

**Orquestras e vitrolas no acompanhamento
do espetáculo cinematográfico silencioso brasileiro:
*o caso do cinema Triângulo, um saco de pancadas exemplar*¹**

Carlos Roberto de Souza ²

¹ *Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no Seminário Temático “Cinema no Brasil: dos primeiros tempos à década de 1950” do XVII Encontro da Socine, em Florianópolis, outubro de 2013.*

² *Mestre em Artes (com a dissertação “Uma Hollywood brasileira – cinema em Campinas nos anos 1920) e doutor em Ciências da Comunicação (com a tese “A Cinemateca Brasileira e a Preservação de Filmes no Brasil”) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Funcionário da Cinemateca Brasileira, onde criou e coordenou a Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. Professor colaborador do Programa de Pós Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista de pós-doutorado da Fapesp.
e-mail: ca.roberto@br.inter.net*

Resumo

O artigo comenta o uso de fontes primárias na pesquisa de momentos obscuros da história do cinema no Brasil. O noticiário crítico de alguns jornais e revistas a propósito do cinema Triângulo, em São Paulo, fornece informações sobre hábitos do público e a função da música no período de transição do cinema silencioso para o cinema sonoro no Brasil.

Palavras-chave: espetáculo cinematográfico; música no cinema silencioso; exibição em São Paulo.

Abstract

The article comments on the usage of primary sources in the research of little known moments in the history of cinema in Brazil. Some newspaper and magazine articles and reviews (which are full of criticism) about the Triângulo film theater, in Sao Paulo, provide information about habits of the audience and the role of music during the transition period from silent film to sound cinema in Brazil.

Keywords: film shows; music in silent film; film theatres in Sao Paulo.

Este texto nasceu no bojo de trabalho que desenvolvo, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, sobre o impacto da chegada do som no cinema do Brasil.

Uma curiosidade inicial era entender como se dava o uso da música ao vivo no espetáculo cinematográfico brasileiro antes da chegada e da disseminação do uso do som mecânico sincronizado às imagens em movimento. Sabia que a bibliografia existente sobre o assunto era praticamente nenhuma; a solução, portanto, era tentar satisfazer a curiosidade buscando informações em fontes primárias: jornais e revistas brasileiras da época.

Meu desaponto, num primeiro momento, foi enorme. Ralas referências: menção aqui e ali a algum evento especial – uma orquestra aumentada, seleções de tal ópera acompanhando um filme inspirado na obra. Mesmo assim, praticamente nunca se comenta como foi o resultado do espetáculo, se tudo correu bem, se a partitura se adaptou ou não ao filme. Qualquer coisa mais palpável, enfim.

Mesmo *Cinearte* – nosso máximo magazine cinematográfico – é mesquinho no que se refere a comentários sobre o desempenho musical dos cinemas. Talvez porque nenhum de seus redatores cariocas tivesse especial pendor para a arte de Euterpe.

Nos jornais, a situação é mais grave. Poucos – praticamente nenhum no Rio de Janeiro – possuíam cronistas cinematográficos regulares entre a década de 1920 e início da seguinte. A tarefa básica dos encarregados das seções de cinema que começam a tomar forma nesse período era uma espécie de recorte (quando muito) e colagem dos comunicados recebidos de distribuidoras e exibidores. Obviamente, qualquer possibilidade de crítica passa ao largo do horizonte desses comunicados. Eles tinham função publicitária: anunciavam um evento e seu bom êxito; caso contrário, calavam-se para sempre.

Fora das seções digamos especializadas, o ambiente é ainda mais rarefeito: apenas reportagens sobre inaugurações de cinema. Quando algum esboço de crônica cinematográfica começa a se manifestar, já na segunda metade dos anos 1920 (estou me referindo a jornais), há um princípio de mudança de figura, mas não com a abundância ou com o significado que eu almejava.

Foi quando me lembrei: a imprensa, de então como a de agora, não noticia a

norma, mas a exceção. E com o viés ideológico dos donos dos jornais e de sua classe social. O cotidiano não é notícia. Esta são as hecatombes, os crimes nefandos, o sensacional, o irregular (do ponto de vista do interesse empresarial e de defesa dos privilégios de classe). O uso da música no acompanhamento de filmes silenciosos era a norma estabelecida³, o comum ou “natural”; portanto, inadequado para ser notícia ou objeto de comentário.

Por outro lado, o trato com informações oriundas de fontes primárias demanda o exercício de um instrumental. Alguns rudimentos desse instrumental são: não acreditar piamente no que dizem; aprender a ler nas entrelinhas; interpretar as palavras (o sentido delas modifica-se ao longo do tempo); utilizar as informações como indícios do que não é informado; de maneira alguma exigir delas a coerência de que em geral são desprovidas. Claro que esses princípios valem para uma série de outras fontes (a maioria delas), mas aqui se referem explicitamente a jornais e revistas.

Com esses elementos em pauta, modifiquei radicalmente minha estratégia. Se as fontes não me informavam sobre o tema que me interessava, passei a atentar cuidadosamente para o que criticavam como mau uso, ou uso equivocado, da música no espetáculo cinematográfico. Ou seja, transformar em informação o que, a princípio era um dado negativo.

Nesse sentido, descobri no paulistano cinema Triângulo a representação culminante de tudo de ruim que podia haver em matéria de utilização da música no acompanhamento dos filmes. Ou, lembrando uma fala de Zé Trindade em uma de suas comédias: “o superior em matéria de ordinário”.

Obviamente, outras salas seriam passíveis de compartilhar dessa qualidade – o

³ Era norma pelo menos na segunda metade da década de 1920. “Nunca houve um filme *silencioso*”, teria dito Irving Thalberg, o produtor máximo da Metro-Goldwyn-Mayer, frase que serviu para perpetuar a ideia de que todos os filmes silenciosos sempre foram acompanhados por músicas – e eventualmente ruídos – ao vivo. Rick Altman, apoiado em vastas pesquisas, dedicou alguns trabalhos a desmentir essa falácia e demonstrar que a música nem sempre foi utilizada para acompanhar os filmes durante a projeção. Ver, por exemplo, ALTMAN, 1996. Entretanto, tudo o que diz Altman aplica-se aos Estados Unidos, não ao Brasil. O que aconteceu aqui a esse respeito ainda precisa ser muito pesquisado...

cinema Central, no Rio de Janeiro, por exemplo⁴ –, mas tratar delas demandaria pesquisas que fugiriam da trajetória que eu me havia traçado. A virtude do Triângulo foi que os dados se ofereceram com inesperada abundância, tanto em fontes paulistanas como cariocas, harmoniosamente se completando. O presente texto é um tratamento dessas informações.

O cinema

O princípio motor do Triângulo era o comum da maioria dos cinemas brasileiros: converter um espaço já existente numa sala de exibição de filmes. O espaço no caso era o Café Ítalo-Brasileiro e havia uma circunstância que o privilegiava: ficava na rua 15 de Novembro, logo no princípio, nos números 34 e 36. A 15 de Novembro, juntamente com a rua Direita e a São Bento conformavam a figura geométrica que constituía o coração da metrópole paulista: o Triângulo. A dona do prédio do Café Ítalo-Brasileiro era a Companhia Mecânica e Importadora de São Paulo que, no segundo semestre de 1922, o arrendou à Sociedade Cinematográfica Paulista Ltda. O contrato era de cinco anos e um primeiro projeto de reforma e adaptação do prédio, encaminhado à prefeitura da cidade em novembro de 1922, não foi aprovado. José Inácio de Melo Souza, em sua base de dados “Salas de cinema de São Paulo (1895-1929) / Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929”⁵, detalha os empecilhos colocados pelos engenheiros municipais para os planos de obras, a reapresentação do projeto e sua final aprovação mediante o compromisso de que todo o prédio seria demolido ao término do prazo de arrendamento.

