UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MULHER
A trajetória do som do primeiro longa-metragem *synchronizado* da Cinédia

JOICE SCAVONE COSTA.

ORIENTADOR: PROF. DR. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MULHER
A trajetória do som do primeiro longa-metragem *synchronizado* da Cinédia

JOICE SCAVONE COSTA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, linha de pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

ORIENTADOR: PROF. DR. FABIÁN RODRIGO MAGIOLI NÚÑEZ

Niterói
2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C837 Costa, Joice Scavone.

Mulher – a trajetória do som do primeiro longa metragem *synchronizado* da Cinédia / Joice Scavone Costa. – 2013.
269 f. ; il.
Orientador: Fabián Rodrigo Magioli Núñez.
Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.
Bibliografia: f. 238-259.

1. Cinema brasileiro; história e crítica. 2. Restauração de gravação sonora. 3. Cinédia (Estúdio cinematográfico). 4. Preservação de filme cinematográfico. I. Magioli Núñez, Fabian Rodrigo. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Joice Scavone Costa

MULHER - A trajetória do som do primeiro longa-metragem *synchronizado* da Cinédia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, linha de pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núnez

Instituição: Universidade Federal Fluminense Assinatura:_____

Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza

Instituição: Universidade Federal de São Carlos Assinatura: _____

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa

Instituição: Universidade Federal Fluminense Assinatura: _____

Ao Dolor Costa.

Ao Carlos Scavone.

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez, pela confiança depositada em mim e em minha pesquisa, pela orientação dedicada, sem a qual estes dois anos e meio de trabalho não teriam sido possíveis, pela paciência e presença constantes, pela avaliação criteriosa do texto desta dissertação e por todo o aprendizado que adquiri em nossa convivência.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Agradeço especialmente à Alice Gonzaga, por manter à duras penas o Arquivo Cinédia e por viabilizar meu acesso irrestrito aos materiais fílmicos e em papel. Ao Hernani Heffner que percebeu em mim esse carinho especial aos filmes dos anos 1930, ao rádio e ao som, e à minha preocupação com a preservação dessa História. Ele é o "culpado" por eu seguir minhas pesquisas neste campo. Aos amigos Helil Neves, Thiago Sobral, Dionísio Ferreira (Rob Filmes) e Henrique Iwao, responsáveis diretos pela conclusão deste trabalho. Aos colegas de Preservação: Fabrício Felice, Alex Vasques, Natália Soares, Débora Butruce, Mateus Nagime e Rodrigo Castelo Branco. À Isabella Goulart, colega de graduação e do fascínio pelas mulheres dos anos 1930.

À Dona Aldinha (nascida exatamente em 1930), minha musa- *Mulher* inspiradora. Ao meu pai e minha mãe e, especialmente, ao meu Dindo. Eles representam toda a família que me apoiou de forma incondicional e com muita paciência.

Finalmente aos professores do programa João Luiz Vieira – e seu amor ao cinema do passado –; Fernando Morais; Cezar Migliorin; Simore Pereira de Sá; Afonso Albuquerque; Rafael de Luna Freire; Luís Alberto Rocha Melo e Tunico Amancio.

E aos colegas de programa que juntos enfrentamos as alegrias e angústias desse período de pesquisa. Em especial Fred Benevides, Zeka Kahale, Flávia Neves, Krystal Cortez, Cadu Pereira e Michele Vieira. E, ao meu aluno, Lucas Dias Vieira.

Como na sinfonia, os primeiros acordes anunciam o desenvolvimento futuro. Acompanhemos algumas das repercussões. Só algumas. Se déssemos atenção a todas, não sairíamos do primeiro parágrafo.

Joyce, James.
Finnigans wake/ Finnicius Reévem

RESUMO

O filme *Mulher* (1931), de Octávio Gabus Mendes, suscita diferentes questões acerca da cinematografia brasileira. Tendo como fonte principal os discos Vitaphone originais, e acesso à vasta documentação do Arquivo Cinédia, foi possível diferenciar as características do acompanhamento sonoro de cada versão. Comparamos os temas de 1931 à nova trilha sonora composta em 1977. E visamos compreender o que seria a obra originária a partir da investigação da restauração de 2004 – que incorpora a trilha sonora vitaphonizada ao filme – e do contexto histórico-social da passagem do cinema silencioso para o sonoro, de forma a estabelecer um diálogo entre as diferentes concepções expressas pelos jornalistas da revista *Cinearte* a respeito do uso do som no cinema. Ponderamos o conjunto de noções da linguagem cinematográfica aplicadas por eles à realização deste primeiro filme sonoro da produtora Cinédia, a fim de apresentar as particularidades do estilo, da estética e da tecnologia da obra e a sua especificidade diante das exigências e problematizações no contexto da sua restauração sonora.

Palavras chave: História do Cinema Brasileiro; Restauração de som; Estúdios Cinédia, Preservação de filmes

ABSTRACT

The film *Mulher* (1931), by Octávio Gabus Mendes, raises several issues on Brazilian cinematography. Based mainly upon the original Vitaphone records as well as the vast documentation of the Cinédia Archives, it was possible to describe the characteristics of the sound follow up of each of its versions. We have compared the 1931 themes to the new soundtrack composed in 1977. Our aim was to understand what the original work would be like based on the investigation of its restoration in 2004 – which incorporates the movie vitaphonized soundtrack – as well as the historical and social context during the transition of silent movies into talking pictures, in order to establish a dialog between the different concepts carried out by magazine *Cinearte* journalists on the use of sound in the cinema. We have reflected upon the range of notions of the cinematographic language used by them in the production of this first talking picture by Cinédia in order to introduce the specifics of its style, esthetics and technology as well as its particularities in view of the demands and issues of the context in which its sound restoration has taken place.

Key word: Brazilian Cinema History; Sound restoration; Cinédia Studios. Film Preservation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10

CAPÍTULO 1: Obra e processo: O filme *Mulher* (1931), de Octávio Gabus Mendes.....34

1.1. Adhemar Gonzaga: da propaganda à produção.....39

1.2. *Cinédia*: "projeto de cinema"?.....44

1.3. A personagem feminina nos filmes da Cinédia.....50

1.4. Melodrama: o sucesso pela Providência e o fracasso que vítimiza.....55

1.5. A narrativa de *Mulher*: "Na mesa conjugal não falta o prato... falta o apetite e é por essa razão que os maridos vão aos restaurantes...".....58

1.6. A recepção do filme *Mulher* em 1931.....60

CAPÍTULO 2: O som no cinema e o som no cinema sonoro.....66

2.1. O som no cinema nos anos 1920: um novo enfoque para uma velha questão.

2.2. As tecnologias do som sincronizado: Movietone e Vitaphone.....71

2.3. Os pioneiros do cinema sonoro sincronizado no Brasil.....78

2.4. O Vitaphone em *Cinearte*.....85

2.5. Aspectos técnico-estéticos do cinema sonoro: o *film* synchronizado.....92

2.5.1. Descrição das músicas dos discos Vitaphone de 1931.....95

CAPÍTULO 3: O primeiro filme sonoro da Cinédia: *musicado, falado, ou sincronizado?*.....112

3.1. O maestro de Mulher: Lazzoli.....112

3.2. Gonzaga em Hollywood: a descoberta do "cinema fallado".....119

3.3. Octávio Gabus Mendes em *Cinearte*.....129

CAPÍTULO 4: *Mulher* "versão sonorizada", intervenção de 1977.....143

4.1. A restauração do objeto/obra/dispositivo cinematográfico.....145

4.2. *Refazimento* e *repristinação*.....149

4.3. A nova trilha sonora de *Mulher* à moda antiga.....159

4.3.1. Descrição da banda sonora da “versão sonora” de *Mulher* (1977).....163
4.4. O contato com a nova versão do filme *Mulher* e a perpetração de equívocos quanto ao acompanhamento sonoro do filme.....182

CAPÍTULO 5: A reapresentação do filme *Mulher* em 2004.....186
5.1. O projeto de restauração.....186
5.2. A aferição do material preservado de *Mulher*.....193
5.3. O reconhecimento da obra: o contato com o som original.....197
5.3.1. Transcrição de som discos Vitaphone para DAT: Rádio Nacional e Vitrola Rob Filmes.....198
5.3.2. Sonic Solution: *de-clicks, de-crackles e denoises*.....204
5.3.3. A relação do áudio original do filme com as imagens disponíveis.....207
5.4. A projeção do filme *Mulher* no Odeon e na sala de exibição da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro: a viabilização de uma nova experiência no presente com a obra de 1931.....212
5.4.1. Análise do som do filme em comparação à imagem da versão de 2004 do filme *Mulher*.....220

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....227

7. REFERÊNCIAS.....238

7.1. BIBLIOGRAFIA.....238
7.2. ENTREVISTAS.....249
7.3. SITES.....250
7.4. PERIÓDICOS.....250
7.5. CINEARTE.....251
7.6. ARQUIVO CINÉDIA.....252
7.6.1. DOCUMENTOS DE PRÉ-FILMAGEM E PRÉ-RESTAURAÇÃO.....252
7.6.2. CONTRATOS.....252
7.6.3. ORDENS DE SERVIÇO.....253
7.6.4. PARTITURAS.....253

7.6.5. RECIBOS.....254
7.6.6. RECORTES DE PERIÓDICOS.....254
7.7. ARQUIVOS DE ÁUDIO.....254
7.8. FILMOGRAFIA.....256

8. ANEXOS.....258

8.1. ANEXO A – Disco Vitaphone do filme *Mulher*: detalhe do número de exibições anotados a lápis.....260
8.2. ANEXO B – Números dos rendimentos de bilheteria de dezembro de 1931 a janeiro de 1932 do filme *Mulher* (1931).....260
8.3. ANEXO C – Custos de produção do filme *Mulher* (1931).....265
8.4. ANEXO D – Discos Vitaphone do filme *Mulher* (1931).....265
8.5. ANEXO E – Detalhe do ponto de *start* do disco que coincidia com o ponto de *start* da imagem (película), assim como no disco Vitaphone do filme *Mulher*.....268
8.6. ANEXO F – Foto da filmagem do filme *Coisas nossas*. Detalhe do equipamento de gravação sonora em discos presente no set de filmagem.....269

INTRODUÇÃO

O filme *Mulher* (1931) suscita diferentes questões sobre a cinematografia brasileira. Este trabalho procurará travar um novo caminho para a compreensão deste filme dentro da história do cinema brasileiro. Ao iniciar o trabalho percebemos que pouco se conhece sobre o filme e, portanto, ao longo da pesquisa tentamos detalhar o que é o filme a partir de suas reminiscências e também através do estudo das intervenções pelas quais ele passou. Nosso estudo adota o campo da preservação de filmes como ponto de partida para a compreensão do filme e do cinema do Brasil no período da passagem do cinema silencioso para o cinema sonoro. Partimos do pressuposto de que a obra cinematográfica deve ser compreendida como uma arte de *multiversões*[1]. E, dessa forma, partiremos dos discos Vitaphone originais, e de cópias das duas versões da obra, para tentar diferenciar as características do acompanhamento sonoro de cada versão e na tentativa de compreender o filme.

Analisaremos os processos de restauração da obra e suas implicações para o conhecimento dela. Compararemos os temas musicais de 1931 à nova trilha sonora composta em 1977. A restauração de 2004 reincorpora a trilha sonora vitaphonizada ao filme, com a supressão de faixas dos discos pela diferença de duração entre áudio e imagem. A partir dos materiais existentes do filme *Mulher*, de Octávio Gabus Mendes, produzido pela Cinédia, pretendemos pormenorizar a trajetória do som deste primeiro longa-metragem sonorizado da produtora carioca. O título escolhido revelou-se um *corpus* que suscita a cada nova experiência com o material diferentes questões sobre a cinematografia brasileira. Pouco lembrado pela historiografia do cinema brasileiro, tanto pelo fracasso de bilheteria em 1931 quanto pela falta de reconhecimento de suas características artísticas (*Ganga Bruta*, também mal recebido em 1933, acabou consagrado como exemplo da “genialidade” do diretor Humberto Mauro), este filme precisa ser revisitado.

---

[1] Por exemplo, com o lançamento do cinema ao padrão de perfeita sincronização entre som e imagem, quando o sistema de "som no filme”, introduzido pelo Movietone, ganhou a batalha sobre o "som no disco" do Vitaphone. Por causa disso, a dublagem desapareceu momentaneamente – porque era incapaz de oferecer a sincronização desejada – e versões multi-linguais surgiram de filmes de Hollywood e na Europa com o som gravado ao vivo, como o único sistema totalmente sincronizado com relação aos mercados estrangeiros. Essas múltiplas versões dos filmes foram responsáveis por garantir a preservação de muitos títulos. (HEININK, 2013 [1993], p.50)

A começar pela própria preservação dos materiais do filme e as intervenções sofridas por ele ao longo dos anos, é a partir da análise de tais documentos, que se deflagraram as características do seu momento de produção. Período das primeiras experiências de produção industrial no Brasil, o filme *Mulher* está inserido na fase da implantação do sistema sonoro nas salas de cinema brasileiras: caracterizada pela divergência entre os sistemas Vitaphone e Movietone, pelas primeiras exibições de filmes sonoros e pela falta de condições de produzi-los. Além disso, evidenciam-se profissões do cinema brasileiro pouco estudadas: a importância de "profissionais do som", como o maestro Alberto Lazzoli e o técnico de som Luis Seel, além dos próprios músicos. A recepção do filme *Mulher* suscita, também, a questão da formação do mercado exibidor e distribuidor brasileiros dos primeiros filmes sonoros: por um lado, o número reduzido de cinemas munidos com os equipamentos de reprodução necessários e, por outro, a exigência por parte do público de que os filmes apresentassem diálogos, ruídos e músicas sincronizados, assim como os *talkies* estrangeiros.

Essa transformação representa uma associação entre mídias, com o intercâmbio entre a produção cinematográfica, o rádio e a indústria fonográfica. No caso do filme de Gabus Mendes, a gravação dos discos Vitaphone só foi possível graças aos serviços da Fábrica de discos Victor (RCA Victor). As inovações tecnológicas, possibilitadas pela eletricidade, estavam diretamente ligadas ao momento político brasileiro: a decadência das oligarquias cafeeiras e a promoção da modernidade liberal da revolução de Vargas. Finalmente, a partir do áudio dos discos Vitaphone originais de 1931, e das cópias de duas diferentes versões do filme (uma de 1977 e outra de 2004), foi possível a análise das diferenças entre elas, especificamente no que diz respeito à banda sonora. Foram identificadas características estéticas do acompanhamento sonoro que carregam importantes informações sobre os contextos "históricos" e "artísticos" de cada diferente versão. Pretendemos apresentar os temas escolhidos pelo maestro Alberto Lazzoli para o filme *Mulher* em 1931, com músicas eruditas – composições de Tchaikovsky, Enrico Toselli e Victor Herbert –, em sua maioria, executadas por uma orquestra composta por doze músicos. E, posteriormente, as diferenças para a versão de 1977, quando uma nova trilha sonora foi composta pela pianista Carolina Cardoso de Menezes. A banda sonora do filme de 1977, apesar de manter apenas músicas em associação à imagem, caracteriza a tentativa de "modernização" do filme, ao serem escolhidas músicas "abrasileiradas" para o acompanhamento da consagrada pianista carioca. A diferença

entre o repertório escolhido é notável, pois, a nova trilha se aproxima do imaginário do acompanhamento sonoro de filmes silenciosos, quando acompanhados por pianos nas pequenas salas de exibição. Nesta nova versão, valsas melancólicas e tangos são executados ao lado de "choros" e "samba-canções", característicos da seresta e da cantiga. Para as cenas nos ambientes de classe média alta, elegantes temas dos primórdios do *jazz*, com harmonia mais "sofisticada". A restauração de 2004, por sua vez, incorpora a trilha sonora vitaphonizada original de 1931, entretanto com a supressão de algumas faixas dos discos porque a duração do áudio excedia muito a duração da imagem preservada.

O filme restaurado no qual pretendemos nos ater data dos anos 1930 e foi filmado no Brasil em um momento de passagem entre o chamado período silencioso do cinema e a sistematização da projeção de filmes com sistema de sincronia entre som e imagem. Nessa época, chegava ao fim o "período de uma série de tentativas de sonorização" (COSTA, 2007, p. 14). *Mulher* narra a história de Carmem, mulher pobre que vive com a mãe e o padrasto. Carmem é bonita e sensual e, por isso, assediada pelo padrasto e por olhares dos que observam seu corpo enquanto cumpre os afazeres domésticos. Ela será seduzida por Milton que a deflora e abandona. Em função disso, é expulsa de casa e, graças à ajuda financeira de um fiel amigo, aleijado[2], hospeda-se em uma pensão. Carmen tenta encontrar trabalho, mas não consegue o respeito dos empregadores. Um dia, a moça desmaia na rua e é socorrida por um rapaz aburguesado que a leva à casa de Flávio, amigo dele. Flávio acaba de ter uma desilusão amorosa, assim como Carmem. Eles se consolam e nasce daí um novo amor. Essa felicidade é ameaçada a todo momento pela diferença entre as classes sociais dos dois: à tarde, no *Tennis Club*, ou na festa, onde ninguém conversa com Carmen. Finalmente, Flávio se interessa pela rica Helena, que conhece em uma biblioteca. Carmen é avisada por um bilhete anônimo e deixa Flávio. Inconformado com o abandono, Flávio busca Carmen até encontrá-la, levando-a de volta para casa. Temos, assim, um *happy end*.

Em relação ao tema da preservação audiovisual, ganha especial relevo a recente tese de doutorado de Carlos Roberto de Souza, defendida em 2009. Em seu texto, alerta que é imprescindível uma ação efetiva do tema junto a universidades que possuem

[2] O personagem de Máximo Serrano é creditado como "Aleijado" nas cartelas originais do filme, de 1931.

cursos de Graduação em cinema e audiovisual (SOUZA, 2009, p. 297). Procuraremos entender a restauração com base neste contexto de preservação. Para isso, iremos nos guiar por uma vertente da teoria da restauração encabeçada pelo italiano Cesare Brandi, que produziu numerosos e relevantes textos sobre crítica e história da arte, estética e restauração. Dirigiu por duas décadas o *Istituto Centrale del Restauro* (ICR) em Roma e foi professor universitário em Palermo e Roma. Seu livro, *Teoria da restauração*, inicialmente editado em 1963, é um escrito basilar nesse campo. Especificamente sobre restauração cinematográfica, não existe bibliografia em língua portuguesa. Assim, adotaremos o livro *Restoration of motion picture film*, de Paul Read e Mark-Paul Meyer, além de autores como Carlos Roberto de Souza, Paolo Cherchi Usai, Giovanna Fossati e Ray Edmondson, para verificarmos de que forma essas duas vertentes (a restauração de arquitetura/artes plásticas e de cinema) se superpõem, mesclam-se, convergem e em que medida tais experiências carregam consigo as contradições inerentes à restauração de som no cinema. Nesse sentido, um dos propósitos da pesquisa é estudar as relações entre as ideias de restauração e o estudo sonoro. A literatura específica sobre restauração de som no cinema é escassa no Brasil, assim como no mundo. Os textos de Richard Billeaud, *La restauration du son: méthodes, techniques et éthique* e *La restauration de bandes sonores de films*, nos servirão de base, embora, nesse caso, acredito ser pertinente aliar a esses textos a pesquisa de documentos primários, com entrevistas de profissionais ligados à restauração de som, que fundamentará esse trabalho. Recentemente, foi defendida na Universidade de São Paulo a dissertação de Sandro Dalla Costa denominada *Restauração sonora: um estudo sobre técnicas para restauração e experiências realizadas no cinema*. O conhecimento de Dalla Costa como técnico de som e graduado em Física e a publicação de seu trabalho nos isentam de um aprofundamento na técnica de restauração. Desta forma, optamos pela abordagem histórico-teórico-crítica das intervenções no som de um determinado título.

O estudo aprofundado sobre a construção sonora do filme e o projeto estético do qual o filme fazia parte terá abrigo nas ideias defendidas por um conjunto de pesquisadores da linguagem cinematográfica. Cito aqui Michel Chion, Noël Burch, Rick Altman, Emily Thompson e, no Brasil, Eduardo Morettin, Fernando Morais da Costa, Sheila Schvarzman, Rafael de Luna Freire, Carlos Eduardo Pereira, Fabián Núñez, Fabrício Felice, Isabella Goulart e Alexandre Vasques que perquiriram por um

estudo mais atento das características dos filmes do período analisado, assim como o estudo sobre o som. Sobre a metodologia, optamos por nos ater às proposições metodológicas de Eduardo Morettin em *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro* e Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, que revela uma inquietação que começou nos anos 1980 e chega às primeiras conclusões e publicações agora. Gumbricht argumenta sobre a importância da matéria (enquanto artefato preservado) na experiência estética:

> Ao dizer que qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença, e que a situação da experiência estética é específica, na medida em que nos permite viver esses dois componentes em sua tensão, não pretendo sugerir que o peso relativo dos dois componentes é sempre igual... A dimensão de sentido será sempre predominante quando lemos um texto... Inversamente, acredito que a dimensão da presença predominará sempre que ouvirmos música... Mas penso que a experiência estética – pelo menos em nossa cultura – sempre nos confrontará com a tensão, ou a oscilação, entre presença e sentido, (GUMBRECHT, 2010, p. 3).

Quando estudamos cinema, estão presentes e indissociáveis esses dois exemplos descritos por Gumbrecht: o texto e a música; a imagem e o som no filme que surge dessa junção. Para estudarmos essa experiência, o autor propõe não propriamente "ressubstancializar" o mundo, mas certamente buscar uma nova – ou seria antiga? – via de acesso a ele.

A escolha do filme a ser analisado se deu a partir da importância do período da passagem do cinema silencioso para o sonoro no Brasil e a carência de bibliografia a esse respeito. A particularidade do filme *Mulher* se dá por ele ter sofrido duas intervenções de restauro, de forma que podemos lidar com diferentes momentos pelo qual o filme passou. Outro ponto relevante é a tecnologia Vitaphone utilizada para gravação e reprodução de discos ainda existentes, além do motivo maior que é serem esses discos um material que se revelou de extrema importância para as restaurações e para nosso estudo. O filme pouco estudado pelos pesquisadores contém em sua concepção e nos processos de restauração relevância sonora. Através da análise do título e de documentos, a pesquisa buscará estabelecer as linhas que nortearam o trabalho de som desse filme e de que maneira estas "linhas" se mantiveram, se desvirtuaram ou desapareceram na realização de cada "restauração" de som e em que medida elas

dialogam com a restauração de imagem e a posterior recepção do espectador. Portanto, procuraremos perceber e explicitar de que forma as possibilidades tecnológicas e a ética da restauração se interligam e/ou se contradizem e os conflitos que se operam no interior de cada experiência. No caso do filme *Mulher*, após verificarmos as etapas de restauração referentes à transcrição dos discos originais, é preciso salientar a etapa posterior quando o som transcrito para o computador foi trabalhado.

A introdução de ferramentas digitais no processo de trabalho de restauração data do final dos anos 1990. Desde então, iniciou-se uma discussão sobre limites e possibilidades dessas ferramentas. Até onde as intervenções realizadas poderiam levar a restauração a se aproximar dos conceitos originais do filme ou até onde poderiam alterar as características originais? Lembramos a afirmação de Carlos Roberto de Souza de que:

> A restauração abrange procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais realizados com o objetivo de compensar a perda ou a degradação do artefato audiovisual, devolvendo-o ao estado mais próximo possível de suas condições originais quando criado e/ou exibido. (SOUZA, 2009, p. 7)

Assim como na etapa analógica da restauração de som, onde é determinante o processo de comparação de fontes sonoras disponíveis para a escolha dos materiais tidos como originais a serem digitalizados, a etapa digital também tem premissas conceituais e técnicas: a análise da(s) fonte(s) sonora(s) – em que é escolhido qual material será o principal, ou seja, a "coluna vertebral" do som a ser restaurado e quais serão os materiais complementares para reposição ou reconstituição, quando disponível, de acordo com as características presentes no áudio; a análise eletroacústica e mecânica de som e anomalias quanto a condições acústicas de captação – checando dados técnicos e condições de produção e de pós-produção da época, e condições eletrônicas de gravação e reprodução do áudio, traçando comparativos entre as possibilidades anteriores e as atuais; a definição da metodologia e dos recursos tecnológicos a serem utilizados (SOBRAL, 2010).

A maior parte da nossa pesquisa se deu em "arquivo de filmes", termo adotado pela *Fédération Internationale des Archives du Film* (FIAF) que significa: "quaisquer instituições que se dediquem às atividades de preservação em seus diferentes aspectos,

sejam denominadas “arquivo”, “cinemateca” ou “museu de cinema”” (SOUZA, 2009, p. 6). A partir dos dados coletados nos arquivos da Cinédia (RJ), Cinemateca Brasileira (SP), Cinemateca do MAM (RJ) e Arquivo Nacional (RJ), tentaremos encontrar na matéria reminiscente do filme *Mulher* as inscrições capazes de nos fornecer as informações necessárias à compreensão da obra enquanto filme de 1931 e corroborar nossas questões com os documentos encontrados.

Para esse exercício de historização da trajetória do áudio do filme *Mulher*, podemos considerar nosso esforço como pertencente à denominada *Media Archeology*, que tenta superar a oposição entre "velhos" e "novos" meios de comunicação. Entretanto, em discordância com a tentativa de aproximação entre os diferentes momentos históricos, exige-se um entendimento das diferenças entre o que foi o filme na sua primeira exibição e o que é o filme hoje, assim como em cada momento em que se deu o contato com a obra. Quando tratamos da restauração de um filme dos anos 1930, essa linha de indagação sobre a experiência áudio-visual se faz necessária, a fim de esclarecer como se entende o dispositivo áudio-visual. Junto à imagem em movimento e do som dessas obras, elementos-chave da percepção do cinema tornaram-se internalizadas: como nossos modos de cognição e experiência incorporada, de modo que o "efeito cinema" pode estar presente onde o seu *aparelho* e tecnologias são pelo menos perceptíveis. Nosso contato com o filme *Mulher* partiu dos materiais remanescentes da obra, entretanto se fez necessária a contextualização do filme nos quatro diferentes momentos distantes no tempo que escolhemos para – por comparação – compreendermos o áudio desse primeiro filme sonorizado dos Estúdios Cinédia.

O primeiro momento se deu na exibição do filme em 12 de outubro de 1931 no cinema Capitólio (Broadway) no Rio de Janeiro. O segundo instante se deu na exibição da “versão sonorizada” em 03 de setembro de 1977 no cinema Cine Clube Meridien no Rio de Janeiro, com diferenças no formato de tela, agora sonora (1:1,37), e com uma nova trilha sonora impressa em som ótico de área variável. Além disso, com mudanças na montagem da imagem como tentativa de dinamizar o filme e torná-lo mais palatável. O terceiro momento se deu na exibição da “versão restaurada” em 17 de junho de 2004 no cinema Cine Odeon BR no Rio de Janeiro, a janela sonora (1:1,37) com re-enquadramento da imagem para (1:1,33), com os discos vitaphone transpostos para o sistema sonoro ótico AV SRD. O último momento analisado se deu no nosso contato

com a obra, durante a exibição da “versão restaurada” em 10 de maio de 2012 na sala de projeção da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro.

O papel do cinema na transformação do passado e na história da representação na memória coletiva é nos dias atuais uma questão de intenso debate. E o papel do som na compreensão dessa memória é explicitado em pesquisas como as publicadas no livro *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, que aborda o som desde a sua materialidade diversa a cada mídia, quanto a denominada “nostalgia” que advém do poder de um som de representar um determinado tempo e ser fixado de forma mais profunda na memória das pessoas. Dessa forma, um som carrega em sua materialidade e conteúdo características de determinada cultura da qual fez parte e, em consequência disso, de um dado tempo e espaço. As características sonoras são então divididas em *soundscapes*, *recording technology* e *historical sensation*. A chegada do disco compacto (depois do *audio-tape*), por exemplo, reavivou o interesse em discos de gramofone e criou o conceito de "vinil". A materialidade (origem material do som) contida nas músicas tocadas por essa mídia remetem a um tempo e uma determinada “qualidade” sonora.

Tais aspectos também são tratados pela pesquisadora Emily Thompson em seu livro *The Soundscape of Modernity – Architectural Acoustics and the culture of listening in America, 1900 – 1933*, em que trata do ambiente sonoro de salas de cinema em décadas passadas. A partir da audição dos discos originais do filme *Mulher*, assim como de outros filmes como os fragmentos dos longas-metragens *Coisas nossas* (1931) e *Acabaram-se os otários* (1929), analisamos as possibilidades de captação sonora, assim como a materialidade sonora específica presente nestes filmes – o que pode determinar o local de gravação, a proximidade dos atores e outros detalhes do momento da gravação – que tiveram como tecnologia de reprodução sonora o sistema de toca-discos acoplados ao projetor na exibição dos títulos. A reflexão renovada sobre "o que é o cinema", cinquenta anos depois de André Bazin – último a colocar esta questão – nos faz atentar para além do texto da obra. Se fez necessário, para além do filme, a compreensão do processo de feitura e a contextualização histórica do momento que antecede a primeira exibição do filme *Mulher*: para nossa compreensão do momento de *reconhecimento* da obra, quando o pesquisador Hernani Heffner entrou em contato com

os discos Vitaphone originais do filme e se deparou com uma defasagem entre som e imagem.

No primeiro capítulo deste trabalho acontece o debate em torno das discussões estéticas da revista *Cinearte* e do recém inaugurado estúdio cinematográfico da Cinédia. São análises de pesquisadores que tiveram como tema esta revista e a filmografia da produtora. Trata-se de um debate historiográfico, onde recorremos aos pesquisadores Paulo Emílio Salles Gomes, Ismail Xavier, Fabian Núñez e Sheila Schvarzman. O principal personagem da história desse filme – Adhemar Gonzaga – e o projeto de cinema nacional da Cinédia e da revista *Cinearte* é apresentado. O jornalista, produtor e diretor é o responsável pelo argumento do filme e pelo empreendimento da realização de um filme sonoro brasileiro, mesmo com as dificuldades enfrentadas. Não poderíamos falar da *Cinédia* sem citar o estudo realizado por Paulo Emílio Salles Gomes e posteriormente por Ismail Xavier sobre o que teria sido o "projeto de cinema" deste importante empreendimento da tentativa de industrializar o cinema no país.

