, *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, maio e junho de 1943, n. 217, p. 17)², Darius Milhaud (*Notes Sans Musique*, Paris, 1949), Henrique Oswald (citado por Gastão Penalva, na apresentação de um recital de Ernesto Nazareth na Sala Beethoven, no Studio Nicolas, em 1932; *Jornal do Commercio*, 17 de março de 1963).

Foi Mário de Andrade que, ao analisar algumas características na obra de Ernesto Nazareth, fez uma referência toda especial à sua “expressividade psicológica”, esclarecendo que “os títulos de seus tangos não raro que-

rem significar alguma coisa”. Em seguida, esclarece: “Ele segue essa tradição deliciosa pela qual, desde os lundus, polcas e modinhas do Primeiro Império, a nossa gente apresenta um tesouro verdadeiro de argúcia, pernosticidade, meiguice e humorismo, em títulos musicais”.

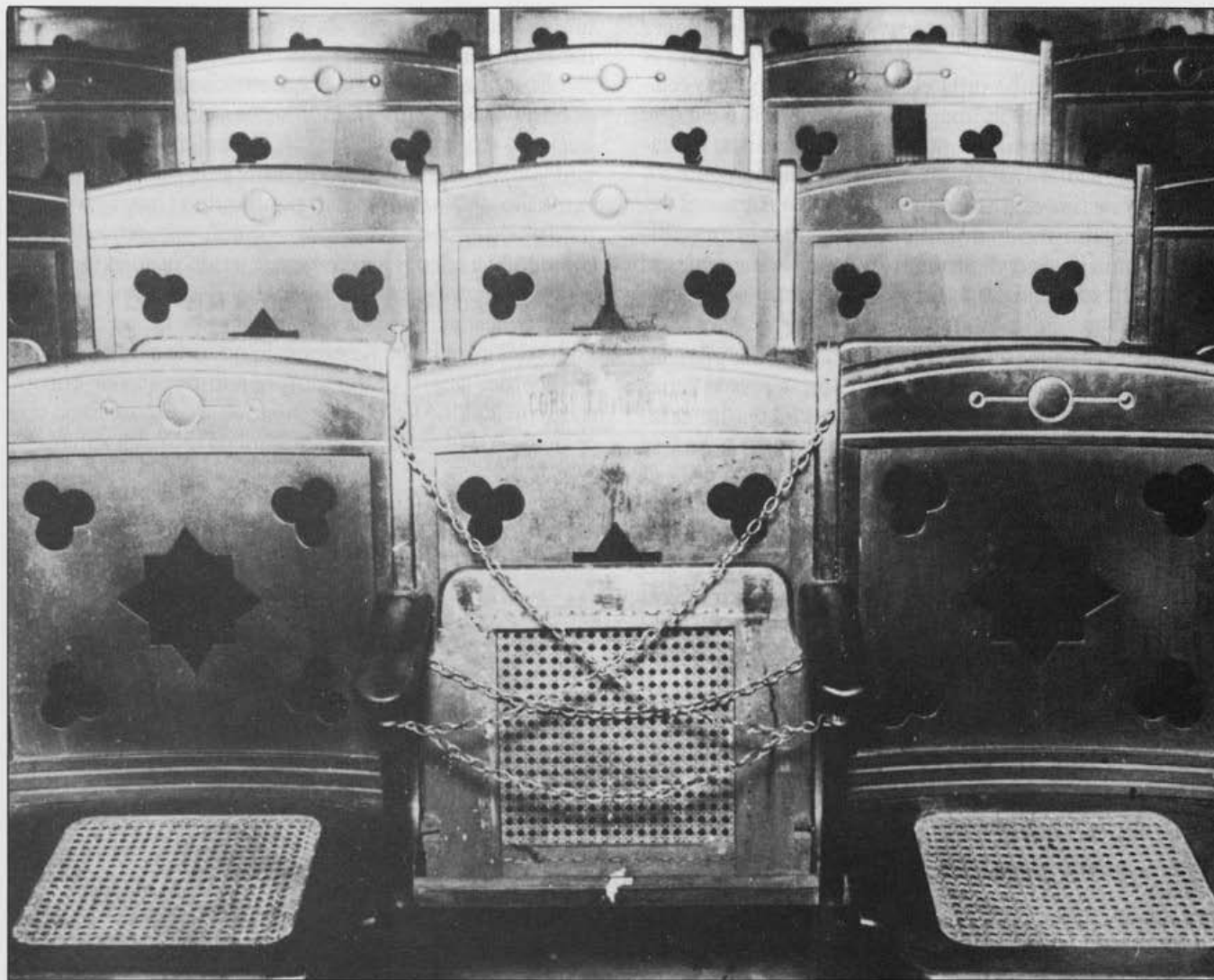
“Ernesto Nazareth participa desta tradição (é ainda Mário quem observa), porém com ele já muitas vezes o título se relaciona com o ‘ethos’ da música.”