As obras de remodelação do antigo café começaram em abril de 1923 e o

⁴ O cinema Central, de Gustavo Pinfieldi, na avenida Rio Branco, recebeu tantas pancadas dos redatores de *Cinearte* e de *Selecta* quanto o Triângulo dos cronistas paulistanos. O Central, criado em 1919, transformar-se-ia, em 1929, no cinema Eldorado. Ver diversas referências ao Central em GONZAGA, 1996.

⁵ Disponível em: <http://www.cinamateca.gov.br/cgi-bin/w.xis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CINESP&lang=p>.

Triângulo inaugurou-se a 30 de junho com o filme *Da pobreza à opulência* [*Her gilded cage*, Sam Wood, 1922], com Gloria Swanson, distribuído pela Paramount.

José Inácio, em sua base de dados, transcreve matéria publicada em *O Estado de S. Paulo* na tarde da inauguração do cinema. Dirigindo os trabalhos, o repórter encontra João de Quadros Júnior, personagem da maior importância no comércio exibidor paulistano da década de 1920. Dois anos antes, Quadros Júnior implantara o cine República e era um dos diretores da Sociedade Cinematográfica Paulista. Dirigiu o cinema Santa Helena e foi, posteriormente, o responsável pela instalação e funcionamento do cine Paramount e depois do D. Pedro II. Dinâmico e operoso, Quadros Júnior apresenta à reportagem do *Estado* as diferentes dependências do Triângulo e o redator destaca a sala de espera, “pequena mas instalada com muita elegância, dispondo de um mobiliário artístico e luxuoso”. Além de ressaltar a cuidadosa programação que o cinema exibiria – em geral filmes mostrados antes no República –, Quadros Júnior pede que o repórter atente para a “a tela iluminada. que é à base de alumínio, e o aparelho projetor que é do tipo moderno Hahn-Goertz, de corrente contínua e refletor de cristal”. A menção no singular à máquina de projeção indica que o Triângulo não pretendia inovar em termos de exibição de filmes, fazendo, como todos os outros cinemas brasileiros, um intervalo após a projeção de cada um dos rolos de película.

A inovação do Triângulo ficou por contra da introdução na cidade das matinês mesmo nos chamados dias úteis. O procedimento, já habitual no Rio de Janeiro, era inédito em São Paulo, onde as matinês só aconteciam nos finais de semana e em algumas esporádicas sessões para senhoras e senhoritas, em dias específicos.

O Triângulo era uma sala pequena: 500 lugares, pouco mais ou menos, e o preço comum dos ingressos era 2\$000, podendo chegar a 4\$000 para filmes especiais. Devido à sua localização privilegiada, na bilheteria do Triângulo podia-se comprar ingressos para teatros que se localizavam fora da área central da cidade, como o Apolo (na rua D. José de Barros) ou o Cassino Antarctica (na rua Anhangabaú).

O cinema funcionou até 30 de novembro de 1929. Com a incorporação da Sociedade Cinematográfica Paulista às Empresas Cinematográficas Reunidas

Ltda., em 1924, o Triângulo passou a ser explorado por esta última, salvo durante 1927 e início de 1928. Nesse curto mas marcante período, o Triângulo foi uma das três dezenas de salas paulistanas que, juntamente com outra dezena de salas cariocas, fizeram parte da tentativa da Metro-Goldwyn-Mayer de controlar parte substancial do mercado exibidor das duas maiores cidades brasileiras através de uma sociedade denominada Empresas Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer Limitada. A MGM foi a última das *majors* estadunidenses do cinema silencioso a atracar sua caravela em portos do Brasil. Chegou com grandes planos de conquista e prometendo revolucionar o funcionamento da exibição no país. Foge ao escopo deste texto analisar os motivos que, após pouco tempo e muito estardalhaço, levaram a empresa americana a rever seu projeto de agir no campo da exibição e limitar-se a atuar apenas como distribuidora⁶. De qualquer forma, como veremos, as labaredas desse fogaréu também chamuscaram o Triângulo.

A frequência

Octavio Gabus Mendes, correspondente paulista de *Cinearte*, saudou com alegria a inauguração do Triângulo: “é o único cinema neste imenso São Paulo que dá matinês diárias tão necessárias para o público chique que vai à cidade e que quer apreciar um filme entre a compra de uma jóia e a escolha de um vestido” [Cin 012, 19mai1926].

Ao que tudo indica, não foi esse público de alto padrão de consumo que o Triângulo atraiu. José Inácio de Melo Souza, na fonte acima indicada, cita um trecho do livro *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*⁷, de Jorge Americano, em que este autor se confessa impressionado com o Rio de Janeiro, “a vida descuidada que levava aquela gente, indo de dia aos cinemas. Em São Paulo, trabalhava-se.

⁶ Sobre o assunto ver as reportagens “Um amigo do Brasil”, sobre Louis Brock – o encarregado em 1926 de conquistar o mercado brasileiro –, no *Jornal do Brasil*, 6jul1934, e “Fecharão todos os cinemas do Brasil?”, entrevista com William Meiniker, diretor da MGM para a América do Sul, no *Diário da Noite* (RJ), 28out1931.

⁷ São Paulo: Saraiva, 1957.

Nos dias úteis as sessões começavam às seis da tarde”. A exceção era o Triângulo e suas matinês, e o comentário de Americano não deixa muita margem a dúvidas:

Frequentavam-nas senhoras tão emotivas que se enterneciam à vista de uma nota de cinquenta mil réis, e homens ansiosos por enternecê-las. Quando clareava, no primeiro intervalo, ainda estava desocupada uma cadeira ao lado de cada senhora, e os homens sentados ao sabor da sorte. Mas ao escurecer de novo, quase todos tinham mudado de lugar para ver melhor a fita, e coincidia que as cadeiras de melhor visibilidade eram justamente ao lado das senhoras. Daí a oportunidade de travarem conhecimento e aprenderem endereços, justificando visitas de cortesia ao cair da noite.

Ainda que sem serem explícitas, duas outras referências encontradas sugerem também a respeitabilidade duvidosa das frequentadoras do cinema. Gabus Mendes, comparando o cine São Bento ao Triângulo, constata que o primeiro tem “uma frequência relativamente melhor” [Cin 12dez1928]; e João Raimundo Ribeiro, do *Correio Paulistano*, ao comentar a “respeitável frequência” do cinema de um determinado bairro, insinua: “respeitável se atendermos, por exemplo, ao contraste que oferece com a frequência do Triângulo...” [CP 2mai1929]

A sensação, provavelmente enganosa, que se tem ao folhear com método as páginas do *Correio Paulistano* é a de que, até lá pelo final de 1926, o cinema tinha muito pouca importância para as elites que liam as sisudas páginas do órgão oficial do Partido Republicano Paulista. A essas elites interessava o teatro, daí os anúncios dos espetáculos em cartaz e mesmo a existência de uma seção “Teatro”, cujo responsável, o circunspeto dr. Mello Nogueira, sistematicamente acusava o cinema de estar acabando com a arte de Talma. Anúncios e programação de cinemas começam a ser publicados com alguma frequência apenas no segundo semestre de 1926⁸. Talvez por obra e graça de João Raimundo Ribeiro que, com o pseudônimo de Fiteiro, responsabilizou-se pela coluna “No país das sombras –

⁸ A pesquisa de João Miguel Valencise na *Folha da Manhã* reforça a sensação que emana das páginas do *Correio Paulistano* ao informar que apenas em julho de 1926 aquele jornal inaugurou a seção “Ribaltas & Projeções”, e somente em março de 1928 criou outro, “No mundo das sombras”, dedicada exclusivamente a cinema. VALENCISE, 2012: 31-2.