No entanto, o contato com as documentações que descrevem o filme *Mulher* ainda em 1931 nos permitiu caracterizar essa primeira versão da obra, que seria a obra "original". O acesso ao argumento, ao roteiro, à lista de diálogos e à decupagem originais, assim como a leitura da publicação romanceada da história do filme em seis diferentes edições da revista *Cinearte*, em 1931, possibilitou que diferentes aspectos da obra – tratados anteriormente pelos pesquisadores Fabián Núñez e Sheila Schvarzman – fossem examinados de maneira mais profunda. Dessa forma, procuramos compreender a personagem feminina nos filmes da Cinédia e, especificamente, o melodrama em *Mulher*. Assim, os trabalhos de Schvarzman e Núñez procuram compreender essas personagens femininas do cinema dos anos 1930 produzido pela Cinédia. A ideia da temática feminina do começo da Cinédia estava no projeto estético-ideológico de Adhemar Gonzaga. Escritos de Foucault deram a sustentação teórica necessária à defesa pelo pesquisador Fabián Núñez da associação entre o conceito de "cinema nacional" e modernidade. O filme impressiona por ser uma obra extremamente crítica, ao fazer um amplo panorama da sociedade brasileira (vai de uma favela a uma mansão, passando pela casa de um intelectual de classe média; todos os estratos sociais aparecem no filme). Um dos aspectos mais impressionantes é a não oficialização aos olhos da sociedade da relação entre os protagonistas, pois os dois não se casam. Essa história só

poderia ser contada porque a sociedade brasileira tinha acabado de passar por uma Revolução, um momento de questionamento das relações sociais e políticas em nosso país. Assim, a "histericização da mulher" (conceito de Foucault), embora, sim, seja um "projeto" pré-1930 (por conta de *Barro humano*), se reforça posteriormente, pois a intenção de modernização, proposta por Gonzaga, se coaduna com os princípios liberais-democráticos da Revolução de 1930. E é nesta onda de crítica à nossa sociedade estamental que *Mulher* surge, neste novo contexto discursivo, fazendo um painel da mais alta a baixa camada social, terminando com uma relação que não é sancionada. O pesquisador Hernani Heffner postulou que talvez esta fosse mais uma "solução de compromisso", típico dessa sociedade pós-revolucionária, e talvez esse aspecto explique porque aquele amor não aparenta ser muito verossímil. Desta forma, *Mulher* é um filme lançado imediatamente depois da Revolução de 1930, o que lhe dá um forte sentido, seja por sua temática feminina quanto por seu singular fim, que embora seja, sim, um aparente *happy end*, não corrobora do que se espera das convenções sociais (um matrimônio legitimado e não "amigado"). A partir da contextualização e apontamentos das principais questões encontradas no filme, pudemos finalmente apresentar em linhas gerais a narrativa de *Mulher*. Por fim, a tentativa da compreensão do que foi a recepção do filme no seu ano de lançamento (1931).

Neste trabalho observamos a confusão da história do cinema com a de uma longa e complexa história de visão mecânica das tecnologias, que depois adotou a lógica de *"melhoria"*, *adaptação*, *emulação* e *remediação* que a teoria tradicional dos filmes ainda não englobava totalmente. O estudo dos "ciclos de vida" dessas tecnologias, colocando-as normalmente em escala evolutiva fez com que, por exemplo, nos fixássemos demasiadamente na "imagem", e esquecêssemos o som. Ao estudarmos o filme *Mulher*, portanto, nos concentramos mais do que no filme como texto: pesquisamos sua trajetória como *evento* e *experiência*. Na análise do primeiro filme sonoro da Cinédia, aproximamos nossa investigação dos trabalhos dos pesquisadores do cinema dos primórdios, pois esse cinema chama atenção a modelos alternativos para pensar tanto a mudança quanto a continuidade das práticas muito divergentes adotadas pelos exibidores. A chamada pré-história do cinema atraiu estudiosos precisamente por causa destes debates. Tais estudos destacam principalmente a heterogeneidade deste cinema que teve desenvolvimentos desiguais, além de concepções artísticas divergentes.

O pesquisador Thomas Elsaesser, em seu artigo “The new film history as media archaeology” (2004; pp.75-117) afirma que na historiografia do cinema institucionalizou-se a divisão da chamada sétima arte entre o cinema de arte europeu e o cinema dominante comercial do cinema clássico hollywoodiano e outros modelos bi-polares. A propensão para enfatizar e as quebras epistêmicas seriam em si uma reação de Foucault contra a suposição tácita de história do cinema tradicional em um avanço linear: quer sob a forma de um modelo cronológico-orgânico (por exemplo, a infância, a maturidade, o declínio e a renovação); um modelo cronológico-teleológico (a mudança para o “realismo”); ou as oscilações alternadas de pêndulo entre realismo (ao ar livre) e fantasia (estúdio produzido).

Em função disso, no segundo capítulo de nosso trabalho, esclareceremos a importância da uniformização do acompanhamento sonoro dos filmes para a efetivação da criação da linguagem cinematográfica e dos parâmetros de produção e exibição. As propostas para o som no cinema dos anos 1920 e as primeiras tentativas de controle das características de exibição por parte dos produtores são publicados nas primeiras revistas voltadas para o cinema. Delinearemos o panorama dos filmes sonoros brasileiros que, junto com o filme *Mulher*, enfrentaram as dificuldades do pioneirismo. Procuraremos compreender como esses realizadores solucionaram tanto os problemas técnicos encontrados (a indisponibilidade da tecnologia necessária), quanto estéticos (na indagação sobre as mudanças na linguagem cinematográfica que a chegada do som acarretou). Assim, buscaremos compreender as características da tecnologia utilizada pela maioria desses filmes pioneiros e qual foi também a técnica adotada por Gonzaga e Gabus Mendes para a feitura do filme *Mulher*. Inquirimos sobre os aspectos técnico-estéticos definidos para o filme a partir das limitações técnicas, mas também pela comparação com o resultado estético alcançado pelos demais filmes sonoros brasileiros desse primeiro momento do cinema sonoro. Ao mesmo tempo, estabelecemos relação deste filme com os poucos títulos realizados pela produtora ainda no período silencioso, mas que já possuíam uma preocupação com o acompanhamento sonoro de tais títulos. Traçamos, assim, uma tradição da relação estabelecida dos responsáveis pela realização do filme da Cinédia com o som no cinema.

Ao demonstrarmos a alteridade e a diversidade de aspectos que envolvem a produção do filme, mas também pela explicitação da sofisticação deste cinema, foi

possível refutar noções implícitas de *provisoriedade*, *infância*, ou *incompetência* encontradas nas "historiografias-padrão" acerca do título. Em 1931 – ano da primeira exibição do filme *Mulher* –, o cinema ainda era uma atração da milagrosa capacidade do aparato técnico próprio em trazer imagens para a vida e de animar cenas de rua fotografadas, vistas panorâmicas da paisagem ou seres humanos em seus ambientes diários. Entretanto, também era intento de seus realizadores que o filme de ficção, auge da linguagem clássica, – *scenarizado* e com *continuidade* dignas de Hollywood – fosse um grande sucesso de público.

No terceiro capítulo tentamos compreender a estética do som do filme *Mulher* a partir do resultado obtido da pesquisa de documentos em papel realizada nos arquivos da Cinédia. Pretendemos, dessa forma, contribuir ao debate historiográfico apresentado anteriormente. Questionaremos se este primeiro filme sonoro da Cinédia, seria *musicado, falado, ou sincronizado* – denominações adotadas pela revista *Cinearte* e pelo jornal *O Fan*, principais publicações de cinema da época no Brasil. Na tentativa de compreender as opções estéticas adotadas, assim como defender nossa hipótese de que a decisão pela banda sonora do filme *Mulher* conter apenas trilha sonora – sem adição de ruídos ou falas – partiu de uma escolha estética e não apenas das limitações tecnológicas, aproximamos o filme dos títulos anteriores dos Estúdios Cinédia, assim como do filme realizado concomitantemente, mas lançado apenas em 1933, e com roteiro de Octávio Gabus Mendes, *Ganga Bruta*. Também apresentaremos neste capítulo os principais personagens da realização do filme. São eles o maestro Alberto Lazzoli e sua carreira no cinema desde o acompanhamento dos filmes silenciosos pelas orquestras nas salas de cinema; o produtor Adhemar Gonzaga na sua tentativa de modernização do cinema brasileiro e, portanto, a descoberta e aceitação do "cinema fallado" de Hollywood. E, finalmente, o jornalista, roteirista e diretor Octávio Gabus Mendes, que tem um importante papel na publicação *Cinearte*, por ser o articulista que mais registra preocupações sobre o aspecto sonoro dos filmes exibidos. Sua coluna, que deveria tratar dos filmes exibidos na cidade de São Paulo, transforma-se em um espaço para reflexão sobre as mudanças que ocorreram no cinema nos anos da chegada dos sistemas de sonorização ao Brasil. Ele comenta tanto as mudanças na linguagem cinematográfica apresentada nos filmes quanto as condições de exibição das películas nas salas de cinema, que precisariam passar por severas e custosas mudanças. A preocupação de Mendes com o aspecto sonoro do cinema aparece desde o

acompanhamento dos filmes silenciosos pelas orquestras até a chegada dos primeiros filmes sonoros estrangeiros ao país. Pouco depois, o articulista comenta também as primeiras tentativas de sonorização no cinema brasileiro e de que forma essa mudança na economia cinematográfica poderia facilitar a concretização do projeto maior da revista, que era a realização de filmes brasileiros com preocupações realmente cinematográficas, diga-se, a partir do modelo hollywoodiano. O colega de revista de Mendes, Pedro Lima, resumiria o que foi esse projeto. Enquanto *Barro humano* (1929) estava em cartaz no Cinema Império, no Rio de Janeiro, Lima tem esperança que: "Enquanto os americanos lutam no aperfeiçoamento de sua nova técnica, fazendo modificações quase diárias, devem os nossos produtores aproveitarem-se dos seus ensinamentos do cinema silencioso para suprimir a falta de bons filmes que eles deixaram de produzir"[3]. Acompanharemos as ideias de Gabus Mendes basicamente através da leitura de suas colunas na revista *Cinearte*.

Entre as primeiras tentativas de sonorização de filmes brasileiros, pudemos identificar uma nova fusão do cinema entre o cinema focado na progressão da narrativa linear e aquele cinema de atrações que remete ao teatro de revista e aos *vaudevilles*. A utilização do som em filmes musicais, que na revista *Cinearte* seriam chamados de "musicados", procurava conseguir a atenção do espectador por uma única forma de *apresentação*. A escolha estilística dos responsáveis pela realização do filme *Mulher*, entretanto, não acompanhou esse raciocínio e eles optaram pela atenção ao desenvolvimento da narrativa de forma "clássica-melodramática" e escolha de enquadramentos e posicionamento da câmera, assim como a interpretação dos atores. O tema também reflete diretamente o momento histórico da realização do filme. Essa divisão do cinema em pares binários "espetáculo/narrativa" nos encoraja a re-pensar a história do cinema como uma série de paralelos, que se mostrou mais eficaz como uma grade conceitual para classificar inicialmente os novos modos de cinema. Entretanto neste momento de definição estética, a Cinédia, com o fracasso dos primeiros filmes, adotaria o "cinema de atrações", fugindo da narrativa clássica dos filmes que "falavam ao coração" com suas histórias de amor e idílio, para uma aproximação definitiva da comédia de costumes/cinema de variedades.

---

[3] LIMA, Pedro. "Cinema Brasileiro" *Cinearte*, n. 177, 17/07/1929 (*Apud.* RAMOS, 1991, p. 50)

Portanto, a nossa tentativa de tratar o estudo do cinema dos primórdios como um modelo possível para o estudo de outros períodos da história do cinema, com outros paradigmas da prática cinematográfica, nos aproximou do processo de feitura do filme, assim como do processo de intervenção em 1977 e também da restauração de 2004. Para nosso trabalho, a ruptura com uma causalidade linear na historiografia do cinema também foi aplicada no sentido de, apesar de reconhecê-las como diferentes, percebermos a necessidade de que novas e velhas mídias se aproximam. Devemos tentar compreender qual o papel do digital tanto nos processos de restauração quanto nas possibilidades de exibição e acesso aos filmes restaurados. Assim, a ideia de adicionar – por suas origens e identidade – os vários "pais" e "irmãos" do cinema à história (linear) até agora adotada pela academia, nos aproxima da chamada Nova História do Cinema. Em um livro sobre as genealogias das técnicas e tecnologias necessárias para a invenção do cinema, certamente estarão listados a história da fotografia, a história da projeção e a "descoberta" da persistência da visão como os pilares que sustentam o templo da Sétima Arte. Thomas Elsaesser muda de metáfora quando afirma que "eles aparecem como os três principais afluentes que, finalmente, milagrosamente, mas também, inevitavelmente, juntaram-se por volta de 1895 para se tornar o poderoso rio que conhecemos agora como o cinema". Mas faz a ressalva de que: "Hoje percebemos, acima de tudo, as outras fontes que a montante não inclui: tudo o que está ausente, em falta ou que tenha sido suprimida do gráfico genealógico" (ELSAESSER, 2004, p. 85; tradução nossa).

A característica já bastante discutida pelos pesquisadores, por exemplo, que desde o chamado cinema silencioso, ele raramente foi apresentado em silêncio, reforça a proposta de Elsaesser. Portanto perguntamos: por que é que a história do fonógrafo não é listada como outro afluente da história do cinema? Se compreendemos o cinema como parte de um ambiente multimídia, como descartar o telefone como uma indispensável tecnologia? O mesmo sobre as ondas de rádio? Os campos electromagnéticos? A proposta seria, então, uma "correção de perspectiva" e, portanto, conta com o impulso de uma retrospectiva re-escrita do passado. (ELSAESSER, 2004, p. 86; tradução nossa). Tradicionalmente, a história do cinema define as seguintes e diferentes fases:

1. O período “primitivo” (de “quadros vivos” ou “posados”) que durou de 1895 até 1917;

2. A segunda fase, que seria a “maturidade” do cinema silencioso que durou até 1927;

3. O terceiro período compreende o cinema sonoro, de 1928 a 1948;

4. Do pós-guerra a meados dos anos 1960, foram dominadas pelos dois pólos do neorrealismo e da grande tela a cores, depois que a televisão aparece nos lares;

5. O reinado da televisão durou até meados dos anos 1980, quando as mídias digitais começaram a invadir tanto o cinema quanto a televisão.

Tal periodização cria suturas de uma série de marcadores claros da diferença tecnológica, a fim de traçar uma sequência de mudanças, mas para nós que tratamos de um filme de 1931 exibido (*reconhecido*) em 2012, é importante compreender a proximidade entre os períodos enquanto momentos de experiência com a obra, mas, ao mesmo tempo, evidenciar suas particularidades enquanto momentos históricos distintos. Dentro deste raciocínio, o filme *Mulher* estaria localizado entre a “maturidade” do cinema silencioso e o efetivo cinema sonoro. Todavia, ele carrega ainda características muito marcantes do cinema anterior. Essa lógica retrata apenas o senso comum da sucessão de mídias, o que prevalece ainda amplamente nas pesquisas publicadas. A história parece se fixar em marcos que estariam relacionados diretamente com as mudanças da tecnologia: som, cor, formato de tela ou de legislação economicamente motivada (por exemplo, no caso de Hollywood, o Caso Paramount, pondo fim à verticalização da indústria, ou a abolição do chamado “Código Hays”). Adicionado a isso o parâmetro estético do realismo, cuja execução torna-se a cada vez mais próxima[4], relembra a afirmação de Bazin – corroborada por Salles Gomes (1974, p. 346-347) – de que o cinema realizado logo antes da adoção oficial de acompanhamento sonoro

[4] Mas também sempre mais distante: a chegada do som evidenciaria a artificialidade da representação do real no cinema. O excesso de diálogos e a precária mixagem dos sons diminuíam a realidade das imagens e dos sons. O roteiro e a lista de diálogos ganhavam maior importância, pois utilizavam as *gags* como refúgio da precariedade técnica.

sincronizado já pedia para falar. Como exemplo, Bazin (1991, p. 70) cita *A paixão de Joana D'Arc* (1928), de Carl Theodor Dreyer.[5]

Elsaesser defende que é possível observar uma descontinuidade radical na história das tecnologias e que, portanto, não se deve encadear uma relação entre as *medias* como em escala evolutiva. (ELSAESSER, 2004, p. 87). Em outras palavras, não só as "histórias cronológicas" de sucessões de tecnologias ou dispositivos, mas também os gráficos genealógicos parecem chegar a um "beco sem saída conceitual". Eles levam pouco em conta as histórias das mídias que surgiram em torno destas tecnologias, seus usos ou implementações: a indústria do cinema, do rádio, da televisão, da Internet etc. Genealogias podem registrar, mas não podem explicar semelhanças chaves de "conteúdo" em todas estas mídias. O autor desafia, também, a controversa questão do cinema "clássico": a sua consolidação por volta de 1917 (não é um ponto de mudança tecnológica ou de ruptura) e seu desaparecimento ou transformação em 1960 (determinada, de comum acordo, através de mudanças econômicas e institucionais). Nesse sentido, Elsaesser (2004, p. 88) chama atenção para os festivais e lançamentos (*premières*) que ainda funcionam na lógica de garantir atenção da mídia para o *status* de estrela para um número relativamente pequeno de atores, filmes e diretores (os *auters*).

Outra tentativa dessa Nova História de Cinema diz respeito a relacionar os diferentes estágios da realização cinematográfica – edição, montagem, encenação de profundidade, enquadramento e o desenho sonoro – e estilo do filme (tudo o que temos são sucessivos movimentos, ciclos de gêneros, formalmente definidos). O ponto chave dessa nova proposição de estudo da história do cinema está em como explicar a coexistência, a sobreposição e, por vezes, a interferência entre tecnologias sucessivas ou historicamente totalmente diferentes. Nesse caso, os modelos causais ou mesmo explicações evolutivas são de pouca ajuda. O cinema não se relaciona com a lanterna mágica em termos estritamente causais. Ele re-propôs aspectos da tecnologia da lanterna mágica e parasitariamente apropriou-se de parte de sua esfera pública. A televisão, por exemplo, não teria "evoluído" do cinema e tampouco apareceria para substituir o cinema. Da mesma forma, a vinda do som no final de 1920 e durante toda a década de 1930 ainda apresenta grandes problemas de como levar em consideração o *media-*

[5] Assim como o mítico "*Parla*" de Michelangelo.

interferênce da rádio e da copresença ou competição da indústria fonográfica do gramofone. Em todos esses casos, os métodos do cinema dos primórdios ainda têm que se provar como decisivas ferramentas conceituais de qualquer explicação histórica. O esquema clássico evolucionário – do silêncio para o som, do preto e branco para cores, do plano (bidimensional) à superfície 3-D – não se sustenta.

Atualmente, no momento em que o cinema 3D aparece como a legitimar o cinema digital, mas ao mesmo tempo como chamariz para o espectador não esvaziar a sala de cinema, muitos filmes apresentam como tema as discussões acerca da passagem do cinema silencioso para o cinema sonoro: o ganhador do Oscar de 2012, *The Artist*, e o filme poético de Martin Scorcese sobre o mito de Georges Méliès. Ao mesmo tempo, os *auteurs* Wim Wenders, com *Pina* (2011) e Werner Herzog, com *Cave of Forgotten Dreams* (2010), propõem um novo estilo de linguagem cinematográfica. Dessa forma, o *realismo* (ancorado no assim chamado *indexicality* da imagem fotográfica) deverá ser redefinido, baseado na confiança e crença em convenções compartilhadas. Isto torna mais urgente uma clarificação do que se entende por referência, autenticidade e transparência no cinema de 2013. (ELSAESSER, 2004, p. 91)

Esses historiadores do cinema dos primórdios – como Altman, Gomery e o brasileiro Morettin – conseguiram pensar a história do cinema não mais como uma coleção de obras de arte, mas a partir da necessidade de olhar para as práticas normativas, quebras epistêmicas e formas simbólicas de modos distintos. Dessa forma, o fato do filme *Mulher* ter sido um fracasso de bilheteria e não ser reconhecido como uma “obra prima” foi irrelevante na escolha do *corpus*, pois a figura do gênio e a ideia de “vencedores” e “perdedores” é constantemente revista retrospectivamente e faz com que muitos filmes sejam relegados ao ostracismo ou sejam redescobertos. Essa “Nova História do Cinema” propõe que os “seus produtos”, os filmes, sejam apresentados como “mundos”, ainda mais do que como histórias, e como eventos audiovisuais, e não como simples “obras”. Como consequência, novas distinções surgem, que por sua vez têm repercussões sobre a forma como vemos o cinema.

De toda forma, este estudo tem como intuito fazer uma análise da restauração de som do filme *Mulher*. E, desta forma, adotamos a teoria da restauração de Cesare Brandi aplicada ao restauro do elemento sonoro intrínseco a um artefato considerado

artístico, o filme, ou a obra de arte cinematográfica. Nós celebramos a “materialidade” dos materiais que representam a estrutura dessa arte cinematográfica que nos fornece indícios no presente. Recorremos à memória na tentativa de justificar a prospecção e a preservação de filmes. Desse modo, esse percurso tem como pressuposto não só o reconhecimento de uma materialidade intrínseca a este tipo de objeto, como seu tratamento dentro de uma dada cultura. Nesse sentido, estamos partindo não só da admissão de uma funcionalidade cultural de todos os objetos, de acordo com o pensamento de Claude Lévi-Strauss, mas da inserção desses mesmos objetos em outra cadeia de significação construída por uma distância em relação à funcionalidade imediata deste objeto. Essa distância é dada tanto por um deslocamento de sentido quanto por uma recuperação de um sentido considerado original por conta de uma distância no tempo. O primeiro caso origina, entre outras ações humanas, a criação artística. O segundo refere-se a uma memória perdida e que se quer recuperar pela reapresentação da experiência original.

A teoria da restauração de arte aborda diferentes aspectos desse percurso ideal, do surgimento de um objeto artístico até a restauração desse mesmo objeto com vistas a uma nova experiência com ele. A partir da definição da restauração e questionamentos sobre ela, escolhemos, para esse trabalho, a arte cinematográfica. Especificamente, a restauração do som, que não deve ser tratado dissociado da imagem. Nossa atenção estará voltada ao desejo de concretização da experiência estética com um filme específico: *Mulher*, que passou por mais de uma intervenção na tentativa de ser preservado. Ressaltamos que se trata de um filme brasileiro pouco estudado pela academia. Para a construção de nossas considerações sobre a restauração de som do filme *Mulher*, partimos do pressuposto de que uma primeira relação do restaurador com o filme, antes da projeção, se dá no contato com a matéria através da qual a obra de arte subsiste. A atenção dada a essa matéria corroborará que a obra de arte condicione a restauração e não o oposto (BRANDI, 2008, p. 29). Cesare Brandi, teórico que fundamentou o “restauro crítico” nos anos 1940, defende que é no ato do *reconhecimento* da obra de arte como tal que as “premissas e condições” da relação da restauração com ela são reveladas. A partir desse reconhecimento, o restaurador encontrará a “dúplice instância estética e histórica” que deverá ser pesada e avaliada durante todo o processo de restauro. Por conseguinte, a “instância estética” considera as características da artisticidade da obra enquanto obra de arte. A “instância histórica”

traz a contextualização da obra quanto ao tempo e lugar em que foi realizada e o presente da restauração. Em vistas a prolongar essa obra para o futuro, Brandi afirma: "A restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua atuação prática." (BRANDI, 2008, p. 30).

Dizemos isso tendo como foco a restauração de 2004 do filme *Mulher*. A mudança na montagem do filme em 1977, somada a uma enchente que acometeu os arquivos da Cinédia em 1996 justificaram a nova intervenção na obra. O responsável pela restauração foi o pesquisador Hernani Heffner. Por não haver uma cópia com a edição de 1931 do filme, ele não sabia o que seria o "original" e de que ponto deveria partir. Tinha, a princípio, apenas algumas hipóteses baseadas nas cópias da versão de 1977 (com a imagem reduzida para comportar a banda de som) e um copião com poucas imagens a mais e proporção de tela correta (utilizado na restauração), além de documentos do acervo de Adhemar Gonzaga. A descoberta dos discos originais na Cinemateca Brasileira por Carlos Roberto de Souza foi determinante para a compreensão do que seria o filme. O restaurador afirma que o som foi o guia da restauração e, além dele, os intertítulos "originais" foram importantes para a tentativa de voltar à edição dos anos 1930. Assim, quatro discos dupla-face Vitaphone, com trilha musical gravada por orquestra especialmente para o filme, somavam-se à cópia em nitrato projetada em 1931, que não continha som registrado oticamente na película e apresentava proporção de tela de 1:1,33. A maior parte do material em nitrato de celulose foi transcrito para "*safety film*"[6] e provavelmente descartado (chegou a ser recomendação da própria FIAF). No entanto, algumas coleções dos discos originais foram preservadas. É a partir delas que iniciamos nosso trabalho.

O Vitaphone é um sistema constituído da união entre projetor e um tocador de discos. Essa tecnologia conseguia unir os dois aparelhos por um mesmo motor disparando e garantindo a mesma velocidade dos discos (COSTA, 2008, p. 258). A velocidade de reprodução dos discos era de 33-1/3 rpm e foi criada especificamente para a associação da gravação elétrica com a projeção cinematográfica. A Cinédia optou

[6] Os filmes de todo o período silencioso eram baseados em nitrato e foram responsáveis por vários incêndios. Foi criado, então, o filme baseado em acetato de celulose (*safety film* ou filme de segurança). (BUARQUE, 2011, p. 46).

por fazê-los com a fábrica de discos Victor, contratando seus serviços como estúdio de gravação, masterização e prensagem de cópias para o filme *Mulher*. A possibilidade de termos acesso a esses discos dos anos 1930 só foi garantida porque um arquivo de filmes – a Cinemateca Brasileira – desenvolveu a atividade de preservação desse material. Essa atividade é o conjunto de outras que se interligam para a manutenção do documento audiovisual e garantia da experiência com ele:

> O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. (SOUZA, 2009, p. 6)

Para efeito de análise e por razões metodológicas focamos a pesquisa no filme, partindo da análise dos discos originais e das imagens encontradas, além das duas versões do filme existentes para realizar o *reconhecimento da obra* e somente num momento posterior para as informações externas ao objeto que formam um arquivo de documentação riquíssimo no prédio da Cinédia[7]. Desse modo, levando-se em conta a "dúplice instância estética e histórica" que, de acordo com Brandi, concerne à restauração, nossa hipótese é a de que o contato estético mais próximo do original possível com a obra *Mulher* se deu através da audição da sua trilha sonora completa contida nos discos Vitaphone originais. Dessa forma, partimos do pressuposto de que o principal guia da restauração foi a banda sonora do filme. E, a partir desse contato, o restaurador precisou compreender o que era a obra, qual a relação da trilha sonora com as imagens e a nova versão do filme.

Brandi afirma que a *consistência física* dos materiais tem prioridade na emergência de assegurar a transmissão da obra ao futuro. Para ele, o material físico representa o local de manifestação da expressão visual e sonora e, dessa forma, a possibilidade futura de uma revelação artística que se daria na recepção da obra pelo indivíduo (BRANDI, 2008, p. 27). Para que essa "consistência material" possa durar o maior tempo possível, é necessário preservar os filmes no que é considerado a matriz que guarda sua materialidade – imagem e som no formato original de sua primeira exibição. Com a projeção da cópia restaurada em 2004, pudemos identificar algumas

[7] Hoje localizada na Rua Santa Cristina, no bairro carioca de Santa Teresa.

características da obra. Em primeiro lugar, é necessário creditar que a seleção musical do filme esteve a cargo do maestro Alberto Lazzoli e a execução das músicas a cargo da Orquestra de Professores do Instituto Nacional de Música. A trilha musical revela uma dupla estratégia ao usar músicas eruditas e semi-eruditas em chave diegética tradicional (acentuando os climas dramáticos) e gêneros musicais populares na época, como o *fox-trote*. As diferenças entre as duas versões do filme ficaram nítidas, pois a primeira (1977) contava com o acompanhamento de um piano, enquanto a última trazia os sons dos diferentes instrumentos da orquestra. Em termos de estilo, o filme sofreu também alterações. Na versão da década de 1970, a primeira conversa entre Carmen e Flávio era travada ao som de um vinil colocado por Flávio diegeticamente – a música só começava quando ele colocava a agulha. Na versão de 2004, a música não é interrompida nesse momento, o que mantém um clima crescente de envolvimento dos personagens.

Para que as diferenças entre as versões fiquem mais claras, além do objetivo de questionar a intervenção realizada de acordo com as proposições de Brandi, no quarto capítulo faremos a análise conceitual e estético-tecnológica da restauração de *Mulher* em 1977 – a denominada "versão sonora" do filme. Neste capítulo um novo personagem é apresentado: Alice Gonzaga Assaf. A filha de Adhemar Gonzaga[8], que nos anos 1970 vai trabalhar nos Estúdios Cinédia, mais do que participar dos filmes recém realizados pelo pai nos seus últimos anos de vida, relembra que ao se debruçar sobre a papelada preservada por seu pai sobre as produções dos filmes, sentia falta de poder assistir aos títulos. Para isso, começou a correr atrás de localizar as cópias dos filmes em película, o que resultou tanto na reprodução de trechos de vários títulos para a emissora de televisão Globo[9], quanto projetos de "restauração" de alguns títulos. Alice Gonzaga, como é conhecida, relatou em entrevista a autora, que ela se dedicou muito às "recuperações" dos filmes na época, mas sobre o filme *Mulher* aconselha: "Esta restauração [1977] para mim não foi importante! Importante foi esta dos discos [2004] embora esta [1977] do acompanhamento [sonoro de Carolina Cardoso de Menezes] tenha dado muito trabalho e eu acompanhei. Fiz passo a passo e não tive ninguém, nem o conhecimento que tenho hoje...". As declarações da pesquisadora dizem respeito às

[8] A caçula de Gonzaga, filha de Didi (a *femme fatale* que causou a discórdia entre Adhemar Gonzaga e Pedro Lima na produção do filme *Saudade;* 1930). Pedro havia descoberto a aspirante a atriz e Gonzaga "levou a melhor" e acabou por se casar com a bela donzela. Entretanto, o filme foi interrompido e Lima despedido da revista *Cinearte*. Essa história está, por exemplo, no livro de Salles Gomes (1974, p. 344).

[9] Que na época chegou a locar o estúdio de Jacarepaguá da Cinédia em função de um incêndio que acometeu os galpões de filmagem da emissora.

criticas que ela recebeu em função das intervenções no filme *Mulher* em 1977 terem gerado uma nova versão e não a restauração do filme de 1931. Entre os responsáveis pela recuperação do filme estavam o pesquisador Ernesto Saboya e o montador Jayme Justo, que trabalharam junto a Adhemar e Alice Gonzaga também na recuperação de outros títulos da produtora. Ainda neste capítulo, tentaremos descrever a intervenção realizada e problematizá-la segundo as questões de *refazimento* e *repristinação* discutidas por Cesare Brandi. Faremos a descrição musical da nova trilha sonora de *Mulher* composta por Carolina Cardoso de Menezes especialmente para o filme pois, como afirma Brandi, essa nova versão faz parte da história do filme – especialmente da história da banda sonora dele – e portanto deve ser preservado.

