



RELICI

O MUSICAL ANTES DO MUSICAL - OS FILMES CANTANTES BRASILEIROS, 1908-1911¹

Arnaldo Di Pace²

RESUMO

Um dos dados mais aceitos sobre a evolução histórica do cinema é o começo da era do cinema sonoro em 6 de outubro de 1927, dia da estreia de *The Jazz Singer*, que ganhou assim o título de “primeiro filme sonoro”. Este fato parece estabelecer uma dobradiça, dividindo a história do cinema em um período “silencioso” e “primitivo” (embora nele tenham-se afirmadas regras de construção dos discursos audiovisuais que continuam em vigor até hoje); e um período de cinema “sonoro”, em que a presença do som inscrito no filme é uma das marcas da modernidade audiovisual. Com *The Jazz Singer* é bastante lógico que a fábrica hollywoodense reclame para si a gênese do gênero. Mas pré-existiram – cá e lá, em todo o mundo – múltiplos intentos de associar músicas e danças às imagens fílmicas. Nenhuma dessas tentativas teve as dimensões artísticas e as repercussões produtivas que atingiram os *filmes cantantes* feitos no Brasil, entre os anos 1908-1911, muito antes da aparição do cinema “sonoro”. Embora não haja sobrevivências – mesmo de trechos desses filmes – a quantidade de crônicas e documentos permite reconstruir aspectos do fenômeno, único em suas características. Será então que teremos que considerar os *filmes cantantes* brasileiros como o *musical* antes do *musical*? Será que temos mais história de *musicals* cinematográficos do que acreditamos?

Palavras-chave: Filme musical; Filme cantante; Música no cinema; Cinema brasileiro.

ABSTRACT

One of the most accepted data on the historical evolution of cinema is the beginning of the era of sound cinema on October 6, 1927, the day of the premiere of *The Jazz Singer*, which thus won the title of “first sound film.” This fact seems to establish a hinge, dividing the history of cinema in a “silent” and “primitive” period (although it has affirmed in it rules of construction of the audio-visual discourses that continue in force until today); and a period of “sound” cinema, in which the presence of the sound inscribed in the film is one of the hallmarks of audiovisual modernity. With *The Jazz Singer* it is quite logical that the Hollywood factory claims for itself the genesis of the genre. But pre-exist - here and there, throughout the world - multiple attempts to

¹ Recebido em 27/11/2017.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro. arnaldodipace@gmail.com.

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 73-93, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

74

associate songs and dances with filmic images. None of these attempts had the artistic dimensions and the productive repercussions that reached the singing films made in Brazil, between the years 1908-1911, long before the appearance of the "sonorous" cinema. Although there are no survivors - even portions of these films - the amount of chronicles and documents allows us to reconstruct aspects of the phenomenon, unique in their characteristics. Is it then that we will have to consider the Brazilian singing movies as the musical before the musical? Do we have more history of cinematic musicals than we believe?

Keywords: Musical film; Singer movie; Music in the cinema; Brazilian cinema.

Rio de Janeiro, 27 de abril de 1910. Um jornal lembrava a seus leitores: "Exibe-se hoje a revista 'Paz e amor'. Quer dizer que às 8 horas estará interrompido o trânsito na rua Visconde do Rio Branco"³. O espetáculo que atraía multidões causava o diário fechamento dessa rua principal no próprio centro da cidade. Foi "... o primeiro grande sucesso de bilheteria da história do cinema brasileiro, ultrapassando os recordes anteriores de *Os Estranguladores* de 1908⁴, e *A Viúva Alegre*, de 1909"⁵.

Mas... o que era esta tal "revista 'Paz e Amor'"? Um jornalista da época comentava: "...os cantos e os diálogos estão de tal forma bem adaptados ao movimento das figuras, que se tem a ilusão completa de estar assistindo a uma representação no palco. E tem havido até quem peça bis".⁶

Então... não era "uma representação no palco"? Não, era um filme. Ou, melhor, uma sucessão de cenas de palco e filmes com músicas que totalizavam uma verdadeira *performance* multimedia. Tal vez a maior, mas não a primeira de seu gênero: a história tinha começado uns anos antes.

Rio de Janeiro, 3 de Julho de 1908. A publicidade habitual de uma importante sala anuncia como grande atração a estreia de "*Paris à la fenêtre*. Fita

³ [Gazeta de Notícias, 27/04/1910. Apud Melo Souza. 2003: 282 ss.]

⁴ Filme de ficção sobre um crime real.

⁵ [Ramos. 1997: 242]

⁶ [Oscar Guanabara, em *Careta*, 30/04/1910. Cf. Araújo. 1976: 333 ss.]



RELICI

75

falante [sic]. O maior sucesso de "Cinematographo Rio Branco"⁷. Este filme era cantado *ao vivo* pelo barítono Antonio Cataldi⁸.

Esta "fita" constituiria a primeira de uma grande quantidade que – embora com características diversas – os historiadores da cinematografia brasileira catalogariam sob a denominação comum de *filmes cantantes*.