Notas e notinhas da Cinelândia”. Durante vários meses a coluna foi pouco mais do que isso: notas que o Fiteiro lia e traduzia de revistas de cinema, ou recebia prontas das agências, e raras vezes comentava antes de reproduzir. Apenas em janeiro de 1927, João Raimundo Ribeiro assume efetivamente funções de cronista de cinema e parece que uma leve brisa de modernidade passa a agitar as páginas cinematográficas do jornal. Seu primeiro comentário efetivo, assinado com o pseudônimo que conservaria pelos próximos anos, foi uma reclamação a propósito do Triângulo, “sem rigor nenhum o pior dos nossos cinemas, quer quanto à higiene quer quanto à instalação e à segurança em casos de sinistro” [CP 19jan1927]. Na verdade, a crítica que faz ao gerente, de continuar vendendo ingressos mesmo depois de começado o filme principal do programa, aplicava-se a vários cinemas. Os retardatários ficavam para o começo da sessão seguinte, ocupando lugares que por justiça caberiam aos espectadores da segunda sessão, obrigando estes a ficarem de pé, esperando lugar etc.

Segundo o Fiteiro, escrevendo em meados de 1927,

S. Paulo possui atualmente 33 cinemas distribuídos por todos os bairros da cidade. É uma quantidade que está muito aquém da registada no Rio de Janeiro ou nas cidades do Prata. Para [...] nossa situação da capital do trabalho e da vitória, devemos convir em como não temos ainda tantos salões de projeções quantos seriam de esperar.

Consequência inevitável: as salas vivem lotadas, “canalizando grossas quantias para os cofres das empresas proprietárias, sempre sequiosas de ouro” [CP 1jun1927].

Apesar de, a seu parecer, muito lucrativas, a Fiteiro incomoda o fato de os responsáveis não manterem as salas em condições mínimas de higiene e segurança, sem falar na mediocridade dos programas. No primeiro semestre de 1927, o Fiteiro concentra suas críticas nos cinemas das Empresas Reunidas MGM, que acusa de não haverem cumprido as promessas feitas ao assumir a gestão da maioria das salas paulistanas, “inda mais tratando-se de um sindicato ianque, dono de vastos cabedais, que pretende fazer coisas do arco da velha na terra de Piratininga, sacudindo as últimas camadas de pó que porventura restam alhures, dos tempos bolorentos da província...” [CP 4mar1927]

Ele protesta contra o exíguo espaço entre as filas de cadeiras do cinema República, que obriga respeitáveis espectadores a executarem malabarismos para chegar a lugares vagos [CP 24mar1927], e contra as “mordidelas de certos parasitas que infestam o anti-higiênico salão da rua Quinze” [CP 26jan1927]. Pulgas e outras sevandijas não eram, porém, apanágio exclusivo do Triângulo, como podemos ler em outras crônicas e em outros jornais. Pelo menos no Triângulo não se registraram episódios um pouco mais violentos, como tiros dados por espectadores entusiasmados numa sessão no República [CP 21set1927] ou como o gerente do Pathé que ameaçou com um revólver alguns espectadores que queriam senhas para sair e voltar ao cinema [CP 12abr1927]. As três salas eram das Reunidas MGM.

Octávio Gabus Mendes resume em três exclamações as críticas sistemáticas que faz ao Triângulo: “Que orquestra! Que forno! Que espelunca!” [Cin 012, 19mai1926] À orquestra voltaremos em breve. Quanto à temperatura ambiente e à ventilação, elas são motivos de constantes reclamações do Fiteiro, que lamenta

que tenhamos em pleno coração da terceira cidade sul-americana uma sala de projeções como essa. [...] mais parece um armazém de sacaria do que um salão destinado a abrigar centenas de pessoas durante duas horas e mais, numa sessão cinematográfica. [CP 26jan1927]

Quando, em abril, as noites esfriam, Fiteiro acha bom, não porque não as goste tropicais mas porque é menos nocivo à saúde frequentar as salas sufocantes. “É de calcular o horror de uma hora de estada no Triângulo, onde os quatro ventiladores elétricos existentes apresentam as pás quebradas e não bastam para o necessário arejamento da casa” [CP 20abr1927]. Pouco depois, volta ao tema:

Aquilo já era um forno com a meia dúzia de ventiladores de gabinete que funcionavam, de vez em quando, nas noites de verão. Agora, passada a estação estival, foram retirados vários deles, tendo os restantes as pás quebradas e algumas teias de aranha pela armação que os sustenta. Prova do movimento contínuo a que são obrigados... [CP 3mai1927]

A função da música

Até o momento encontrei, nos periódicos que examinei, apenas dois artigos dedicados especificamente ao estudo do uso da música no cinema silencioso no Brasil. O primeiro – “A música no cinema – As nossas orquestras” [CIN 010, 5mai1926] –, do organista Raul de Toledo Galvão, é um pouco mais teórico pois, apesar do título, não se refere a nenhuma orquestra em particular e menciona apenas performances musicais que o autor assistiu em Nova Iorque, onde estava radicado. O segundo, “A verdadeira voz do cinema”, de Alberto Lazzoli⁹, também publicado na revista *Cinearte* [188, 2out1929], embora extremamente interessante, é posterior à estreia, em São Paulo e no Rio de Janeiro, dos primeiros filmes sincronizados e falados, tanto que boa parte do texto é dedicada à análise da música em alguns filmes americanos feitos com a nova tecnologia cinematográfica. A parte inicial do artigo historia o uso da música em cinemas paulistanos e destaca o papel pioneiro de Quadros Júnior que, quando gerente do Santa Helena e trabalhando com a estreita colaboração do maestro Martinez Grau, analisava o filme e fornecia ao maestro uma espécie de roteiro com indicação dos gêneros de música adaptáveis às cenas. Na parte final, Lazzoli explica as opções musicais que fez para a partitura especial que regeu quando da exibição de *Barro humano* [Adhemar Gonzaga, 1929] no cine Paramount, de São Paulo. Em comum, os dois textos ressaltam a ideia de que a função dos temas e ritmos escolhidos e arranjados é acentuar a atmosfera das cenas e, na medida do possível, explicitar os sentimentos das personagens.

A raridade de textos específicos, porém, não implica que a música não fosse considerada componente essencial do espetáculo cinematográfico. Mesmo um anônimo correspondente da pequenina vila paulista de Cordeiro, ao elogiar o conforto do cinema local, observa que os frequentadores estão estranhando que

⁹ Alberto Lazzoli, nascido em São Paulo, em 1906, era oboísta, regente e compositor. Radicou-se no Rio de Janeiro em 1930 e foi responsável pela trilha musical sincronizada do filme *Mulher* [Octavio Gabus Mendes, 1931], gravada em discos. Compôs e tocou em inúmeras trilhas de filmes, trabalhou na rádio Nacional e foi professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“os seus espetáculos têm se realizado sem música. [...] e não é para menos, que graça tem cinema sem música?” [DN 18fev1928 coluna “Municípios”]

O Fiteiro, com frequência, destaca o papel da música no cinema, “tão necessária como a água a quem tem sede. Pelo menos assim o deseja o público, a fim de que possa assistir serenamente à exibição, livre do ruído enervante da máquina projetora” [CP 2set1927].