Já no quinto capítulo abordamos a tentativa da reapresentação do filme *Mulher*, em 2004, o mais próximo possível da primeira exibição de 1931. Todo nosso trabalho e pesquisa partiram e nos direcionaram para o filme assistido em 10 de maio de 2012 na sala de cinema da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro. Sobre as características técnicas da restauração de som que possibilitariam a ressincronização entre som e imagem do filme, Heffner conta que os conjuntos de discos encontrados em 2001 na Cinemateca Brasileira foram restaurados antes da imagem. Eles estavam com uma qualidade sonora irregular e foi necessário limpá-los para transcrevê-los. Os discos de goma-laca não foram feitos para durar e tinham a validade delimitada pelo número de projeções (ANEXO A). Dessa forma, depois de transcrito o som das coleções de discos Vitaphone para o computador, os técnicos de som tiveram o trabalho de editar as trilhas para formar uma única trilha compreensível. Heffner afirma que enquanto os técnicos de som da Rob Filmes trabalhavam na restauração digital, ele pediu que transcrevessem o som para um magnético perfurado, através do qual foi possível a sincronização de imagem e som pela moviola – que tem mais precisão do que o computador – para auxiliar na compreensão da montagem original. Durante a restauração, a principal dificuldade consistia em encontrar uma vitrola que tocasse de dentro para fora, ao contrário do vinil normal. Outra característica é que o braço com a agulha deveria ter peso suficiente para atingir o fundo do sulco e reproduzir todo o naipe de frequências sonoras. Hernani Heffner e o coordenador da equipe de som, Roberto de Carvalho, compraram a agulha adequada na Inglaterra e conseguiram uma boa transcrição para os computadores. Com a sensação perigosa de que conhecemos, ao final do trabalho, a história do filme, nos debruçamos sobre o material remanescente. Partiremos da

aferição do material preservado de *Mulher*, para um posterior contato com o som dos discos Vitaphone originais do filme. Detalharemos, através da análise da cópia em película 35mm e pesquisa de documentos e entrevistas, os processos que levaram à transposição do áudio do filme dos discos originais ao som ótico, passando pela transcrição dos discos Vitaphone para fitas DAT e a restauração do som na Rob Filmes através da ferramenta *Sonic Solution*. Por fim, detalharemos a relação do áudio original do filme com as imagens disponíveis, na tentativa de compreender o estilo a que o filme pertencia. Ademais, quanto à importância da associação entre som e imagem, para que o responsável pela restauração chegasse à cópia final da "versão restaurada" do filme, projetada em 17 de junho de 2004 no cinema Cine Odeon BR, no Rio de Janeiro. A partir das proposições de Michel Chion acerca da análise da áudio-visão, associaremos a descrição musical dos discos com a montagem final coordenada por Hernani Hefner, a fim de compreender as influências do som no encadeamento das sequências e, ao mesmo tempo, da imagem fotográfica no som do filme.

Problematizaremos a viabilização de uma nova experiência no presente com a obra de 1931 ao questionarmos a distribuição deste filme dos anos 1930 no circuito comercial dos anos 2000. Ao pesquisarmos as várias possibilidades de reflexões acerca das práticas arquivísticas no que diz respeito a exibições de filmes antigos para o público de hoje, percebemos um projeto didático ou acadêmico para fornecer um quadro que permita aos espectadores apreciarem estes filmes hoje, como objetos históricos, no que diz respeito ao seu contexto de visão original. Por outro lado, o propósito da restauração do filme *Mulher* foi oferecer uma experiência estética específica, que é, obviamente, diferente da que os espectadores estão acostumados hoje em dia quando vão à sala de cinema do circuito comercial. Entretanto, será que ao se depararem com um filme que carrega características estéticas e estilísticas de um outro tempo essa experiência gerará, por isso mesmo, um novo e inesperado tipo de prazer? Em relação às diferenças tecnológicas e estruturais da sala de exibição, o filme restaurado deve se adequar aos parâmetros atuais ou seria possível uma emulação daquele ambiente sonoro – materialidade, gama de frequências, volume do som?

Um ponto importante é o objetivo de tornar possível uma apreciação positiva dos filmes antigos. Uma cinemateca pode, por exemplo, organizar uma exibição de filmes restaurados a fim de demonstrar ao seu público as qualidades visuais e atrativos

surpreendentes de tais produções, fazendo uso até mesmo de um professor que destaque estas características – como feito, por exemplo, em algumas mostras do Centro Cultural Branco do Brasil ou da Caixa Econômica Federal. O projeto de restauração “Clássicos da Cinédia” pretendia, ao final das intervenções, realizar uma retrospectiva com as obras remanescentes da produtora carioca. E assim pode-se atentar para os vários aspectos que envolvem essa produção para além do texto fílmico e, ao mesmo tempo, apreciar o filme que estaria imune à passagem dos anos, o que tornaria possível sua apreensão em qualquer tempo.

1. Obra e processo: O filme *Mulher* (1931), de Octávio Gabus Mendes

A visão que temos de um filme vai sempre depender da cópia que assistimos ou do material que lhe deu origem. O cinema é múltiplo, a característica da *multiplicidade* evidencia o fato de que é possível que existam várias versões da mesma obra – como o lançamento simultâneo de versões silenciosas e sonoras de um mesmo título no período da passagem da década de 1920 e início da década de 1930. A experiência que temos com uma obra cinematográfica pode representar apenas uma pálida e incompleta versão do que teria sido ela em um dado momento. O filme carrega estética e historicamente cada particular experiência, que revela diferenças que se evidenciam no momento da exibição de um filme. O pesquisador Rick Altman (1992, pp. 4-6) denominou essas particularidades do *evento* cinematográfico como *tridimensionalidade* e *materialidade*. Esse conceito vai para além da opinião do espectador, mas de certa forma a recepção do filme está diretamente relacionada com essa característica do cinema. Nossa visão de mundo também influi na apreensão do *aspecto* da obra. Se pararmos para analisar, talvez seja possível afirmar que as questões que levaram um filme a ser mal recebido por parte da crítica e publico esteja relacionado tanto com a época em que ele é exibido, quanto com as condições da projeção que são menos comentadas e estão diretamente relacionadas com a *estrutura* da obra.

A cada projeção do filme, as múltiplas e diversas condições de produção da determinada cópia e as diferentes características de exibição terão influência sobre a apreensão do filme. O tamanho da tela, a iluminação e a sala de cinema compõem a obra apresentada. Os quatro limites do quadro são ampliados pela construção sonora e pela projeção do som por toda a sala, sua diretividade e dispersão. A resposta espacial do som irá caracterizar cada diferente espaço, de forma a revelar a assinatura material do local onde o filme é visto. Outra materialidade, definida pelo suporte, também pode ser percebida quando espectadores acostumados a ouvir filmes com som ótico e multipistas possivelmente estranham o som, apenas com músicas, reproduzido por discos Vitaphone tocados em uma vitrola enquanto a imagem é projetada na tela.

Apresentaremos neste trabalho o filme *Mulher*, realizado em 1931, dirigido por Octávio Gabus Mendes e produzido por Adhemar Gonzaga nos estúdios Cinédia. Nossa relação com o filme se dará desde a feitura de seu argumento em 1929[10] até a cópia em película 35mm com som ótico da versão restaurada em 2004 projetada no dia 10 de maio de 2012, às 14h30, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Tendo como referência esta última projeção, procuraremos compreender o processo pelo qual a obra passou. Este contato estará diretamente ligado à investigação dos materiais remanescentes do filme e às marcas deixadas em sua materialidade.

Dentro da diversidade de fatores que o *cinema como evento*[11], conceito cunhado por Altman, comporta, uma determinada posição será adotada para este trabalho. Assumiremos a posição de compreender a trajetória do som, especificamente a trilha sonora do filme *Mulher* e a relação dela com a imagem, nesses mais de oitenta anos de existência da obra. Neste período, quatro datas são importantes e revelam-se marcos para nosso reconhecimento do que é o filme *Mulher*, dentro de toda sua complexidade:

1) A primeira exibição em 12 de outubro de 1931 no cinema Capitólio (Broadway) no Rio de Janeiro, com tempo de projeção aproximado de 80 minutos, com 2.400 metros de película de nitrato com bitola 35mm, preto e branco, dividido em 8 rolos, possuindo 113 cartelas (intertítulos) em Português, "janela antiga"/silenciosa (1:1,33), velocidade de projeção de 24 f.p.s.[12], sem diálogos, sistema sonoro de discos sincronizados ao projetor (Vitaphone) com um jogo de quatro

[10] No que tange a economia, a crise de 1929 havia urdido efeitos devastadores sobre a agricultura. A super produção de café sem escoamento havia levado o governo à compra e queima das sacas. Cafezais foram transformados em pastos, com o consequente desemprego dos trabalhadores rurais, levando a uma crescente migração. As moratórias para as dívidas dos cafeicultores provocaram, em 1938, a reação das outras classes produtivas, de modo que lavradores de café se opuseram a lavradores de gêneros. A Grande Depressão de 1929 acentuou, também, a problemática critica do açúcar, que vinha se arrastando desde o século XIX. Ao mesmo tempo, o crescimento industrial se expandia em todo o mundo.

[11] Cada exibição é única, de forma a deflagrar a *multiplicidade*, a *tridimensionalidade* e a *materialidade* que caracterizam esse momento do contato do espectador com o filme. O cinema estaria, portanto, mais próximo das artes performáticas do que de outras artes mais canônicas, definidas por sua unicidade.

[12] O pesquisador e restaurador Hernani Hefner nos informou, em entrevista (21/02/2013) que no momento de sincronizar a imagem com o som, a técnica-responsável pelo Laboratório da Cinemateca Brasileira detectou que a velocidade do filme não era constante – ao contrário do que se espera de um filme que seria sincronizado ao toca-discos. De acordo com o restaurador: "projetado a cerca de 22-24 fotogramas por segundo, a média de velocidade do *Mulher* foi em princípio mais baixa, cerca de 20 fotogramas". Entretanto Patrícia de Filippis não confirmou tal informação – em entrevista por telefone, em 06 de maio de 2013.

discos de goma-laca com os dois lados gravados a uma velocidade de 33 1/3 rpm.

2) A exibição da "versão sonorizada" em 03 de setembro de 1977 no cinema Cine Clube Meridien, no Rio de Janeiro, com tempo de projeção de 66m30s, com 1856 metros de película de acetato com bitola 35mm, preto e branco, dividido em 7 rolos, possuindo 64 cartelas em Português, janela sonora (1:1,37), velocidade de projeção de 24 f.p.s., sem diálogos, sistema sonoro ótico AV.

3) A exibição da "versão restaurada" em 17 de junho de 2004 no cinema Cine Odeon BR no Rio de Janeiro, com tempo de projeção de 74m45, com 2.120 metros de película de poliéster com bitola 35mm, preto e branco, dividido em 7 rolos, possuindo 113 cartelas em Português, janela sonora (1:1,37) com re-enquadramento da imagem para (1:1,33), velocidade de projeção 24 f.p.s., sem diálogos, sistema sonoro ótico AV (SRD)

4) A supracitada exibição da "versão restaurada" em 10 de maio de 2012 na sala de projeção da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, da cópia combinada (COZ) 07799-02 com tempo de projeção de 74m45, com 2.120 metros de película de poliéster com bitola 35mm, preto e branco, dividido em 7 rolos, possuindo 113 cartelas em Português, janela sonora com re-enquadramento do filme para (1:1,33), velocidade de projeção 24 fps, sem diálogos, sistema sonoro ótico AV (SRD)

A forma como o som se apresenta no filme nessas diferentes exibições será inquirida através da materialidade sonora do filme nas diferentes épocas. A "materialidade do som" é muitas vezes questionada, assim como a "materialidade da literatura" e da música, por muitos julgadas como artes não materiais ou imateriais. Entretanto, o som reproduzido ao longo da projeção do filme entra em contato direto com o ambiente e caracteriza (guarda as marcas) as diferentes condições de produção e exibição, equivalente às diferentes condições de interpretação de uma música. No som de um filme, revelam-se as condições materiais de "existência" deste filme, existência essa subjugada a uma série de eventos. A materialidade sonora de um filme revela toda a complexidade de produção até sua exibição.

Levando-se em conta o som de um filme, a materialidade expõe a localização e a natureza da banda sonora, além da tecnologia utilizada para produzir o som, aparatos necessários para a reprodução, relação físico-espacial entre os alto-falantes, espectadores e imediações físicas. Na *audiovisão*[13] de um filme, é possível identificar todo o espaço ao nosso redor, envolvendo a tela e os sons dentro desse espaço da sala. Desse modo, é possível identificar a distribuição das caixas e a acústica da construção.

O historiador e crítico de arte Cesare Brandi, especialista em teoria da restauração, aborda sobre a *fisicalidade* de que a *imagem*[14] precisa servir-se para atingir a consciência. Essa fisicalidade pode ser mínima, e, no entanto, sempre subsiste, mesmo onde virtualmente desaparece. Para Brandi:

> A ignorância do som a que corresponde o signo, por exemplo, não implica que o *som* seja supérfluo na concretude da imagem poética, que será tão reduzida na sua figuratividade quanto o que acontece com aquelas composições célebres da pintura antiga, de que se conhece a descrição, mas não a imagem. (BRANDI, 2008, p. 58)

A exigência do som subsiste e o som, ainda que não proferido, vive na imagem da língua, na sua totalidade, que todo ser falante possui potencialmente e realiza em si de forma gradual.

O interesse particular pelo som do filme *Mulher* se dá quando a materialidade sonora apresentada na cópia de 2004, com som ótico, remete à materialidade de uma tecnologia anterior, dos discos de goma-laca. O filme carrega diferentes processos de intervenção que merecem ser estudados e questionados quanto aos limites de uma restauração. É nosso intuito compreender de que forma essas restaurações se relacionaram com a função estético-formal do som do filme. Neste sentido, o filme revela-se curioso por apresentar em sua banda sonora sincronizada apenas a trilha musical, o que caracteriza o período da passagem do dito cinema silencioso para o

---

[13] Os filmes, a televisão e os *media* audiovisuais em geral não se dirigem apenas à visão. Suscitam no espectador – no seu "audioespectador" – uma atitude perceptiva específica, que, Michel Chion propõe chamar de *audiovisão*. (CHION, 2011, p. 7)

[14] Como imagem entende-se a "unidade potencial".

cinema sonoro e nos faz questionar a função do som em *Mulher* e se ele foi concebido para ser narrativamente sonoro[15].

A percepção de uma tecnologia antiga e a questão da obsolescência tecnológica assemelham-se ao questionamento acima exposto por Brandi[16]. A tecnologia de reprodução sonora no cinema possui a potencialidade do som contido em discos, registrado oticamente na película, notado em partituras e em outros variados meios. Ocorre que, nesse som, mesmo tácito, tem grande importância o lapso de tempo decorrido entre o momento em que, comparativamente: "a poesia foi escrita, – e o tempo em que a poesia é lida e não mais se pronunciará daquele mesmo modo, dado que só das línguas mortas, artificiosamente fixadas na pronúncia e no léxico, se pode dizer que são estáveis no tempo" (BRANDI, 2008, p. 58). Podemos dizer o mesmo para as tecnologias obsoletas? Brandi questiona a fixidez dessas línguas mortas, uma vez que a influência da pronúncia se produzirá até mesmo sobre elas. Da mesma forma, uma tecnologia obsoleta como a de discos sincronizados a projetores (*Vitaphone*) do filme *Mulher* estará sujeita a mudanças de parâmetros do som nas salas de cinema, como os encontrados nos registros do SMPTE[17]. Torna-se, portanto, necessária a contínua duplicação do material para outro formato ou suporte que pode ser através da prática da *migração*, *atualização* ou *emulação* para garantir a manutenção da possibilidade de contato com o "conteúdo" da mídia.

Brandi afirma que: "também para essas obras de arte, que pareceriam mais ao abrigo do tempo – as poesias –, o tempo passa e não tem incidência menor do que nas cores das pinturas ou nas tonalidades dos mármores" (BRANDI, 2008, p. 59). Portanto:

---

[15] "A forma de emprego da música no cinema, durante o período estudado [década de 1930], esteve condicionada pela tecnologia do som nos filmes. No sistema Vitaphone havia problemas quanto ao sincronismo e a reprodução das vozes, já no Movietone as dificuldades iniciais foram quanto à mixagem de música e diálogos ao mesmo tempo. Para dar um painel do funcionamento técnico destes sistemas sonoros, foram utilizados três autores da época, engenheiros de som, Herbert C. McKay (1930), Bernard Brown (1933) e Agustín Riu (1935), na tentativa de se entender como os contemporâneos do advento do cinema sonoro pensavam a questão do som nos filmes". (PEREIRA, 2008, p. 5)

[16] O som dos filmes não é mais gravado em discos e não existem vitrolas que toquem discos Vitaphone em salas de exibição do circuito comercial. Hoje o som dos filmes é gravado e reproduzido através do registro ótico ou em arquivos digitais (DCP - Digital Cinema Package).

[17] A Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE), fundada em 1916 como uma Sociedade de Engenheiros da "imagem em movimento" (SMPE), é uma associação profissional internacional, com base nos Estados Unidos, que reúne engenheiros e técnicos da indústria televisiva e cinematográfica. O SMPTE é reconhecido como um organismo capacitado para estabelecer padrões internacionais: normas, recomendações e diretrizes para o cinema, a televisão, e o áudio destas obras. (www.smpte.org/).

"nem a música escapa. Os instrumentos antigos se modificaram de tal modo, no som e também no diapasão, que talvez nada seja mais aproximativo do que o som com que um órgão atual faz soar Bach, ou até mesmo um violino antigo, mas com cordas metálicas, faz soar Corelli ou Paganini" (BRANDI, 2008, p. 59). Com as afirmações acima, Brandi se colocará, outrossim, o problema da legitimidade dos preceitos de sua teoria ao som. De forma que é possível, desse modo, comparar diretamente os problemas colocados por ele a restaurações arquitetônicas ou das artes plásticas às situações enfrentadas pelo som nas intervenções no filme *Mulher*.

1.1. Adhemar Gonzaga: da propaganda à produção

O filme *Mulher* contém em sua narrativa situações do comportamento clássico – ciúme, traição, infidelidade –; ele se filia, assim, à tradição do melodrama norte-americano. Seu argumento retoma a história de *Barro humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, com temas centrais como a fraqueza humana frente ao destino e o triângulo amoroso, assuntos típicos das contradições da moral protestante. *Mulher* faz parte de um pequeno conjunto de filmes que se aproximam desde as condições de realização até os temas abordados. A pessoa que congrega essas produções é Adhemar Gonzaga (1901-1978), jornalista, produtor e cineasta. Editor da revista *Cinearte*[18], junto com Mário Behring, desde março de 1926, que surgiu a partir da ideia de fazer da seção sobre cinema da revista *Para Todos* um periódico independente. Tratava-se de uma publicação nacional especializada em cinema, do tipo das norte-americanas, como a *Photoplay*. É também criador da primeira produtora brasileira de cinema em moldes hollywoodianos, a Cinédia, e pioneiro em propor um projeto de cinema em nosso país.

Carmen Violeta (atriz principal de *Mulher*) em entrevista à Cinearte afirma que:

---

[18] A criação da revista *Cinearte* e a sua campanha nacionalista pelo cinema brasileiro é a primeira sistematização de um pensamento nacional no campo cinematográfico: Adhemar Gonzaga e Pedro Lima (1902-1987) como os inauguradores da discussão do Cinema como uma questão nacional. Não foi a primeira revista de cinema no Brasil, porém a mais importante da década de 1920. Gonzaga trabalhava em *Para Todos...*, na qual cria, em 1923, uma coluna específica para o cinema brasileiro ("Filmagem Brasileira); e Lima trabalha em *Selecta*, onde realiza o mesmo em 1924 ("O Cinema no Brasil"). Com a criação de *Cinearte*, Gonzaga convida Lima, tornando-o responsável pela coluna "Filmagem Brasileira", posteriormente intitulada "Cinema Brasileiro". É por essa revista que ambos promovem a chamada "Campanha pelo Cinema Brasileiro", exercendo uma função de polo centralizador de informações e difusor de ideias estéticas e organizacionais. Tal ideário será posto à prática na realização de *Barro humano* (1930), dirigido por Gonzaga (RAMOS & MIRANDA, 2000. pp. 126-7; 130-2; 278-1; 326).

> O seu director brasileiro predilecto é Adhemar Gonzaga e, falando delle, disse:
> – É a verdadeira alma do Cinema Brasileiro. Quanto mais me contam do esforço hercúleo da sua organização e quanto mais vejo com meus olhos disso tudo que elle vem realizando com coragem inaudita, tanto mais tenho vontade de cooperar, ao seu lado, com o pequenino quinhão do meu esforço e da minha extrema boa vontade. Considerando isto, todos os meus collegas da Cinédia tambem deviam ter isto por lemma.
> Não tem lemma, na vida. Dissemos que se fosse nobre, o seu brazão seria um escudo com a effigie de uma machina Cinematographica e uma phrase debaixo della:
> – Tudo pelo Cinema do Brasil!!!
> "MULHER"... vae mostrar melhor isto que aqui dissemos. São sinceras e espontaneas as nossas palavras. Assistindo ao film convencer-se-ão da realidade... (Cinearte nº 270, 29 de Abril de 1931, p. 34)

As declarações corroboram a tese de que era Gonzaga, e seu imenso carisma e arrojo, que possibilitaram a união de diferentes técnicos ao redor das primeiras produções da Cinédia. Outro ator de *Mulher*, Ernani Augusto, fortalece essa ideia em entrevista à revista Cinearte:

> Espero que o film "mulher...", no qual agora estou figurando, seja mais uma das legitimas conquistas do Cinema do Brasil. Aliás tenho plena fé na organização da "Cinédia". Uma companhia que tem, diante dos seus destinos, uma figura cheia de fé e de heroísmo idealístico como Adhemar Gonzaga, não pode fracassar. Della é lícito esperar ainda muito mais. (Cinearte nº270, 29 de Abril de 1931, pp. 31-32)

Fundada em 15 de março de 1930, a Cinédia e seus estúdios representaram um ambicioso passo na tentativa de industrialização do cinema brasileiro[19]. Instalada no Rio de Janeiro, a companhia, responsável pela produção de clássicos da cinematografia nacional, inspirou-se no modelo de Hollywood para desenvolver um ritmo de produção regular, com equipamentos de qualidade e técnicos contratados em regime permanente. O objetivo era fazer, como propalava a revista *Cinearte*, "um cinema de estúdio como o norte-americano". Por trás de todo este aparato técnico, porém, a Cinédia foi fundada

[19] O Brasil era um país de economia rural em 1930. Embora a maior parte da população vivesse no campo, quase não havia estradas. A quase totalidade de brasileiros era analfabeta, não havia indústria de base nem fontes de energia. Pau Brasil, açúcar e café foram produtos de exportação que representaram épocas: o descobrimento, a colônia, o império – e legaram ao Brasil a qualidade de país agrícola que o marcou.

para, nas palavras de seu principal entusiasta e ideólogo, Adhemar Gonzaga: “edificar o verdadeiro cinema brasileiro”.

Fruto das campanhas de defesa em prol da existência de uma cinematografia nacional, empreendidas na década de 1920 por revistas de cinema como *Cinearte*, *Selecta* e *Para Todos...*, a empresa tinha por objetivo primordial a constituição de um cinema técnica e esteticamente consequente, assim como a continuidade da produção e a sua inserção no mercado exibidor. Nesse sentido, procurou modernizar os processos, técnicas, equipamentos e estratégias de comercialização, tendo como referência o modelo de indústria cinematográfica norte-americano. Cercou-se ainda dos melhores profissionais e artistas em atividade no país e procurou transformar sua infraestrutura em uma base pedagógica para formação de mão-de-obra especializada.

Os títulos produzidos nos primeiros anos da Cinédia foram *Barro humano* (produção de 1929 que graças ao sucesso alcançado possibilitou a concretização da ideia do estúdio), *Lábios sem beijos* (uma versão inacabada de 1929 e outra lançada em 1930), *Saudade* (versão inacabada de 1930), *Preço de um prazer* (versão inacabada de 1931), *Limite* (1931), *Mulher* e *Ganga Bruta* (1933). Esses títulos agregam nomes importantes da história do cinema brasileiro, desde o apadrinhamento do especialista Paulo Benedetti, até os entusiasmados iniciantes Edgar Brasil, Humberto Mauro e Mário Peixoto, que se uniram aos colaboradores da *Cinearte* na luta pela concretização do sonho do cinema no Brasil.

Nos anos 1930, a Cinédia será pioneira na introdução de inovações tão importantes quanto decisivas, como o estúdio de filmagem, a captação e reprodução ótica do som, a revelação automática, a copiagem com marcação de luz, a mixagem, a grua, os efeitos especiais, a maquete, a cenografia em gesso e o *playback*, entre outras. Desenvolve igualmente importante trabalho de organização de uma infraestrutura de comercialização de filmes, criando em 1933 a Distribuição Cinédia. A seção logo cresceria e seria generosamente ofertada à classe cinematográfica, constituindo-se uma distribuidora coletiva dos produtores brasileiros, a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), maior empresa do setor nesta década e responsável pelo lançamento de alguns dos maiores sucessos de público do período, como *Alô, alô, Carnaval!* (1936) e *Bonequinha de seda* (1936).

Impulsionado por um pensamento de caráter nacionalista[20], em consonância com a ânsia por reformas da classe média urbana, que colocava o cinema no centro do processo de desenvolvimento da economia e da sociedade brasileiras já no fim da "política do café-com-leite", Gonzaga associou muito mais do que um bom acabamento técnico aos seus filmes como produtor. Em uma primeira fase dá ampla liberdade aos realizadores, incitando-os ao experimentalismo estético e à ousadia temática desenvolvidos, por exemplo, em *Ganga bruta*, dirigido por Humberto Mauro em 1933. Com o advento do cinema sonoro e o aumento dos custos de produção, Gonzaga redireciona a linha de trabalho para o universo da música popular, introduzindo o leque de temas, posturas, artistas e enredos que mais tarde configurariam a chamada *chanchada*. Esta mudança de atitude de Gonzaga estaria também associada ao populismo de Getúlio Vargas. Os professores Wellington Borges Costa e Luciana Worms, em livro sobre a História do Brasil através da música popular brasileira como documento histórico, associam diretamente o "amplo apoio das classes populares" a Vargas – o "pai dos pobres" – aos temas "elogio à malandragem" e, posteriormente, "o malandro regenerado" que aparecem em numerosos sambas dos anos 1930. Os autores afirmam que: "A moda agora, em vez de exaltar, era regenerar o malandro por meio do amor e do trabalho".[21] (WORMS; COSTA, 2002, p. 51) Em *Voz do carnaval* (1933), passando pelo clássico *Alô, alô, carnaval!* (1936)[22] e chegando ainda a títulos como *Pif Paf* (1945) e *Caídos do céu* (1946), toda uma linhagem vai se construir em torno do carnaval, do malandro, da oposição à cultura erudita, no que viria a ficar conhecido recentemente como "modernismo carioca". A iniciativa do estúdio é relatada em

---

[20] Nas décadas de 1930 e 1940, o Brasil realizou uma revolução em termos de modernização. Antigas estruturas oligárquicas acabavam de ser destronadas pela revolução de 1930 e pelo governo Vargas, que a sucedeu, implementando no Brasil uma política desenvolvimentista e um sentimento de amor à nação que, se não era espontâneo, precisou ser fomentado, e o foi através de ampla campanha e investimento em cultura e educação.

[21] "... o cantor Moreira da Silva, o "Kid Morengueira" – é autor de dois sambas que, lidos em sequência, ilustram com perfeição o processo do malandro regenerado. *O Escurinho*, de 1954, e *Pedro Pedregulho*, de 1950. O primeiro gravado por Ciro Monteiro e o segundo, pelo próprio autor". (WORMS & COSTA, 2002, p. 51)

[22] Em 1937 instaurou-se o Estado Novo, que investiu esforços nas diferentes áreas da produção cultural brasileira, sobre as quais interferiu diretamente. Seja através de regulamentações e concursos, seja através da ação da ação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que teve a função de controlar a comunicação no país, analisando previamente todo tipo de matéria a ser publicada nos veículos de comunicação. Criando eventos e produtos que exaltavam o regime, com a intenção de produzir e difundir a concepção de mundo do Estado para o conjunto da sociedade.

reportagem do jornal *Correio*, em 3 de maio de 1931, intitulada "O Movimento Cinematographico da Cinédia":

> A Cinédia, nestes quatro primeiros mezes, tem trabalhado com actividade, proseguindo na filmagem de *Mulher*, que Octavio Mendes está dirigindo e cuidando das novas producções ainda para o programa desta temporada. No Studio, em São Christovão, ninguém pára e cada dia que se passa, a empreza avança sempre e sempre. O seu progresso, em pouco mais de um anno, é patente e enche a todos, aos que se interessam vivamente pelo desenvolvimento do nosso cinema, de orgulho e satisfação. A Cinédia, dentro do Brasil, podemos dizer, em toda a América do Sul, é a razão para o justo orgulho. Realizar uma obra destas, num ambiente onde tudo é contrario e desfavorável, é fazer-se credor da admiração e do elogio de todos os brasileiros. Já podemos, com ufania, dizer que temos o nosso cinema, mesmo que digam ser elle ainda incipiente... (...)
> A Cinédia é obra de Adhemar Gonzaga, que tomou a si o encargo espinhoso de dotar o Brasil de uma industria de films e esta, pouco a pouco, se vae desenvolvendo, creando raízes fortes e solidas. Já temos o Studio, já tivemos o primeiro film *Lábios sem beijos*[23] bem feito, interessante, dentro dos moldes e da technica de todas as producções que se destinam a agradar ao publico e obter sucesso.
> O êxito foi, de facto, grande e compensador.
> Agora a Cinédia está concluindo *Mulher*, um film de maiores responsabilidades e onde estão reunidos uma plêiade de bons artistas, como Carmen Violeta, Celso Montenegro, Milton Marinho, Ernani Augusto, Gina Cavalieri, Ruth Gentil, Carlos Eugenio, Luiz Soroa, Antonieta Olga, Maximo Serrano, e outros. A seguir virão, *Ganga Bruta*, com Alda Rios e outros mais, sendo que um delles deverá ser adaptado de um romance muito popular da litteratura brasileira.
> Combinando ainda com Mario Peixoto, que produziu e dirigiu *Limite*, Adhemar Gonzaga resolveu apresentar esse film, dando-lhe a marca da Cinedia.
> Desse modo, bem antes de *Mulher* ser lançado á exhibição, *Limite* deverá ser conhecido pelos *fans*. (Correio, 3 de maio de 1931)

Além da inovação tecnológica, o projeto de cinema da *Cinearte* e da Cinédia nestes primeiros anos revela uma coerência estética e temática que suscitou aos pesquisadores Paulo Emílio Salles Gomes e Ismail Xavier um estudo detalhado sobre

---

[23] "*Lábios sem Beijos*, o primeiro filme do estúdio, parecia corresponder ao modelo ideal de Cinearte para o sucesso do cinema brasileiro. Dirigido por Humberto Mauro a partir de argumento de Gonzaga, o filme, o menos maureano do diretor, mostra a vida de jovens despreocupados da Capital Federal. O filme seguia a fórmula de sucesso do produtor, '*sex, gags and charm*', que Gonzaga trouxera dos Estados Unidos... ambientes ricos, paisagens agradáveis da cidade, cenas a beira mar e trajes de banho, uma moça supostamente liberada que fumava e dirigia um carro. Na trama, a comédia fazia rir das tensões do amadurecimento e das transformações impostas pela modernidade." (SCHVARZMAN, 2003, p. 3) A pesquisadora Schvarzman afirma, entretanto, que *Mulher* não seguiu o mesmo receituário, pois: "O argumento de Adhemar Gonzaga e Gabus Mendes envereda pelo melodrama, para mostrar a vida de uma mulher pobre. Entretanto, é no tratamento da representação que o filme se diferencia".

essa ideia de cinema. Destacamos que há uma ligação clara entre o "projeto de cinema" de Gonzaga com o momento pelo qual passava o país. Afinal, com a Revolução de 1930, esta década é um período de transição importante para o Brasil. E o cinema, no mesmo período, passa por uma reinvenção através do som. Reinvenção do país e reinvenção da arte cinematográfica.