Apenas dois ou três anos haviam transcorrido desde que o espetáculo cinematográfico no Rio de Janeiro se havia estabilizado, expandido e refinado, passando das barracas ambulantes para as salas especialmente construídas no Centro, de tamanho e conforto inéditos.

Os exibidores, obrigados cada vez mais a oferecer programações de acordo com o nível das salas e do público *habitué*, tinham como fornecedores principais as companhias francesas como Gaumont e Pathé. Por isso, tanto a produção fílmica como os avanços técnicos chegavam – embora logicamente com algum atraso – a estas regiões do mundo⁹.

Desde 1897 já haviam ocorrido exibições de 'cinema sonoro', geralmente, combinações artesanais de projetores e fonógrafos. O pico dessa primeira 'onda' ocorre por volta de novembro de 1904 quando houve exibições do "...Cinematógrafo Lumière Aperfeiçoado no teatro Lírico, no Rio de Janeiro,...". Esse nome exuberante era dado à combinação de um projetor Lumière com um fonógrafo. Mas estas exibições – no Rio ou em qualquer outra parte do país – eram esporádicas e

⁷ [Jornal do Brasil, 03/07/1908]

⁸ No *Guia de filmes produzidos no Brasil 1897-1910* é citado como "*Parait à la fenêtre*" [Cf. Moraes: 41]. O mais provável, tratava-se de "*Parais à ta fenêtre*" ("Aparece em tua janela"), uma popular *serenade* do compositor francês Louis Gregh (1843 - 1915).

⁹ No Brasil, a companhia de T.A. Edison não tinha presença tão importante quanto os fornecedores franceses, já que ele preferia concentrar-se no mercado interno norte-americano e América do Sul não aparecia como um mercado de alta rentabilidade. De todo modo, seus sistemas cinematográficos, silenciosos ou sonoros, e um pouco de sua produção fílmica eram conhecidos.



RELICI

76

estavam submetidas a críticas pela escassa docilidade dos aparelhos em sincronizarem-se.¹⁰

Uma segunda onda de filmes e sistemas sonoros chega ao Rio de Janeiro em 1908: o Cinema-Palace, apresenta: "... pela primeira vez, a 27 de janeiro, o Chronophone Gaumont".¹¹ Em 23/06/1908, a mesma sala anuncia a estreia de "*Risadas de Negro – Última criação cômica synchronica de Gaumont; o maior sucesso do cinematographo combinado*"¹², mostrando a vigência e continuidade do sistema depois daquela primeira apresentação. É altamente possível que os filmes apresentados foram algumas das *phonoscènes Gaumont*¹³: árias de ópera, ou canções populares cantadas por figuras famosas como o *chansonier* Félix Mayol¹⁴.

Em 14/10/1908, o Cinema Pathé anunciava seu sistema 'falante', o *Synchrophone Pathé*, cujo programa incluía "... projeções animadas, falantes, perfeitas! Trechos de óperas, cançonetas, duetos, diálogos, etc. Combinação perfeita do som e da fita"¹⁵.

Outros diversos sistemas para sincronizar sons e imagens já tinham sido apresentados, ou logo o seriam, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo e outras cidades importantes por todo Brasil.

¹⁰ [Cf. Moraes: 21 ss.]

¹¹ O mais provável é que se tratasse da primeira versão do *Cronophone* Gaumont, sem o amplificador a ar comprimido.

¹² [Jornal do Brasil, 23/06/1908]

¹³ A maior parte dessas *phonoscènes* foi realizada em Paris pela diretora Alice Guy, *main droite* de Leon Gaumont. Embora ela houvesse deixado de dirigir no ano anterior (1907), quando foi enviada aos EUA para promover o *Cronophone*, é possível que muitas das *phonoscènes* chegadas a América do Sul sejam as que ela dirigiu. Mais tarde, Gaumont reduziu a produção desse tipo de filmes e não há registros relevantes de quem foram seus realizadores.

¹⁴ Félix Mayol (França, 1872-1941), iniciador do *café concert* parisiense. Entre seus *hits* estavam as canções *Viens Poupoule* (1902), e *La Matchiche* (1906), afrancesamento do *maxixe* brasileiro.

¹⁵ [Gazeta de Notícias, 14/10/1908. Cf. Araújo. 1976: 272]



RELICI

Fotogramas tirados
de duas *phonoscènes* Gaumont



O comediante Dranem cantando *Five O'clock Tea* (1905), sobre uma cenografia que evoca os cartazes de suas apresentações ao vivo.



Félix Mayol cantando *Questions Indiscrètes* (1905), em *phonoscène* colorida à mão.

INTERMEZZO BREVE (I)

Será que podemos considerar estas *phonoscènes* – ou qualquer uma de suas semelhantes – como embrião de *musical*? Ou como *musical* em toda a regra? Claro, alguns puristas poderiam criticar a falta de *plot*. Logo veremos.



RELICI

VOLTANDO AO RIO

É interessante avaliar a repercussão que tiveram – tanto no público como nos empresários – os cinematógrafos com mecanismos sonoros sincronizados. Aprofundando o exame dos anúncios das programações no Rio de Janeiro por aquela época, encontramos dados e possíveis inferências. O recurso a frases publicitárias como "*...projeções animadas fallante [sic] e semi-fallante, o mais aperfeiçoado no género...*"¹⁶, ou "*Para maior realce essa fita será apresentada com todos os rumores e músicas exigidas*"¹⁷, são indicadores da importância que se atribuía a estas presenças sonoras como meio de atrair público, tanto ou mais que a exibição de "*...fitas coloridas...*".