No *Diário Nacional* – ligado ao Partido Democrático e, portanto, opositor do PRP e do governo –, o jovem Paulo Duarte, que durante alguns meses de 1929 assinou, com o pseudônimo Saulo, a coluna cinematográfica, tentou definir a importância da música no cinema em termos metafórico-gastronômicos:

Essa coisa de música no cinema é parecida com a de carne no arroz e feijão. Explicação quase inútil: é tão sem jeito a gente assistir a uma fita sem música quanto comer arroz e feijão sem um pedaço de carne. A carne ali é uma espécie de comandante do prato, sem o que a comida não marcha. [DN 3ago1929]

Fiteiro observa que

uma fita, por melhor que seja, nunca nos causará tanta impressão vista simplesmente no retângulo da tela se não houver, a acompanhar a projeção, uma peça de música apropriada, em concordância ao assunto desenvolvido [...].

Demais, há, também, nas exibições sem música, o inconveniente de ouvir-se o ruído monótono do motor da cabina, que pode ser muito agradável agora, com o calor e a falta de água, por assemelhar-se ao barulho da chuva, mas que, afinal, constitui uma séria importunação a quem deseja estar atento ao que se passa na fita... [CP 8jan1929]

Octavio Gabus Mendes constrói uma anedota para reforçar que a música no cinema tem importância mesmo para

um representante de uma das classes operárias: um chofer. Tomando outro dia um táxi, o motorista, tagarela como todos eles, começou a dizer asneiras e terminou falando em cinema: “Sabe, doutor [...], eu gosto do República e vou no galinheiro dele todas as noites”. “Por que?”, perguntei. “Por causa dos músicos. Quando passaram aquela fita do Corcunda¹⁰, quando ele estava morrendo e puxando a corda do sino, a música parecia inté um sino!” Logo, meus caros senhores, não é invenção. Se a um

¹⁰ Provavelmente *O Corcunda de Notre Dame* [*The Hunchback of Notre-Dame*, Wallace Worsley, 1923], reprisado em 1927.

pobre diabo destes causa boa impressão uma música adequada, por que não há de causar o mesmo efeito para um público seletivo e de primeira qualidade? [Cin 012, 19mai1926]

No que respeita à orquestra do Triângulo, o correspondente de *Cinearte*, embora discuta o desempenho, demonstra sua empatia para com os músicos:

Compreendo perfeitamente que não é possível ter uma boa orquestra naquele pequeno espaço reservado para a mesma. Outro dia, quando exibiam *Salambô* [*Salammô*, Pierre Marodon, 1925], aumentaram a orquestra e, coitados, davam a perfeita ideia, aquela porção de músicos, de uma dessas gaiolas de animais que tão frequentemente vemos nas estradas de ferro e, nas quais, eles vão quase que um por cima do outro. [Cin 012, 19mai1926]

Apesar da humana simpatia, Gabus Mendes não poupa a ironia crítica quando a orquestra do Triângulo acompanha *O Cavaleiro da rosa* [*Der Rosenkavalier*, Robert Wiene, 1925]: “A música que executaram está para a música de Richard Strauss como ‘O meu boi morreu’ para a ‘Berceuse’, de Chopin” [Cin, 19jan1927]. O Fiteiro, por sua vez, reforça num comentário o conceito da necessidade de adequação da música à atmosfera das cenas: “a orquestra do Triângulo não acompanha fitas. As músicas que executa são sempre sacrificadas e nunca estão em correspondência com o que se passa na tela” [CP 26jan1927].

O espaço mais pessoal da seção cinematográfica do *Correio Paulistano*, onde o Fiteiro efetivamente exercitava a crônica chamava-se “Comentando...”, e num deles ele fez uma espécie de evocação dos usos da música em tempos passados, embora sem deixar claro a que época se refere:

Os espetáculos cinematográficos sempre foram acompanhados por orquestra. A princípio, os músicos dos cinemas chegavam à perfeição de imitar com os seus instrumentos até mesmo os ruídos que a ação das figuras na tela fazia supor. Com o correr dos tempos, até isso mudou. Em vez das valvas langorosas de operetas em voga ou das marchas e quadrilhas populares, as orquestras cinematográficas de agora executam *charlestons*, *ragtimes* de cabarés de segunda classe, trechos clássicos e variações de toda espécie, numa desarmonia constante com o gênero do filme em exibição. [...]

Está claro que ninguém tolerará uma comédia de Buster Keaton ou Clide Cook ilustrada por um lamuriado trecho de “Tristão e Isolda”, nem tampouco uma exibição

dos *Dez mandamentos* [*The Ten commandments*, Cecil B. DeMille, 1923] acompanhada pelo “Braço de cera”¹¹... [...]

[...] de todos os cinemas de S. Paulo o conjunto orquestral do pequeno cinema da Metro é o que menos sabe cumprir a sua missão, irritando os nervos da plateia com suas pausas contínuas e seus acordes desafinados. [CP 2set1927]

Isolamento acústico e remuneração de músicos

Por alusões do Fiteiro, anteriormente mencionadas, fica evidente que a norma era o deficiente isolamento acústico das cabines de projeção e que cabia à música evitar que a atenção dos espectadores fosse distraída pelo barulho dos projetores e geradores de energia¹². No caso específico do Triângulo, porém, o som da própria sala de espera vazava para a sala de projeção, o que provoca o protesto de Octavio Gabus Mendes quando da iniciativa do gerente do Triângulo de, “para festejar o carnaval”, colocar um jazz-band no hall: “ali não se pode fazer isso porque na sala de projeção ouve-se demais e, assim, originava uma barafunda medonha com a orquestra” [Cin, 27fev1929].

Na carta de um leitor, que se identifica como “frequentador assíduo” do Triângulo, reproduzida pelo Fiteiro, fica evidente que havia uma precariedade acústica geral do edifício que o tornava permeável aos ruídos externos.

Ontem, quando a multidão fazia na rua um barulho terrível a título de manifestação aos heróicos aviadores do “Jaú”, a plateia do Triângulo quase ensurdeceu porque a música do cinema parou justamente na hora. Parece até que os músicos largaram os instrumentos e correram também para a rua a ver o que se passava... [CP 3mai1927]

O senhor “frequentador assíduo” cometia uma injustiça ao estranhar a natural curiosidade dos músicos do Triângulo em testemunhar a manifestação a João

¹¹ Composição de Nestor Brandão gravada por Francisco Alves, um dos sucessos do carnaval de 1927.

¹² Na compilação feita por Ricardo Mendes das leis municipais relacionadas com cinemas (MENDES, 2007), não existe referência a isolamento acústico das cabines. As proibições (como fumar na cabine ou na sala de projeções) e prescrições (paredes isolantes etc.) dizem todas respeito a prevenir incêndios e sua propagação.

Ribeiro de Barros e seus companheiros, verdadeiros heróis nacionais que, a bordo do hidroavião “Jaú” haviam cruzado o Atlântico numa viagem cheia de peripécias descritas diariamente nas páginas dos jornais. Era uma ocasião única essa recepção ao avião paulista que afrontara o próprio governo brasileiro para realizar sua façanha esportiva. Daí o entusiasmo popular.

O acontecimento singular ressoara forte no interior do Triângulo, mas o mesmo acontecia anualmente durante os dias consagrados aos festejos de Momo. O Fiteiro dedicou um comentário ao assunto por ocasião do carnaval de 1927. “Nas ruas, os clarins, as zabumbas” etc. No cinema, “toda aquela temperatura sufocante, sua meia dúzia de ventiladores de marcha lenta, sua orquestra”. E os músicos, que

em vez de acompanharem as fitas, ficam a discutir sobre se a escala é em lá maior ou si sustenido... E o motor da lanterna de projeção chiando lá na cabina. [...]

