LGUMAS CONSIDERACÕES SOBRE A

CINEMA RIO BRANCO

SONHO DE VALSA

O Cinema Rio Branco continua a trilhar a senda gloriosa que lhe tem sido apanagio, desde a sua inicial abertura.

O seu capricho de sempre apresentar novidades, confeccionando programmas onde cada numero é um successo real, offerece agora á sua clientella chic o SONHO DE VALSA o vaudeville que mais estrondoso applauso obteve n'uma carreira triumphal atravez o mundo,

Com o escrupuloso capricho com que a direcção do Cinema Rio Branco montou e fez pousar esta fita, é desnecessario fallar, pois esse zelo, esse capricho, já são tradicionaes e característicos n'essa empreza.



Ao artista Leonardo coube a tarefa de desenrolar o argumento, primorosamente arranjado pelo nosso collega de imprensa, Dr. Alberto Moreira, e, ao maestro Costa Junior a partitura interpretada pelo elenco do Rio Branco, onde a voz crystalina de Ismenia Matheus, e as dos seus collegas Santucci e Cataldi conseguem verdadeiro triumpho.

Mas a empreza Williams & C. apezar de tantos e continuados esforços, insaciavel de offerecer ao publico sempre novidades, tem em ultimos ensaios uma revista do anno, de José do Patrocinio Filho, um verdadeiro primor de verve, a que o actor Leonardo vai com certeza emprestar toda a sua graça instinctiva e e os seus collegas o brilho de suas vozes primorosas.

Que todo o Rio de Janeiro compense tão ingentes esforços, pleneando todas as noites os vastos salões do Rio Branco, onde se dá rendez-vous a nata da sociedade carioca.

AFIRIDADES

O que consideramos como a era do cinema silencioso tem, em seus limites, períodos cuja produção ficcional é apressadamente tida como explicitamente teatral. Tal avaliação contempla tanto seu início, com o chamado primeiro cinema – marcado pelo enquadramento frontal e imóvel, cujo distanciado ponto de vista reproduziria o de um assento central da plateia –, como seu final, com a chegada dos primeiros filmes falados, criticados como excessivamente dialogados e estáticos. Dessa forma, segundo uma visão teleológica, o cinema teria conseguido evoluir de sua teatralidade inicial, tornando-se uma arte autônoma e de linguagem própria. A chegada dos *talkies* representaria uma breve recaída, mas que logo seria superada.

Em relação ao primeiro cinema, o pesquisador Tom Gunning ressaltou como o termo teatralidade é perigosamente vago e a-histórico. Apontou ainda como os filmes realizados nos primeiros dez anos do cinema dialogavam com as mais diferentes fontes – cartões-postais, imprensa popular, histórias em quadrinhos, lanternas mágicas, pantomima, *vaudeville* etc. – e relativamente pouco com o teatro dramático legítimo de Shakespeare ou Molière.

Incorrendo no frequente equívoco de menosprezar formas de entretenimento e de comunicação populares, esse também denominado "teatro burguês" é geralmente lembrado como a única forma verdadeira de Teatro a dialogar com o Cinema.

Mas se os primeiros filmes compartilhavam com essas influências a ênfase no efeito visual e não no diálogo, assim como a fluidez em comparação com a unidade de tempo e espaço do teatro clássico, as formas pioneiras de apresentação e recepção desse cinema também confirmam essa afinidade, inclusive no Brasil. Afinal, também aqui as primeiras exibições do cinematógrafo foram realizadas como demonstrações de curiosidades científicas e geralmente eram inseridas em espetáculos de variedades com números de teatro, dança e música, assim como malabarismo, mágica, hipnotismo ou acrobacia.

Incorporado ao repertório de exibidores ambulantes, esse "cinema de atrações" passou a ser uma atração extra em espetáculos já variados e diversos. Nesses casos, a exibição através de um aparato ótico-mecânico de uma obra caracterizada por sua "reprodutibilidade técnica" era intercalada e articulada a apresentações únicas, nas quais o *performer*, ao vivo e em carne e osso, tinha ciência do público e vice-versa.

No Brasil, essas ofertas de entretenimento utilizaram inicialmente salões alugados nas ruas de maior movimento das grandes cidades. Apesar da vantagem de atrair os espectadores em meio ao crescente fluxo de transeuntes nos centros urbanos, esses salões geralmente não se revelariam os mais apropriados para a exibição do cinematógrafo, que exigia um espaço escuro e fechado. O resultado era a crítica das almejadas "melhores plateias" à falta de conforto, ventilação e segurança.