A empresa proprietária do Cinematographo Brasil, se atribuía, em seu anúncio de 01/05/1908, ser o "*...único semi-fallante...*", e apresentava uma programação de cinco fitas, das quais três eram "*...fallantes e com ruídos...*"¹⁸. Já dois meses antes, promovia sua sala como "*O melhor salão da capital, onde as fitas são faladas e representadas com todos os movimentos [?] e ruídos [...] Fitas sempre novas, recebidas de Paris [...] Programas novos as quartas-feiras e sabbados*"¹⁹.

Destes poucos anúncios – entre centenas de similares – ressalta a importância que se atribuía aos componentes sonoros dos filmes. Fossem as falas – através de sistemas eletromecânicos ou com participação de atores, dialogando e/ou comentando a ação –, a música – gravada ou ao vivo²⁰ –, ou os ruídos; qualquer que fosse a origem dos filmes e dos sistemas utilizados, a co-presença de imagens

¹⁶ Anúncio do Pavilhão Progresso [*Jornal do Brasil*, 28/06/1908]

¹⁷ Anúncio do Cinematographo Paris [*Jornal do Brasil*, 28/06/1908]

¹⁸ Anúncio do Cinematographo Brasil [*Jornal do Brasil*, 01/05/1908]

¹⁹ [*Jornal do Brasil*, 06/03/1908]

²⁰ A cargo de músicos e maestros que chegavam a ser divulgados como verdadeiros *stars*. P. ex., o "*Director de Orchestra Costa Junior*", no Grande Cinematographo Rio Branco [*Jornal do Brasil*, 03/07/1908].



RELICI

79

com sons e músicas relacionados, no ambiente imersivo das salas cinematográficas, faziam parte do entorno audiovisual dos cidadãos cariocas em 1908.²¹

Embora possam parecer como irrelevantes, também resgatarei destes anúncios outros dois destaques: o de apresentar novidades recebidas do estrangeiro – se viessem de Paris, melhor –; e o fato de divulgar obras em cartaz permanentemente renovadas, com frequência duas programações diferentes na mesma semana.

O perceptível sucesso de público gerou uma enorme demanda de tais filmes sonoros que – pode-se supor – a simples importação de produtos franceses não conseguia cobrir²². Grande quantidade de salas competia entre si para apresentar produtos diferenciados²³ e atraentes, em rápida renovação de programas. A saída era, obviamente, iniciar a produção local; as *phonoscènes* forneceriam o modelo. Mas a tecnologia necessária para sua produção não estava disponível. Recorrendo a muita imaginação e ousadia tecnológica, gerar-se-ia uma corrente de produtos culturais de características e desenvolvimento únicos.

DESENVOLVIMENTO

É surpreendente a solução técnica utilizada na citada *Parais à ta fenêtre*: cena filmada silenciosa e - na exibição - canto ao vivo, com o cantor escondido da visão do público. Há dúvidas acerca de se este filme foi produzido localmente, ou se era adaptação de filme estrangeiro, mas esse seria o modelo de muitos outros filmes.

²¹ Pelo menos, os das classes abastadas, frequentadores das salas de primeira linha.

²² Além dos já citados, dúzias de sistemas de sincronização fonógrafo-projetor eram desenvolvidas e usadas na mesma época, tanto em Europa como nos EUA. Mas nenhum deles parece ter chegado ao Brasil. [Vide Di Pace]

²³ São habituais as advertências do tipo "...não se confunda com a fita do mesmo nome que passam em outras salas..."



RELICI

80



Filmagem de *Barcarola*, no Arpoador, Rio de Janeiro, 1908, por Júlio Ferrez [Fonte: Gilberto Ferrez]²⁴. "...tirado do natural em Copacabana, no Arpoador" e cantado por Antonio Cataldi, seria o "primeiro filme cantante de Ferrez" [FBCB], sócio de W. Auler. Trata-se do famoso trecho da ópera *Les contes d'Hoffmann*, de Offenbach, em arranjo para canto e violino, uma das muitas adaptações da peça.

Na mesma sala, naquele mês estreariam outros três *filmes cantantes*; até o fim desse ano, a companhia proprietária havia produzido localmente pelo menos vinte e seis dessas breves fitas, sendo a maior parte árias e duetos de óperas. O sucesso de público levou a outras companhias, a tentar a exploração do *market niche*, entrando na produção, em muito menor escala. O fenômeno dos *filmes cantantes* começava a expandir-se como um verdadeiro *boom* produtivo e comercial.

Para começar a entender este fenômeno consideraremos as palavras de um dos principais responsáveis pelo aparecimento – e, mais tarde, pelo desaparecimento – desse gênero (?) cinematográfico. Em entrevista com o jornalista Celestino Silveira, o empresário Francisco Serrador²⁵ relatava:

A película na realidade era silenciosa. O som acrescentava-se durante a projeção com a presença da orquestra e dos cantores, no cinema. Essa

²⁴ Ferrez, Gilberto. *A fotografia no Brasil (1840-1900)*. Rio de Janeiro, Funarte/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 228.