De lá de fora, vem a atordoada infernal dos autos com escapamento aberto, das gargalhadas e gritos dos que se divertem, dos Zé-Pereiras retumbantes [...].

A assistência olha angustiada para a orquestra silenciosa. Há momentos febris de torcida como num *match* de futebol entre paulistas e cariocas. A pianista ensaia uma tecla...

O homem do contrabaixo rompe num ronromdesconcertado. [...]

Afinal, lá pelas tantas, quando o herói do filme está acabando de liquidar o vigésimo adversário a socos e a campainha do operador anuncia o final do rolo, a orquestra inicia a sua grande e tão ansiosamente esperada obra-prima, um foxtrote mil vezes batido nos discos de vitrola, rádios e assobios de desocupados pelas esquinas... [CP 28fev1927]

Foi a propósito desse comentário que o Fiteiro recebeu a “interessante missiva” de um leitor que se assina simplesmente Célio. Tudo leva a crer que Célio fazia parte da corporação dos músicos de cinema, pois conhece por dentro pelo menos parte do assunto. Explica ele que “não é a ausência de professores competentes que dá causa às más orquestras”; o que ocorre é que as Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer “não têm boas orquestras pela ausência de remuneração justa aos professores”. Às salas dessa empresa, Célio contrapõe as da Empresa Serrador, nas quais “há orquestras de 12 a 14 professores”, boas, com “escolhido repertório

musical”. A contradição interna é que, ao enumerar as salas, Célio menciona o Santa Helena e o República, justamente as principais salas do circuito Reunidas MGM em São Paulo. Refere inclusive as adaptações musicais, com orquestra aumentada para 35 professores, feitas para os lançamentos de *O Barqueiro do Volga* [*The Volga Boatman*, Cecil B. DeMille, 1926] e *A Última gargalhada* [*Der Letzte Mann*, F.W. Murnay, 1924], tendo marcado o primeiro a estreia das atividades públicas da empresa na cidade. Tudo se passa como se, nas salas principais, a empresa cuidasse melhor da apresentação dos filmes e conseqüentemente das orquestras que os acompanhavam. Tanto assim é que, como afirma Célio, “nelas os vencimentos são regulares, compensando aos professores de orquestra à altura de seus merecimentos”. Célio não diz, mas sua lógica nos leva a deduzir que, como sala de menor importância, o Triângulo era menos cuidado, a começar pelas condições do exercício profissional. Nas palavras de Célio,

o lugar da orquestra não comporta mais que seis professores, o horário de trabalho é excessivo e dentro daquele “forno cinematográfico” os ordenados dos professores de orquestra não atingem a uma média de 400\$ mensais¹³. [...] Aqui está a razão das más orquestras nos cinemas da capital artística brasileira¹⁴, a razão porque os membros componentes das mesmas discutem se esta escala é em lá maior ou si sustenido maior, como fazem na orquestra do Triângulo.

O Fiteiro, em princípio, compreende os argumentos apresentados por Célio,

¹³ Grosso modo, 1\$000 (um mil réis) em 1927 equivaleria aproximadamente a R\$ 4,00 (em 2013). Isso não quer dizer que o valor de compra de bens e serviços em 1927 fosse equivalente ao de nossos dias. O preço do ingresso de cinema variava entre 1\$000, para salas de bairro, e 5\$000 para as salas centrais e sessões com filmes “super”. Assistir uma apresentação da companhia do Moulin Rouge, de Paris, no teatro Santana (São Paulo) custava 30\$000 a poltrona. O exemplar de *Cinearte* custava 1\$000. Um piano novo, de boa qualidade, custava de 6:000\$ a 10:000\$000 (seis a dez contos de réis); uma vitrola Victor comum, 200\$000; uma Victrola Ortofônica Auditorium, mais de 1:000\$000. O quilo do feijão preto era \$720, o de bacalhau e toucinho 2\$640. Um operário extranumerário da Estrada de Ferro Central do Brasil ganhava 232\$000 mensais; a União dos Operários da Construção Civil pleiteava em 1928 o mínimo de 16\$000 por dia de trabalho de um pedreiro.

¹⁴ Foi Sarah Bernhardt que, em uma de suas visitas a São Paulo, chamou-a de “a capital artística do Brasil”, epíteto que os jornais paulistanos volta e meia relembram com satisfação.

que lhe dão nova oportunidade para novamente protestar contra as Reunidas MGM e os preços que cobram em suas salas. Quanto ao Triângulo, defende-se, “não se diga que é ojeriza de nossa parte. Em o último número da apreciada revista carioca *Cinearte*, consta uma epístola bastante espirituosa enviada desta capital, abordando o ‘caso’ da orquestra do Triângulo” [CP 4mar1927].

A epístola em questão, publicada na seção “Cartas ao Operador” [Cin 053, 2mar1927], é assinada apenas por um G. que, por essa mesma letra e pelo estilo, revelam um Octavio Gabus Mendes anônimo. Nela, G. narra a perseguição que faz a uma triste figura de homem sofredor que desperta sua curiosidade e que segue até um bar. Travam diálogo. O sofredor revela-se: é Beethoven e seu pranto convulso explica-se pelo fato de haver assistido uma sessão no Triângulo e ter ouvido “aquela orquestra”.

Em outra carta sobre o Triângulo recebida pelo Fiteiro, seu autor faz uma “apresentação minuciosa do valor de cada um dos elementos da orquestra”: a pianista, que “deve observar com mais cuidado os ‘pianos’ e ‘fortes’”. O primeiro violino é “a alma da orquestra, mas o do Triângulo não tem alma, não tem vida. [...] O seu violino, de longe, dá a impressão de uma gaitinha de sopro”. “O 2º violino é um ótimo auxiliar do 1º pois lê na mesma parte [partitura] e com alguma vantagem”. O flautista, “perfeito conhecedor do seu instrumento”; o clarinetista, “como há poucos em cinemas”. O violoncelista, de “execução deficiente”, e o contrabaixista, “deveria prestar mais atenção na sua parte para que não continue a tocar fora da tonalidade”.

Ou seja, a formação básica da orquestra do Triângulo era de sete músicos – num espaço adequado para seis. No julgamento do correspondente do Fiteiro, vários deles muito bons; seria necessário apenas proceder à “substituição do violinista, [do] violoncelista e do repertório” com o que “o Triângulo possuirá um dos melhores conjuntos de cinema” [CP 31mar1927].

Pragas

Assim como João Raimundo Ribeiro concebera o Fiteiro para assinar as

crônicas cinematográficas do *Correio Paulistano*, o Fiteiro gera o amigo Sinfrônio para escrever ficções satíricas sobre o Triângulo. Numa primeira – “A enfermidade do Chicuta” –, o menino do título, “uma espécie de imã de todas as moléstias”, apanha uma bronquite numa das bruscas quedas de temperatura de São Paulo. O pai, Frutuoso Cunegundes¹⁵, gasta fortunas no tratamento – chega a vender o sobretudo herdado do avô –, para gáudio do farmacêutico e do médico, dr. Clarimundo, que “trocou o seu Ford por uma Hupmobile”. Mas a doença encrua, o Chicuta gélido e congestionado. Numa tarde ensolarada, pai e filho vão passear na cidade, e o menino, coitado, há tanto tempo sem cinema, insiste em entrar no Triângulo. Uma hora depois, saem da sala “alagados, suados”, Chicuta livre da “terrível opressão no peito que tanto o atormentava”. Moral: “O que não conseguiu a ciência médica em três meses, realizou o cinema Triângulo em uma hora” [CP 1fev1927].