1.2. *Cinédia*: "projeto de cinema"?

Apesar de não ter o reconhecimento de uma instituição ou consenso social amplo, o filme *Mulher* foi elaborado por alguém que pretendia fazer arte. Paulo Emílio Salles Gomes, em seu livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, discorre sobre o que seria o "projeto de cinema" da revista *Cinearte* e dos estúdios Cinédia. Em seu célebre capítulo "O cinema brasileiro visto de *Cinearte*", Salles Gomes afirma que o uso do cinema norte-americano como modelo[24], seja estético, seja de produção, pela revista e, em consequência, pelo estúdio, está fundamentado no pensamento liberal. Não entraremos na avaliação social da tese de Salles Gomes, que aponta aspectos pejorativos (o "americanismo", o policiamento, o moralismo e o racismo) e indica preceitos como:

> a) o combate aos chamados "filmes naturais" e aos seus produtores qualificados de cavadores[25]: um combate contra o fotografismo improvisador, contra o naturalismo ingênuo, o realismo imediato;

---

[24] A Doutrina do Destino Manifesto, base sobre a qual a política norte-americana cunhou sua autoimagem, foi fundamental para a elaboração do mito americano. Um mito elaborado com a missão de espalhar os verdadeiros sentimentos da América através dos seus sonhos de perfectibilidade. Tal estratégia pautava a política externa norte-americana numa moral que concebe a América do Norte como o local da perfeição e que compreende sua intervenção em outras regiões do mundo como tentativa de estender tal perfeição. Os pilares desse sonho de perfectibilidade seriam a Democracia e a Liberdade, ideais introduzidos pela homogeneização cultural como mais um produto a ser consumido.

[25] A "cavação" era um termo pejorativo aos filmes de encomenda, por parte de empresas, governos ou particulares. Em sua maioria, tais filmes eram de não ficção, e associados a uma prática descentralizada e sem intenções de maiores pretensões comerciais. Para Gonzaga e Lima, somente uma sistemática produção de longas-metragens de ficção poderia erguer uma indústria cinematográfica nacional. A crítica de Salles Gomes e Ismail Xavier à desaprovação dos filmes "de cavação" por Gonzaga e Lima se deve à incompreensão, por parte dos dois entusiastas pelo cinema brasileiro, devido aos seus princípios estéticos e ideológicos, da realidade do mercado cinematográfico nacional, hegemonicamente dominado pela produção estrangeira, relegando a classe cinematográfica brasileira aos filmes de encomenda. Salles Gomes, em seu livro sobre Humberto Mauro, frisa a ironia do destino: "Para Adhemar Gonzaga e Pedro Lima o cinema natural [não ficcional] era sinônimo de "cavação" e no entanto se o presente trabalho não se interrompesse em 1930 nós encontraríamos o primeiro produzindo jornais cinematográficos para equilibrar a produtora que fundara e o segundo filmando para o Ministério da Agricultura, para não falar do aluno mais brilhante da escola, sem aspas, de *Cinearte* – Humberto Mauro – que será tão ilustre no documental quanto o foi no posado [ficção]." (*Cf.* GOMES, 1974, p. 309).

> b) daí, a preocupação com os trabalhos propriamente técnicos: fazer cinema de arte, dentro do estúdio, elaborar cenário (isto é, roteiro), cuidar do esqueleto (isto é, da estrutura narrativa), das costelas (isto é, dos desenvolvimentos), numa palavra, fazer o filme "posado";
>
> c) a insistência nas tomadas de ambientes de extração urbana, burguesa, preferivelmente luxuosos, que dessem ao mundo a imagem de um Brasil novo.
>
> (BOSSI, 2003 [1972], pp. 251 e 252)

Podemos encontrar na dissertação do pesquisador Fabián Núñez um capítulo referente à campanha de Gonzaga pelo cinema brasileiro. Nele, é feita a análise do quadro sociopolítico da época, a movimentação do setor diante do novo governo revolucionário e, por fim, a frustração do projeto gonzaguiano. Ele reflete sobre o que é o cinema brasileiro e quais são as condições de possibilidade de sua existência. Núñez analisa que a necessidade de se produzir filmes no país é um constrangimento lógico deduzido de um discurso acerca da modernidade.

Cabe a nós compreendermos como os críticos da *Cinearte* e principalmente Adhemar Gonzaga – produtor, argumentista e corroteirista de *Mulher* – e Octávio Gabus Mendes – corroteirista e diretor de *Mulher* – pretendiam *fazer arte*, ao pensar e realizar cinema. Eles eram pioneiros e tiveram que, sozinhos, forjar as suas ideias de como fazer cinema no Brasil. Para Núñez: "Os críticos da revista *Cinearte* refletiam sobre o cinema especificamente brasileiro, preocupando-se em pensá-lo para além da simples aplicação de uma técnica, ou seja, reconhecer alguma singularidade dessa nova arte em nosso país." Como resultado:

> A *Cinearte* não somente se converte num polo de estímulo aos produtores espalhados pelo país, tornando-se num ponto de convergência, como um promotor de certas concepções estéticas [...] Aos profissionais honestos, cabia incentivá-los, a partir de dois princípios básicos, estudados por Salles Gomes: o "scenario" (o que hoje entendemos por roteiro) e a publicidade. Em suma, criar um *star system*, publicando entrevistas e fotos de atores e atrizes, e conselhos sobre a construção da narrativa. [...] A outra, de caráter mais amplo, é o próprio questionamento da existência de um cinema brasileiro. Se Cinema, por definição, é indústria, o fato de essa ainda não existir em nosso país, põe em dúvida a própria existência de cinema brasileiro.
>
> (NÚÑEZ, 2003, p. 58).

Entretanto, afirma Ismail Xavier, esse projeto está intimamente associado a um modelo de cinema que é universalizado. O modelo de cinema norte-americano seria

absorvido pelos críticos da *Cinearte*, evidenciando o seu "mimetismo".[26] O impacto mundial da estética da cultura norte-americana forçou homens de todo o mundo a re-pensar o que *é* o Cinema, os seus atributos e as suas potencialidades.

Na década de 1930[27], os métodos de realização já estavam bem consolidados no cinema norte-americano, chegando a ser exportados. São esses métodos, popularizados, em todo o mundo, por intermédio de cursos de correspondência, que Gonzaga utiliza e aconselha. Em contraposição às ideias expostas por Xavier em 1978, o pesquisador Rafael de Luna Freire (2011, p.37) defende que:

> A tentativa de distinção do meio em relação aos produtos de uma "indústria de cinema" (logo simbolizada pelo nome emblemático de Hollywood), cuja superioridade sobre o cinema europeu em geral, e sobre o francês, em particular – superioridade não somente técnica e econômica, mas para muitos também artística, sobretudo com a migração de muitos artistas e profissionais da Europa para os EUA – parecia inegável após a Primeira Guerra Mundial.

Gabus Mendes e Gonzaga, na produção de *Mulher*, apresentam tais preocupações com os critérios estéticos de roteiro ("scenario") e decupagem[28] (de forma a suavizar ao máximo os cortes – as passagens de um plano para outro – sem quebrar o ritmo da narrativa). O filme seria feito de angulações de câmera e movimentações, o enquadramento do espaço a ser filmado e a escala do corpo humano a ser enquadrado – plano geral, plano conjunto, plano americano, plano médio, plano próximo, plano detalhe – próprios ao cinema. Preocupações com a fotografia e montagem[29] definiam o principio da linguagem cinematográfica. Além disso, como afirma a pesquisadora de Otávio Gabus Mendes e do filme *Mulher*, Sheila Schvarzman (2003, p. 2), nos filmes de Mendes: a "urdidura da trama, o trabalho dos atores, sua adequação aos papéis, mas é a verossimilhança e o realismo que louva como principais qualidades da encenação".

---

[26] Termo do autor, devido à submissão de um "colonialismo cultural". Fabián Núñez questiona essa noção *assimilacionista* do cinema norte-americano, indicando que assim como foi assimilado, esse cinema, por sua vez, se apropriou de outros modelos estéticos.

[27] No Brasil, a década de 1930 foi marcada pelo esforço desenvolvimentista, a intensa modernização e a construção de uma identidade nacional a partir do universo da cultura erudita e popular. A Revolução de 1930 tendeu ao centralismo e, consequentemente, valorizou a identidade nacional em detrimento das regionais.

[28] Opção de como as várias "tomadas" serão feitas. Anotações feitas *antes* da filmagem, passando, posteriormente, o material para a montagem.

[29] Escolha do modo como as imagens obtidas serão compiladas e ritmadas.

Em artigo à *Cinearte*, Gabus Mendes apresenta (em capítulos) o roteiro de um curta-metragem ("*short*") que escreveu em parceria com Marcello Tupynambá. Nesse texto ele se preocupa com a "'scenarização'", que já "'continuada'" – que significava que o texto do roteiro já havia sido pensado de forma a garantir a "continuidade" das imagens em movimento – do filme "*A mesma phrase de amor*", adaptação da canção de Tupynambá[30]. O diretor explica os termos da decupagem: como o *Fade in*, que ele define como "clareando" ou FI; o *Fade out* (FO), que seria o "escurecendo"; o *Close in* (CI) são os detalhes; o *Close shot* (CS) seria o "primeiro plano"; o *Médium shot* (MS) Mendes afirma que estaria entre o "long shot" e "clase [sic] shot"; finalmente, o *Long shot* (LS) seria um enquadramento composto de personagens de "corpo inteiro, mostrando ambientes totaes".

Identificamos no filme *Mulher* além da roteirização e a montagem, também algumas das indicações apresentadas por Ismail Xavier (1978, p. 183) em seu capítulo sobre "a criação de imagem em *Cinearte*", como o "subentendimento": no momento em que arrebenta a corda do violão simbolizando a perda da virgindade de Carmen, e quando a personagem começa a se despir e a câmera foge de seu corpo e enquadra uma cadeira; sobre ela aparece a roupa em *stop motion* (trucagem). Quando a câmera retorna em nova *pan*, Carmen está de camisola deitada na cama e coberta. Outra característica é "o cinema pela força realista da imagem" e a "pobreza caricatural de Stronheim": na primeira parte do filme (cenas externas na favela) e, em contraposição, o "cinema-vitrina-de-luxo" – as roupas utilizadas por Carmen e demais personagens da alta sociedade carioca e os belos prédios – na segunda parte.

Entretanto, alguns dos aspectos apresentados são contrariados no filme, o que, muito provavelmente, contribuiu para a má recepção crítica que sofreu. Carmen não obedece à "lei dos tipos"; ela não corresponde aos "aspectos característicos" da fotogenia no "tripé de um modelo aristocrático da perfeição racial" (XAVIER, 1978, p.180). Além disso, Gabus Mendes apresenta os personagens pobres no início do filme, o que foge da *"estética da higiene" moral, mental e física* e a valorização artística da *limpeza* – como mediação para a *legitimação do falseamento*. Esses recursos são apresentados apenas na segunda parte do filme, em contraposição a sua primeira parte.

[30] O que evidencia a tenção de Mendes às músicas e, onde posteriormente viria a trabalhar, o rádio.

Xavier descreve a implementação de uma mentalidade moderna no Brasil, diretamente relacionada com a economia do Governo de Getúlio Vargas que: "Diante da recusa dos industriais brasileiros em arriscarem seus capitais na produção de base, o próprio Estado fez o investimento." (WORMS; COSTA, 2002, p. 52) A *Cinearte* pretendia levar o cinema a sério como arte, como educação e como propaganda[31]: "senão o que diriam de nós os estrangeiros?" (XAVIER, 1978, p. 176). Dessa forma, critica o que, para ele, seria o esforço patriótico de *Cinearte* em cultivar a imagem nacional, perante si mesma e, fundamentalmente, perante os outros. Para *Cinearte*, seria nas telas e não nas ruas que se deveria produzir a imagem de progresso do país: "Sua estética, sua preocupação pedagógica, sua colocação frente ao cinema brasileiro, estarão sempre vinculadas a este imperativo" (XAVIER, 1978, p. 176).

A revista e, posteriormente, o estúdio tratavam com seriedade o assunto cinematográfico. Gonzaga e Gabus Mendes "cultuavam" o *movimento* manifestado no cinema, sobretudo em seus critérios de "scenario". Fabian Núñez argumenta que: "Gonzaga anseia por essa nova arte, devendo expurgar dela, e daí o "policiamento" de *Cinearte*, toda e qualquer "impureza" causada por outras artes". Para o pesquisador, "o amor de Gonzaga ao Cinema está intrinsecamente vinculado por uma vontade de ser "moderno"." Ser moderno era romper com o atraso colonial e relaciona-se diretamente com o início da comunicação de massa no Brasil. A partir dela, tornou-se possível a fixação de valores comuns a todo o seu vasto território. Esse ponto localiza-se no início da transmissão radiofônica e da distribuição nacional de impressos, do esforço de alfabetização e de integração nacional, a chamada Era Vargas[32]. Assim, o Cinema, mais especificamente o "posado", seria a melhor via por onde o movimento de Gonzaga se processaria. Para Núñez (2003, p. 62), "Não se trata somente do aspecto industrial, mas da estrutura do discurso cinematográfico". Ele justifica que:

---

[31] O progresso veio romper as tradições ligadas às origens, promovendo deslocamentos populacionais e mudança nos meios de ganhar a vida. Uma nova ideologia fez da liberdade, da ascensão social através do consumo e das aparências, ilusões desejadas.

[32] Desenvolveu-se, à época, uma argumentação destinada a valorizar uma "nova ordem" cujo mérito seria o de buscar no passado as "raízes da brasilidade". Pensar a brasilidade incluía pensar o ingresso na modernidade que, no caso do Brasil, supunha o ingresso na universalidade, o relacionamento entre o particular e o universal, o ingresso no "concerto das nações cultas" (expressão de Mário de Andrade) por meio da afirmação dos traços específicos da cultura nacional. A tese que afirmava que a contribuição do país à vida moderna deveria conter uma marca distintiva determinou a orientação nacionalista do movimento que elegeu como principal tarefa a pesquisa do elemento nacional.

> A superestimação da propaganda, criando um *star system*, a afirmação de certos valores estéticos em detrimento de outros e a "crença" em compartilhar o mercado com o produto estrangeiro não podem ser vistas como singelas idiossincrasias pessoais, mas como posturas derivadas de uma determinada condição que se vai moldando aos poucos". (NÚÑEZ, 2003, p. 57)

Esses valores são baseados em Griffith[33] e na "tríade humanista" do cinema norte-americano: a câmera-homem e o personagem principal (NÚÑEZ, 2003, p. 68). Entretanto, Núñez defende que: "A tríade retirada dos norte-americanos se choca com um grave problema, pois, enquanto Griffith mantinha bem sólidos os seus referenciais, Gonzaga estava numa situação muito diferente".

A influência da passagem do cinema silencioso para o sonoro no filme será tratado nos próximos capítulos, onde analisamos *Mulher* a partir da chegada do som no Brasil e na Cinédia e inquirimos, assim, sobre qual a função do som no filme em suas diferentes versões. O paralelo entre o nascente cinema sonoro e o projeto nacionalista por trás da Cinédia é inevitável e a chegada do som e demais novidades tecnológicas também são definidores para as temáticas dos filmes da produtora carioca, que se aproximará definitivamente da indústria fonográfica.

Interessa-nos questionar essa suposta "ideia de cinema" de Gonzaga e Gabus Mendes para fundamentarmos nossa hipótese sobre as escolhas estilísticas (principalmente sonoras) do filme *Mulher*. De acordo com o desenvolvimento de Núñez, a "Cinédia só tinha a câmera, a ideia ainda não estava pronta. [...] É um equívoco pensar que o projeto da Cinédia já estava amadurecido, quando Gonzaga abre as suas portas". Enquanto para Salles Gomes, "a Cinédia foi coagida a uma mudança de pensamento devido a um 'pragmatismo', um 'pessimismo' e 'saudosismo'" (GOMES, 1974, p. 353); Núñez entende que: "o projeto da Cinédia foi uma marcha árdua e dolorosa, que foi sendo pensada no calor da batalha, além de ir se agravando com as preciosas baixas; primeiro, de [Pedro] Lima, e depois, de [Humberto] Mauro." (NÚÑEZ, 2003, p. 70)

---

[33] Neste cinema, são notórios o machismo e o racismo advindos do "homem" [da "tríade humanista"], que costura o seu cinema, definido segundo o critério ocidental, branco e masculino.

1.3 A personagem feminina nos filmes da Cinédia

No Brasil de 1930 as fronteiras identitárias eram essencialmente fronteiras sociais. Era a classe média que determinava as clivagens principais: os pobres embaixo e as "elites" – em larga escala medida "imaginárias" – no topo, afirma Jens Schneider (2004, p.8). Assim, os discursos sobre a identidade se evidenciam na questão de classe ou outras questões sociais, enquanto a noção de identidade nacional é deixada a cargo das representações simbólicas – não somente símbolos oficiais do Estado, mas também o futebol, o samba e até mesmo a paz e o amor. A simpática figura do malandro, por exemplo, seria regenerada pela mulher: Estelinha, de "Pedro Pedregulho", "deu seu grande amor" a Pedro dos Santos e o endireitou. Ele "trocou o revólver que usava/ fingindo de embrulho/ por uma marmita/ e sobe o [Morro do] Pedregulho de noite/ cansado do seu batedor" (SILVA, 1950).

A consolidação do cinema de Hollywood[34], principalmente a partir da Primeira Grande Guerra (1914-1918), transformou o que o mundo até então pensara sobre si mesmo e o que as pessoas consideravam os seus sonhos de felicidade. O pós-guerra mudou profundamente os anseios, os comportamentos, as formas de sociabilidade, a organização do poder familiar e de outras instâncias do cotidiano. Os anos trinta viram o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, do esporte, da sociedade do consumo, da aviação comercial, do turismo, da iluminação a mercúrio nas ruas, do rádio e do cinema sonoro como maiores formas de entretenimento. Neste momento, o sentimento de nação brasileira em torno da identidade de valores é cristalizado. Getúlio Vargas e a construção, patrocinada pelo Estado Novo – e que se dá em parte através da imprensa – de um imaginário de modernidade sediado no Rio de Janeiro, integra o esforço de formação de um sentimento positivo sobre o Brasil. O desejo de ser moderno, o imperativo de romper as amarras do estado de dependência cultural e econômica em que se vivia no Brasil, a emergência de uma peculiar condição mundial e o esforço de integração do país em um Estado-nação, foram alguns dos fatores que impulsionaram a política desenvolvimentista do primeiro governo Vargas (1930 – 1945).

---

[34] Com a expansão da mentalidade de consumo norte-americana, muitos brasileiros adotaram o *American way of life*.

Mulher é filmado imediatamente depois da Revolução de 1930, o que lhe dá um forte sentido, seja por sua temática feminina quanto por seu singular fim, que embora seja, um aparente *happy end*, não corrobora do que se espera das convenções sociais (um matrimônio legitimado e não "amigado"). O filme é extremamente crítico, ao fazer um amplo panorama da sociedade brasileira. O que mais nos impressiona é a não oficialização aos olhos da sociedade da relação entre os protagonistas. O pesquisador Hernani Heffner evidencia, em entrevista, que a filmagem desse roteiro só foi possível porque a nossa sociedade tinha acabado de passar por uma Revolução, a de 1930. Ele demonstra, entretanto, que esse final provavelmente foi: "mais uma 'solução de compromisso', típico dessa sociedade pós-revolucionária, e talvez isto explique que aquele amor não aparenta ser muito verossímil".

A "histericização da mulher" já estava no projeto estético-ideológico de Adhemar Gonzaga desde os primeiros títulos filmados. Embora seja um "projeto" pré-1930 (por conta de *Barro humano*), se reforça posteriormente, pois a intenção de modernização, proposta por Gonzaga, se coaduna com os princípios liberais-democráticos da Revolução de 1930. E é nesta onda de crítica à nossa sociedade estamental que *Mulher* surge, neste novo contexto discursivo, fazendo um painel de nossa sociedade, da mais alta a baixa camada social, terminando com uma relação que não é sancionada pela sociedade.

Fabián Núñez, em sua dissertação, apresenta a hipótese de que Adhemar Gonzaga conseguiu esboçar um "método" que seria "um plano de ataque para instaurar o cinema como uma força que constrange à modernidade". O pesquisador afirma: "Para Gonzaga, o cinema deve forçar, constranger o homem brasileiro a moldar a si mesmo, arrancando-o da solidez estamental" (NÚÑEZ, 2003, p. 69). A hipótese lançada por Núñez é a de que o instrumento utilizado por Gonzaga para esse constrangimento é o primado da temática feminina, mais especificamente o processo que Foucault batiza de *histerização da mulher* dentro do seu conceito de "bio-poder". A temática feminina e a relação apresentada por Núñez estão presentes na realização de filmes desde antes da criação da Cinédia, e aproxima um número pequeno de produções que vai de *Barro humano* (1929), passando por *Lábios sem beijos* (1930), *Mulher* (1931) e *Ganga bruta*

(1933).[35] As personagens femininas nesses filmes possuem uma função muito superior às de Griffith, por exemplo.

Núñez relata que um primeiro aspecto a ser diferenciado será a própria interpretação das atrizes: "já em Griffith, a carga dramática começa a se concentrar no rosto, sobretudo na expressão dos olhos". O crítico e ensaísta Pascal Bonitzer chama esse processo de "adestramento do corpo do ator", disperso no *slapstick*, criando uma profundidade psicológica nos personagens, causando um desejo no olhar do espectador (BONITZER, 1999, pp. 35-52). Por sua vez, na Cinédia, Núñez (2003, p.70) analisa que a câmera escruta os corpos femininos (privilegiando as pernas).[36]

O "bio-poder", citado pelo pesquisador, é vital para o capitalismo e, desse modo, estaria estreitamente ligado à definição de "vida moderna". Essa "vida moderna" apresentada nos filmes gonzaguianos, vincula-se a uma erotização intensa da mulher. Portanto, a sensualidade explorada por Hollywood para garantir o *star system* será um dos polos fundamentais do dispositivo de sexualidade explorado por Gonzaga:

> (...) a aludida "histerização da mulher", produzindo um vasto saber sobre o seu corpo e sexo, acarretando uma medicalização visando o corpo feminino como *indivíduo* (o uso privado do prazer) e interseção com a *espécie*; a conduta saudável da procriação, gerando filhos de boa formação. O saber sobre a mulher gira em torno do alicerce da instituição familiar, como célula básica da sociedade (NÚÑEZ, 2003, p. 71).

A vida sexual da mulher estará diretamente ligada à busca por felicidade e amor. Esta felicidade será encontrada na solidez da relação matrimonial.[37] O matrimônio, o prazer e o amor serão sobrepostos no ideal de felicidade. É importante ressaltar que o matrimônio na ordem patriarcal, ao contrario, era regido pela manutenção da família e não para a felicidade e prazer do indivíduo, seguindo uma hierarquia legitimada por

---

[35] Aos quais se juntam os projetos interrompidos de *Saudade* e *Marta*.

[36] É evidente que a gramática griffithiana é seguida, no sentido de que há a valorização do rosto e dos olhos, mas podemos notar que a câmera, por vezes, fica dividida, ou seja, ela é ambígua. Além disso, as personagens masculinas possuem maior privilégio do rosto enquanto que as femininas se lhes enfocam outras partes do corpo.

[37] Neste período a mulher brasileira é forjada pelo discurso da "família mononuclear burguesa, assegurada por laços individuais de amor pessoal". (*Cf.* COSTA, 1989).

regras divinas.[38] No matrimônio moderno, busca-se a plenitude da felicidade pessoal, através do amor que sedimenta a relação e o prazer, pois o sexo saudável se realiza com amor. Uniram-se três conjuntos: o sexo legítimo é o que se realiza no *matrimônio*, que é formado pelo *amor* dos cônjuges, proporcionando o verdadeiro *prazer*.

O mote para a maioria das histórias melodramáticas se dá pela justificativa de que, segundo o discurso médico[39], a divergência biológica na constituição do corpo masculino e feminino – as predisposições de cálculo e o raciocínio abstrato no homem e uma maior sensibilidade nervosa na mulher são frutos da fisiologia humana – pode pôr em perigo a relação entre ambos. A felicidade (o *happy end*), assim como o laço conjugal, será assegurada pelos filhos, justificada no discurso de que todo homem e mulher alcançam a plenitude fisiológica e afetiva na paternidade e na maternidade. Assim, devem-se reprimir as condutas desviantes, tanto da mulher (a mundana e a prostituta) quanto do homem (o celibatário, o libertino e o homossexual) (COSTA, 1989, pp. 208-274).

Portanto, a hipótese de Núñez se confirma quando Carmen (Carmen Violeta), assim como a "mulher gonzaguiana" dos outros filmes, apesar de estar acessível aos males da liberdade (o grande perigo de ser seduzida) é beneficiada pelo amor via matrimônio.[40] Assim, podemos ver no filme *Mulher* que é preferível que a mulher se exponha afetiva e sexualmente a acatar as ordens de um patriarca às custas da felicidade pessoal. Essa "ética moderna" de Gonzaga é expressa de forma clara quando a personagem de Carmen se deixa seduzir por Milton (Milton Marinho), por quem é desvirginada. Acaba, porém, encontrando o amor verdadeiro nos braços de Flávio Martins (Celso Montenegro). Os dois não se casam, mas vivem juntos, pois o amor é recíproco. Assim, ela se redime de seu erro e ele desiste das frivolidades com outras mulheres em prol do "matrimônio" com amor. A contradição com a personagem Lygia (Ruth Gentil) é interessante: casada com o médico Arthur (Luiz Sorôa) pela pura manutenção do patrimônio e da ordem estamental, está fadada à infelicidade, i.e., não alcança o matrimônio com amor.

---

[38] O matrimonio não se baseava em critérios de amor pessoal, mas por um mando do patriarca, buscando a preservação dos bens espirituais e materiais da família: o sangue (não corrompê-lo com pessoas de estirpe inferior) e o patrimônio.

[39] A produção do saber médico surge numa certa configuração de saberes e poderes, da qual Foucault chama de "sociedade disciplinar".

[40] Ou por algum substituto dele, isto é, a legitimação do relacionamento.

Deste modo, Núñez reconhece "o racismo subjacente no ideário gonzaguiano", denunciado por Salles Gomes, mas o reinterpreta como uma "otimização do indivíduo em detrimento de rígidas divisões de uma sociedade estamental." No entanto, discordamos do pesquisador em relação à sua afirmação de que: "As mulheres estudadas aqui são de raça branca, mesmo que não sejam economicamente abastadas". Em *Mulher*, Octávio Gabus Mendes e Adhemar Gonzaga desafiam o ideário de fotogenia e arriscam a beleza "latina" (*Cf.* GOULART, 2013) de uma mulher morena, de olhos grandes e amendoados e lábios carnudos.[41] Esta aposta na ideia de miscigenação não será bem recebida pela crítica e pelos espectadores brasileiros, influenciando no fracasso do filme. De fato, a questão racial será um tabu durante anos no cinema brasileiro. Sheila Schvarzman aborda a questão quando afirma que a escolha de Carmen Violeta para o papel pode ser considerado um "pecado transgressor" para a época. Pois, enquanto as estrelas hollywoodianas eram extremamente loiras, Mendes escolheu uma atriz "[...] nada bonita, rechonchuda e morena", o que ela considera uma ousadia do diretor[42].

O foco principal do filme, entretanto, não é esse. A história parece querer corroborar o discurso de que "o brasileiro não é inferior por sua origem racial, mas por sua falta de instrução."[43] Carmen "supera" a "vida desgraçada" da favela e da pensão no centro da cidade e passa a frequentar o *Tennis Club* e ler livros em casa. Como afirma Núñez, não podemos esquecer que por "educação" também se entende a aquisição de práticas saudáveis, ou seja, que coloquem o corpo na articulação entre "indivíduo" e "espécie" que define a "vida moderna". Assim, como afirma Núñez: "a regulamentação do uso dos prazeres, é estrategicamente privilegiado, tanto no erotismo presente nos filmes quanto no discurso ao sexo saudável (realizado no matrimônio)" e, desta forma, a "histerização da mulher" é um libelo contra o poder patriarcal.

---

[41] Mesmo que o que importe no Brasil seja a cor da pele e não a origem racial, os traços de Carmen Violeta carregam traços de origem negra e indígena, uma faceta do povo brasileiro que contrariava o esperado "embelezamento" do Brasil.

[42] Texto publicado no boletim *Pestana & Cirne*. In: mensagem eletrônica de Schvarzman à Alice Gonzaga em 10 de junho de 2005.

[43] Relacionada à chamada "Escola Nova". De origem norte-americana, o escolanovismo está enfocado sobre o aluno, evidenciando-o como indivíduo e não como uma peça receptora do saber.

A hipótese defendida por Fabián Núñez é bastante pertinente ao nosso trabalho e revela que o "método" de Gonzaga é extremamente ambicioso: coube ao corpo feminino, como ponte entre indivíduo e espécie, o enfoque modernizador, ramificando-se num campo discursivo laico, cientificizante e urbano.