²⁵ Francisco Serrador (Espanha, 1872 – Brasil, 1941) foi pioneiro do cinema industrializado no Brasil. A partir de 1902, construiu dezenas de salas de espetáculos nas cidades de Curitiba, São Paulo e Santos, entre outras. Em 1910, enquanto expande seus negócios por todo o país, instala-se no Rio de Janeiro construindo – entre 1922 e 1924 – salas de primeira categoria que faziam parte de moderníssimos arranha-céus, com ar condicionado e todos os avanços técnicos. Serrador marcaria a história moderna da cidade, já que daria forma à área conhecida como Cinelândia. [Vide Teixeira]

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 73-93, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

81

projeção fazia-se ao inverso do que hoje é usado, também pela parte de traz da tela. Os interpretes sentavam-se em confortáveis banquinhos e diziam o seu dialogo, ou cantava o seu pedaço de Leoncavallo ou Bizet, por meio de canudos e funis de madeira ou papelão, que atravessavam a moldurana da tela, espalhando assim os seus gorjeios, ou as suas 'gracinhas' pelo recinto da plateia.²⁶

Este único trecho de suas declarações apresenta material para fazer referência a várias questões interessantes:

1) ao filme silencioso era adicionado som **ao vivo**, em **tempo real** durante a projeção;

2) esse som ao vivo era composto, sobretudo – mas não exclusivamente – por obras musicais vocais-instrumentais; também incluíam recitados e falados;

3) sua execução estava a cargo de cantores/intérpretes e orquestras;

4) os cantores/intérpretes eram invisíveis para o público, situando-se detrás da tela, do mesmo lado em que também eram projetados esses filmes;

5) como comprovaremos mais adiante, as orquestras eram visíveis e ocupavam o lugar tradicional, entre o público e a tela;

6) eram utilizados dispositivos auxiliares *low-tech* expressamente construídos, para conduzir as vozes para o público;

7) pelos exemplos citados por Serrador – se os consideramos amostras representativas –, os trechos de ópera europeia tinham grande relevância.

A ideia tão simples e os elementares dispositivos técnicos empregados podem sugerir uma realização improvisada ou pouco cuidadosa. Contradizendo essa possibilidade, notam-se esforços no sentido de apresentar espetáculos refinados e consistentes. Não apenas se levavam em consideração as questões já tradicionais no cinema (atores famosos, encenação, vestuários e cenografias, etc.) como também questões associadas com problemáticas mais “modernas”, como p. ex., a projeção das vozes:

²⁶ [Silveira, Celestino. *Subsídios para a História do Cinema no Brasil*. Em Cine-Rádio Jornal, 23/03/1939. *Apud* Pereira: 44 ss.]



RELICI

82

Primeiro havia experimentado colocar os artistas na platéia junto à estante das musicas, mas não deu certo. Depois os distribuiu pelas 'bambolinas' de cada lado da tela, porém ainda aí não surtiu o desejado efeito. Apelou, finalmente para os tubos portadores da voz dos artistas, que precisavam assistir todas as exibições para conjugar o movimento de seus lábios com a das figuras projetadas na tela, e o sucesso resultou completo."²⁷

Dessa parte das declarações também podemos extrair várias ideias substanciais:

1) a localização dos artistas detrás da tela não foi resultado de improvisação ou comodismo; pelo contrário, parece surgir de processos de experiência-e-erro onde foram testadas várias possibilidades;

2) foi adicionado equipamento técnico elementar – tubos e cornetas (funis) – para resolver problemas de condução das vozes;

3) cada nova produção era cuidadosamente ensaiada, pelos próprios artistas com os quais foi filmada, para conseguir um adequado *lip-sync*.

Embora não surja explicitamente dos textos apresentados, manifestam-se algumas outras ideias. Depreende-se que, em função do bom sincronismo das vozes 'reais' com as imagens, implicaria também que a orquestra estaria submetida a quantidade igual ou maior de ensaios para conseguir plena integração das imagens com os cantores ao vivo e o acompanhamento orquestral. Podem inferir-se, também, os desafios que este sincronismo preciso acrescentava à tarefa do maestro e dos próprios membros da orquestra.

O precário sistema de transmissão das vozes, que vou pressupor esquematicamente como corneta-receptora / tubo-transmissor / corneta-emissora, não tem ação neutra sobre as emissões vocais ao vivo. Pelo contrário, bem conhecemos as transformações que impõe a emissão vocal através de tubos e cornetas. Poderemos citar como fatores relevantes o aparecimento de reverberações completamente diversas das ambientes, radicais transformações dos

²⁷ [*Ibidem*]



RELICI

83

conteúdos espectrais, incidência de ondas estacionárias próprias dos tubos e cornetas, etc. Este conjunto de fatores produziria 'marcas' espaciais e espectrais particularizadas, produzindo experiências auditivas evidentemente diversas das experiências de voz-ao-vivo direta, sem intermediações.