Outra opção era o aluguel de espaços mais adequados – as salas de teatro. Apesar das dificuldades encontradas pelos exibidores face à escassez de teatros disponíveis no país, à precariedade de alguns dos existentes ou ao preço de locação mais alto dos melhores,

ao longo de todo o período do cinema silencioso se tornaria comum a utilização temporária, parcial ou simultânea de teatros para a exibição de filmes.

Compartilhar com o teatro legítimo o mesmo espaço era certamente uma das estratégias dos exibidores para "elevar" o *status* do espetáculo cinematográfico, atingindo uma clientela mais selecionada e apta a pagar ingressos mais caros. Da mesma forma, ainda que o cinema permanecesse distante da elite econômica e intelectual local europeizada, a experiência dos *films d'art*, inaugurados pela Pathé em 1907, fazendo uso de autores, atores, peças e músicos de *La Comédie Française*, também ia nesse sentido.

O apelo ao teatro podia se dar através da utilização de artistas dos palcos nas filmagens, mas também em certas formas de exibição cinematográfica — como foi o caso dos filmes cantantes no Brasil. Frequentemente divulgados como "films d'art nacionais", tratava-se de filmes estrangeiros e nacionais nos quais as canções e falas eram dubladas ao vivo, utilizando atores, cantores e repertório teatrais conhecidos do público urbano brasileiro. O exibidor e distribuidor Francisco Serrador descreveu retrospectivamente a forma de exibição desses cantantes, essencialmente dependentes da presença física de artistas:

"Muito simplesmente: a película, na realidade, era silenciosa. O som acrescentava-se durante a projeção, com a presença da orquestra e dos cantores. Essa projeção fazia-se ao inverso do que também hoje se usa, pela parte detrás da tela. Os intérpretes sentavam-se em confortáveis banquinhos e diziam o seu diálogo ou cantavam o seu pedaço de Leoncavallo ou Bizet por meio de canudos e funis de madeira ou papelão que atravessavam a moldura da tela, fazendo com que seus gorjeios ou suas 'gracinhas' se espalhassem então pelo recinto da platéia." (Correio da Manhã, 13 mai. 1936).

Mais do que no campo da visão, uma possível teatralidade do cinema silencioso talvez se localizasse, sobretudo, em sua contrapartida auditiva. É verdade que as formas de acompanhamento sonoro das exibições cinematográficas até a década de 1910 foram extremamente diversificadas. Também é fato que a mecanização do acompanhamento sonoro foi experimentada desde cedo com os cinematógrafos falantes, combinação do projetor com gramofone. Mas essas pioneiras experiências de cinema sonoro não se tornaram o novo padrão de exibição, permanecendo uma atração especial, assim como a inclusão no programa de um filme colorido ou a frequente, mas não obrigatória, presença de conjuntos, bandas e orquestras a tocar antes, durante ou nos intervalos dos filmes.

De forma geral, o acompanhamento sonoro era utilizado pelos exibidores para aumentar o envolvimento e a compreensão dos filmes pelas plateias, assim como para valorizar seu produto. Artistas locais serviam para diferenciar um comerciante (de exibição cinematográfica) dos concorrentes que possuíam cópias idênticas do mesmo produto (o filme estrangeiro).

Além de músicos, a presença de apresentadores também foi comum, atuando como mestres de cerimônia ou explicadores. Há poucas referências sobre essa figura na bibliografia brasileira, embora Alice Trusz tenha escrito em seu estudo sobre os primórdios da exibição cinematográfica em Porto Alegre que sua participação fora imprescindível, "embora absolutamente nada tenha sido mencionado a respeito na imprensa local, talvez mesmo por ser uma prática habitual". Realmente, é mais fácil encontrar menções a essa figura quando ela já deixara de ser comum, como no livro de Silio Boccanera Júnior sobre os cinemas da Bahia, publicado pela primeira vez em 1919: "Houve tempo em que, em vez das legendas no *écran*, as situações mais importantes dos filmes eram, para orientação do público, anunciadas no palco por alguém".

Praticamente nessa mesma época, uma revista ilustrada carioca mencionava o iminente (e necessário) desaparecimento de outro *performer* que tradicionalmente estaria presente nos cinemas brasileiros, o imitador.

"É ele quem quase sempre por trás da tela se encarrega de 'animar, de dar colorido e vida' às cenas projetadas no *écran*. Representa-se uma peça de artilharia disparando um tiro, e o imitador dá uma pancada num bombo; passa um automóvel? O imitador fonfona lá detrás da tela; há ondas em cena? Há vento? Há chuva? O imitador está firme no seu posto para imitar tudo o que for imitável e tudo o que não for." (Palcos e Telas, v. 1, n. 21, 8 ago. 1918).