Assim, a aplicação da referida tríade do cinema norte-americano é utilizada de forma bem diferente. Enquanto que para o "aristocrata" Griffith o referencial é masculino, para o "positivista" Gonzaga, a mulher é o centro das atenções[44].

1.4. Melodrama: o sucesso pela Providência e o fracasso que vítimiza

Essa nova organização da sociedade será aplicada aos filmes, entretanto, de forma a proteger o espectador. Os preceitos da modernidade seriam passados através de enredos que falam da família, do bem e do mal, que "falam ao coração": o melodrama. Ernesto Saboya[45], Rio de Janeiro, Julho de 1977, a respeito da nova cópia do filme *Mulher*, afirma:

> É um autêntico melodrama, bem a gosto das plateias da época. Em sua narrativa surgem vários ingredientes característicos ao gênero.
> Preconceitos de ordem moral e social, intrigas, desavenças, punições e infortúnios, tudo isso sobrepondo-se as ideias de felicidade almejada por seus personagens.
> Certas cenas, em relação ao comportamento da época, são bastante ousadas. O tratamento dado pelo diretor e os símbolos contidos na linguagem do filme, fazem de *Mulher* uma obra de grande interesse sobre o surgimento e evolução do erotismo no Cinema Brasileiro.
> (SABOYA, 1977, p.)

Desta forma, afirmamos que *Mulher* faz parte de um cinema feito para "provocar sensações ou emoções de um tipo particular". Ismail Xavier descreve o melodrama como a organização de um mundo mais simples, onde o sucesso é produto do mérito e da ajuda da providência e o fracasso é uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical. Ele diria, ainda, que essas reduções são feitas para quem não suporta ambiguidades, nem a carga de ironia contida na experiência

---

[44] A Segunda Grande Guerra (1939-1945) transformou definitivamente a economia e a sociedade do mundo e mudou o mapa das influencias internacionais. A guerra produziu tecnologia para a indústria armamentista e automotiva, utilizada posteriormente na indústria de bens de consumo; nos países diretamente envolvidos no conflito, a mulher substituiu o homem nas fábricas e integrou o esforço de guerra, conquistando de forma definitiva uma nova igualdade na sociedade.

[45] Responsável pela edição geral da versão do filme *Mulher* de 1977.

social. O público – no caso do cinema, o espectador – seria tratado como alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia da inocência diante de qualquer mal resultado. Xavier cita o pesquisador Peter Brooks, que afirma:

> (...) o melodrama substitui, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas. Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo*, confiando na intuição e nos sentimentos "naturais" do indivíduo na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família (XAVIER, 2003, p. 91).

Assim como Fabián Núñez, Brooks faz uma separação entre o que seria o gênero clássico (o cinema de Griffith descrito por Núñez) e a "nova sociedade" resultante da crise da "autoridade do rei ou da Igreja". A Cinédia iniciaria seus filmes dentro desse "mundo tremendamente instável". O cinema será compreendido como a "varinha de condão" curadora de todos os males e instrumento de educação (orientação, norma) do comportamento nesse "mundo". Podemos verificar em carta escrita ao "*O FAN*"[46] – intitulada *O it que estava faltando ao Brasil*... como Gabus Mendes defendia o cinema:

> É a varinha de condão. Cria monumentos. Revive gente que já se foi muito antes dos nossos bisavós terem vindo... E põe tudo em perfeita órdem. Põe tudo com movimentos, com vida. Põe tudo apparelhado para fazer a gente se lembrar do que a gente veio e de quem a gente veio.
> Depois, não é só. Váe fazer cosquinhas no coraçãozionho de Nair. E, também, arrepios na do Bilú.

[46] Sobre a ligação entre Octavio de Faria e Octavio Gabus Mendes, Fabrício Felice – por e-mail – responde à nossa indagação sobre Gabus Mendes ter sido sócio do Chapplin Club: "não encontrei nenhuma fonte que indicasse ele como sócio. No entanto, na pasta do dito cujo no Arquivo Cinédia, há uma carta em que ele elogia o Chaplin-Club, usando um tom bastante ufanista e nacionalista - bem distante do tom de Octavio de Faria e Plínio Süssekind Rocha. O texto - a carta - não me deu segurança para afirma [sic] que o Octavio Gabus Mendes foi registrado como sócio do Clube. Aí vale lembrar que ele ficava assediando o Adhemar para que o chamasse para o Rio, para trabalhar com cinema e livrá-lo do cotidiano ingrato - nas palavras do próprio Gabus Mendes - que levava em São Paulo". (FELICE, 06/02/2013).

> E não é só... também aperfeiçôa os conhecimentos geográphicos do tio Maneco. E também guia ao caminho do bem o terrível Gregório, deshonesto, infiel aos seus compromissos de honra...
> Mostra um luar mais bonito do que o luar. Móstra um sól mais radioso do que o sól. Móstra um idyllio mais suave do que um idyllio. Móstra um beijo mais beijo do que um beijo...
> E a todos embasbaca. A todos attrahe. A todos faz bem. Cura a bílis do Porfírio, o maior inimigo dos films... E vence os melindres da tia Gertrudes, a puritana e casta... (MENDES, s/d, p. 1; Arquivo Cinédia)

A "trama de corrupção" e "ciranda dos favores e traições" será contada no filme *Mulher* contraposta ao outro aspecto: o dos "seres solidários" que associam racionalidade e bem comum. Quando, após ser expulsa de casa, Carmen se une a um homem inteligente e bom, que também já sofreu a dor de um amor desaventurado, há uma "harmonização das vontades" (*Cf.* XAVIER, 2003, p. 23). E à mulher que "se entregou" às tentações de um amor bandido, é permitido o final feliz, de forma a "afirmar a vida em família como um reduto de civilização e de resolução de conflitos". Xavier descreve, ainda, a "bondade natural do homem" como um "depósito de sentimentos que ele localiza no espaço doméstico, em oposição à esfera pública corrompida". A complexificação da trama acontece quando nos são reveladas as traições também na sociedade elitizada[47]. Os mesmos males pelos quais Carmen passa na favela, Lygia (Ruth Gentil) sofre com as traições do marido (Luiz Sorôa) – médico renomado – e Carmen identifica a falsidade e a hipocrisia em Flávio (Celso Montenegro). Um intertítulo revela a "fala" de Carmen: "Ah... os homens", constatação desiludida da hipocrisia de Flávio, quando ele se aproxima de Helena (Alda Rios) – moça rica e instruída que conhece na biblioteca. Ismail Xavier escreve que:

> O conflito central se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. O principal é garantir a pedagogia que requer a resolução das ambiguidades mesmo que tudo se apóie no terreno por excelência das incertezas: o mundo da imagem. Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exibe sua duplicidade. Em termos retóricos, isto significa que é essencial na composição do drama, colocar os autênticos do "nosso" lado e os hipócritas do lado oposto, regra geral posta em prática nas várias

[47] A concepção da sociedade no Estado Novo levava à responsabilização do Estado pela formação da nacionalidade e pela direção do povo, considerado massa que deveria ser orientada a seguir as elites, verdadeiro motor das transformações pelas quais o Brasil deveria passar para chegar ao desenvolvimento.

> faixas do espectro ideológico, pois todos no melodrama procuram identificar os seus valores sociais com a celebração da espontaneidade e o ataque à dissimulação. A virtude de caráter de um personagem sanciona a sua posição política, a hipocrisia o desautoriza. E a hipótese da legibilidade do que se dá ao olhar garante a nossa percepção da diferença entre uma coisa e outra. (XAVIER, 2003, p. 95)

A vida de Carmen é dividida entre os horrores do mundo e a paz familiar encontrada no "amor verdadeiro" do casamento (informal) com Flávio. Xavier (2003, p. 24) afirma que: "o empenho do filme é construir um ponto de vista para realçar a boa índole de figuras que se enredam numa vida contraditória entre a boa matriz familiar perdida (que, no entanto permanece dentro deles), o sadismo e o interesse político". Carmen surge como essa personagem principal que caracteriza a arte cinematográfica. "Humanista", distinto das demais artes, que nasceram teológico-metafísicas, o cinema destaca o privilégio de um personagem, isto é, a existência do personagem principal. Essa personagem irá percorrer um caminho que apresenta desafios, perdas e conquistas.

1.5. A narrativa de *Mulher*: "Na mesa conjugal não falta o prato... falta o apetite e é por essa razão que os maridos vão aos restaurantes..."

Mulher conta a história de Carmen (Carmen Violeta), mulher pobre, moradora da favela, que mora com a mãe (Augusta Guimarães) e o padrasto (Humberto Mauro). Carmen é muito bonita, morena, olhos grandes e penetrantes, de ancas largas e seios fartos, exala sensualidade, o que lhe custa alguns desgostos. Todos os homens da vizinhança observam sua beleza enquanto cumpre com as obrigações domésticas. Inclusive seu padrasto a assedia constantemente. Sua mãe, "coitada", não tem forças para enfrentar o marido, fatigada com o trabalho árduo. O consolo, Carmen encontra no fiel amigo aleijado (Máximo Serrano) e na esperança de encontrar um amor verdadeiro. Ela pensa em Milton (Milton Marinho), que a trata com muito carinho, mas ela não sabe se é amor. Ele, entretanto, tem interesse apenas em conquistá-la por uma noite. Ao som de uma seresta de violão, Carmen se entrega a Milton em um belo e bucólico parque.

Carmen será penalizada por deixar-se seduzir: ela é expulsa de casa e não encontra Milton no endereço que ele dera. Está sozinha nas ruas da cidade, apenas com o dinheiro que o bom e apaixonado amigo aleijado lhe deu. A mulher percebe a face

mais animalesca do mundo e observa pessoas pobres e feias que a circundam, macumbas deixadas na calçada a afetam diretamente, ela mal consegue se olhar no vidro que envolve uma santa em meio a entulho de móveis descartados. A decadência se mostra nas pequenas coisas, mas Carmen vai para uma pensão e procura por emprego todos os dias. Entretanto, ela é muito bonita para obter algum respeito, os empregadores a descartam também por não ser ela uma "pequena moderna". A colega de quarto (Olga Silva), uma "acompanhante", aconselha-a a aproveitar a beleza que tem e a presenteia com um batom. Cansada e com fome, a ponto de ser despejada de seu quarto, Carmen segue o conselho da colega e vai para as ruas. Entretanto, muito fraca, ela desmaia no meio-fio.

Os passantes se reúnem ao redor do corpo caído de Carmen. Oswaldo (Carlos Eugênio), que passava de carro, estaciona e decide resgatar a mulher. Ele a leva para a casa do amigo Flávio Martins (Celso Montenegro). Flávio, um escritor de classe média, está em casa sofrendo de amor. Este é o dia do casamento de sua amada Lygia (Ruth Gentil) com o bem sucedido médico Doutor Arthur (Luiz Sorôa). Carmen desperta na casa de Flávio e os dois travam uma conversa pela qual as suas diferenças sociais são suplantadas pela desilusão amorosa de ambos. Essa dor os aproxima, e de indigente a mulher se torna a dona da casa – elipse temporal simbolizada pelo retrato de Carmen emoldurado. Os dois se juntam e vivem em lua de mel. O cotidiano do casal é vivido com alegria e companheirismo.

As diferenças sociais, entretanto, constrangem Carmen. No *Tennis Club*, as damas comentam sobre a mulher com quem Flávio "se amigou". Paralelamente, o filme mostra a hipocrisia do casamento entre Lygia e Arthur. Este se revela um conquistador que trai Lygia com pacientes e suas próprias amigas. Enquanto isso, Flávio consola Carmen quanto ao desprezo sentido e decide fazer uma recepção para apresentá-la à sociedade. Nesta festa, Lygia se declara a Flávio e diz que quer se vingar de seu marido. Flávio, no entanto, responde que "Na mesa conjugal não falta o prato... falta o apetite e é por essa razão que os maridos vão aos restaurantes..." e a repele. Ele e Carmen parecem felizes, quando mais um desafio se apresenta: Flávio e Oswaldo são chamados à casa de Raphael Brandão (Manoel Ferreira de Araújo), rico editor, que os convida para sócios. Lá, Flávio reencontra Helena (Alda Rios) com quem havia esbarrado na biblioteca. Flávio se encanta por essa moça elegante, inteligente e bonita e passa a

encontrá-la com frequência. Carmen, em casa, percebe a distância do marido e suas desconfianças são confirmadas por uma carta anônima enviada por Lygia, que afirma o noivado de Flávio com a filha do editor. Carmen pergunta a Oswaldo sobre a veracidade da história. Este confirma e declara o seu amor à mulher do amigo. Ela recusa. Carmen decide, então, abandonar Flávio e deixa apenas um bilhete. Ao ler que a mulher partiu, ele percebe o quanto a amava e revela a Oswaldo sua tristeza com o abandono da amada. Este defende que ela o deixou porque é "digna", e que ao receber o bilhete a moça decidiu não atrapalhar sua vida. Flávio revolta-se. Entretanto, o amigo aconselha: "Procura-a! Fal-a feliz, para sempre!". Flávio encontra Carmen depois de um mês de busca. Ela afirma julgar que o amado já estivesse casado com Helena. Flávio, no entanto, nega seu noivado e declara seu amor: "Bem sabias que não. Aquillo foi impulso, curiosidade, talvez... Não posso sentir amor por mais ninguém a não ser você, minha companheira...". Eles se beijam e caminham juntos felizes. FIM.

O filme pode ser dividido em cinco momentos. Os dois primeiros, ainda no ambiente de pobreza, apresentam a personagem e suas dificuldades em meio à pobreza. Nos três últimos, Carmen está mais "educada" e desfila com trajes "modernos" em locações suntuosas corroborando à ideia de cinema defendida pelos editores de *Cinearte*. Uma crítica de 12/07/1931[48] descreve as montagens e o luxo das cenas e compara os cenários de *Mulher* aos dos filmes hollywoodianos de Harry Beaumont e Cecil B. De Mille. A conclusão é de que "o cinema do Brasil deixou a sua antiga choupana. Passou a viver em palácios, passou a saber se vestir e a saber ser feliz...". Na crítica há também comentários sobre a "cultura dos trajes".

1.6. A recepção do filme *Mulher*

O filme *Mulher* foi um fracasso de público e crítica. Os números da distribuição (Anexo B) são baixos e poucos foram os cinemas onde foi apresentado (Anexo B). Nos textos de crítica, a maioria das opiniões denegria o filme, por mais que tentassem exaltar a importância do desenvolvimento do cinema nacional. Características estilísticas eram apontadas como o "excesso de 'intenção' technica", denunciando exageros como as "angulações 'pour épater', as suas rediculas [sic] acrobacias de 'câmera', os seus

[48] Sem identificação, Arquivo Cinédia.

detalhes inúteis, os seus symbolos perfeitamente 'morzalescos', para usar da linguagem neo-gnomonica."[49] Outro texto[50] indica que "Não é um filme extraordinário nem tem a técnica preciza, mas, é uma brilhante vitória para o cinema brasileiro". O jornalista continua e comenta a decupagem: "Inúmeros 'close-ups'. Alguns admiráveis. Uma das melhores cenas do filme é quando Celso Montenegro levantou-se com Alda Rios do banco, no jardim da casa do editor. 'Long-shot', admirável" e a interpretação dos atores: "Celso Montenegro e Carmem Violeta são os principais. Ele vai bem. Ela não está bem no papel que lhe coube. Para ele devia ser uma pequena com sentimento. Ela não tem. Alda Rios estaria melhor."

A rejeição a Carmen Violeta foi grande, principalmente devido a sua "falta de fotogenia." Quer dizer, ela era bonita, mas não "dava" para estrela. A crítica de Peri Ribas comenta que Carmen "não é o tipo" e se baseia em uma comparação com Hollywood e o estrelismo para falar da qualidade que o filme teria:

> *Mulher*, antes de tudo, tem scenário. E a direção de Octávio Mendes. Para recomendá-lo basta a cena em que Carmen desperta Celso, fazendo-lhe cócegas nos pés. Uma dessas cenas íntimas como Lois Weber mostrava (...)
> Bom o detalhe da corda do violão do Baptistinha. Do elenco, Carmen Violeta é a única figura inexpressiva. Só quando, depois de despertar Celso, o beija e acaricia, está natural. Carmem falhou. ***E não é o tipo...*** Ruth Gentil, linda até dizer – chega!... vai bem. Quando Celso a expulsa, ambos vivem bem a cena. Alda Rios, interessante. Parece mesmo que é filha do Araújo (...) Olga Silva enche os olhos (...) Mário Moreno parece que está faltando um falado (...) mas o beijo é um colosso e lembra um daqueles que Lew Ayres deu em Greta em *O Beijo* (...) Ivan Villar na expressão do costume. Gina Cavalieri não está tão natural como em *Lábios.* Luiz Soroa bom tipo, mas é só. *Mulher* não dá confiança a uma enorme legião de celerados, isto é: falados (...).[51]

Percebemos ao final da crítica de Ribas a comparação aos filmes "falados" que eram exibidos em grande número já nesta época no país[52]. É preciso nos fiquemos

---

[49] Como afirma o crítico Willy em jornal não identificado. Arquivo Cinédia.
[50] Sem referência. Arquivos da Cinédia.
[51] Ben Hur (Peri Ribas), Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1932. *Carta a Adhemar Gonzaga* Arquivos da Cinédia; friso nosso.
[52] "Não houve um 'boom' da produção nacional silenciosa subsequentemente ao advento do som. A demanda pelo filme mudo nacional vinha chegando ao final. **Barro Humano** foi talvez o canto de cisne dasta fase, já que os filmes silenciosos tardios, como **Limite**, sequer foram exibidos comercialmente. O convívio com o som desacostumou nossas platéias com a gesticulação exacerbada [pantomima] e o simbolismo clicherizado de nossos silenciosos" (RAMOS, 1991, p. 56; grifos do autor)

atentos, entretanto, ao fato de que em 1931 a instauração do cinema falado no Brasil ainda estava em processo. O pesquisador Rafael de Luna Freire atenta para o fato de que:

> A introdução do cinema sonoro no Brasil não se resume apenas ao lançamento em nosso mercado dos primeiros filmes hollywoodianos sonorizados pelos sistemas Vitaphone e Movietone a partir de abril de 1929. Acima de tudo, a chegada dos *talking pictures* – ou *talkies* – está relacionada ao lento processo de adaptação do circuito exibidor nacional à projeção das produções com imagem e som sincronizados através dessas novas tecnologias (FREIRE, 2013, p. 20).

De Luna Freire explica em seu artigo que essa adaptação foi árdua e muito custosa, de forma que foi responsável pelo fechamento de muitas salas de cinema nacionais[53]. Aos exibidores, era necessário fazer verdadeiras reformas[54], preocupando-se com a acústica dos espaços, ruídos internos – como dos ventiladores, ou dos próprios projetores. Desta forma também deveriam se preocupar com a reforma das cabines de projeção e com o isolamento acústico para evitar a penetração dos ruídos externos dos grandes centros urbanos. Outro problema enfrentado pelos empresários em relação ao crescimento das cidades era o fornecimento de energia elétrica de forma constante e regular, o que evitaria a instabilidade na corrente elétrica. Pois as quedas de voltagem poderiam produzir variações nas marchas, o que faria desafinar os discos. A instalação de retificadores era necessária para garantir o processo elétrico de leitura e também de amplificação e reprodução do som.

Por fim, o maior gasto enfrentado pelos exibidores se deu para a compra dos novos projetores sonoros: “equipamentos caros e obrigatoriamente importados do

---

[53] “de fato, a implantação definitiva do cinema sonoro no país deu-se de forma muito morosa: em julho de 1931, dos 1658 cinemas existentes, apenas 183 eram equipados para projeção sonora; os 1475 restantes exibiam velhos filmes mudos, versões silenciosas ou mesmo filmes falados sem som”. (RAMOS, 1991, p. 54)

[54] “De uma maneira um tanto simplista, dois autores dos anos 1930, Herbert C. McKay (1930, p. 7) e Bernard Brown (1933, p. 32), consideravam que duas características acústicas deviam ser observadas no cinema sonoro – o nível de pressão sonora (identificado por eles como volume) e a freqüência (percebida pelo ouvido humano como altura). Na verdade uma série de outras características acústicas também deve ser levada em consideração, como o timbre, que pressupõe os harmônicos de um som fundamental e distingue “qualitativamente” um som de outro. A grande problemática inicial do cinema sonoro era a fidelidade da gravação e da reprodução; a “audibilidade” sonora (o som teria que chegar a todos os pontos das salas de exibição); as condições acústicas das salas; e a sincronização do som com a imagem (um dos principais desafios)”. (PEREIRA, 2008, p. 11)

exterior."[55] Os "palácios de cinema" de São Paulo e do Rio de Janeiro conseguiram adquirir tais equipamentos ainda em 1929 (de abril a setembro), aumentando os ingressos para repor seus investimentos em menos tempo. Os cinemas dos subúrbios e das cidades do interior – direcionados ao público popular –, entretanto, só foram econômica e tecnicamente capazes de adquirir essa tecnologia quando chegou ao Brasil a oferta de novas empresas que disponibilizariam os projetores. Entre elas estão a RCA, a Pacent, a Mellaphone, a Tobis e a Philips. Entretanto, o preço de tais equipamentos ainda era cobrado em dólares e com a queda da bolsa de Nova Iorque, em outubro de 1929, já não era possível pagar taxas mensais às empresas ou comprar os pacotes completos para projeção. A partir de 1930, segundo Freire, é iniciado o "desenvolvimento e comercialização de projetores sonoros nacionais". Além de mais baratos, era oferecida assistência técnica permanente. Entre essas novas empresas, Freire cita a Cinephon (J. Barros e Cia) e a Cinetom (E. Guimarães & Araújo) do Rio de Janeiro e a Fonocinex (Byington & Cia) de São Paulo. Mesmo com a diferença na qualidade dos equipamentos, no baixo custo, na presteza da assistência técnica e na facilidade e simplicidade no manejo dos equipamentos, em outubro de 1931 muitas salas de cinema no Brasil ainda não eram capazes de exibir filmes sonoros. O filme *Mulher* foi lançado nesse contexto. Momento em que a crítica e o público aclamavam a chegada do "falado" e rejeitavam experiências que não comportassem essa estética moderna. Ao mesmo tempo, o país não era capaz de se adequar econômica e tecnologicamente a essa nova realidade.

Da mesma forma que os exibidores enfrentaram tais desafios, muitos realizadores brasileiros encerraram suas produções. A passagem do cinema silencioso para o cinema sonoro será responsável pela extinção dos chamados *Ciclos Regionais*. Iremos abordar como se deu tal transição nos estúdios da Cinédia e como isso influenciou diretamente o resultado final da obra *Mulher*. Entretanto, nos atentaremos à definição do uso do som neste primeiro título sonoro da produtora. Iremos questionar, através de documentação escrita de Adhemar Gonzaga e Octávio Gabus Mendes, de que forma se deu a decisão pelo uso apenas de músicas para compor a banda sonora do

---

[55] FREIRE, R. L. Truste, músicos e vitrolas: a tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos. *Imagofagia: revista de la asociación argentina de estúdios de cine y audiovisual*, v. 5, abr. 2012, p. 9.
Disponível em: <www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf5/n5_pasados_5.pdf>. Acesso em: 20 maio 2012.

filme. Defendemos a hipótese de que esta escolha foi definida por uma questão estética e não pela falta de condições tecnológicas, já que poucos meses depois de *Mulher* chegava às salas brasileiras o filme *Coisas Nossas* (1931) e dois anos antes fora exibido o filme *Acabaram-se os otários* (1929), com falas sincronizadas às imagens dos atores Paraguaçu e Genésio Arruda.

A primeira exibição de *Mulher* se dá no Cinema Capitólio. Este cinema esteve dentre os primeiros adaptados para o cinema sonoro no Rio de Janeiro, ainda em setembro de 1929, e instalou naquele momento aparelhagem Western Electric Vitaphone-Movietone, assim como as demais salas da Cinelândia. A estreia do filme é descrita de forma entusiasmada[56] em *O Diário*[57], de 13/10/1931. É duvidosa a veracidade dessa "impressão" passada pelo artigo de que o público brasileiro encheu as salas e aprovou o "novo" cinema:

> O publico aplaudiu entusiasticamente, ontem, no Capitólio, o filme "Mulher", a nova produção da Cinédia. O fato, quase inédito de aplausos em uma sala de cinema, vale como demonstração do apoio integral deses (sic) mesmo publico à causa do cinema nacional, agora mais do que nunca de pé com o triunfo alcançado pelo novo filme.
> Já não se deve dizer, como se diria em outro tempo, que "Mulher", como filme nacional: "É bom". O que se deve dizer porque é verdade, é que o trabalho não desmereceria se colocado ao lado de muitas das produções estrangeiras que aqui nos chegam.
> É um belo filme pelo enredo, pelo trabalho dos artistas e também pelas muitas belezas nossas que apresenta nas suas várias cenas.

Esta primeira experiência com o filme parece perdida na história. Em outras palavras, para uma perspectiva "arqueológica", onde a não-continuidade está implícita ou assumida, passado é reconhecido como um "outro" que está irremediavelmente distante de nós, e que pode ser apreendido apenas por uma hermenêutica do fragmento, um discurso de metonímias, e uma visão "alegórica" de (sempre já perdidas) totalidades. (ELSAESSER, 2004, p. 98) Cesare Brandi considera que, sob o ponto de vista fenomenológico, a matéria da obra de arte se mostra como "aquilo que serve à epifania da *imagem*" e, desta forma, esses "meios físicos" de que a imagem precisa para se manifestar representam um meio e, portanto, exige-se, inexoravelmente, a análise da obra em sua completude. O fato de ser prevalentemente *aspecto* ou prevalentemente

[56] É relevante dizer que entre os gastos do filme (ANEXO C) foram gastos 3.837.300,00 com propaganda, informação coletada em documento do Arquivo Cinédia.
[57] Arquivo Cinédia.

estrutura serão duas funções da matéria na obra de arte, e uma em geral não contradirá a outra, sem que com isso se possa excluir um conflito. (BRANDI, 2008, p. 36).

Os discos Vitaphone preservados (Anexo D), reencontrados em 2002, são o material remanescente mais próximo dessa "experiência original". Para a "atualização da obra de arte" – que deve ser bem compreendida enquanto uma "nova experiência" com ela – se faz necessário o "restabelecimento" das várias fases de uma intervenção de restauração. Isso só será possível no próprio "interior do tempo em que a obra de arte se revela na consciência". O exame dessa singular estrutura da *consciência-que-revela a si própria a obra de arte* nos move para o exame do *tempo* na obra de arte e o exame do *espaço* na obra de arte. Para, só assim, ressalva o restaurador: "ver qual é o espaço que deve ser tutelado pela restauração: sublinho, não apenas *na* restauração, mas *pela* restauração". (BRANDI, 2008, p. 93).

2. O som no cinema e o som no cinema sonoro

2.1. O som no cinema nos anos 1920: um novo enfoque para uma velha questão

No final da década de vinte do século passado, o som sincronizado às imagens foi consolidado no cinema. Chegava ao fim um processo que Rick Altman chama de "a campanha para homogeneizar a exibição". Esse processo seria o resultado da tentativa dos produtores dos Estados Unidos (representados principalmente pela *Motion Picture Patents Company*) de ter controle sobre a diversidade no mercado de exibição, que "excluía os produtores de qualquer controle sobre o consumo de seus produtos". O resultado final dessa campanha, segundo Altman, originaria o estilo e o sistema cinematográfico que chamamos de "clássico". Essa sistematização da exibição, i.e, campanha para o produtor possuir o controle da recepção cinematográfica, foi feita através de quatro estratégias:

> 1. Inscrever no próprio texto fílmico o ponto de vista preconizado pela indústria produtora. Através da organização do espaço pró-fílmico, o enquadramento e a montagem, de forma a reduzir o campo das reações potenciais do espectador – também conhecido como "sistema do narrador", que têm como grandes representantes os cineastas Thomas H. Ince e D. W. Griffith. O resultado final do filme seria agora de filmes completos, "embalados", intitulados, oferecendo uma leitura preferencial para um consumidor médio, refletindo grandes conceitos partilhados por todos (moral) – não mais produzidos para um público específico, refletindo as preocupações cotidianas do espectador (reflexo das especificidades de cada cidade e vilarejo aonde o exibidor se instalava).
>
> 2. Esse cinema deverá possuir um certo teor realista, verossímil, natural ou tocante em histórias aparentadas a um gênero – como o *western* que o espectador aprendeu a aceitar, apesar de todas as inverossimilhanças. O cinema servirá como um "espelho", onde se verão refletidos a dona de casa, assim como o operário, a aposentada e o agricultor. Além dos Estados Unidos, esse cinema se revela ou se pretende "universal" e é crescente a exportação de filmes.
>
> 3. A terceira estratégia virá por meio de uma "campanha meta-textual": a propaganda. A fim de predispor o espectador a uma recepção precisa, a indústria produtora fornecerá "conferências impressas" compartilhados pelos estúdios que resultarão em *pressbooks*, destinados a guiar não apenas a publicidade garantida pelos exibidores, mas também as reações do espectador médio. Através de resumos de filmes, cartazes de dimensões diversas, artigos para jornais (sobre o filme, sua filmagem, as estrelas), os *spots* para

> rádio e mesmo jogos [anúncios durante a transmissão de partidas] a serem patrocinados.
>
> 4. Uma intervenção direta no domínio da exibição, a fim de influenciar e padronizar a prática dos exibidores, sobretudo no que se refere à prática sonora. Realiza-se, desta forma, uma campanha para homogeneizar a exibição e, através dela, a recepção dos filmes. Como objetivo, a "integração vertical": a indústria produtora torna-se assim a indústria do cinema (as principais companhias), englobando as funções de distribuição e exibição e passa a dirigir de perto a recepção de seus produtos. (ALTMAN, 1995, pp. 44-45)

O projeto de cinema da Cinédia/*Cinearte* foi diretamente influenciado por esse sistema de exibição criado pela indústria de cinema estadunidense nos anos 1920, i.e., Hollywood. Veremos que Adhemar Gonzaga foi responsável, portanto, por um investimento que percorreu o caminho contrário do cinema norte-americano. A revista *Cinearte* tornou-se a principal referência desse cinema normatizado no final dos anos vinte, funcionando como braço formador do ideário de cinema dos Estados Unidos. Salles Gomes sublinha que o *star system* propagado em *Cinearte* não pode ser pensado como uma pura manipulação, como se fossem as "estrelas" que garantissem a produção, mas como um fenômeno bem particular da sociedade norte-americana (GOMES, 1974, p. 337). Entretanto, é isso que ocorrerá com a Cinédia: a campanha pelo cinema nacional e, mais especificamente, pela indústria de cinema brasileira, virá da ferramenta que Gonzaga conhece e administra, ou seja, da propaganda. Assim, na década de 1920, os métodos de produção, distribuição e exibição já estavam bem consolidados no cinema norte-americano, chegando a ser exportados. Como afirma Núñez (2003, p. 59): "são esses métodos, popularizados, em todo o mundo, por intermédio de cursos de correspondência, que Gonzaga utiliza e aconselha". Entretanto, ele defende que apesar de ser evidente a entrada, cada vez mais sistemática, da cultura norte-americana em nossa sociedade (como tanto enfatizam Salles Gomes e Xavier), não podemos, por outro lado, subestimar o valor da originalidade do cinema norte-americano.