Na segunda sátira, Justino Bredegodes é obrigado a engolir a prolongada visita de uma terrível sogra, D. Segismunda, visita que tende a se perpetuar. Como se livrar da praga que ameaça a harmonia do lar conjugal? “Vidro moído na comida? Não, descobririam”. Esperar que um dos 14 mil automóveis existentes em São Paulo a atropelasse? “Não, não podia contar com o acaso”. A inspiração fatal ocorre a Justino na frente do Triângulo, ao observar, saindo da matinê uma senhora “cujo rosto esfogueado, abrasado denunciava claramente o estado mórbido da vítima...” O rapaz “convidaria D. Segismunda para assistir a uma matinê no Triângulo. Ela sofria do coração, tinha falta de ar... Quem sabe...” Três dias depois, Justino percorre as redações dos jornais para incluir, nos anúncios fúnebres, o do passamento da “bondosa senhora” [CP 3fev1927].

Em “A música contra o espiritismo”, a questão envolve Juquinha, de 3 anos, que se recusa a abandonar o seio materno. Pancrácio e Pafúncia, os pais, consultam, a 10\$000, uma médium que recebe o Pai Jacó, mas o resultado é apenas aparente. Num cinema, o Triângulo, claro, onde a família vai em busca de

¹⁵ Não apenas pelos nomes das personagens mas pelo próprio tom da narrativa, as ficções de Sinfrônio fazem lembrar o romance humorístico *A família Agulha*, de Luís Guimarães Jr., publicado em folhetim em 1870.

distração, pouco antes do início da sessão, Juquinha explode: “- Mamãe, eu qué mamá”. Estupefata, a mãe o atende.

Súbito, a orquestra do Triângulo rompe a ouverture. Juquinha arregala os olhos, pára de mamar e inicia um berreiro infernal:

- Eu qué saí daqui... Tá duendo ovido. Se Juquinha sai, nunca mais qué mamá...

A Pancrácio, enquanto saem, parece ouvir, “muito ao longe, uma voz tumular”:
“- Orquestra de uma figa, que tem mais podê que as armas dotro mundo...” [CP 7mar1927]

Algumas semanas depois, coroando-se a si próprio na figura de Sinfrônio, o Fiteiro comenta que, depois dos deliciosos contos do amigo,

o salão da principal artéria central tem obtido uma frequência numerosa, sendo extraordinária a frequência de maníacos, doentes e poetas desiludidos que buscam uma consolação para os seus males na audição da música daquele famoso cinema. [CP 30mar1927]

As virtudes terapêuticas de Triângulo não foram benfazejas ao Fiteiro quando, pouco antes do fechamento da sala, ele cai vítima de influenza e, em consequência, passa toda uma noite insone: “Eu, que bati o recorde do sono entre os frequentadores do Triângulo, a despeito mesmo daquela ‘orquestra’ diabólica, inspirada pelas Fúrias do inferno ou pelo próprio espírito de Lúcifer!...” No comentário dedicado a essa noite horrível, descreve os tormentos da insônia e conclui:

Quando alguém me perguntar que castigo escolher para o violinista do Triângulo ou o programador das Empresas Reunidas, não pensarei um só segundo: lembrarei que os deixem assim sem dormir uma noite inteira, com as pálpebras separadas por dois pauzinhos, fechados num quarto bem escuro, onde haja um relógio perto, a martelar sem descanso: tique-taque, tique-taque... [CP 30ago1929]

Gabus Mendes, numa vingança um pouco mais cinematográfica mas nem por isso menos terrível, depois de elogiar bastante *Vento e areia* [*The Wind*, Victor Sjöström, 1928], que acabara de assistir, resmunga: “a gente poderia mandar a orquestra do Triângulo dar concertos naquela terra...” [Cin 19dez1928]

Música enlatada

As críticas ao Triângulo concentram-se em 1927, durante o contrato das Reunidas com a Metro, mas não deixam de pingar nos anos seguintes.

O “frequentador assíduo” mencionado a propósito das manifestações aos aeronautas do “Jaú” lembrara, na conclusão de sua carta, “uma subscrição entre os frequentadores do cine da rua 15 a fim de se adquirir uma vitrola ortofônica (ou mesmo cacofônica) que substitua aquela desafinada orquestra do Triângulo” [CP 3mai1927]. Com certeza não imaginava que mais do que uma sugestão, estava fazendo uma profecia.

Os sistemas acústicos de gravação e reprodução de discos foram substituídos industrialmente pelos sistemas elétricos a partir de 1925. Nesse ano, a Victor Talking Machine lançou no mercado estadunidense a Victrola Ortofônica, com qualidade superior de reprodução de discos e amplificação do som. A Casa Paul J. Christoph, importadora de equipamentos sonoros e outros, promoveu, através de sua filial paulistana, em junho de 1926, um almoço à imprensa e autoridades, no salão Vermelho do Hotel Esplanada, para fazer uma audição inaugural do novo invento¹⁶. As vitrolas ortofônicas e seus diferentes modelos – entre os quais a Auditorium – eram muito eficientes para grandes espaços e estavam ao alcance apenas de bolsas muito apatacadas. As principais salas de cinema brasileiras foram aos poucos se equipando com essas vitrolas, ou para tocar discos nos intervalos, ou trabalhando em combinação com as orquestras.

Fazendo um balanço da situação musical dos cinemas no início de 1929, o Fiteiro constata que “agora, anda um descuido lamentável em matéria de orquestras para salas de projeção. Tudo desafinado, tudo sem entusiasmo, tudo mau. Mil vezes a vitrola Auditorium que o Serrador plantou ali ao pé do palco do Odeon...” O Triângulo encabeça uma lista que inclui o São Bento, o Santana, o República e os cinemas de bairro. “É preferível o mais rouquenho gramofone da praça a essas ‘orquestras’ escolhidas que angustiam os nervos da gente e

¹⁶ Ver em CP 30jun1926 reportagem sobre o ágape, com a lista dos presentes e de todos os discos executados.

maculam a pureza espiritual de Schubert e Beethoven...” [CP 8jan1929]

Em abril, aproveitando a inauguração, dias antes, do cinema Paramount e dos filmes sonoros e falados na América do Sul, o Fiteiro faz o elogio das boas orquestras e a crítica de seu contrário:

As mais das vezes, os próprios elementos da orquestra [...] permanecem minutos seguidos afinando os instrumento ou distribuindo os papéis da música aos companheiros, falando em voz alta, enquanto na tela vai se desenrolando o filme e na plateia se ouve o rumor das engrenagens da máquina projetora. Há mesmo alguns que chegam a fumar no recinto da orquestra, acendendo fósforos que prejudicam por instantes a nitidez dos quadros no retângulo de pano. [...]

Essa deficiência orquestral mais se evidencia no confronto com os cinemas da Empresa Serrador e da Paramount, cujos espetáculos são enriquecidos por esplêndidos conjuntos musicais, além de terem o auxílio valioso de vitrolas ortofônicas, como no Odeon, e do vitaphone, como no Paramount. [CP 24abr1929]

Num ímpeto de entusiasmo com o cinema sonoro, o Fiteiro elenca em vários comentários os benefícios que o Vitaphone e o Movietone¹⁷ introduziriam nos cinemas, entre eles a

supressão das orquestras nas casas de espetáculos cinematográficos.

Não resta dúvida que este é um benefício de considerável valia. Quiçá, o melhor de todos. [...]

O vitaphone [...] vem beneficiar imensamente os nossos ouvidos. [...] A plateia não terá mais o desprazer de ouvir um Noturno de Chopin acompanhando a exibição de uma fita cômica de Ben Turpin [...]. Nem de assistir à projeção de um drama intenso de Norma Talmadge ou Barrymore ouvindo um estrepitoso maxixe do Sinhô... [...]

Eu louvo a inovação.