Se o imitador não existiria mais "nos cinemas de primeira ordem" em 1918, a revista criticava o apego de alguns exibidores cariocas a esse funcionário que tornava "ruidosas, barulhentas, cenas que são por excelência mudas, silenciosas".

A pregação do comentarista de Palcos e Telas parece um reflexo claro, no contexto brasileiro, das estratégias dos produtores norte-americanos para dominar a forma de recepção de seus produtos, especialmente através de uma campanha pela padronização do acompanhamento sonoro dos filmes. Esta defendia, por exemplo, que os ruídos de sonoplastia fossem poucos, bem escolhidos e evitassem o óbvio. No Brasil, a campanha foi longa e, em 1929, um jornalista de São Paulo ainda criticaria, numa lista de conselhos aos maestros de cinema, as "tolices de associação trivial" (Folha da Noite, 28 jun. 1929).

Essa longa e articulada estratégia continha outros pontos que clamavam ainda pela predominância de um acompanhamento musical adequado, contínuo e discreto, preferencialmente através de um piano. Afinal, a música também tinha tido o papel de disciplinar o barulhento público popular. Pelo menos até o cinema, então finalmente alçado ao posto de sétima arte, conseguir conquistar as "melhores" plateias (ou educar as "piores"), cultivando espectadores capazes de adotar o respeitoso silêncio ao qual se acostumariam, por exemplo, os futuros cinéfilos cariocas do Chaplin Club na década de 1920.

DOSSIÉ CINEMA E TEATRO ▶ filmecultura 56 | junho 2012

Outra estratégia de dominação da recepção também tem relação com o teatro. Segundo Tom Gunning, a teatralidade dos célebres filmes de D. W. Griffith na Biograph, peças-chave na sistematização da linguagem cinematográfica clássico-narrativa, localizava-se na busca pela equivalência ao teatro legítimo, no sentido de valorização da história e da coerência narrativa dos filmes. Tratava-se de um problema apresentado, mas não solucionado pelos então ainda confusos films d'art. O estilo de Griffith – e o próprio cinema narrativo tal como ele se consolidou – teria surgido como resposta à ambição por um ideal de teatralidade, criando um "todo dramático completo e coerente" através de um conjunto de significantes visuais que supririam a ausência de diálogos.

Os sentimentos de "vazio do texto" e de "aspiração à palavra" – nas expressões de Gunning e de Noël Burch – desse cinema em busca de maior legitimidade e ampla legibilidade diminuiriam com a sistematização de procedimentos puramente visuais em uma nova e articulada combinação.

Sobreviveram até os nossos dias poucos filmes brasileiros silenciosos que permitam análises que confirmem essas afirmativas em nosso contexto. Mas é possível perceber como os grandes sucessos do cinema nacional da passagem para a década de 1910 eram filmes que dependiam, para sua verdadeira compreensão e avaliação, ou de um conhecimento prévio por parte dos espectadores – no caso de Os estranguladores, de Antonio Leal (Foto-Cinematografia Brasileira, 1908), as notícias do célebre crime de Rocca e Carletto reproduzidas em jornais, revistas e peças, além de estarem presentes na "boca do povo" – ou de um atrativo extra, como as vozes atrás da tela nos filmes cantantes. Como afirma Burch, esses filmes, ainda não autossuficientes, demandavam o apelo a uma instância narrativa externa ao próprio texto fílmico.

Embora seja preciso aprofundar as hipóteses sobre o desaparecimento dos cantantes num contexto mais amplo de emergência de um sofisticado cinema narrativo que não necessitava mais de complemento externo, o fato é que o termo film d'art mudaria de conotação no Brasil. Na segunda metade da década de 1910, cineastas brasileiros buscariam prestígio e legibilidade menos no teatro brasileiro (igualmente menosprezado como o cinema nacional) e mais na literatura consagrada, seguindo novamente o modelo dos films d'art em produções como O Guarani (Vittorio Capellaro, 1916) ou Lucíola (Antonio Leal, 1916). Menos comum foi a iniciativa do jornalista Irineu Marinho, sócio do jornal A Noite e pai de Roberto Marinho, na criação da produtora Veritas Film em 1917. No lançamento do segundo filme da empresa, o drama Ambição castigada, protagonizado por Belmira de Almeida, primeira estrela da Companhia Trianon, a Veritas anunciava buscar os melhores elementos do teatro brasileiro para as suas produções cinematográficas, intitulando-se "a criadora do film de arte nacional". (Gazeta de Notícias, 12 dez. 1917).