Trata-se de um fato comprovado, e aqui é o momento oportuno para o estudioso interpretar o significado estético da questão. É curioso que, sendo Ernesto Nazareth um músico de sensibilidade romântica, um pianista de salão, não se tenha deixado levar pelos chavões dos “morceaux de genre”, das peças características, das “Rêveries”, das “fantasias” com acordes e harpejos derramados... Não. Pelo contrário, toma outros rumos e envereda intuitivamente por um caminho mais musical, mais nobre, seguindo à distância, e em outras latitudes, os modelos clássicos (de que nem devia ter ciência) dos velhos cravistas franceses.

A afirmativa talvez pareça um tanto pretensiosa, mas dentro dos aspectos psicológicos de algumas de suas peças encontramos os mesmos filões de origem: os retratos musicais (psicológicos), títulos que descrevem alguma coisa, e peças elaboradas sobre formas coreográficas. Suas pe-

² Segundo muita gente se lembra e os biógrafos mencionam, Rui Barbosa tinha no cinema um dos seus divertimentos favoritos. No pequeno livro de memórias do sr. Antônio Joaquim da Costa, intitulado *Rui Barbosa na Intimidade* (edição da Casa de Rui Barbosa, 1949), encontramos (p. 45) a seguinte referência: “Após o almoço, saía o Conselheiro para a cidade, para ir às livrarias, ao Senado ou ao cinema. Se o tempo estava bom, ia a pé e mandava que o *chauffeur* o esperasse no Pavilhão de Regatas, existente na Praia de Botafogo. Descia, assim, a pé, cumprimentando quem encontrava”. O cinematógrafo preferido de Rui Barbosa era o Ideal, na Rua da Carioca n. 60. Este cinema estava dotado de um dispositivo mecânico em sua cobertura que permitia, durante os intervalos, um arejamento completo da sala de projeção. O engenho consistia num teto móvel que abria e fechava por deslizamento, permitindo ao espectador, nas sessões diurnas, contato com a luz solar, ou, à noite — o que era muito mais poético —, a visão de um céu estrelado. Luiz Vianna Filho, no seu livro *A Vida de Rui Barbosa* (Edição do Centenário, Companhia Editora Nacional, São Paulo), também faz referências ao seu divertimento preferido: o cinema. Na página 398, quando informa sobre os seus hábitos, escreve: “Pela manhã, após algumas horas de estudo, a sua distração predileta é cuidar das roseiras, que ocupam grande área do jardim. À tarde costuma entregar-se ao seu divertimento preferido: o cinema. Julga-o instrutivo.” “Constrange-o, porém, teimarem em não lhe cobrarem as entradas. Num deles há mesmo uma cadeira que está sempre reservada gratuitamente, e isto enche de orgulho o proprietário.” Esta cadeira “cativa” estava realmente no Cine Ideal, interdita por meio de uma corrente e uma placa com o seu nome. O antigo gerente da casa, sr. Luiz de Araújo Nogueira, hoje falecido, tratou de preservar a interdição da cadeira ao longo dos anos que sucederam à morte do grande juriconsulto, ciente do seu valor como relíquia. Devo esclarecer, entretanto, que na bibliografia sobre Rui Barbosa não encontrei referência ao nome de Ernesto Nazareth. Existem, contudo, citações a Catulo da Paixão Cearense, que Rui Barbosa admirava como poeta e cantor de serestas, tendo-o mesmo feito participar de uma festa organizada no solar da Rua São Clemente. Todavia, tenho ouvido freqüentes referências, por parte de estudiosos categorizados da obra de Ernesto Nazareth, à predileção toda especial de Rui Barbosa pela valsa *Confidências*. Haverá alguma relação entre essa preferência e o fato de haver sido aquela valsa dedicada a Catulo?

Um filme silencioso no Cinema Madureira



Arquivo Cinedia

O Ideal era o cinema preferido de Rui Barbosa e a cadeira cativa continuou interdita após sua morte.

ças ou descrevem “estados psicológicos” ou pretendem descrever “fenômenos da vida objetiva”.