Trataremos aqui, especificamente, da "Campanha para padronizar o som", que será a grande responsável por diferenciar o sistema de exibição do que podemos chamar de "cinema dos primórdios". Os antecedentes da película são, por um lado a produção industrial de folhas de celulose[58], mas também a *cronofotografia*, tornada possível pelas

[58] Ao contrário dos pratos de vidro feitos à mão no início fotografia.

emulsões "rápidas"[59], no entanto, uma terceira constitui o lado *exposição* das próprias condições do cinema como exibição pública e forma de entretenimento, ou seja, a história do salão de música, do *vaudeville* e do teatro de variedades. (ELSAESSER, 2004, p. 94) Neste cinema, a multiplicação por parte do produtor do número de cópias e a diversidade de exibidores, fazia com que o mesmo filme fosse projetado de diferentes formas, de modo que cada exibição era personalizada exatamente na intenção de atrair o público. Para o exibidor, formado pelo meio feirante e pelo teatro de variedades, a melhor forma de diferenciar seu produto do outro exibidor era através de números do *vaudeville* (dançarinas, cães amestrados, cantores cômicos). E, mais tarde, a principal forma de diferenciar essas exibições foi através das estratégias sonoras – desde o silêncio até estratégias de atrativo musical ou acompanhamento sonoro (musica automática, piano, canção ilustrada). A partir de 1909, é exatamente por meio da propaganda que os inventores da tecnologia entram em contato com os responsáveis pela exibição. Altman data setembro de 1909 como o mês em que a revista da empresa de Edison, *Kinetogram*, começa a publicar "sugestões de músicas" para acompanhar os filmes por ela produzidos. Entretanto, os pianistas nem sempre conseguiam executar as músicas sugeridas (mesmo as superproduções e os filmes de ópera).

Se considerarmos a história das tecnologias da imagem e som de uma perspectiva menos próxima da árvore genealógica e mais equivalente às "relações familiares", perceberemos que elas se agrupam, sem que estejam, necessariamente, causalmente ou teleologicamente relacionados. Quase todas as historiografias se utilizam da criação de períodos delimitados, ou ciclos, que abordam "de tanto"... "a tanto". Em função disso, as "histórias" têm sido, como agora percebemos, de uma forma ou de outra profundamente falhas. Assim, o verdadeiro desafio – até mesmo para a abordagem genealógica – é a nossa falta de conhecimento sobre as muitas *interconexões*, mas, mais ainda, sobre as lacunas entre os meios de comunicação. Mas é necessário que fique claro que nenhum meio de comunicação substitui o outro e não é válido o raciocínio de que o meio simplesmente substitui o anterior. (ELSAESSER, 2004, p. 94)

[59] Como o famoso *étiquette bleue* de Louis Lumière.

Em 1910, são inauguradas diversas "rubricas musicais" com o propósito de definir a "boa prática" do acompanhamento musical para os filmes. Altman adverte que além da opinião pessoal dos autores, evidentemente as práticas musicais e sonoras expostas nesses artigos eram predeterminadas pelo interesse geral dos produtores. O pesquisador lista, em linhas gerais, os pontos fundamentais das definições defendidas por Clyde Martin[60] e Clarence E. Sinn[61] e outras revistas corporativas:

1. Deve-se retirar o piano automático da entrada [utilizado para atrair o público para as exibições], pois ele faz concorrência com o acompanhamento do filme.

2. O piano não automático (seguido do órgão) é o único instrumento capaz de seguir o filme convenientemente, oferecendo um acompanhamento aceitável.

3. É essencial que o filme seja acompanhado do início ao fim por uma música apropriada.

4. Deve-se evitar, terminantemente, qualquer estilo musical demasiado popular (principalmente o *ragtime*) que possa concorrer com a imagem.

5. A música clássica ligeira e a música folclórica são mais indicadas que a música popular, pois esta atrai um mau público; ademais seus efeitos perdem-se face a um público que não conheça suas letras.

6. Os efeitos sonoros devem ser poucos e bem escolhidos; a continuidade sonora deve vir da música, e não dos efeitos.

7. Na escolha dos ruídos deve-se evitar o óbvio, como fazer soar um sino cada vez que uma vaca aparece, dando-se preferência aos efeitos que ilustrem diretamente a narrativa.

8. Cada trecho musical deve fundir-se no trecho seguinte, de modo a criar uma impressão de continuidade e homogeneidade.

9. Convém dissimular o máximo possível cada mudança de música.

---

[60] Pianista do Teatro Dodge da pequena cidade de Keokuk, no Iowa, destinado a tornar-se o grande *manitou* do acompanhamento sonoro do cinema mudo. Articulista do *The film index* na rubrica musical "Playing the pictures" e da "Working the sound effects", da *Moving Picture Word*. (ALTMAN, 1995, p. 45)

[61] Colaborador da revista *Moving Picture Word*, com a rubrica "Music for the Picture", a partir de setembro de 1911. (*Ibidem*)

> 10. Mais do que acompanhar os detalhes do filme, a música deve permanecer ‘em contato com o herói ou atração principal do filme’ [*leitmotiv*]. (ALTMAN, 1995, p. 46)

Essas determinações serão definitivas para uma divisão que será feita por estudiosos do cinema e críticos entre o que seria o “cinema de arte” e o cinema próximo aos *vaudevilles*, de apelo mais popular. Mas, principalmente, o que essas determinações apontarão é a vontade de uma obra fechada – ao contrário da definição de *cinema como evento* que Altman defende e corroboramos no capítulo anterior. O músico deveria fazer uma “boa leitura do filme, interpretando-o segundo o ponto de vista do narrador do filme [‘sistema do narrador’], e não à luz de sua própria experiência” (ALTMAN, 1995, p. 46). O acompanhamento sonoro deveria tornar-se parte integrante da produção, de forma que a música e os ruídos deveriam ser um prolongamento do seu trabalho.

Esteticamente, essas recomendações excluem todo e qualquer “contraponto entre som e imagem, opondo-se a uma longa tradição de acompanhamentos cômicos para cenas dramáticas”. Esse sistema reafirma o “primado da narração”, inversamente à “tradição jocosa do *vaudeville*, sempre à procura do detalhe picante”[62]. Estabelecia-se, assim, uma “hierarquia sonora que reproduz com fidelidade a hierarquia narrativa subjacente à imagem”, de forma que a exibição (imagem e som) teria respeitado os valores e estruturas já privilegiados pela imagem, assegurando assim uma recepção duplamente guiada.

Uma segunda movimentação dos exibidores para garantir a boa aplicação das recomendações – preocupados, principalmente, com as pequenas salas – foi a realização de palestras, como verdadeiras missões às pequenas cidades do interior dos Estados Unidos. Os “condutores musicais” seriam, mais tarde, exigidos pelos exibidores, ávidos pelas informações. A desejada homogeneização levará os exibidores a uma sujeição “voluntária” aos produtores. De acordo com Altman, o “início da narrativa clássica” se

---

[62] Os antecedentes da película são, por um lado, da “família”. A produção industrial de folhas de celulose (ao contrário dos pratos de vidro feitos à mão no início fotografia), mas também a *cronofotografia*, tornada possível pelas emulsões “rápidas” (como o famoso *étiquette bleue* de Louis Lumière), no entanto, deixam de fora uma terceira, que constitui o lado *exposição* das próprias condições do cinema como exibição pública e forma de entretenimento, ou seja, a história do salão de música, do *vaudeville* e do teatro de variedades. (ELSAESSER, 2004, p. 94; tradução nossa)

dará logo antes da Primeira Guerra Mundial, momento em que são construídas as primeiras grandes salas de cinema, quando "os produtores se associaram aos exibidores, aos músicos, aos editores de música e ao grande público para assegurar um espetáculo que se tornara o 'negócio' de todos" (ALTMAN, 1995, p. 47).

2.2. As tecnologias do som sincronizado: Movietone e Vitaphone

A junção definitiva entre imagem e som, com a passagem do cinema silencioso para o sonoro, colocará novamente em discussão as definições para o "acompanhamento" sonoro das imagens. O marco que caracteriza essa passagem é o dia 20 de abril de 1926, quando a produtora de cinema Warner Brothers se uniu a Western Electric, empresa de engenharia elétrica subsidiária da gigante da telefonia American Telephone & Telegraph Corporation (AT&T), e juntas criaram a Vitaphone Corporation. Esta empresa seria responsável pela produção e distribuição de filmes sonoros. Tal junção foi responsável pela incorporação no mercado cinematográfico de uma tecnologia que vinha sendo desenvolvida em diversos países desde o início do cinematógrafo. (*Cf.* GOMERY, 2005) Entretanto, apenas em 1926 eles conseguiram organizar os custos necessários para esse investimento, que requereria uma mudança complexa no sistema de produção, distribuição e exibição de filmes. Nesse momento, o processo de verticalização iniciado em 1909 já havia se completado. Isso significa que as *majors* daquele país, incluindo a Warner Bros., já haviam se apropriado dos processos de produção, distribuição e exibição, formando uma cadeia vertical de controle.

Ao contrário do que se acreditou por muito tempo, as pesquisas relacionadas ao Vitaphone[63] e ao Movietone correram paralelas. Igualmente, ambos transformaram-se em equipamentos concretos através de uma parceria da Bell Laboratories com a Western Electric. Segundo Gomery, em 1922, os primeiros resultados concretos relacionavam-se com o acompanhamento sonoro gravado eletricamente[64] em discos.

---

[63] O processo de gravação das ondas sonoras no sistema vitaphone não difere muito do princípio de gravação do fonógrafo, só que nesta tecnologia de cinema sonoro as gravações eram elétricas, ou melhor, elétrico-mecânicas.

[64] Gravado eletricamente através do "Triode", que é um dispositivo de amplificação eletrônica com três eletrodos ativos. O termo aplica-se mais geralmente a um tubo de vácuo (ou "*valve*" em Inglês britânico) com três elementos: o filamento ou cátodo, a grade e a placa ou o ânodo. O tubo de vácuo tríodo foi o primeiro aparelho de amplificação eletrônica, o que impulsionou a era eletrônica para a frente, permitindo

Dois anos mais tarde o processo ganhou caráter industrial e foi apresentado a 250 integrantes da Bell no Hotel Astor, em Nova Iorque, que assistiram a projeção do filme *Hawtorne*, acompanhado por trilha gravada em discos.

A Bell pensou ter chegado a hora de negociar o invento com os produtores de Hollywood e produziu vários curtas sonoros, mas os executivos rejeitaram a oferta, devido ao grande estoque de filmes silenciosos, aos contratos de longa duração com os artistas e à necessidade de alto custo de reequipar estúdios e salas de exibição. Foi por iniciativa de Nathan Levinson, representante da Western Electric, que levou Sam Warner a uma demonstração em abril de 1925 em Nova Iorque, que a Warner Bros. se interessou pelo sistema. A Western e um investidor chamado Walter J. Rich haviam organizado uma produtora de filmes sonoros pelo sistema de discos, a Vitaphone Corp., e venderam metade das suas ações para a Warner. Além disso, afirma Gomery, conseguiu-se eliminar o som metálico, normal aos fonógrafos, e os problemas de ressonância devido a variações na velocidade das peças. O chiado característico da agulha no disco, entretanto, continuaria caracterizando a materialidade da origem sonora. Em 1924, estava pronto o sistema de discos, incluindo microfones de alta qualidade (para a época), amplificadores sem distorção e gravadores e reprodutores utilizando energia elétrica, além de alto-falantes de alta qualidade (para a época) e um sistema de sincronização sem variação na velocidade.

O sistema Vitaphone consistia na gravação[65] e reprodução sonora em discos de 12 ou 16 polegadas executados na horizontal através de um prato acoplado e sincronizado[66] a um projetor cinematográfico, com um braço (*pick-up*) modelo Western Electric 4-A. No começo, os discos eram gravados de um lado só e tocavam de dentro para fora a partir de uma incisão lateral, que marcava o ponto de sincronismo com a imagem inicial do filme (ANEXO E). A velocidade de reprodução dos discos era de 33-

---

que a tecnologia de rádio amplificado e de longa distância de telefonia. Tríodos foram amplamente utilizados em produtos eletrônicos de consumo até 1950, quando os transístores bipolares de junção os substituíram. Atualmente, a sua principal utilização é para amplificadores de alta potência de RF (*radio frequency*; onda de rádio, em Inglês) em transmissores de rádio e dispositivos de aquecimento industrial de RF.

[65] Um mecanismo, como uma agulha, registra os movimentos do diafragma, gravando assim o som da fonte sonora original. No fonógrafo a agulha faz sulcos em um cilindro de cera.

[66] No filme havia um fotograma denominado *start*, e no disco uma linha radial que indicava onde a agulha deveria que ser posicionada.

1/3 rpm[67] e foi criada especificamente para a associação da gravação elétrica com a projeção cinematográfica por J. P. Maxfield. O engenheiro levou em conta que um rolo de filme 35mm durava cerca de dez a onze minutos (por volta de 1925) e como o suporte padrão do novo disco gravado eletricamente[68] era de 10 polegadas e 78 rpm, equivalente à velocidade do projetor, resultava em uma frequência de 60 Hz. Vencidas as primeiras dificuldades técnicas, a produção e gravação de Vitaphones para filmes se generalizou, com a fábrica de discos Victor assumindo em pouco tempo a liderança no mercado.

Duas inovações introduzidas pela Victor teriam boas e más consequências em breve: em vez de a gravação ocupar apenas um lado, registrava-se em ambos os lados do disco, diminuindo a profundidade da área gravável e os sulcos foram afinados para reduzir o contato abrasivo da agulha com a superfície. O resultado dessas alterações era um som bem mais nítido, com menos chiado e mais uniforme. A resposta de frequência de um disco Vitaphone era de 4.300Hz, aparentemente inferior à do processo de som ótico desenvolvido pela Bell para a Fox: o famoso Movietone[69], que era de 8.000Hz. Mas à esta altura o som ótico ainda tinha péssima reprodução devido às flutuações de energia e ao excessivo chiado oriundos das características de leitura da célula fotoelétrica ao entrar em contato com o grão de prata "inadequado" das emulsões da época. Por isso, a Bell apostava no Vitaphone como o futuro do cinema sonoro por seu som superior e de melhor qualidade de reprodução em salas de exibição tradicionais.[70]

---

[67] O controle de velocidade de rotação dos discos era fundamental para uma boa reprodução sonora e sua sincronia com a imagem. Uma altura (*pitch*) nada mais é que a interpretação que nossos ouvidos fazem de uma freqüência sonora. Ainda que nossos ouvidos possam não saber exatamente qual a freqüência de um determinado som, eles são extremamente sensíveis à freqüência, e mais ainda às mudanças de freqüência. Portanto uma velocidade de rotação dos discos correta e constante era fundamental para uma correta reprodução da freqüência e uma correta percepção da altura pela audição humana. (BROWN, 1933, p. 27).

[68] Os discos de cera do vitaphone eram gravados eletricamente com uma agulha com ponta de safira, a partir dos impulsos do microfone.

[69] No sistema movietone o som óptico era impresso na própria película cinematográfica. Nos projetores, enquanto uma luz projetava as imagens, uma outra lâmpada projetava a imagem sonora que era captada por uma célula fotoelétrica que reproduzia o som. A película (área útil de imagem e imagem sonora) possuía 1 polegada de largura, com a imagem cinematográfica ocupando 7/8 de polegada e a banda sonora 1/8 de polegada e o feixe luminoso para leitura do som ótico 001 de polegada. (PEREIRA, 2008, p. 19)

[70] Muitos outros sistemas foram inventados, nos EUA, Europa e inclusive no Brasil, como descreve Morais da Costa. A *Cinearte* relata em nota, no dia 13 de abril de 1927 (p. 33 do n. 59), que, inspirados no "successo estupendo do Vitaphone, numerosos productores cinematographicos, grandes e pequenos" querem duplicar ou aperfeiçoar o aparelho de reprodução do som. E cita alguns nomes: "Movietone", "Voicephone" e "Pallophotophone". Mas conclui que "ao que se diz o Vitaphone ainda é o mais apresentável destes reproductores musicaes". (*Cf.* COSTA, 2008)

Não contava, no entanto, com a variação de velocidade no registro da imagem, cada vez mais próxima dos 24 q.p.s., e com o fato de que as cópias se rompiam frequentemente na projeção, o que obrigava à colocação de pontas pretas no lugar dos fotogramas perdidos para que o sincronismo fosse mantido, o que "enfeava" o espetáculo após certo número de sessões. Com o Movietone, imagem e som se perdiam conjuntamente, o que acabou por ser um mal menor.[71]

A Vitaphone Corporation seria responsável por vender aparelhos para as salas de cinemas, verdadeiros *kits* com projetor, reprodutores (vitrolas), amplificadores e o sistema de sincronização[72]. (*Cf.* FREIRE, 2012) Na temporada de estreias de 1926/1927, nos Estados Unidos, a Warner apresentou, em 6 de setembro de 1926, o filme *Don Juan*, de Alan Crosland, no Globe Theater na cidade de Atlanta. Não se tratava de um filme falado, mas apenas com trilha sincronizada pelo sistema Vitaphone; as empresas pretendiam economizar as grandes quantias gastas com músicas e orquestras ao vivo. No entanto, os primeiros resultados de bilheteria foram decepcionantes: *Don Juan* ficou pouco tempo em cartaz, sendo superado pela versão silenciosa que fora distribuída simultaneamente. O executivo Harry Warner planejou gravar números de músicos e teve que manter um equilíbrio entre estrelas da ópera, atores de variedades, bandas renomadas e grandes orquestras. A segunda estreia do Vitaphone foi com *The better 'Ole*, de Charles Reisner, no Moss's Colony Theatre em Nova Iorque, em 7 de outubro de 1926. Essa apresentação colocou pela primeira vez o Vitaphone na Broadway e aproximou o cinema sonorizado dos artistas de *vaudeville*, o

---

[71] O "Vitaphone", lembra Arthur Coelho, "não passa de ser a antiga ideia de [Thomas] Edison de pôr o phonographo ao serviço da tela", ou seja, sincronizar um projetor com um fonógrafo. E explica que o que faltava a Edison era o "advento da radio-telephonia". O sistema da Fox, entretanto, parte do princípio da "photografia do som" e "poderá, em futuro próximo, resolver de maneira cabal e pratica a questão das dialogações verbaes de todos os films". Coelho destaca as vantagens, inclusive econômicas, do Phonofilm: "um apparelho que se adapta a qualquer projector cinematographico, em qualquer parte do mundo, uma vez que se obtenham os accessorios necessarios a essa importante transformação e que são poucos". E conclui, assumindo uma posição a favor dos falantes: "Agora esperemos pelo que nos promette a Fox Film em suas pellículas falantes".

[72] O grande avanço na gravação fonográfica veio com o desenvolvimento do método elétrico de gravação. O sucesso deste método dependeu também do desenvolvimento de uma amplificação elétrica onde não ocorressem distorções sonoras. No processo elétrico de gravação, as ondas sonoras atingem o diafragma de um microfone elétrico, onde a energia mecânica é transformada em energia elétrica, esta energia é amplificada e vai para o gravador (um cortador ou agulha), onde a energia elétrica é novamente transformada em mecânica e grava sulcando um disco de cera. Na reprodução da gravação, o disco de *shellac1* é tocado por uma *pickup*, que tem design bastante parecido com o do gravador (cortador). Isto converte a energia mecânica captada por uma agulha em elétrica, e, depois de amplificada, é novamente efetuada a transformação em energia mecânica no auto-falante, que geram as ondas sonoras que chegarão até nossos ouvidos.

que foi considerado uma boa estratégia de programação. Entre novembro de 1926 e abril de 1927, 132 exibidores norte-americanos contrataram a instalação dos equipamentos. Segundo Gomery, em 1927, o Vitaphone já fazia parte da indústria cinematográfica norte-americana. A Warner Bros. produziu diversos curtas sonorizados e aos poucos formou uma equipe para realizar os novos filmes sonorizados. Herman Heller ficou responsável pelo departamento de música, Nathan Levinson por encabeçar a equipe de som, dois escritores em tempo integral (Grant Clarke e Murray Roth) e como diretor chefe e diretor de produção Bryan Foy, membro do grupo de *vaudeville Seven Little Foys* e experiente diretor do cinema silencioso. Em agosto de 1927 ficaria pronto *The jazz singer*, de Alan Crosland.[73] O filme estrelado por Al Jolson em 6 de outubro de 1927 foi um sucesso e Jolson foi contratado para mais três filmes pela produtora. Este filme continha poucas falas, alguns ruídos e na sua maioria números musicais.[74] Trata-se de um filme "cantado" e estavam abertas as portas para um novo gênero: o musical.

O sucesso dos primeiros filmes sonorizados resultou, também, na venda de *hits* ("paradas de sucesso") comercializados em discos, e que tocavam nas rádios. No que diz respeito ao nível econômico e industrial, o rápido desenvolvimento dos equipamentos de som e a, quase instantânea, aceitação internacional do cinema sonoro nos remete diretamente às lutas de patentes das principais empresas de electricidade multinacionais, como Westinghouse, General Electric, Siemens, AEG. (ELSAESSER, 2004, p. 94)

Em meio ao sucesso do cinema sonoro, houve uma disputa nos EUA entre os mutuamente incompatíveis sistemas *Vitaphone* (som em discos), promovido pela Warner Brothers em associação com a Western Electric, e o *Movietone* (som impresso fotograficamente na película), da Fox-Case Corporation. Os cinco principais estúdios norte-americanos ("*The Big Five*") decidiram, em fevereiro de 1927, adotar um único sistema (GOMERY, 1985, pp. 13-14). Antes disso, a Western Electric já havia rompido seu acordo de exclusividade com a Warner, passando a desenvolver também um sistema

---

[73] O filme mais caro feito pela Warner Bros. até *The singing fool* (1928), de Lloyd Bacon, também com Al Jolson. Foi a maior bilheteria na história do estúdio até 1938.

[74] Segundo John S. Spargo, crítico do *Exhibitor's Herald*, em crítica publicada em 15 de outubro de 1927, *O cantor de jazz* não é mais do que um registro de uma meia-dúzia de canções de Al Johnson em um disco Vitaphone (ALTMAN, 1995, p. 68).

de som ótico. Paralelamente, outra grande corporação norte-americana, a Radio Corporation of America (RCA), criou um sistema próprio de som ótico, o Photophone, surgindo como opção para os estúdios de Hollywood. Entretanto, em março de 1928, o sistema de som ótico da Western Electric foi o escolhido para ser adotado como padrão pelos "*Big Five*", o que foi logo seguido por outros estúdios (DIBBETS, 1996, p. 212). Dessa forma, a Western Electric passou a ser responsável pelos equipamentos de gravação sonora da maior parte dos filmes hollywoodianos.

Este foi apenas o estopim para que o cinema sonorizado ocupasse as salas de cinema do mundo. No Brasil, Arthur Coelho[75] foi o representante internacional que, em 17 de novembro de 1926, noticiou para a *Cinearte* a estreia dos filmes *Don Juan* e *The better 'Ole,*[76] em Nova Iorque. Na coluna "Correspondência da América", o colaborador não faz juízo das obras, apenas comenta as inovações tecnológicas e saúda o Vitaphone como "apparelho maravilhoso, que, não ha duvidal-o, virá mais cêdo ou mais tarde solucionar de vez a velha questão das legendas escriptas, quando não seja por toda parte, pelo menos nos centros onde as películas se originam, como na América, por exemplo."[77] O cronista exalta o que considera ser o início de "uma nova éra na industria de films", pois o êxito desse programa inaugural da Vitaphone abre "novos horizontes á arte muda, trazendo para o claro-escuro das télas esse attributo de ha tanto almejado – a voz humana, de cuja falta vinha o cinematographo, desde o seu apparecimento, sempre a ressentir-se". Porém, ele faz observações quanto ao fato do filme "não ser todo vocalizado", mas ressalta que "embora o film traga ainda consigo as legendas explicativas do texto, todo o espectaculo é acompanhado por musica adequada a cada um dos passes e transições da pelicula, musica de grande effeito orchestral, fornecida esclusivamente pelos reproductores do Vitaphone". Ele cita, ainda, um prólogo[78] "vitaphonizado" que apresentaria um "Isochronismo scientificamente perfeito" nos "quadros de dialogação e de canto que precedem á abertura do film". O articulista recomenda que o Vitaphone merece "a melhor das acolhidas por parte dos empresarios norte-americanos, que gastam fortunas com a organização musical adequada a cada programa, ou melhor, á exhibição de cada film".[79] Lécio Ramos (1991, p. 52) afirma

---

[75] Trabalhava em Nova Iorque como tradutor da Paramount.
[76] Lançado no Brasil um ano depois, em versão silenciosa, com o título *A Guerra é um buraco*.
[77] *Cinearte*, n.º 38, 17/11/1926, p. 6.
[78] Porque ainda não era possível fazer um filme todo cantado ou falado, sem o uso de legendas.
[79] *Ibidem*.

que: “Bem informado, [Coelho] esclarece que o Vitaphone não era o mais perfeito sistema de cinema sonoro e muitos aperfeiçoamentos precisariam ser feitos.”

A chegada do sonoro ia de encontro às discussões sobre *o que é próprio da arte cinematográfica*, seja na busca de um “cinema puro” dos teóricos franceses, seja na definição do “específico fílmico” dos teóricos italianos. Para Gonzaga, entretanto, a passagem do silencioso para o sonoro significou a desestruturação da economia cinematográfica e também de sua linguagem. Não se trata somente do aspecto industrial, mas da estrutura do discurso cinematográfico. Portanto, depois da construção dos valores estéticos da *Cinearte*, Gonzaga é forçado a contestá-los. Para Núñez, se Gonzaga “possui uma vontade de mudança, ela, por sua vez, sempre é acompanhada pela perda de referenciais” (NÚÑEZ, 2003,p. 62). Salles Gomes frisa o aparecimento de uma “nostalgia” e um “pessimismo” (GOMES, 1974, p. 353) que surgem neste momento e que seriam, futuramente, substituídos pelo dito “pragmatismo” do velho Gonzaga. Ao reconhecer que é preciso realizar filmes sonoros, Gonzaga se prostra diante de uma exigência não previsível para ele.

É possível perceber essa mudança de parâmetros através dos artigos publicados em *Cinearte* de 1926 até 1931 – ano da produção de *Mulher*.[80] A revista se revela contraditória em relação ao sonoro. As primeiras notícias sobre o Vitaphone trazem certo fascínio com a novidade tecnológica, mas logo a posição da revista estaria resumida à crítica contra o falado. No entanto, mais tarde, “a possibilidade do filme falado em português seria bem vista, por trazer uma esperança de conquista de público pelo cinema brasileiro” (COSTA, 2008, p. 84). O pesquisador Lécio Ramos examina, em seu texto, “de que modo se deu esta transição da rejeição absoluta para a aceitação contrariada”. Ramos afirma que após a exibição do *The patriot* no Odeon, os Cinemas Rosário e o República anunciaram a exibição de filmes falados – tendo já adquirido o equipamento necessário – e, então, “os paulistanos tiveram a oportunidade de conhecer os dois sistemas, Vitaphone e Movietone”. Entretanto, conclui Ramos (1991, p. 53):

[80] Ver o subcapítulo “*Em* Cinearte”, onde Fernando Morais da Costa resume as opiniões do periódico sobre o tema, cf. COSTA, 2008, pp. 84-104. Outro documento que nos auxilia nesse estudo sobre a reação brasileira à tecnologia sonora, são anotações do pesquisador Carlos Roberto de Souza, que tomou a *Cinearte* e outras publicações como índice para o estudo do tema. Tivemos o privilégio de acessar anotações da pesquisa ainda não publicada e dividimos aqui algumas posições tomadas pelo pesquisador. Além deles, o texto *Cinearte e a polêmica do sonoro* (RAMOS, 1991, p. 50) foi comparado ao resultado que obtivemos com a pesquisa dos documentos (publicações da *Cinearte*).

"Gabus Mendes manifesta [em sua coluna "De São Paulo"] sua preferência pelo segundo, já que o Vitaphone apresentava 'um chiado de agulha muito pronunciado'".

2.3. Os pioneiros do cinema sonoro sincronizado no Brasil

A exibição no Brasil do primeiro filme "sonoro" só aconteceria em 13 de abril de 1929, quando *The Patriot* (1928), de Ernest Lubitsch, estreou em São Paulo no cinema da Paramount. Portanto, as primeiras notícias publicadas sobre o cinema sonorizado eram assinadas por correspondentes internacionais ou simples traduções de textos já prontos. A primeira notícia sobre o sonoro em *Cinearte* foi publicada em 3 de novembro de 1926, com o nome "O que é o Vitaphone?". Segundo Souza, os artigos de *Cinearte* refletem diretamente, ao tratar "cientificamente" o cinema sonoro, a postura das *majors* norte-americanas.[81] Entretanto, em 1929, antes de ter acesso a um filme falado, Mário Behring (1876-1933), cofundador da revista, criticou a verticalização das *majors* em sua tentativa de controlar a produção, distribuição e exibição de filmes. Para ele, a consequência disso foi a mediocrização da produção e, por isso, o público estaria aborrecido e, portanto, houve a necessidade de "inventar moda" com o cinema falado. Em geral, os redatores da *Cinearte* não assumem uma única postura. Em um primeiro momento, eles expõem os diferentes discursos que surgem entre os cineastas e produtores e, aos poucos, revelam preocupações com a exibição dos filmes norte-americanos no Brasil e com a produção nacional. Esteticamente, há o receio de perder as referências de toda a cinematografia trabalhada nos preceitos do cinema silencioso e a descoberta de que eles teriam que reaprender a fazer cinema, a ver e ouvir os filmes. Este primeiro artigo – aparentemente um texto traduzido, sem assinatura – apenas detalhava o novo equipamento e contém a declaração de que: "o maravilhoso invento Vitaphone" seria "o maior passo até hoje dado em favor dos tão ansiados films falados". Como exemplo de sucesso, o lançamento de *Don Juan* (1926) no cinema Warner, em Nova Iorque. A matéria comenta o discurso de Will Hays[82], que antecedeu o longa, e sobre a sincronia afirma: "as palavras saíam tão bem combinadas com os movimentos dos lábios de Hays que todos procuravam certificar-se de que não era ele realmente

---

[81] As *Majors* designaram um comitê técnico que passou o ano de 1927 estudando os sistemas de sincronização, sua padronização, custo e a questão de *royalties*.