Infelizmente, nenhum desses autointitulados "filmes de arte brasileiros" da década de 1910 sobreviveu, impedindo a análise mais rigorosa acerca da presença neles de uma narrativa coerente e legível, como se pode notar, obviamente, em muitos dos longas-metragens realizados já nos anos 1920, como aqueles produzidos em Cataguases ou Recife.















L'assassinat du Duc de Guise

Por outro lado, o teatro nacional dos anos 1920, criticado pelas elites como medíocre e dominado pelas infames revistas musicais, seria, por sua vez, marcado por uma vertente não narrativa em sua composição descontínua de esquetes cômicos, números musicais e apelo essencialmente visual. Sem a mesma submissão à narrativa do cinema então hegemônico, as características tradicionais da revista podem ser percebidas pela tentativa de uma peça

de Gastão Tojeiro – *O profeta da Gávea*, encenada pela Companhia Margarida Max no Teatro República, Rio de Janeiro, em 1929 – de se vender como uma exceção. Anúncios a divulgavam como "uma revista que faz o milagre de aliar a fantasia ao enredo" ou "uma linda revista

com princípio, meio e fim" (Gazeta de Notícias, 31 out. 1929).

Assim, o início do cinema brasileiro sonoro não teria sido influenciado pelo teatro da mesma forma que os *talkies* de Hollywood estiveram ligados à Broadway? Por um lado, ao indicarmos que um dos primeiros filmes falados brasileiros, o célebre *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929), aproveitava o elenco – Genésio Arruda, Tom Bill, Vicente Caiafa – e o estilo musical caipira dos espetáculos em cartaz no palco do Moulin Bleu para um filme a ser lançado no vizinho Cine-Teatro Santa Helena, mirando exatamente no mesmo público popular do centro de São Paulo, a resposta parece ser positiva. Menos estudada, porém, é a influência do cinema sonoro no teatro brasileiro, como, por exemplo, na revista de Gastão Tojeiro encenada em 1929, no Theatro Apollo, em São Paulo. Seu título, *Brodio... Mello & Dias*, talvez não deixe claro,

para os leitores contemporâneos, o óbvio trocadilho com o maior sucesso daquela primeira

temporada do cinema falado, Broadway melody (Harry Beaumont, 1929).

Entretanto, apontar de forma simplista a teatralidade dos longas e principalmente curtasmetragens sonoros feitos com astros dos palcos no início dos anos 1930 devido à óbvia
influência do teatro musical é deixar de perceber um circuito intertextual muito mais amplo,
que não poderia deixar de incluir a indústria do disco. Em 1929, quando da chegada dos
talkies ao Brasil, já eram vendidos discos com a gravação de monólogos cômicos de Procópio
Ferreira, números de teatro de revista de Pinto Filho e Jararaca, ou causos e piadas contados
por Cornélio Pires. Nesse sentido, os pioneiros filmes falados brasileiros talvez possam ser
vistos não simplesmente como um retrocesso do cinema para um estágio teatral devido ao
acréscimo da voz, e mais como um possível desenvolvimento da pujante indústria do som
(disco, rádio e telefone) para a incorporação da imagem.

Afinal, quando o diretor de teatro Oduvaldo Vianna, com o apoio do empresário teatral Manuel Pinto e do astro Procópio Ferreira, sonhou em criar uma empresa para a realização de filmes falados brasileiros, o crítico da Cinearte, Pedro Lima, não demorou a fazer troça com os *Theatro follies* e *Oduvaldo melody* que eram prometidos. Mas se essa empreitada não se concretizou, quem ingressou de fato no mercado cinematográfico brasileiro após a chegada do som foi Alberto Jackson Byington, empresário da indústria fonográfica e radiofônica nacional, e representante no país da Radio Corporation of America (RCA) e da Columbia Phonograph Company.

Rafael de Luna Freire, Doutor em Comunicação pela UFF e pesquisador em História do Cinema, é autor de diversos livros e catálogos de mostras de filmes, entre os quais *Incomodando quem está sossegado: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* (2011), *Retrospectiva cinematográfica Maristela* (2011), *Nas trilhas do cinema brasileiro* (2009) e *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira* (2009). É responsável pelo *site* www.vivacine.org.br e pelo blog www.preservacaoaudiovisual.blogspot.com

DOSSIÊ CINEMA E TEATRO

filmecultura 56 l junho 2012