Será que estas transformações, estas 'marcas' próprias de semelhante *apparatus* proporcionava a fantasmalidade necessária para corresponder-se com as imagens fantasmáticas?

Este som representado e – de algum modo – virtualizado era o elemento imprescindível para avançar na construção de espetáculos fílmicos completamente virtuais? Por que para as vozes parece ser assim e para a orquestra, não?

Por que os cantores não apareciam diretamente diante do público? Certamente, não se tratava de uma questão econômica. Apresentar diretamente os artistas cantando sobre o palco e acompanhados pela mesma orquestra teria sido mais barato que a) primeiro, produzir o filme; e b) ter de voltar a pagar ao cantor por cada projeção, que não eram poucas quando o filme tinha sucesso: "...o pobre do tenor precisava trucidar a 'ária' dos Palhaços, dezenas de vezes a fio..."²⁸.

Ainda concordando com que esses filmes proporcionavam um "*cruzamento cultural*", uma prática "*a meio caminho do cinema e do teatro*"²⁹, a maior parte dos esforços estavam colocados no sentido de avançar sobre a completa virtualidade do espetáculo. Caso se houvesse desejado ir no sentido teatral, os cantores de 'corpo presente' seriam o caminho mais imediato e evidente.

O argumento que pode chegar a reforçar essa afirmação é o que os filmes cantantes permitiam acrescentar como 'intenção dramática' à imagem:

...enquanto, silenciosamente, no 'écran' do Alhambra, o tenor 'esbravejava' o 'Vesti la Giuba', retorcendo dois imensos bigodes, vestido de 'pierrot' carnavalesco e bem engomado. O pobre homem saltava, arrepelando-se,

²⁸ [*Ibidem*]

²⁹ [Melo. 2003: 268]



RELICI

84

fazendo tentativas de esganar-se, em desespero de causa, traído pela Colombina invisível...³⁰

Quer dizer, se alguma virtude teatral era acrescentada, era por que a filmagem silenciosa permitia mais liberdades ao ator-cantor quanto ao exagero de sua gesticulação e seus deslocamentos cênicos, fórmula inadequada se estava cantando ao mesmo tempo (problema habitual para os *regisseurs* de ópera). Como depois o canto ao vivo era realizado com os cantores ocultos detrás da tela, sem necessidade de movimentarem-se, o desempenho vocal não se via afetado.

Mas não eram as únicas circunstâncias que permitem inferir acerca de tendências para a virtualização fílmica. Ainda sabendo de sua presença atrás da tela, os cantores – em geral, figuras muito conhecidas dos espetáculos de variedades e da ópera – não deviam ser vistos pelo público em nenhum momento:

- E o público aplaudia?
- Como não! Tanto, que o cantor insistia em vir à cena agradecer. Era um trabalho infernal o meu para convencê-lo que as palmas dirigiam-se ao intérprete do filme, embora um e outro fossem o mesmo... O intérprete da imagem e o cantor!³¹

A sensação fantasmática criada sobre o público devia ser absolutamente preservada. Assim, a situação era curiosa demais: recorria-se a contratação de artistas reconhecidos com atração própria – embrião de *star system* tropical –, a fim de que suas imagens aparecessem na tela, mas se desconstruía a relação público-artistas por via dupla. Primeiro, escamoteando a presença física do artista, mesmo ao final da projeção e quando seria bastante lógico que encarasse o público e recebesse seus aplausos; por outro lado, violentava-se um dos que seguramente estariam entre os maiores atrativos destes artistas – suas vozes –, operando perceptíveis transformações de timbres, intensidades e projeções.

Sem demasiada intelectualização, produtores e exibidores percebiam que o estatuto do ator no cinema – tanto em sua fisicalidade corporal como sonora – não

³⁰ [Apud Pereira: 45]

³¹ [Ibidem]



RELICI

85

era apenas um sucedâneo do que acontecia no teatro, mas sim que se oferecia como uma dimensão absolutamente nova no estabelecimento das relações perceptivas com os espectadores. No cinema, não deveria existir o 'aparte ao público' tão caro ao teatro: implica o reconhecimento do espectador como ser corpóreo e sensível, com o qual se admite compartilhar certa mesma dimensão do 'real'. No cinema deveria completar-se, até o desaparecimento, a virtualização do vínculo ator-espectador. Nada deve interferir na hipnose que nos propõe o cinema.

INTERMEZZO BREVE (II)

Temos cantos, orquestras, danças, encenação, diálogos e agora vai chegar o *plot*. O *musical* completa-se?

APOGEU

O sucesso dos filmes cantantes desatou uma 'febre' produtiva que incluiu características em toda a regra capitalista: produção em massa, processos industriais, divisão e especialização do trabalho, guerras comerciais, oligopólios, espionagem industrial, *star system*, plágios, recrutamento (e roubo) de talentos, etc.