Acho-a adorável. Num ponto em que, estou quase certo, os leitores pensarão comigo: pela esperança que ela me proporciona de ver, muito breve, terminados os dias daquele grupinho de instrumentos ruidosos que as Empresas Reunidas colocaram no Triângulo, em plena rua 15 de Novembro.

¹⁷ No sistema Vitaphone, música, ruídos e eventualmente diálogos eram gravados em discos sincronizados com a película durante a projeção; no sistema Movietone, imagens e sons eram fixados num mesmo suporte.

Quando esse dia vier, garanto, as sessões espíritas terão oportunidade de registrar a bruta manifestação de regozijo que Beethoven e outros manes hão de fazer, por esse motivo, no outro mundo... [CP 28abr1929]

O entusiasmo do Fiteiro com o cinema sonoro não durou muito, por motivos que não cabe aqui examinar. No que respeita ao assunto que nos interessa, lembramos que a falta de coerência é uma das riquezas no trato com fontes primárias e, portanto, não deve causar espécie encontrar, ano e meio após o comentário anterior, o Fiteiro emitir uma opinião diametralmente oposta ao elogio que fizera do Vitaphone como substituto das orquestras. Muita coisa se passara no intervalo, inclusive a dissolução em massa das orquestras dos cinemas das capitais – processo que se repetiria nas cidades do interior pelos anos seguintes, à medida que os exibidores locais conseguiam equipar suas salas para a nova forma do espetáculo cinematográfico. De alguma maneira, em outubro de 1930, ainda não se tinha certeza absoluta de que o cinema silencioso desapareceria definitivamente do mapa, o que justifica que o Fiteiro principie seu comentário constatando

o ostracismo a que foram votados os músicos das orquestras de cinema. Tio Sam, esse pândego magriço e amalucado lá do norte do continente, continua a mandar-nos as suas músicas de conserva em discos e latas, azucrinando os ouvidos da gente com guinchos de jazz e saladas de gramofone.

Antigamente (que triste é este advérbio!) havia uma preocupação carinhosa de parte dos empresários a respeito da sincronização orquestral dos filmes.

A gente ia ao cinema não só para assistir a um bom filme como para ouvir uma boa música. Era costume discutir as vantagens desta ou daquela casa de projeções somente por causa dos seus conjuntos musicais. [...]

Porque é preciso repisar bem este ponto: não basta a sugestão do cinema pelo filme; ela nunca pode ser completa se não houver o concurso de uma suave melodia durante a exibição. [...] Mas a música não pode ser enlatada, catalogada por números e executada, depois, de qualquer modo, automaticamente, como se aciona um ventilador ou uma bomba de sucção. [...] A máquina não tem alma. E seria preciso que fôssemos feitos à feição dos mecanismos que ora nos impingem para podermos compreendê-los e “sentir” a desarmonia que eles espalham por aí, torturando-nos os ouvidos... [...]

Necessitamos reintegrar de vez as orquestras nos cinemas. Prestigiar a arte como é devido. Dar aos músicos, de novo, facilidades para o exercício de sua profissão, a mais simpática e a mais pura de todas [...]. Euterpe está sendo vilipendiada pelos bárbaros modernos, os pioneiros de um progresso paradoxalmente regressivo e nefasto. Até quando? [CP 3out1930]

Talvez o Fiteiro fale com tanta saudade das orquestras de cinema porque a essa altura não tinha mais de ouvir a do Triângulo, fechado um ano antes. Fechado discretamente, ao que parece sem deixar saudades, salvo talvez nas mariposas de suas matinês. Vítima de críticas ferozes durante sua curta vida, o Triângulo mereceu um único canto fúnebre. Seu autor foi Octávio Gabus Mendes, e não se pode classificar o canto pela demolição do Triângulo como propriamente lamentoso:

São Paulo, felizmente, acaba de se tornar uma cidade sem epidemias. [...] É atualmente a cidade mais higiênica do mundo. [...] O Triângulo está sendo arrasado. Vai ser construído, no terreno por ele ocupado, mais um arranha-céu.

[...] O famigerado Triângulo. A baiúca. A espelunca. Que, há semanas, ainda, eu pedia que o público arrasasse, está sendo arrasado, mesmo! Felizmente! Estou como Dita Parlo, numa cena de *Rapsódia húngara*¹⁸: achando todos bons, tudo bonito... Que felicidade! Quando vi o “tal” destelhado, comprei um livro de sonetos do dr. Guilherme de Almeida e, sozinho, fechadinho dentro do meu “laboratório”, recitei todo aquele melado que se desprende maciamente dos lírios inspirados que a arte “loura” do poeta [...] compôs... E não sei porque, após a leitura, a minh'alma se sentiu mais leve, mais perfumada [...].

Viva a morte do Triângulo! Vivooo! [Cin 199, 18dez1929]

Conclusões

Convém fixar alguns pontos à guisa de conclusão.

Antes de qualquer coisa, gostaria de deixar claro que pesquisei sistematicamente apenas dois jornais de São Paulo – o *Correio Paulistano* e o

¹⁸ *Ungarische Rhapsodie* [Hans Schwarz, 1928]; silencioso, inaugurou o cine D. Pedro II com orquestra regida por Alberto Lazzoli.

Diário Nacional – além das revistas *Cinearte*, *Selecta* e a *Scena Muda*, publicadas no Rio de Janeiro, e outros periódicos não especificamente cinematográficos. O levantamento do tema abordado neste texto em alguns outros jornais paulistanos certamente enriqueceria a abordagem aqui aplicada, mas não estava dentro de meu projeto de pesquisa. Esta limitação deve ser levada em conta no conjunto deste trabalho.

Retomo uma reflexão feita a propósito da presença do cinema nos jornais. Vimos que no *Correio Paulistano* o cinema assume alguma importância apenas a partir do segundo semestre de 1926 e a pesquisa de Valencise na *Folha da Manhã* confirma que algo semelhante acontece nesse jornal¹⁹. Concluir daí que o cinema em São Paulo só se firmou como hábito popular nessa época seria precipitado. Um artigo interessantíssimo de Hélio Silva, publicado no *Correio Paulistano* sob o título “Uma futilidade muito séria” [29jun1929], conclamava as elites culturais e outras a não darem as costas para o cinema e encararem-no com a seriedade que exigia. Se isso era escrito em 1929, tudo indica que levar o cinema em consideração em 1926, nas páginas dos jornais que se propunham condutores dos destinos da nação, era uma pílula difícil de engolir. Nesse sentido, a imprensa carioca, ainda que não possuísse uma crônica cinematográfica digna do nome, espelhava com mais propriedade os hábitos sociais em páginas inteiras dedicadas a anúncios dos filmes em cartaz. A trincheira carioca da crônica de cinema eram as revistas: *Cinearte* foi criada em março de 1926 e era um prolongamento harmonioso da seção de cinema da revista *Para todos...*²⁰ Pedro Lima, já em 1924, tinha coluna sobre cinema brasileiro em *Selecta*²¹. Não propriamente de crônica ou crítica, a *Scena muda* alimentava semanalmente fãs com cinerromances e fotografias de astros da tela desde 1921. Se na imprensa paulistana, em 1926, as colunas de cinema insinuaram-se e firmaram-se, isso demonstra a força do hábito cinematográfico, que já estava plenamente instaurado. Os jornais é que foram a

¹⁹ O *Diário Nacional* não cabe nesta reflexão: começou a ser publicado a 14 julho de 1927 e já no dia seguinte abria sua seção cinematográfica como artigo “O cinema e sua importância”.

²⁰ Sobre a articulação de *Para todos...* com *Cinearte*, ver GOMES, 1974: p.295-366.