[82] Presidente da MPPDA (*Motion Picture Producers and Distributors of America*), atual MPAA (*Motion Picture Association of America*), de 1927 a 1945. Foi durante a sua gestão que se criou o *Production Code*, vulgo "Código Hays", um código de autocensura das *Majors*, em vigor de 1934 até os anos 1950. Na reportagem citada é identificado simplesmente como "o ditador do cinema".

quem estava por cima do palco, encostado na tela."[83] Apesar disso, há uma indefinição sobre como o som no cinema seria desenvolvido: "Ainda não se fala nos Estados Unidos immediato emprego desse invento para dotar os films de palavras", mas, sim, para registro de "composição de musicas proprias para certos e determinados films" (*Cf.* MIRANDA, 2011). Finalmente, o redator emite a opinião contra o falado:

> Antes assim, pelo menos por emquanto. Si o Cinema é hoje uma grande, uma formosa arte, dotada com o vastissimo poder que só os imbecis não lhe reconhecem, é justamente por ser silencioso. Haverá alguma coisa maior e mais sublime que o Silencio? (*Cinearte*, n. 36, 3 de novembro de 1926, p. 20)

Para ele, "no dia em que o Cinema tiver á sua disposição o verbo, perderá grande parte de seu incomparavel valor". E conclui: "aguardemos o que está para vir". Além da questão da fala, o artigo comenta a sincronização da música. Nesse primeiro momento, eles não acreditavam que o equipamento fosse substituir as grandes orquestras das salas de cinema de luxo. Mas, sim, auxiliar os "proprietários dos pequenos cinemas". Era esperado que as tecnologias de sincronização possibilitassem aos cinemas do interior e da periferia o acesso à "tremenda influencia da boa musica como unico complemento do espectaculo cinematographico e tambem para acompanhamento dos films". Com a finalidade de "prover os pequenos cinemas que não podem sustentar orchestras apreciaveis, de musica fina e apropriada, e, até mesmo de trechos de operas cantadas pelas maiores celebridades mundiaes" o cinema sonorizado foi difundido. Percebemos que o desenvolvimento da tecnologia para acompanhamento sonoro, neste momento, tratava-se do prolongamento daquela campanha empregada em 1910. O articulista completa: "a Musica e o Cinema são as duas artes que mais se approximam, guardando, porém, a mais absoluta independencia entre si" (*Cf.* ROHMER, 1997). Também se coloca contra os "numeros de variedades" e "prologos" que abriam os espetáculos e afirma que além dos cinéfilos e pessoas que vão ao cinema para passar o tempo, com o Vitaphone, também frequentará as salas "uma grande massa de publico apreciador da musica e do canto" – como os "numeros de valor internacional" executados pela Filarmônica de Nova Iorque e por estrelas do Metropolitan Opera House. Ele propõe que o cinema ganharia novos adeptos com esses apreciadores de "bom gosto". Embora aparentemente saída do departamento de publicidade da Vitaphone, a matéria informa que existem duas perguntas que ainda não podem ser respondidas: "Quanto custará o

[83] Como, antes, era feito com os *cantantes*. (*Cf.* COSTA, 2008) *Cinearte*, n.º 36, 03/11/1926, pp. 20/31.

aparelho" e "Como consegui-lo". Mas conclui que "ninguem, nem mesmo os seus inventores", têm "planos sobre a exploração do apparelho."[84] O redator especula, entretanto, que uma instalação completa custará menos do que um órgão e que os aparelhos serão alugados.

No final de novembro de 1927, a *Cinearte* noticia o sucesso da estreia de *The jazz singer* em Nova Iorque, e acrescenta: "note-se que ainda não é o filme falado, mas... cantado..."[85] O sucesso do filme começou em outras cidades e se espalhou por todo o país. As notícias em *Cinearte* variavam em torno dos mesmos temas: dispensa dos músicos dos conjuntos e orquestras dessas salas, a maior ênfase na sincronização dos sons e na qualidade das músicas e canções como principal atrativo dos filmes norte-americanos que ainda não tinham solucionado o problema da compreensão pelo público brasileiro dos filmes falados em Inglês. Em um primeiro momento, é bastante noticiada a possibilidade de sincronização de boa música para os cinemas pequenos. Ao mesmo tempo, muitas vezes a maior preocupação dos redatores é com a exibição, as adaptações necessárias para as salas e a recepção do público. No entanto, Costa adverte que a ideia do barateamento com a música nos pequenos cinemas (diminuição da mão de obra ao se trocar um grupo de músicos por um disco) não seria real:

> A adaptação para um esquema de filmagem e exibição sonoras não traria vantagem alguma aos pequenos produtores e exibidores. Pelo contrário, o encarecimento da empreitada sonora sepultaria os pequenos e concentraria o êxito de uma nova fase nas mãos daqueles que pudessem, em termos financeiros, acompanhar as mudanças. (COSTA, 2008, p. 86)

Os redatores de *Cinearte* anunciam o falado – ou falante – e os vários processos para obter o perfeito sincronismo entre a voz e o gesto, mas insistem no problema da língua. Esse problema é abordado de diferentes maneiras, desde a questão da importação de filmes falados em Inglês para o Brasil (Arthur Coelho chega a anunciar uma possível proibição dos filmes nessa língua no Brasil, "como medida preventiva contra o perigo da desnacionalização" pelo idioma dos seus cidadãos (*Cf.* MAMEDE, 2012); até a dificuldade dos atores consagrados de Hollywood não estadunidenses por

---

[84] Sobre a distribuição, ele prevê que a tecnologia chegará primeiros às grandes capitais e demorará a ser uma realidade nos cinemas das pequenas cidades e aldeias. E conclui que essa demonstração pública do sincronismo entre a reprodução do som e da ação mostra que "A Arte do Século Vinte cada vez mais se affirma como o supremo commettimento da Civilisação".

[85] *Cinearte*, nº 92, 30/11/1927, p. 23.

causa do sotaque. Outra notícia repetida é que o cinema deixaria de ser universal, como quando silencioso – "a mímica é acessível à toda gente" e o cinema possuía uma "seriação lógica". Dessa forma, a revista divulga alguns depoimentos que afirmam a necessidade de uma "linguagem universal", que poderia ser o Inglês ou o Esperanto.[86] Em relação a esse problema, os articulistas se preocupavam também com os analfabetos que, além de não compreenderem a língua estrangeira, seriam incapazes de ler as futuras legendas. O problema da dublagem e da legendagem aparecem, respectivamente, nos números 172 (12/06/1929) e 143 (21/11/1928) da revista.

A partir de 1928, o periódico passa a noticiar o domínio de mercado pelos filmes com sequências faladas. Entretanto, no Brasil, nenhum filme falado havia sido exibido, apenas versões silenciosas desses filmes. Para Mário Behring, as versões silenciosas dos filmes falados muitas vezes não têm grandes cuidados de adaptação narrativa. Versões que Behring chama de "esqueletos de films" e que considera a mais absoluta negação da arte muda: "Falados, seriam talvez tolerados como curiosidade. Mudos, são apenas insuportáveis". O jornalista afirma também que é necessário ir devagar nessa transformação do silencioso para o sonoro, pois não se trata de uma revolução, mas de uma evolução.[87] Em 5 de junho de 1929, após ter visto filmes falados exibidos na Paramount, de São Paulo, ele afirma que o falado é apenas uma febre e que, com os diálogos em Inglês, o cinema teria perdido a universalidade e o aparelhamento de propaganda. Entretanto, os redatores chamam a atenção para a possibilidade da indústria cinematográfica brasileira nascer dessas mudanças. Pedro Lima em "Cinema Brasileiro" escreve: "poderemos ser um dos primeiros do mundo, em Cinema Arte e Cinema Industria".[88] O *filme musicado*, que seria equivalente aos "musicais", é defendido em muitos momentos pela revista, como um "meio do caminho" entre o silencioso e o falante – o jornalista, todavia, faz a ressalva: "desde que a reprodução da **voz** e dos sons seja perfeita, será acolhido com fervor".[89] Seis meses mais tarde, é noticiada a estreia dos filmes musicados, em abril de 1929, e sua acolhida fervorosa. Behring chega a defender a filmagem de óperas inteiras, mas Souza supõe que os "mais novos da revista" deveriam discordar de tal desejo. É importante deixar claro que os *filmes musicados* seriam filmes com músicas em sua narrativa ("musicais") e não "filmes de

[86] *Cinearte*, n.º 143, 21/11/1928, p. 38.
[87] *Cinearte*, n.º 138, 17/10/1928, p. 3.
[88] *Cinearte*, n.º 188, 02/10/1929, p. 4.
[89] Grifo nosso.

enredo" apenas com músicas executadas pela orquestra, chamados de *filmes sincronizados* pelos críticos do Chaplin Club. Podemos diferenciar, portanto, "trilha de canções" de "trilha musical", esta composta de músicas incidentais. A "trilha musical" respeitará, quase sempre, a "invisibilidade", "inaudibilidade", "continuidade" e "unidade" da linguagem clássico-narrativa. Já a "trilha de canções" passará por uma "diegetização", em que as canções farão parte do "mundo representado".

As primeiras realizações de cinema sonoro no Brasil, sob o influxo do Vitaphone e do Movietone, não estavam ligadas diretamente à indústria – não existia uma indústria cinematográfica brasileira. Dentro do que Paulo Emílio Salles Gomes chamou de "auge do cinema mudo", conviviam os chamados Ciclos Regionais[90], uma produção paulista de forte apelo erótico[91], algumas produções isoladas com uma preocupação maior com a qualidade dramática e de linguagem, o caso singular de Mário Peixoto e algumas proposições industriais como a de Gonzaga e a de Alberto Byington Júnior.

A primeira resposta à novidade do sonoro veio do produtor e fotógrafo Paulo Benedetti, que mesmo sem dispor das novas tecnologias, cria em 1927 uma série musical em que registra a performance de vários astros ascendentes da música popular. Nomes como Paraguassu, Sinhô e o Bando de Tangarás executam uma canção para a câmera, com o som sendo registrado de forma síncrona em discos de 78 rpm.[92] A limitação de 3 minutos para a performance não foi empecilho e a série atingiu mais de 50 registros até 1929. O único fragmento preservado é o do Bando de Tangarás, com a raríssima imagem em movimento de Noel Rosa. Pedro Lima, em sua coluna intitulada "Cinema Brasileiro", se esforça em contabilizar a produção de Benedetti: "Não falamos nos trinta e tantos films de uma parte, cantados, etc., produzidos por Benedetti e nos seis ou sete do C.N.E."[93] Sobre a gravação dos discos, Tinhorão cita uma entrevista de Paraguassu, em que o cantor diz lembrar de ter sido utilizado o sistema Vitaphone. Não

---

[90] Ciclos de pequena duração da produção de filmes fora do eixo Rio-São Paulo. Os ciclos se deram, do sul ao norte do país. Com realizações em Porto Alegre e Pelotas – Francisco Santos realiza o curta *Os óculos do vovô* (1913) –; sendo os mais conhecidos os ciclos de Recife e Cataguases, este teve entre os realizadores Humberto Mauro, que mais tarde se junta à Cinédia e é o fotógrafo de *Mulher*. Registram-se ciclos regionais também em Belo Horizonte, Campinas, João Pessoa, Manaus e Curitiba.

[91] Filmes como *Vício e Beleza*, *Morfina*, *Pecado da vaidade*, *Messalina*, *Veneno branco* etc., ou seja, os chamados "filmes científicos".

[92] O pioneiro tcheco Fred Figner, em 1892, trouxe a novidade da gravação de discos ao Brasil ao estabelecer a Casa Edison - uma homenagem a Thomas Alva Edison, o primeiro a industrializar o som gravado mecanicamente.

[93] *Cinearte*, n.º 188, 02/12/1929, p. 5.

podemos afirmar o quanto esse sistema de gravação seria uma alternativa artesanal ao processo industrial (como no caso do Sincrocinex) ou se Benedetti utilizou discos pré-gravados ou discos comerciais e fez um *play-back* na hora de filmar. A filmagem ocorreu no estúdio da rua Tavares Bastos, no Catete (TINHORÃO, 1972, p. 249).

O jornalista Pedro Lima, em meio ao dilema do *cinema fallado*, lembraria também em sua coluna de uma experiência pioneira de Benedetti: o filme "musicado e synchronizado", *Uma transformista original* (1915). Como *musicado* entende-se no texto de Lima, um filme "todo elle cantado".[94] Entretanto, Costa cita o pesquisador Lécio Augusto Ramos que afirma que o filme, adaptação de uma opereta, é composto de cinco partes: "três seriam cantadas pela máquina cinematográfica e acompanhadas pela orquestra" e duas teriam meramente "música descritiva com acompanhamento orquestral". Dessa forma, afirma Costa, o acompanhamento sonoro "parece ser composto de momentos em que o som estaria unido ao filme de forma mecânica, e de situações, dentro da mesma projeção, onde a música da orquestra preencheria os espaços" (COSTA, 2008, p. 68).

Conforme a estratégia de Benedetti para o acompanhamento sonoro, Mário Peixoto leva discos 78 rpm previamente gravados e os executa mediante uma certa ordenação, fazendo-os acompanhar as imagens do seu longa *Limite* (1931). Essa exibição do filme com acompanhamento musical sincronizado à projeção ocorreu em uma sessão especial do Chaplin Club.[95] Acerca desta exibição no Cinema Capitólio, o pesquisador Fabrício Felice faz referência à coluna "Bazar", do Diário da Noite, na qual o jornalista Marcos André comenta a "sonorização estupenda"[96] de Brutus Pedreira com Stravinsky, Borodin, Debussy e outros. Felice chama atenção para o fato de o acompanhamento sonoro de *Limite* tratar-se de uma "compilação especialmente preparada" para o filme, ao contrário de outros filmes que contavam apenas com uma sincronização improvisada, em que a "'parte musical não é feita para o filme'". Ou seja,

---

[94] *Cinearte*, n.º 133, 12/09/1928, p. 6.

[95] A princípio, os cineclubistas do Chaplin Club aceitavam o acompanhamento sincronizado de músicas, o que eles denominavam *sincronizados*. Mais tarde, porém, Otávio de Faria assume um posicionamento contra qualquer acompanhamento sonoro e culpa, inclusive, essa primeira tentativa de normatizar um acompanhamento sonoro pela invasão definitiva do cinema sonoro (de uma forma mais ampla). (*Cf.* FELICE, 2012, p 138.

[96] ANDRÉ, Marcos. "Bazar". Diário da Noite, 19 mai 1931.

seria um "acompanhamento meramente utilitário, que não buscava uma relação pré-estabelecida com o filme", em geral com a utilização de músicas conhecidas.

Com a instalação das primeiras fábricas de gravação elétrica de discos no país[97], a partir de 1929 floresceu um conjunto de filmes gravados pelo processo Vitaphone, que se valeram de uma adaptação dos equipamentos existentes para a fabricação dos discos sincronizados (ANEXO D). O pioneirismo coube ao carioca Luís de Barros. Misturando teatro de revista com paródia de filmes americanos, lançou em sequência *Acabaram-se os otários* (1929), *Lua de mel* (1930) e *O babão* (1930), com trilhas gravadas nos estúdios da Parlophon. Em geral o som restringia-se ao acompanhamento musical, mas em alguns trechos o cineasta arriscava um trecho dialogado e alguma sonoplastia.[98] O sucesso foi enorme e sua produtora, a Synchrocinex, tornou-se o esteio de um *boom* de filmes sincronizados em discos na virada da década de 1930.

O longa-metragem *Acabaram-se os otários* é citado por Alex Viany como "o primeiro filme completamente sonorizado".[99] A sincronização foi feita por um aparelho inventado na própria produtora de Barros e Tom Bill. "Sincrocinex" era, segundo o jornalista Octávio Gabus Mendes, o nome do aparelho que "suprirá a deficiência, ou antes, a lacuna até aqui existente no cinema brasileiro, e ainda, oferece a vantagem de não precisarmos recorrer aos aparelhos da Western Electric ou da Radio Corporation". O processo de gravação foi descrito por Barros em seu livro de memórias. Se estas são confiáveis, podemos afirmar que a voz dos cantores foi gravada antes da filmagem e – com a reprodução do disco enquanto a câmera filmava – o cantor dublava a si próprio para a câmera.[100] Na exibição, "com um simples toca-discos unido ao projetor, com um amplificador na cabine, bastava colocar um fio ligando o alto-falante debaixo da tela, o que amplificava tudo". Os discos usados então de 78 r.p.m. alcançavam somente três minutos de reprodução – assim como os utilizados por Benedetti. Por isso, o projecionista precisava pular de um projetor para o outro a cada fim de disco. Sobre a eficiência do aparelho, Mendes descreve:

---

[97] Precedida de sete meses pela Fábrica de Discos Odeon (que foi sucessora da pioneira Casa Edison) e mais ou menos na mesma época da instalação local da Victor Talking Machine, chegaria a Columbia Records do Brasil - embrião daquela e, a partir de 1943, se transformaria na Continental Gravações Elétricas S/A.

[98] Moacir Fenelon foi o técnico de som e que adaptou a aparelhagem da fábrica de discos Columbia, para a qual trabalhava.

[99] VIANY, 1959, p. 98.

[100] Processo de sincronização aprendido por Barros na Gaumont, onde trabalhou na França.

> O synchronismo do filme ás vezes é bom. Ás vezes máo. Ás vezes péssimo.
> As canções de Paraguassú, são esplendidas e estão muito bem synchronizadas. A canção de Genésio, também. Mas o trecho do cabaret, todo falado, é péssimo porque dá a impressão exacta que se está assistindo a um espectaculo em que só figuram ventríloquos... [...]
> A scena de Tom Bill, no palco, levando pastelão na cara e tocando piston e aquellas risadas tolas chega até a cacetear de tão sem graça e ridícula!"(*Cinearte*, 18/09/1929, n. 186, p.21)

Gabus Mendes revela-se o redator que parece mais se atentar ao papel do som nos filmes vistos. Ele tece opiniões sobre essa faceta do cinema desde as exibições dos chamados filmes silenciosos com acompanhamento musical por orquestras ou diferentes músicos. Mendes cobraria a qualidade musical dos acompanhamentos e dava extrema importância ao respeito às partituras e execução das trilhas criadas especialmente para cada filme. É Mendes quem, após a redefinição da revista em apoiar o sonoro, em 1929, irá se atentar às experiências de Paraguaçu e Genésio Arruda em *Acabaram-se os otários* e *Coisas Nossas*, atentando para as qualidades e as deficiências da tecnologia de sincronização e das nossas primeiras "fitas" *musicadas*.

2.4. O Vitaphone em *Cinearte*

A gravação elétrica fora trazida ao Brasil pela subsidiária nacional da Columbia Records, a qual se associa de pronto a Gravações Elétricas S. A., empresa de Alberto Byington Júnior, um entusiasta do cinema sonoro que recém chegara de Harvard, onde estudou administração. Byington se interessa por música, rádio e cinema, abrindo negócios em cada um desses campos. Quer extrair de cada um deles uma versão mais profissional e mercadológica. Sob a orientação do técnico responsável pela instalação dos equipamentos na fábrica de discos, o norte-americano Wallace Downey, o jovem industrial desenvolve o projeto de um filme verdadeiramente sonoro, com diálogos, música e ruídos, conjugados de forma natural. *Coisas Nossas* (1931), da Byington e Cia, se transforma de imediato em um acontecimento, tamanho o sucesso alcançado, arrastando até mesmo pela primeira vez na história um presidente da República para ver um filme brasileiro em uma sessão pública. A repercussão é tão grande que acaba por inspirar Noel Rosa a compor a clássica canção *Coisas Nossas*.

A tecnologia Vitaphone era propagandeada desde 1926. Encontramos em *Cinearte* a descrição "técnica" do sistema, resultado dos esforços conjugados da Warner Bros., Western Electric Co., Bell Telephone Laboratories e Walter Rich, que constituem a Vitaphone Corporation of America, proprietária do invento, "destinada a explorar a synchronização de musicas para films cinematographicos". O invento seria o resultado da combinação de três fatores principais:[101]

> 1) "O systema electrico de impressão de discos phonographicos", com "um microphone aperfeiçoado de extrema sensibilidade"; "apparelhos electricos de amplificação e mecanismos de gravação". Sendo que, "a gravação póde ser feita a distancias consideraveis do logar de proveniência do som de modo que as scenas correm como normalmente";
>
> 2) "um reproductor electrico, que transforma em vibrações os movimentos de uma pequena agulha nas ranhuras de um disco. Dahi as corrente [sic] electricas passam para um ampliador que por sua vez opera um alto-falante aperfeiçoadissimo";
>
> 3) "a associação perfeita do reproductor com a platéa de um Cinema. Uma adaptação do systema de audições em publico permitte captar as vibrações electricas do reproductor, amplial-as, e, por meio de altos-falantes, tranformal-as em sons. O volume é regulado de tal fórma que dá a illusão de que o som provém dos artistas que apparecem no 'screen'".

O redator acentua a simplicidade de operação do equipamento ("films e discos") e a importância de manter o sincronismo tanto durante a "impressão" quanto, principalmente, durante a reprodução. Ele descreve que "tanto o disco como o film são collocados nas suas respectivas machinas em logares determinados, sendo ambas movidas ao mesmo tempo e independentes do restante, pela simples ligação das mesmas aos terminaes oppostos de um mesmo motor." Entretanto, durante a filmagem, para que a câmera fique livre para movimentação no tripé, permitindo variações no ângulo visual, "são empregados dois motores, um para operar a 'camara' e outro para mover a machina do disco". Para que as duas máquinas possam funcionar independentes do resto e manter o sincronismo, foi criada uma "engenhosa engrenagem", que permite que as duas máquinas fiquem sincronizadas não só depois de atingirem sua velocidade normal,

[101] *Cinearte*, nº n. 36, 03/11/1926, p. 31

como na partida. O artigo afirma ainda que o sistema de discos pode "correr" durante pelo menos quinze minutos – sem distorção das notas altas ou baixas – e com um emprego alternado de máquinas de reprodução evita-se a interrupção do acompanhamento. A reprodução nos cinemas manteria a "verdadeira relação" de um som para os outros, variando a intensidade na mesma proporção do que a cena ou programa musical exibido.[102] Souza observa que o redator distorce a verdade ao se referir a um dos maiores problemas práticos do Vitaphone: este afirma que "si por acaso a fita se partir não ha a menor interferencia na perfeita synchronisação, pois, o disco musical não é, propriamente, controlado pelo film". Entretanto, mais tarde, na própria *Cinearte*, seria noticiado, na coluna "Problemas do Cinema falado", um caso em que o disco agarra em uma determinada fala e seguem-se indefinidamente as repetições.[103]

Mais dois artigos intitulados "Ainda o Vitaphone" apresentariam essa nova tecnologia com um deslumbre que aproximaria as inovações tecnológicas da proclamada modernidade. O primeiro artigo é publicado no número 41 da revista, em 8 de dezembro de 1926 (pp. 22-23) e o segundo em 3 de março de 1927, no número 53 da revista (p. 25). Dessa vez, assinados por Raul Toledo Galvão (o representante da revista em Nova Iorque), os artigos repetem em boa parte as informações do primeiro, mas contém, também, elogios e preocupações sobre a gravação e exibição dos discos sincronizados. O redator comenta sobre a sensibilidade dos microfones, de forma que "os actores ou musicos podem ser localisados a grande distancia em vez de falarem ou executarem em frente delle", permitindo o uso do som direto em estúdio controlado. Mais tarde, em 1929, a matéria "Silencio! Tem a palavra, o cinema" relata a extrema sensibilidade de tais microfones e como os estúdios ainda estavam aprendendo a lidar com eles (colocação dos microfones, distância, etc).[104] Sobre a eficácia da reprodução do som nas salas de cinema, Galvão afirma que os alto-falantes são tão perfeitos, que dominam "os mais vastos salões de exhibições". Eles seriam desenhados pelo princípio

---

[102] Nesse momento não era possível fazer a mixagem dos sons, de forma que a relação entre os sons dependeria ainda mais da qualidade de captação. Por isso, era necessária a realização das filmagens em estúdios sem qualquer intervenção sonora e um técnico controlava a intensidade do som gravado.

[103] *Cinearte*, n. 166, 1º de maio de 1929, p. 34

[104] "O microphone hoje invadiu todos os studios. Domina tudo. E no entanto um delles desarranjou-se com a voz fortíssima de Jeanne Eagels durante a confecção de 'The Letter', da Paramount... Foi a primeira vez que se deu um fato assim. Aliás, ainda no mesmo film Jeanne reduziu a estilhaços um outro microphone durante uma scena em que teve de fazer uso de uma pistola. Só pela força da onda sonóra. A mesma scena foi repetida depois no Studio de Long Island com uma carga menor e o microfone mais afastado". *Cinearte*, n. 166, 1º de maio de 1929, p. 34.

orthophonico[105] e bem localizados na sala, de forma que "o som parece sahir da téla". A respeito do resultado sonoro, ele afirma: "As palavras foram fielmente reproduzidas, e com a mesma fidelidade, mais de cem sons foram ouvidos (...) o barulho produzido por martellos em distantes dependencias do Studio (...) o relógio do "câmera-man" e muitos outros que não puderam ser explicados". Dessa forma, a sensibilidade do microfone a princípio comemorada, torna-se um empecilho. A ordem, então, é de silêncio absoluto da equipe, de tudo e de todos, no estúdio e nos seus arredores. Na citada matéria, o redator prossegue: "Hoje, depois de uma rigorosa inspecção para ver si tudo está em ordem, o diretor exige silencio no tom mais enérgico deste mundo. Os assistentes encarregam-se de fulminar com o olhar o primeiro que faça o mais insignificante ruído".[106] Entrevia-se a necessidade de isolamento acústico para os estúdios e de uma "cabine acolchoada e à prova de som" para a câmera; "silencio logo após ferido pelo rumor suave dos motores de synchronisação de dentro das gaiolas a prova de som, em que são metidas as cameras". O redator escreve que:

> O signal vermelho indica que o systema funcciona; que as 'cameras' rodam na velocidade uniforme de '24'; que os cylindros carregados de film, passam pela cabine em que o som é registrado; que o imenso disco de cêra a um passo dos cylindros, gira com a agulha a riscal-o na tarefa de graduar o som: e que o monitor com a mão posada sobre botões mysteriosos e os olhos fixos sobre a scena, através de um grosso vidro espera ver e ouvir a scena por intermédio dos complicados apparelhos, logo abaixo delle. (*Cinearte*, n. 166, 1º de maio de 1929, p. 34)

Sobre o "monitor" (o técnico de som da época, que era ao mesmo tempo "mixador"), o artigo completa: "Elle é o homem responsavel pela qualidade da reprodução do som e póde modulal-o como achar melhor". Souza estranha não haver qualquer referência a uma das questões futuramente levantadas contra o imobilismo da câmara fechada em uma cabine à prova de som. Que, segundo ele, trata-se de uma questão discutível, já que desde o início fez-se tecnicamente de tudo para evitar a perda da mobilidade que a câmara havia conseguido no cinema silencioso. O pesquisador afirma ainda que há a argumentação de que a câmera podia se mover, mas não o fazia de propósito, para acentuar as maravilhas do sincronismo labial. Entretanto, no citado artigo, o redator completa: "O operador [de câmera] não fica mais á vontade. Elle hoje

---

[105] Naturalmente, nos receptores de rádio e gravadores, os alto-falantes são fixados nas paredes dos gabinetes destes equipamentos para que as ondas sonoras produzidas pela parte frontal do cone sejam projetadas externamente através do orifício próprio, que é coberto por uma tela ou tecido ortofônico.
[106] *Cinearte*, n. 166, 1º/5/1929, pp. 34; 14-15.

ou se conserva do lado de fora de sua cabine, no caso da ‘camera’ fixada, ou move-se do lado de dentro, voltando e torcendo a sua ‘camara’, para seguir um artista ou uma scena de movimento”.[107] Além do operador, a matéria cita também o eletricista, que segundo ele, “tem uma tarefa mais fina agora... Não existem mais os ‘kliegs’, os ‘Sunarcs’ e todos os outros apparelhos de illuminação deixaram logar para immensos globos incandescentes. Hoje o electricista é o rei do Cinema”. Tudo isso pode ser interpretado como novidades facilmente tomadas como dispendiosas e que até então não tinham razão de ser. Galvão argumenta, mais uma vez, da dificuldade de gravar música ou voz na mesma intensidade e, em caso de música, com fidelidade. Para que isso fosse feito, a gama de timbres “percebidos” pelo gravador precisaria ser maior do que a “fidelidade”, acima descrita, que alcança o intervalo de no mínimo 26Hz e no máximo de 3,3kHz (chegando a 4,3 kHz).[108]

No segundo artigo, Galvão afirma que o “Vitaphone é nada mais e nada menos do que a scientifica combinação de films e sons, e graças a elle os mais humildes Cinemas poderam [sic] gozar dos melhores acompanhamentos musicaes por orchestras symphonicas”. Ele explica como funciona o aparelho nas salas de exibição:

> Na cabina cada projector é conjugado com o apparelho de reproducção dos sons, e este apesar de ser a ultima palavra no gênero, é nada mais e nada menos do que um phonographo, pois os princípios são os mesmos: agulha e disco. O film e o disco têm que começar de um ponto marcado, e os dois apparelhos trabalham com a mesma velocidade. As vibrações da agulha são electricamente conduzidas para perto da tela, aonde em lugar conveniente estão dois enormes altos falantes. Estes recebem e amplificam os sons. (GALVÃO, 1927, p. 25)

Galvão descreve, mais uma vez, a experiência do Vitaphone durante a projeção do filme *Don Juan*. Somando-se a ele, alguns curtas-metragens, entre eles filmes de música clássica, onde “percebia-se, claramente os diversos timbres dos instrumentos” e outros com peças populares. Ele comenta também um efeito de mixagem quando, em *Don Juan*, as janelas são fechadas e o som de um carrilhão, que representava um ruído externo, permanece, porém em menor volume. Além disso, relata a presença de “batidas” que “são cuidadosamente synchronizadas pelo encarregado da bateria na orchestra, e o Vitaphone reproduz juntamente com a acção na téla”. Ao final, Galvão

---

[107] *Idem.*, pp. 14/34.
[108] *Cinearte*, n.º 41, 08/12/1926, pp. 22-23.

informa que os Cinemas Warner e Colody [nos Estados Unidos], que já instalaram a nova invenção, teriam dispensado as orquestras e os organistas, "pois elles não são necessários". Por conta disso, formou-se um receio na classe musical. Souza surpreende-se com a declaração final de Galvão, por ser ele um profissional da área, o jornalista provoca:

> ... se o Vitaphone conseguir collocar-se no Cinema tudo o que for musico ficará sem collocação, e talvez isso seja um acto de Providência, pois obrigará muitos delles a seguir á vocação que Deus lhes deu, isto é: sapateiros (GALVÃO, 1927, p.25)

Apesar da defesa da nova tecnologia, Galvão afirma ter se incomodado com "um ruidosinho quasi que imperceptível", que "sempre está a denunciar a agulha sobre o disco". Outras características da reprodução sonora serão criticadas mais adiante na revista.[109] Redatores criticam o som das vozes reproduzidas pelos aparelhos, dizem que o som é falho e que não há naturalidade.[110] Pauline Frederick, em entrevista a L. S. Marinho, afirma:

> - Qual a sua opinião sobre o Cinema Falado? [...]
> - [...] Mas julgar pelo som fanhoso, uivante e chiado que até agora tenho ouvido como resultado de se fazerem os artistas falar através de máchinas, a coisa um [sic] parece medonha, horrível. A voz ou será Metallica ou não irá bem; além do que é preciso falar alto quasi aguda. Ora, sabe que a minha voz é baixa e profunda. É apropriada á tragedia, mas a tragedia do palco, e não para o vitaphone. Ser-me-á preciso aprender declamação de novo, ou terão de desenvolver as máchinas falantes quando eu voltar a trabalhar no Cinema. (*Cinearte*, 3 de abril de 1929, n. 162, p. 21)

Por sua vez, Mário Behring critica os aparelhos de reprodução musical, que ainda precisariam ser muito desenvolvidos, e faz uma comparação com o rádio que, segundo ele, já fez muito pela educação musical das classes menos abastadas. A chegada do rádio no país é essencial para a educação do ouvido da população, que estranhava muito a reprodução das vozes, porque não estava acostumada a esse tipo de

---

[109] Os redatores que não tiveram a oportunidade de ir a Hollywood se posicionam sem terem visto os tais "falados". A edição de 3 de outubro traz a notícia: a Paramount pretendia inaugurar, em breve, o Vitaphone em São Paulo, em seu cinema na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio (*Cinearte*, 03/10/1928, p. 32). Assim, a briga contra o falado norte-americano estaria no cerne da contradição ao se ter uma ideia de protecionismo no seio de um periódico claramente fascinado pelo cinema de Hollywood. Xavier nota que o cinema falado passa a ser uma rusga da Cinearte com o cinema norte-americano, até então tido como modelo pela revista (XAVIER, 1978, p. 195).