Impulsionada pelos sucessos iniciais, a produção de filmes cantantes se acelera em 1909 e, por causa de seu caráter de produto cultural em movimentada evolução, assume muito diversas particularidades: os filmes começam a superar a duração de uma ária ou canção, para passar a serem longas-metragens, com várias cenas e muitos cantores³²; as músicas e temáticas brasileiras, como o carnaval, se incorporam com maior frequência nestes filmes; e – no que provavelmente possa ser considerado como o principal entrecruzamento entre teatro e cinema – se produzem

³² P. ex., a opereta em três atos *A Viúva Alegre*, produzida por Photo-Cinematographia Brasileira; e *A Gueixa*, produção de Auler com os *superstars* do gênero Ismênia Mateos (ou Matheus), Mercedes Villa, Antonio Cataldi, Santucci, entre outros, mais figurantes e orquestra dirigida pelo maestro Costa Junior. [Pereira: 46]



RELICI

86

filmes-revistas cantantes com números de palco e de tela (como já citamos o caso de *Paz e Amor*), modelo muito habitual já desde os primórdios do cinematógrafo: a projeção de cenas filmadas, intercaladas com números ao vivo como resultado da apropriação do cinematógrafo pelos empresários de espetáculos teatrais, especialmente em *vaudeilles* e *varietés*.³³

A produção seriada de filmes de durações maiores levaria ao desdobramento de papéis e ao aparecimento de funções como a de diretor (até aquele momento feita quase exclusivamente pelo operador de câmara), e roteirista (desnecessário quando se tratava de árias ou canções curtas).

A novidade do som sincronizado às imagens também acarretaria uma sociedade imprevista, que acabaria de florescer algumas décadas depois, em condições técnicas e produtivas muito distintas. As indústrias do cinema e da gravação musical dariam seus primeiros passos juntas: o cantor Manoel Pedro dos Santos, o Baiano, incorpora-se aos elencos dos filmes cantantes em 1910; logo, fariam o mesmo outros nomes famosos como os de Leonardo, Eduardo das Neves e Mario Alves.

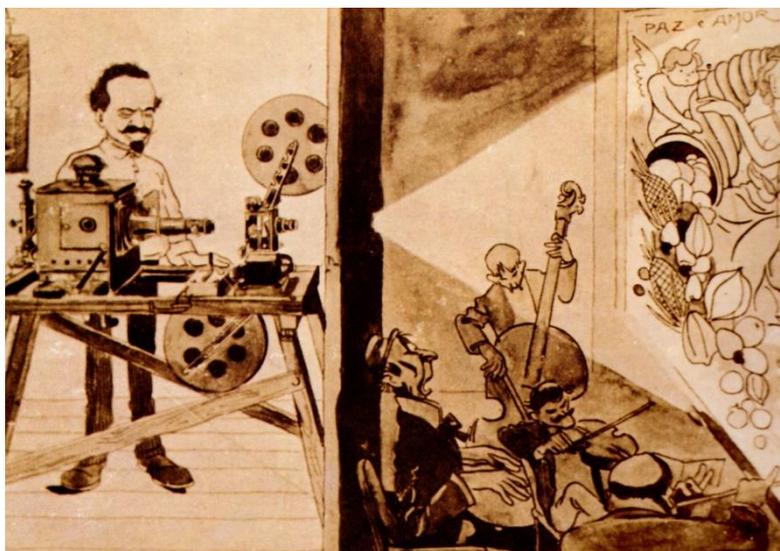
³³ Entre muitos outros: *O Chantecler* (1910), filme-revista cantante de sátira política, superprodução com músicas de vários compositores famosos e que finalizava “com uma soberba apoteose tirada a bordo do [encouraçado] Minas Gerais”, *Logo cedo* (1910, que teve problemas com a censura), *Os Milagres de Nossa Senhora da Penha* (1910, “Fita sacra, com música e coros”), *O Conde de Luxemburgo* (1911, baseada na opereta do sempre efetivo Franz Lehar), *A dançarina descalça* (1911, sobre a opereta homônima, misturando elenco próprio e da Companhia Teatral Ettore Vitali). [FBCB]



RELICI

Charge de J. Carlos sobre o filme-revista cantante de sátira política *Paz e Amor* [Fonte: Col. Jurandyr Noronha].

O personagem “Olin I” – caricatura do presidente Nilo Peçanha, que havia prometido um governo de “paz e amor” – opera o projector (representado com muito detalhe). Na tela, abaixo do título do filme, uma cornucópia estoura produtos tropicais. Completa uma orquestra de empolgados músicos.



87

Embora com algum atraso em relação ao Rio de Janeiro, o fenômeno dos filmes cantantes se estendeu à cidade de São Paulo, onde as primeiras apresentações são registradas em julho de 1909 – com a estreia de *Café de Porto Rico*, protagonizada pela *superstar* Claudina Montenegro³⁴ –; e à cidade de Santos, em dezembro desse mesmo ano³⁵.

Em 1910, produz-se o pico de produção dos filmes cantantes, seja em suas variantes fílmicas 'puras' – em versões curtas ao modelo phonoscéne, ou em versões 'longa-metragem' –; seja nas variantes filmes-revista, entre os quais a citada *Paz e Amor*; ou em qualquer outro modelo, como a versão da ópera *O Guarani*, de Antonio Carlos Gomes, que foi filmada especialmente para acompanhamento vocal ao vivo, com elenco argentino.