²¹ AUTRAN, s/d.

reboque.

Também, em termos de salas de exibição, São Paulo estava em situação bem inferior ao Rio de Janeiro. Se lembrarmos que os primeiros “elefantes brancos”, como eram chamados os cinemas do Quarteirão Serrador – a Cinelândia carioca –, o Capitólio, o Glória e o Império haviam sido inaugurados em 1925, modificando a fisionomia urbana da capital da República, constataremos que não era apenas em termos numéricos que as salas paulistas estava aquém das do Rio ou das “cidades do Prata”, como lembrou o Fiteiro. Daí a indignação com o Triângulo, adaptado de um café, pequeno, abafado, barulhento, mal frequentado, com orquestra ruim – “em pleno coração da terceira cidade sul-americana”, em “artéria central” da “capital artística do Brasil”. “Forte coisa!”, diria a avó de Helena Morley²².

Aparentemente o Fiteiro nunca levou a sério as promessas da Metro-Goldwyn-Mayer de revolucionar o mercado exibidor brasileiro. Em várias crônicas ironizou as reformas apressadas que as Empresas Reunidas MGM realizaram no República e no Santa Helena, sobretudo neste, para a estreia de *O Grande desfile* [*The Big Parade*, King Vidor, 1925]. Seus textos revelam irritação contra as propagandas bombásticas da empresa e também um feroz antiamericanismo, pelo que este representava de exploração do mercado e da credulidade dos brasileiros²³. Com certeza ficaria muito mais irritado se fosse leitor de *The Film Daily*. Nesta publicação nova-iorquina, a viagem de Louis Brock ao Rio de Janeiro é descrita em poucas palavras como a invasão da América do Sul pela Metro-Goldwyn-Mayer. A notícia sobre o sucesso da conquista do território é dada quando Brock fecha contrato com as Empresas Cinematográficas Reunidas Ltda.; o diário americano refere-se às salas controladas pelas Reunidas MGM como “44

²² Em *Minha vida de menina*, livro lançado em 1942 e que Elizabeth Bishop traduziu para o inglês.

²³ Sobre esse assunto específico ver “*O Grande desfile*”, “The big mine” e “A grande decepção” [CP 19, 20 e 22mar1927]. O filme estreou no Santa Helena a 19 de março. Octavio Gabus Mendes não compartilhou a opinião de João Raimundo Ribeiro. Seus comentários sobre a estreia do filme e a reforma do cinema são bastante elogiosos [CIN 060, 20abr1927].

of the leading theaters of Brazil”²⁴. O Triângulo era uma delas.

Atendo-nos estritamente às informações apresentadas, podemos anotar alguns elementos do espetáculo cinematográfico brasileiro anterior à chegada do cinema sonoro: os filmes eram apresentados rolo a rolo, com um intervalo entre cada um; o intervalo era anunciado por uma campainha acionada pelo projetor; a música ao vivo era fundamental. Salas sem nenhum tipo de acompanhamento musical ao vivo provocavam inquietação nos espectadores, que podiam reagir às vezes violentamente. Mesmo uma orquestra ruim, com uma seleção de músicas inadequadas, etc., era melhor do que o silêncio absoluto, perturbado apenas pelo barulho do projetor. Isso era inadmissível. Um elemento primordial para a avaliação de uma orquestra era a adequação do repertório ao espírito das cenas (músicas alegres em cenas alegres, músicas tristes, músicas agitadas, músicas românticas, etc.). A formação básica de um grupo musical num cinema central de segunda categoria era de 6 instrumentos: piano, dois violinos, flauta, clarineta, violoncelo ou contrabaixo. Este grupo básico podia ser aumentado para filmes especiais, eventualmente provocando aglomeração no espaço dedicado à orquestra. Cinemas de primeira linha tinham orquestras compostas de 10 a 15 músicos. Para filmes especiais, essas orquestras eram aumentadas para até 35 componentes ou mais. Tanto nos cinemas de primeira quanto nos de segunda categoria era habitual a execução de uma peça musical antes do início do programa cinematográfico propriamente dito.

“Os espetáculos cinematográficos sempre foram acompanhados por orquestras”, afirma o Fiteiro, numa frase tão categórica quanto a “Nunca houve um filme *silencioso*”, de Irving Thalberg. Ambas merecem os maiores questionamentos. O Fiteiro recorda um tempo – que não especifica – em que as orquestras se preocupavam em reproduzir ruídos correspondentes a cenas (trovões, tiros, patas de cavalo etc.). Afirma que não fazem mais isso, o que não é verdade pois um chofer de táxi comenta com Octávio Gabus Mendes o toque plangente do sino na cena final de *O Corcunda de Notre Dame*. Aliás, o próprio

²⁴ “Joint foreign deal – M-G-M and 1st Nat’l to invade South America – Louis Brock to be in charge” e “M-G-M gets 44 houses in Brazil in big deal [*The Film Daily*, 21jul e 30nov1926].

Fiteiro reclamou muito contra a barulheira com que foi acompanhada a projeção de *O Grande Desfile* no Santa Helena: sons de caminhões, aviões, tiros, canhões, tambores, clarins etc.

A questão dos ruídos numa metrópole ainda silenciosa e quase (?) provinciana. Por diversas vezes ao longo de minha pesquisa, lendo textos publicados no Rio de Janeiro e São Paulo, me peguei com a sensação de como devia ser insuportável a inédita massa sonora que invadiu essas metrópoles a partir da segunda metade da década de 1920. Não apenas por causa da troada dos “Zé-Pereiras retumbantes” que invadia o Triângulo durante o carnaval, mas também pelos altofalantes nas praças, os gramofones nas portas das lojas de discos, os *klaxons* dos quatorze mil automóveis de São Paulo. Nesse sentido, considero exemplar a crônica de João Raimundo Ribeiro reivindicando a volta das orquestras aos cinemas e clamando: “a máquina não tem alma”. Na contracorrente da modernidade, é obviamente um texto eivado de saudosismo passadista. “Até quando?”, pergunta ele, os “bárbaros modernos”, “pioneiros de um progresso paradoxalmente regressivo e nefasto” vilipendiarão a mais pura das musas? A pergunta trazia o germen da resposta; bastava não vedar os olhos e tampar os ouvidos aos sons de vitaphones, movietones, gramofones e radiofones.

Esse comentário foi publicado em 3 de outubro de 1930. A 25 o *Correio Paulistano* foi empastelado pelos partidários do movimento que derrubou a República velha. O Brasil nunca mais seria o mesmo. Era a Revolução.

Referências Bibliográficas

ALTMAN, Rick. "The Silence of the silents". *The Musical Quarterly*, volume 80, número 4, 1996, p. 648-718.

AUTRAN, Arthur. *A formação do ideário cinematográfico brasileiro: um estudo sobre Pedro Lima*. s/d. Inédito.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record e Funarte, 1996.

GUIMARÃES JR., Luís. *A família Agulha: romance humorístico (1870)*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

MENDES, Ricardo. "Cinema em São Paulo: o edifício, o comércio e os 'bons costumes'". *Informativo do Arquivo Histórico Municipal*, ano 3, número 15, novembro/dezembro 2007. Disponível em <http://www.arquiamigos.org.br/info/info15/i-estudos.htm>.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VALENCISE, João Miguel. *A chegada do som nos cinemas de São Paulo segundo a Folha da Manhã*. 2012. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Imagem e Som – Universidade Federal de São Carlos (SP).

Periódicos

Cinearte (indicado como CIN)
Correio Paulistano (indicado como CP)
Diário Nacional (indicado como DN)
Diário da Noite (RJ)
Jornal do Brasil
The Film Daily