Algumas de suas músicas possuem títulos tão intrinsecamente relacionados com o ritmo e a ambientação sonora que se torna difícil ao pesquisador adivinhar se o título foi o motivo inspirador do tema, ou do movimento geral da peça, ou, se ao contrário, as fórmulas rítmicas e os desenhos melódicos é que serviram para caracterizar a atmosfera expressional da peça.

Estudando aspectos diversos da obra de Ernesto Nazareth, confesso que foi somente há pouco tempo (na sua música há sempre coisas a descobrir) que comecei a rela-

cionar indicações e observações de ordem interpretativa (expostas no texto) com algumas facetas de sua personalidade musical. Através de suas músicas, cheguei à conclusão de que esses elementos psicológicos, descritivos, imitativos, de par com os aspectos caprichosos, os estados d’alma transitórios, as mutações constantes de expressões anímicas, o triste, o alegre, o nostálgico, o buliçoso, devem ter sido motivados e estimulados pela visão do ritmo cinematográfico. É um ponto de vista que defendo como intérprete, e que se me afigura muito racional.

As fitas “consistem numa progressão de fotografias, que, pelo movimento, sugerem visualmente a mesma es-

pécie de ritmo que a música sugere ao ouvido". (Roger Manvell).

Para que se tenha uma visão mais objetiva das relações existentes entre as imagens em movimento e o que possa ser a sua "rítmica sonora", basta examinar as realizações de Walter Disney, "montando" diretamente sobre valores e ritmos musicais alguns de seus famosos desenhos, sincronizando instantâneos de aves e outros animais em movimento, dentro de uma métrica musical perfeita, realizada pela justaposição sincrônica dos cortes e montagens.

Pois nos tempos do cinema silencioso o velho pianeiro carioca fazia justamente o contrário: sonorizava as cenas e descrições que, no momento, visualizava na tela, submetendo-se a uma motivação expressiva de caráter muito especial, pois tanto podia provir de seu senso auditivo (uma percepção mais íntima, motivada pela sua própria execução), como de um aspecto puramente visual (as cenas que se desenrolavam na tela).

Alguém já afirmou que Ernesto Nazareth foi excelente "cronista musical" da vida carioca. É verdade. Não resta dúvida. Em seu piano, retratou ele a psicologia do homem da rua, os ambientes da época, os costumes populares (urbanos), as "manchetes" do momento, a "gíria", os "ditos" de salão. Alguns desses instantâneos musicais estão condicionados a uma autêntica linguagem cinematográfica, não somente pelo poder de transmitir movimento, mas sobretudo pelos imprevistos dos desenhos melódicos, que estão sempre enlaçados aos acordes e às modulações, que se encadeiam sempre com ares de novidade. A correlação de sua música com o cinema silencioso está ainda tão viva que... uma simples leitura dos títulos de seus tangos... e imediatamente, por um passe de mágica, nos sentimos em face do "écran".

Diz Mário de Andrade que existem alguns tangos de expressividade mais complexa, e faz referências ao *Está Chumbado*, "cuja rítmica é um pileque de expressividade impagável..."; ao *Pairando*, em que a melodia, feita de tremeliques, imagina "pairar", e por fim cita o *Talisman*, todo mistério e estranheza.

(Naturalmente, estas "sereias" do estilo nazaretianno não se encontram à primeira vista. Precisam ser estudadas, analisadas, interpretadas, tal e qual se procede com a música séria de outros autores).

Outras vezes, não. Seu mundo subjetivo está à flor da pele, o flagrante é tão visível que ele chega a batizar

um de seus tangos (em três partes) com três fases absolutamente distintas: *Gemendo*, *Rindo* e *Pulando*.

Encerrando este tópico, quero deixar consignado que as observações aqui expendidas nasceram de uma velha iniciação cinematográfica, que me acompanha desde as famosas *matinées* infantis, quando, pela primeira vez, ouvi música de Nazareth acompanhando as impagáveis comédias do cinema silencioso, e que é, seguramente, em consequência destas lembranças, que ainda hoje não posso ouvir o *Escorregando* sem pensar no pastelão, nas quedas engraçadas, nas situações perigosas, nos grandes bigodes dos guardas da Keystone. E, quando a música chega aos acordes finais, tenho sempre a impressão de encontrar aquele velho letreiro convidativo, que aparecia ao término de cada sessão: "FIM / Voltem na próxima semana".



Capa da partitura da valsa intitulada Parisiense.