³⁴ [Morais: 53]

³⁵ [Para um detalhe completo dos filmes estreados em São Paulo: *vide* Bernardet. 1979]

Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 73-93, jan-abr, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

88



Cena do filme cantante *Sonho de Valsa*. [Fonte: Cinemateca do MAM]
Produzido por Auler por volta do final de 1909, com argumento de Alberto Moreira, baseado na opereta de Oskar Strauss. Nos papéis principais: Ismênia Matheus, Mercedes Villa, Amica Pelissier, Antonio Cataldi, Maria da Piedade.

Naquele ano de apogeu, produz-se a expansão dos negócios do empresário Francisco Serrador ao Rio de Janeiro: em fevereiro de 1910, arrenda o teatro São Pedro de Alcântara, apresentando filmes cantantes realizados em São Paulo. Em outubro abriu o Cinema Chantecler, procurando capitalizar um público já formado pelo local, também com cantantes e revistas; a inauguração foi com o filme-revista cantante *O Cometa*, grande produção realizada principalmente com a equipe técnica-artística que Serrador havia conseguido cooptar de Auler.

Por volta de meados de 1911, Auler abandona os negócios cinematográficos; na mesma época, cessa quase completamente a produção



RELICI

nacional de filmes e somente se registram algumas esporádicas produções locais ou adaptações de filmes estrangeiros; e chegam os estertores finais³⁶.

NO RESTO DO MUNDO

Durante a breve vigência dos *filmes cantantes* no Brasil, também podemos encontrar, cá e lá em várias regiões do mundo, filmes com trechos de óperas ou músicas populares, dubladas ao vivo por artistas locais. Mas trataram-se sempre de casos isolados que se davam de maneira esporádica, de performances para ocasiões especiais ou de séries quantitativamente pequenas; em modo nenhum aparecem firmando fluxos produtivos, gerando estéticas de ‘gênero’, ou alcançando as dimensões que alcançou este fenômeno no Brasil.

A mesma situação deu-se uma vez que a produção de *filmes cantantes* acabou: apenas outros pequenos surtos – tardios no tempo – conseguiram alguma comparação. Os que pareceram muito ao ‘modelo’ dos *filmes cantantes* – imagens virtuais, música e canto **ao vivo** estreitamente sincronizados com a ação – foram os filmes feitos na Alemanha com os sistemas idealizados por Jakob Beck, Julius Lachmann, e Ludwig Czerny, que geraram algo assim como uma pequena ‘faixa produtiva’. Entre 1914 e 1929, uma média de dois ou três óperas e operetas filmadas – *Filmsingspiele*, *Singfilme* e *Gesangsfilme* – foram produzidas a cada ano, totalizando por volta de quarenta filmes.³⁷

Os três sistemas usados compartilharam a intenção de controlar – no maior grau possível – os tempos e intenções expressivas da música orquestral e vocal, apresentando no momento da exibição metrônimos, pentagramas com melodias e até maestros virtuais na própria imagem projetada.

³⁶ Os últimos títulos do gênero, *Pierrot* e *Colombina*, inspirado na valsa homônima de Eduardo das Neves; e *A Caipirinha*, de 120 minutos de duração, com cantos e danças sertanejas, tinha elenco de 50 personagens, coral e orquestra, lançado em São Paulo, em agosto de 1919 [Pereira: 41].

³⁷ [Cf. Wedel. 2000: 118]



RELICI

90

Fato interessante: antes de trabalhar como diretor de filmes (em Berlim, por volta de 1914), Czerny tinha-se formado como violinista, violoncelista e depois ator, e passa sua juventude viajando como integrante de companhias de ópera. No ano 1910 – no cume do sucesso dos *filmes cantantes* brasileiros – a companhia itinerante de ópera na que participava fez uma turnê por Sudamérica³⁸. Terá Czerny assistido algum *filme cantante*? Terá atuado em alguma de aquelas co-produções cariocas? Será que foi influenciado para gerar – vários anos depois – um modelo semelhante, mas com ‘precisão germânica’?

Outro surto digno de mencionar foram duas séries realizadas na Inglaterra: a chamada *Tense Moments from Operas* (1922) oferecia ‘resumos’ das óperas mais conhecidas,³⁹ mas apenas dos seus roteiros, sem a participação de cantores. Contudo, é possível supor que em algumas salas foram cantados os trechos mais conhecidos de cada ópera, acompanhando a ação. Esta série também incluiu algumas comedias musicais populares localmente. As *Cameo Operas* (1927) foram uma série de doze filmes que também apresentavam ‘resumos’ (por volta de 20 minutos) de óperas conhecidas e operetas tradicionais, idealizadas para acompanhamento orquestral ao vivo, com *scores* adaptados da música original, e propunham a participação do público cantando os trechos conhecidos. Nas salas que podiam sustentá-lo, incluíam-se cantores profissionais por detrás da tela⁴⁰.

Também à semelhança dos *filmes-revista cantantes*, em Taiwan, a tradicional ópera chinesa (*rengasi*) começou a representar-se intercalando trechos ou atos filmados: estes curtas se inseriam na continuidade narrativa e apresentavam cenas difíceis de montar ao vivo (exteriores, grandes cenários, etc.). Na hora destas projeções, os protagonistas da ópera saíam de cena e se colocavam detrás da tela,

³⁸ [http://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Czerny]

³⁹ *Martha, Rigoletto, La Traviata, Trovatore, Fausto, Carmen, Fra Diavolo, Don Juan, Samson e Dalila*; foram realizadas com distintos diretores. [Tense Moments from Operas (1922) - IMDB]

⁴⁰ Todas foram produzidas nesse mesmo ano por John Blakeley para a companhia Mancunian Films (baseada em Manchester), realizadas com uma equipe de produção estável.



RELICI

91

prestando suas vozes aos personagens da tela⁴¹. Acabado o filme, a *performance* voltava ao vivo, sem ter perdida sua continuidade narrativa. Alcançou seu apogeu na segunda metade da década dos 1920⁴².

FINALE

Motivados talvez somente por interesses econômicos, ou talvez também pelo entusiasmo em desenvolver uma arte-indústria de repercussão popular, os pioneiros dos *filmes cantantes* deram ao mundo um fenômeno que encontra poucos antecedentes e equivalentes, proporcionando um imprevisível caminho na construção de novas propostas perceptivas audiovisuais.

Nesse breve e fulgurante caminho surgiram ideias-força que transcendem a mera solução técnica, para direcionar-se decididamente no aprofundamento – não planejado, talvez – das condições de virtualidade que o cinema havia começado alguns anos antes e que terminaria de formalizar perto de 1930, coadjuvado por aprimoramentos nos sistemas de som inscrito no filme.

Neste panorama, o som inscrito no filme (ou no disco sincronizado) aparece como a única diferença entre o modelo hollywoodiano e os *filmes cantantes*. É suficiente para negar aos *filmes cantantes* o título de *musicals*? Em modo nenhum; acho que temos de pensar em vários anos mais de *musicals* dos que costumamos fazer.

REFERÊNCIAS

Abreu, Brício de. A Viúva Alegre, *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 03/08/1957.

Araújo, Vicente de Paula. 1976. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo, Ed. Perspectiva.

⁴¹ Técnica denominada *kowairo* [Deslandes: 75]

⁴² [Vide Di Pace]



RELICI

_____. 1981. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo, Ed. Perspectiva.

Barro, Máximo. *A primeira sessão de cinema em São Paulo*. São Paulo, Cinema em Close-Up, s/d.

Bernardet, Jean Claude. 1979. *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1900-1935*, Secretaria de Cultura, Comissão de Cinema, São Paulo. (Baseado nos anúncios do Jornal *O Estado de São Paulo*)

Deslandes, Jeanne. 2000. *Dancing shadows of film exhibition: Taiwan and the Japanese influence*. URL <http://www.screeningthepast.com/2014/12/dancing-shadows-of-film-exhibition-taiwan-and-the-japanese-influence/>

Di Pace, Arnaldo. *Atirem sobre O Cantor de Jazz*, inédito.

ECB. *Enciclopedia do Cinema Brasileiro*. 1997. Ramos, Fernão e Miranda, Luís Filipe (organizadores). São Paulo, Ed. Senac, 2ª. ed., 2004.

FBCB. *Filmografia Brasileira*. Cinemateca Brasileira. URL <http://www.cinemateca.org.br/>

Gazeta de Noticias. 1909.

Guia de filmes produzidos no Brasil 1897-1910. 1984. Embrafilme, Rio de Janeiro.

Heffner, Hernani. 1997. Verbetes Auler, ECB.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.

Mancunian Film Company. URL <http://www.itsahotun.com/thefilms.html>

Melo Souza, José Inácio de. 2001. *Francisco Serrador e a primeira década do cinema em São Paulo*. URL <http://www.mnemocine.art.br>

_____. 2003. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo, Senac, 2004.

_____. 2004. *O Cinema Mudo em Quatro Livros*. URL <http://www.mnemocine.art.br>



RELICI

_____. 2005. *O ano de 1902*. URL <http://www.mnemocine.art.br>

_____. 2008. *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã* (Gatti, André, recop.). Centro Cultural São Paulo, 2008.

Morais, Fernando. 2006. *O Som no Cinema Brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. Tese de doutorado UFF.

Musser, Charles. 1991. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley, University of California Press.

Pereira, Carlos Eduardo. 2014. *A Música no Cinema Silencioso no Brasil*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Ramos, Lécio Augusto. 1997. *Verbetes Filme Cantante*, ECB: 241-243.

Teixeira, Milton. *O criador da Cinelândia*. Em *Folha Cultural*, Nº 75, Rio de Janeiro, nov 2007.

Tinhorão, José Ramos. 1972. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis, Vozes.

Viany, Alex. 1980 (circa). *O samba, a prontidão e outras bossas*. Rio de Janeiro, Edições Cinesul, 2002.

Wedel, Michael. 2000. *Towards an Archaeology of the Early German Music Film*. Em *Le Son en Perspective: Nouvelles Recherches*, Dominique Nasta & Didier Huvelle (eds.), P.I.E.-Peter Lang, Bruxelles, 2004, pp. 115-133.