[110] *Cinearte*, n. 158, 06/03/1929, p. 23.

som. (*Cf.* VIEIRA, 2009). O rádio, as vitrolas, o cinema e, mais tarde, a televisão mudarão completamente a referência de escuta dos espectadores. No Brasil, não existia condições para a gravação do som nas características apresentadas por Galvão. O processo conhecido como Vitaphone – desenvolvido ao longo da década de 1920 nos Estados Unidos em torno de um processo de gravação elétrica que substituísse o processo mecânico – de aplicação do som ao cinema, através de um acompanhamento sonoro por discos, e posteriormente o Movietone, por trilha ótico-fotográfica, foram introduzidas anos mais tarde aos filmes nacionais.

O filme *Acabaram-se os otários* utilizara o recurso da dublagem dos seus atores (*play-back*), com captura prévia em estúdio de gravação de discos no estúdio da Parlophon. A gravação elétrica foi introduzida no Brasil em 1929 pela fábrica de discos Columbia Records, igualmente pioneira no Estados Unidos, logo seguida pela Victor. A captura de som de *Coisas nossas* foi possível graças à estrutura dos estúdios de rádio e gravação de discos da Byington e Cia (Columbia). Jurandyr Noronha escreve que Downey "usou o equipamento dos discos Columbia" e de acordo com as anotações de Caio Scheiby, a "fita" era "totalmente falada", mas sem especificar o processo. Uma crítica em *Cinearte* indica que este foi o primeiro filme "todo filmado e gravado ao mesmo tempo no Brasil", sem tampouco especificar o processo técnico.[111]

Entretanto não podemos confirmar tais afirmações. A foto anexada (Anexo F) publicada na revista *Cinearte*, n.º 296, em 28 de outubro de 1931, p. 28, mostra Jayme Redondo, Baptista Jr., Zezé Lara e Wallace Downey, que chefia o departamento técnico de som. À frente, os operadores Lustig e Kemeny e Moacyr Fenelon. A foto revela também o componente mais importante: o gravador ao lado da câmera na hora da filmagem, o que corrobora a ideia de que houve captação de som simultânea à filmagem (som direto). A câmera Bell-Howell seria do tipo sonoro, o que daria condições para a captação. O isolamento acústico do estúdio foi imprescindível para o resultado alcançado.[112] Atualmente, o filme *Coisas nossas* é considerado desaparecido. Entretanto, a gravação de sons e imagens em suportes diferentes possibilitou que, mais

---

[111] *Cinearte*, n. 299, 18 de novembro de 1931, p. 5.

[112] Mais tarde, em 15/09/1933, de *Cinearte* informa que Byington Jr., "o mais jovem dos nossos produtores", pretende investir em novas produções, inclusive com a "montagem do seu novo apparelhamento de 'movietone'. Já conta com o concurso de Octavio Mendes e do operador brasileiro Guilherme Gerick". (*Cinearte*, n. 375, 15 de setembro de 1933, p. 7).

de sessenta anos depois, os discos Vitaphone com a trilha sonora do filme fossem encontrados no Rio Grande do Sul em 1995. A partir do som do filme, é possível diferenciarmos sequências em que o som está mais abafado e o ator mais próximo do microfone, o que caracteriza uma provável dublagem. Entretanto, em outros trechos, os atores parecem mais distantes do microfone e é possível perceber o ambiente da sala de filmagem (o estúdio). Ao que tudo indica, portanto, nessa pioneira experiência, o "palco de filmagem" foi levado ao "estúdio de som" da gravadora especialmente para a captação de algumas sequências faladas. (*Cf.* MELO, 2013).

No entanto, o primeiro Vitaphone realizado dentro dos padrões técnicos originais no país foi *Mulher* – lançado com um mês de antecedência em relação à produção de Byington. Gonzaga se entusiasmara com o cinema sonoro em sua segunda passagem por Hollywood, não exatamente por razões estéticas – sempre foi um ardoroso defensor da supremacia artística do cinema silencioso –, mas consciente da irreversibilidade do processo em termos de mercado, chega ao Brasil com a vontade de realizar o primeiro filme sonoro da Cinédia.

2.5 - Aspectos técnico-estéticos do cinema sonoro: o *film synchronizado*

O filme *Mulher* foi lançado originalmente com acompanhamento sonoro sincronizado em discos de 12 polegadas, ou 30 centímetros de diâmetro, de goma-laca. O responsável pela gravação dos discos foi o cineasta e "um technico de rara habilidade... especializado em synchronização"[113] Luis B. Seel (Art Film). Segundo proposta enviada por Seel em 31 de julho de 1931, foram realizadas gravações em ceras de 30 cm "sendo tambem o diametro dos discos de 30 cm com 33 1/3 rotações e duração máxima de 8 minutos, entregando-se 15 discos duplos de cada impressão". No contrato, Seel especificava também a máquina utilizada de "systema Western Electric", que garantiria uma "synchronização igual á americana". Os discos seriam sincronizados a princípio no "Studio de Comparato". Entretanto, contratempos levaram Seel a trocar para a fábrica de discos Victor, que segundo ele, "tendo dado a machina de gravação optimas [sic] resultados".[114] A fábrica Victor foi a responsável pela gravação, masterização e prensagem de "15 jogos de discos (quer dizer 60 discos duplos)"[115] dos

[113] "Cinema do Brasil". In: *Cinearte*, nº 297, 4 de novembro de 1931, p. 4.
[114] Carta de Luis Seel enviada a Adhemar Gonzaga em 22 de outubro de 1931.
[115] Informação em carta de Luis Seel enviada a Adhemar Gonzaga em 05 de novembro de 1931.

conjuntos de quatro discos para o filme *Mulher* – mais tarde utilizariam o mesmo processo para o filme *Ganga Bruta* (1933). A trilha sonora completa do filme era composta de quatro discos com sulcos (de informação musical) em ambos os lados. As marcas existentes nos discos são o título *Mulher* e números alternados nas faces do mesmo disco com o padrão 1/3, 2/4, 5/7, 6/8 e letras de A a O. De acordo com a carta de Seel, havia a promessa de que os jogos de discos fossem entregues para Adhemar Gonzaga em 28 ou 29 de outubro de 1931, sendo que a data de estreia do filme foi 12 de outubro de 1931, no Cinema Capitólio[116]. Entretanto, uma terceira carta, datada de 5 de novembro de 1931, informa a "acertação da segunda Copia do film 'Mulher"' feitas por Dona Odette na própria Paramount Film (distribuidora do filme). Seel esclarece que a "segunda copia é muito differente da primeira copia", o que corrobora a afirmação de Alice Gonzaga de que "as cenas da favela, da parte inicial do filme, foram cortadas (e depois destruídas) a pedido dos exibidores, pois desagradavam ao público" (GONZAGA, 1987, p. 39)[117].

Tivemos acesso aos discos Vitaphone originais e a uma transcrição dos discos arquivada no Estúdio de som Rob Filmes, responsável pela restauração. Essa gravação em si evidencia as limitações técnicas da época, em especial quanto ao corte e à passagem de um tema musical a outro. A captação de uma única fonte (microfone) era responsável por misturar as informações dos instrumentos, expondo características mais duras do som que revelam a natureza histórica da obra. Além das características de gravação, a forma de apresentação desse suporte na exibição do filme revela o chiado de fundo característico da passagem da agulha por um sulco de goma-laca, intensificando a percepção de que é um disco que toca. A gama de frequências registrada nos discos revela todo o naipe de instrumentos reunidos pelo maestro Alberto Lazzoli, assim como o brilho, o corpo e a inteligibilidade do som desse registro sonoro. Compunham a equipe técnica responsável pelo som do filme *Mulher*, além de Luis Seel e o maestro Alberto Lazzoli, o sonorizador Charles Whalley, e os doze professores da orquestra do Instituto Nacional de Música já acertados no contrato com Seel.[118] A trilha completa do

[116] Não encontramos nenhuma informação sobre exibições do filme sem o acompanhamento dos discos. Deduzimos que Lazzoli deve ter entregado os discos pouco antes do prazo.
[117] O pagamento aos serviços de Seel foi realizado em 09 de novembro de 1931, quantia de 4.000$000.
[118] Em carta de L. Seel para A. Gonzaga em 31 de julho de 1931.

filme presente em discos Vitaphone preservados[119] – após a restauração digital e transcrição para arquivos digitais (de extensão AIFF 16 bit) – demonstra a qualidade dos músicos reunidos por Lazzoli e a perspicácia do maestro em seguir a lógica de acompanhamento musical desenvolvida desde 1910 ao captar o clima de cada cena, a partir da seleção de trechos de composições eruditas e populares. Compositores como Tchaikowsky são arregimentados, quer pela imediata associação a uma melodia conhecida do grande público, quer pela qualidade rítmica e tímbrica que expandem o sentido do drama. Esta trilha é dividida em 23 músicas – duas das chamadas "músicas" são na verdade um *pot pourri* (a primeira de trilhas "orientais" e a segunda de *ragtimes*) – distribuídas em 52 faixas. O primeiro lado (do primeiro disco) é dividido em seis faixas com duração total de 9 minutos e 37 segundos; o segundo lado (primeira face do segundo disco) contém cinco faixas com duração final de 9 minutos e 44 segundos; o terceiro lado (segunda face do primeiro disco) apresenta oito faixas com duração final de 9 minutos e 45 segundos; o quarto lado (segunda face do segundo disco), também dividido em oito faixas, soma 9 minutos e 38 segundos; o quinto lado (primeira face do terceiro disco) tem apenas quatro faixas com maior duração cada, somando 9 minutos e 51 segundos; o sexto lado (primeira face do quarto disco) contém cinco faixas, com duração final de 10 minutos e 5 segundos; o sétimo lado (segunda face do terceiro disco) volta a ter mais faixas, são nove no total, com tempo final de 9 minutos e 47 segundos e o último lado, o oitavo (segunda face do quarto disco), é dividido em sete faixas, com duração de 11 minutos e 11 segundos.

Percebemos na divisão em faixas dos discos, pistas da estrutura dramática do filme. Os dois primeiros [1A e 2A] correspondem ao ambiente da favela, sendo que no primeiro [1A] acontece a apresentação de Carmen na casa de sua mãe e de seu padrasto e, no segundo, a entrega de Carmen a Milton e o momento em que ela é expulsa de casa e passa dificuldades na cidade. O terceiro [1B], dividido em oito faixas, condiz com o primeiro encontro entre Flávio e Carmen. Neste tempo, transcorre-se o primeiro diálogo (com uso de cartelas/intertítulos em Português) entre os personagens e Carmen deixa de ser uma pobre hóspede e torna-se a dona da casa. No quarto [2B], a vida de casal feliz

[119] Os discos Vitaphone originais estão arquivados na Cinemateca Brasileira: [22460] - Mendes, Octávio Gabus. Mulher : discos de sincronização Vitaphone. Rio de Janeiro : Cinédia, 1931. 50 discos. Conteúdo: caixa 1 = 6 discos; caixa 3 = 9 discos; Caixa 5 = 9 discos; Caixa 6 = 9 discos; Caixa 7 = 7 discos; caixa 8 = 10 discos. Acesso: Arquivos Especiais - Discos Caixas 1, 3, 5-8 Forma de tratamento: Gravação Sonora Doador(es): Adhemar Gonzaga (?)

entre Flávio e Carmen nos é apresentada e, paralelamente, a vida de Lygia (ex-amor de Flávio) e seu marido Dr. Arthur é revelada e é utilizada como crítica ao modo de vida burguês (também há falsidade na classe média, assim como na classe baixa de onde vem Carmen) e contraponto ao "amor verdadeiro" de Flávio e Carmen. O quinto [3A] e sexto [4A] lados apresentam um menor número de faixas e, também por isso, figuram um momento de calmaria do filme. Esse fragmento equivale à adaptação de Carmen aos novos costumes, roupas, Golfe Club, festas e à própria vida marital: um novo mundo é apresentado. Carmen e Flávio formam um casal feliz, entretanto Carmen enfrenta a hostilidade da classe à qual Flávio pertence. Eles superam as pequenas dificuldades encontradas nos deboches das moças abastadas e na tentativa de Lygia em curar sua infelicidade nos braços de Flávio. Quando estamos certos da felicidade do casal, entretanto, durante o sétimo lado [3B], uma última provação nos é apresentada com a reapresentação de uma personagem que aparecera rapidamente durante uma pesquisa de Flávio na Biblioteca Nacional. Flávio e Helena passam a encontrar-se frequentemente. Enquanto isso, Carmen em casa, sozinha, percebe a frieza do amado. Resta para o último disco, o oitavo lado [4B], a separação do casal – Carmen recebe um bilhete de Lygia alertando-a de que Flávio está noivo de Helena –; a declaração apaixonada do melhor amigo de Flávio, Oswaldo, por Carmen; a recusa de Carmen (provando seu caráter) e o abandono desta do lar (pois queria a felicidade do amado e não ficaria em seu caminho). Finalmente, entretanto, é permitido o final feliz ao casal. Ao perceber que Carmen o deixou, Flávio compreende que ela é seu grande amor, sua companheira, e a procura por todos os cantos até que se reencontram no parque e o "tema romântico do casal" confirma o desfecho feliz.

2.5.1 Descrição das músicas dos discos Vitaphone de 1931.[120]

Descrevemos o som ouvido nos quatro discos Vitaphone do filme *Mulher*. Eles contém informação sonora em ambos os lados do discos, portanto convencionamos chamar os lados dos discos de lado A e lado B. É importante dizer que os discos contém outras numerações. Esta denominação será utilizada apenas para facilitar a compreensão da divisão do áudio em oito partes.

---

[120] Descrição realizada em colaboração com o pianista e mestre Henrique Iwao Jardim da Silveira, em 17 de janeiro de 2013.

No lado A do primeiro disco, o áudio inicia com a *"Música 1"*, não identificada. Trata-se de uma música orquestral, cujos acordes de abertura são intercalados com um curto episódio tocado em cordas. Essa estrutura se repete, com alguma variação no episódio. Os acordes de abertura voltam e finalizam essa primeira sessão. Começa a segunda sessão, de caráter menos solene, mais agitado, conduzido pelas cordas; na segunda repetição, os sopros se fazem mais presentes. A gravação então cede em um *fade-out* (diminuindo), não coordenado com seu fraseado. Ambos os trechos se estabelecem harmonicamente em torno de tonalidades menores. A segunda música trata-se da *Abertura de "Romeu e Julieta"*, de Pyotr Ilyich Tchaikovsky [01m00s]. Ela é um *tutti* (com todos tocando) orquestral com tema seguido de cesura dramática, e frase lenta, de sonoridade mais escura, também em tom menor. Com a articulação da repetição do acorde, em dois tempos, há um crescendo acompanhado de aceleração que rapidamente introduz maior velocidade e agitação à música. Esta continua a brincar com jogos de repetição, ao mesmo tempo que ameaça construir um pequeno *fugato*, que no entanto não se estabelece [trechos normalmente identificados como "de desenvolvimento"]. Após uma série rápida de elementos escalares nas cordas, pontuados por um acorde repetido, há a conclusão harmônica, acompanhada da reintrodução dos motivos que apareceram depois do *crescendo*. Assim, há a continuação da dinâmica dita de desenvolvimento anterior, mas aqui a gravação sofre um decrescendo e um corte abrupto[121]. Assim acontece a transição para a terceira música [03m33] que é um *"Solo de violão"*. A sequência é simples de acordes dedilhados, com bordão. Harmonia simples: Lá, Ré menor, Lá, Mi, Lá, Si menor, Lá, Ré menor. Nesses últimos dois, cordas graves intervêm, com maior intensidade. A quarta faixa [04m04s] contém um trecho da abertura supracitada de Tchaikovsky, que se funde à música anterior. A frase recede naturalmente [a resolução fica suspensa, mas há um sentido de fechamento, de que a música de fato diminui ali e ali descansa - dá para sentir a reverberação da sala, por exemplo, após a sonoridade que cessa]. Na quinta faixa uma quarta música é iniciada [04m13s], de autoria de Enrico Toseli, a música é *"Serenade"*, que começa em Ré maior - possível ponto em comum com o Ré menor anterior. Entretanto a gravação entra de modo desajeitado: parece ser a primeira nota o primeiro Ré, mas entra com um corte na gravação, com duração encurtada em virtude disso.

[121] Nesse corte, a dinâmica [a intensidade] das duas músicas são pareadas, isto é, há uma transição suave, em termos dinâmicos [embora abrupta em termos de corte musical e fraseado].

Outro solo de violão é tocado na sexta faixa [09m05s à 09m36s]. Trata-se de uma Serenata com acompanhamento de violão arpejado, além de suporte harmônico das cordas [o violão, ao fundo, na sua articulação, os acordes tocados, mas mais animado e jovial], e melodia lírica nas cordas.

Como descrevemos no corpo do texto, a transição é feita para o lado A do segundo disco, pois os discos eram tocados em duas vitrolas, o que permitia uma transição entre as partes mais suave. No início do primeiro lado [A] do segundo disco, a última música do lado A do primeiro disco [1A] é repetida. A mesma gravação é então continuada, a partir do trecho que aparece anteriormente, até o final dela [com um pequeno trecho cortado]. Um violão, com uma linha melódica lírica e simples, em meio a uma valsa gingada, de harmonia simples. Acompanhamento da forma bordão mais acordes, para cada nova harmonia, em torno de Lá, Ré e Mi. Em meio a uma nota não muito proeminente há um corte *decrescendo*, e segue-se um silêncio. A *"Valse Triste"*, de Jean Sibelius, é ouvida na segunda faixa deste segundo lado [01m39s] pronunciadamente em três, em tempo ternário, interpretada com *rubatos expressivos* [pequenos *acelerandos* e *desacelerandos* internos às frases: modo romântico de interpretação]. Começa a segunda parte, mais agitada, menos intensa, primeiro sem uma melodia pronunciada, depois ganhando mais fluência e intensidade, até receder e acalmar para a retomada da primeira parte. Posteriormente volta a parte 2, já com a melodia, e acrescida de linhas-escalas contrapontísticas ascendentes e descendentes no acompanhamento, em *pizzicato*, nas cordas. Uma nova música *Rose Adágio*, de *"A Bela Adormecida"*, de Tchaikowsky, é interpretada na terceira faixa do lado B [04m16s]. Tem os acordes organizados por repetição e pequena variação de conteúdo, até desembocarem em uma série de arpejos na harpa, lentos e gradativamente acelerando, até uma espécie de cadência solo pelo instrumento, formada por arpejos descendentes rápidos e depois alternados, sempre mantendo a ideia de acordes-harmonias. Em certo momento, a harpa assume o papel de acompanhamento harmônico, realizando acordes dedilhados [mantendo a fluência próxima a do arpejo], quatro por harmonia, ascendentemente, passando por inversões diferentes de um acorde-harmonia. A melodia orquestral entra. Adiante há um pequeno clímax, em que o acompanhamento para e há uma ponte. Depois da volta do primeiro acorde após esta, a música é interrompida. A quarta faixa do disco [05m22s] contém a repetição da *Abertura* de *"Romeu e Julieta"***,** de Tchaikovsky. Uma melodia orquestral lenta, de caráter romântico. Em certo ponto, a

intensidade é menor e começa um jogo de "perguntas e respostas" em que um motivo é enunciado, sendo em seguida variado melódica e instrumentalmente. Após isso, o motivo é tocado nas cordas graves. Começa um jogo de oposição entre a frase tocada na região aguda e esta no grave, junto com a oposição/alternância entre dois acordes, maior-menor. Mais tarde esse jogo continua, mas há dúvida, quanto à interpretação [parece ser uma estranha retomada, ou uma colagem da gravação]. Em seguida começa outro trecho, crescendo em intensidade e tensão, introduzindo episódios contrapontísticos e alternando outro trecho, mais estático, onde há crescente tensão pela repetição aguda de um elemento. Um novo ciclo, desta forma, se desenvolve e intercala grandes massas orquestrais e texturas mais densas. Um *decrescendo* acaba o trecho, logo após a reintrodução de um dos temas de Tchaikovsky. Na quinta faixa [09m14s], ouve-se rapidamente a introdução de *"Rose Adagio", de "A Bela Adormecida"*, de Tchaikowsky, até o som da harpa, mas a música não entra, sendo interrompida. A orquestra começa *piano* (com pouca intensidade), com uma sequência de acordes, cada um repetido algumas vezes. Há um *crescendo* moderado que prepara a entrada da harpa, em arpejos, em meio ao acorde resolutivo que é sustentado pelo resto da orquestra. O último arpejo da sequência termina em silêncio – na gravação, silêncio corresponde ao ruído produzido pelo equipamento (aparelho de vitaphone) de gravação. Essa finalização é tranquila e suave, apesar da brevidade do trecho. Há no finalzinho dela, entretanto, uma pequena transição de ruídos, de um para outro. Parece uma mudança do trecho de ruído da gravação de orquestra com o ruído da gravação final, para um trecho em que há apenas o ruído da gravação final.

O início do áudio do lado B do primeiro disco (essa era a sequência de alternância entre os discos), não repete a última faixa do disco anterior. Ele já começa com a *Abertura* de *"Romeu e Julieta"*, de Tchaikowsky. A entrada da faixa levemente abrupta de melodia temática, grandiosa e orquestral, com linha de acompanhamento clara e baixos pontuando *tempos* fortes. Ela dá lugar a uma melodia muito expressiva, que se repete e desenvolve. É o mesmo trecho de antes, mas nesse ponto começa segundos depois, como uma reprise do trecho anterior. Após uma nota segurada em instrumento de sopro, longo, o trecho acaba. Há um pequenino silêncio ao final. Em seguida, mais uma música não identificada, denominada *"música triste e bonita"* [01m39s]. Introdução nas cordas, em tom lírico, no registro agudo. Segundos depois, entra a música, mais soturna, com melodia no registro médio e com uma voz

“heterofônica” fazendo uma linha similar no médio grave, acompanhamento dedilhado no médio agudo. Pouco depois os violinos assumem a melodia e a voz principal vai ao registro agudo. Logo após o trompete assume, com timbre mais ardido. O jogo de mudança de timbres ocasionado pela mudança de instrumentos na voz principal (que entoa a melodia) continua, em seguida o trompete sai para que cordas no registro médio reassumam. Uma viola – não estamos certos de que este é o instrumento – vai ao agudo, mas sua linha é assumida por um violino que vai mais ao agudo ainda, e em seguida o trompete entra, e violino, no agudíssimo segue, mas em segundo plano. Esses jogos de registros-timbres continuam, com brincadeiras e intervenções, linhas de violino no agudo em segundo plano, passando para primeiro plano e depois para segundo [dependendo dos outros elementos]. Nessa música, esse jogo é facilitado por ela lidar com variações da melodia em linhas melódicas diferentes, que ao mesmo tempo que mantém uma grande unidade e similaridade, tecem diferenças e desvios, pequeninos contrapontos (heterofonia). Esse trecho termina quando é possível traçar uma cesura na música, pois há um *decrescendo* rápido mas suave; entretanto, a frase não termina de fato nesse ponto. A terceira faixa desse lado B do primeiro disco é mais uma vez a *Abertura* de *“A Bela Adormecida”*, de Tchaikovsky. A música orquestral agitada começa [03m42s] com um gesto que contrapõe um som grave de metais a acordes em *trêmolo* na orquestra, que resolvem em acordes pontuais, repetidos. Há em seguida uma *chamada* [Fá Si-bemol], de tom militar, e alternância de acordes orquestrais e pontuações entre dois polos que volta ao gesto inicial. Logo depois, há alternância entre a *chamada* e acordes pontuais, e esse jogo se desdobra, com variações [pontuações dobradas ou multiplicadas, acordes-arpejos, figurações de transição rápidas nas cordas], até só haver as pontuações. Após o ataque-acorde, há um som de *rulo* de percussão (tímpano), que retoma a oposição do começo do trecho entre longo e curto. Após pausa, cordas entram com nota longa, em *trêmolo*, no registro médio, primeiro com um ataque esforçando, sendo acrescentada outra nota, mas com um *decrescendo*, o que já aponta para uma transformação suave do tom agitado, que prepara a entrada de algo mais lento e calmo. Um acorde maior se realiza em Mi maior, e logo começa outra sessão da peça, com uso de atmosfera mais leve, com harpa, em tempo terciário, registro médio-agudo. Ao final há um *decrescendo* antes que a cadeia harmônica seja completada na tônica. A quarta faixa desse lado B do disco 1 [05m44s] é a música *“The italian street song”* de *Naughty Marietta***,** de Victor Herbert. Esta é uma música jovial e em tom maior (Fá), com acordes de fanfarra, mas com predominância de timbre no registro médio-agudo,

música em tempo quaternário. Na terceira frase, acelera e dá lugar, por contraste, a uma nota pedal, na trompa, registro médio-grave. Essa nota se desfaz no silêncio (ruído do disco de goma-laca) curto (menos de um segundo). A quinta faixa é outra parte de "*Naughty Marietta*", de Herbert: *"Ah, the sweet mistery of life"***.** Também começa [05m58s] em Fá, descendo ao Mi em seguida, estabelecendo assim um elo com a canção anterior. Um clima recitativo de violino, cheio de *vibrato*, uma melodia de movimentos descendentes e acompanhamento esparso e sutil. Logo após o movimento passa a ser ascendente, revertendo a tendência melódica, num trecho mais virtuosístico que prepara o final dessa "introdução-recitativo". E, depois, uma melodia começa, em Lá maior, acompanhada também, como outras músicas usadas no filme, por harpa e orquestra, uma harpa arpejada, justamente, e cordas em *trêmolo*, uma valsa em tempo ternário, com muito *rubato* [tempo que se extende e contrai segundo a expressividade dos motivos e fraseado]. A estrutura é do tipo frase principal, frase secundária, seguida de repetição da frase principal, variada e estendida para ocupar a duração igual das duas anteriores. Repetição das frases principais e secundárias, nova variação e extensão. Uma segunda parte, mais estática, contém notas seguradas no registro agudo, e movimentos escalares descendentes no acompanhamento, mas em vozes diferentes, causando um efeito de acumulação, como uma espécie de efeito de congelamento. A interrupção nesse momento é muito sutil, quase não há corte, e é como se a música emendasse na próxima. O corte então respeita, não perfeitamente, mas bem, o final dos sons tocados, do acorde final da amostra da gravação utilizada [Fá menor].

A música *Neath the Southern Moon,* de "*Naughty Marietta*"**,** de Victor Herbert entra a seguir [07m46s]. Há um acorde de finalização, que vai se estabelecendo, finalmente chegando ao registro grave, mais resolutivo – esse trecho, se ouvido sem muita atenção, parece uma continuação do anterior. A melodia, em Dó menor, começa no mesmo registro médio grave, soturno, em tons mais escuros, desse acompanhamento, traçando dois arcos. Em meio à primeira nota do que seria uma continuação, ou começo de segunda sentença da música, há um corte abrupto, e cerca de meio segundo de "silêncio". A sétima faixa é uma música de começo [08m02s] *tenuto* seguido de arpejo ascendente que desemboca em uma melodia, duplicada no baixo, transposta, melodia mais lírica e doce, descendente. Não conseguimos reconhecê-la e ela foi denominada *Tema romântico do casal.* É uma introdução: há uma pausa que indica que a parte principal deve começar. Quando começa, revela-se uma melodia romântica, lenta, com

vibrato e eventuais duplicações; tempo quaternário, acompanhamento de cordas dedilhadas em acordes arpejos e vozes internas de cordas e sopros, arpejos e floreios de flauta ao fundo, tom maior (ritmo de seresta). Na dominante harmônica, ao final, respeitando a duração das notas, há a intervenção do ataque *sforçando* mais *piano* que começa a próxima parte, *"Ah, the sweet mistery of life"*. Na verdade, na próxima aparição desse tema, esse ataque de prato pronunciado e piano são de fato pertencentes ao tema romântico. Nesta versão, entretanto, a melodia que segue é outra, identificada abaixo. Isso levanta a questão de se esta é também uma música de Victor Herbert, ou o regente criou uma transição entre as duas especialmente para esse filme. A oitava faixa começa [09m23s] com a introdução da *Valsa* de *"Eugene Onegin"*, de Tchaikovsky.

O início do lado B do segundo disco [2B] mantém a mesma música e, aos 27 segundos inicia a segunda faixa *"Italian Street Song"*, da opereta *"Naughty Marietta"*, de Victor Herbert. *"Ah, the sweet mistery of life"* aparece novamente, começando [00m39s] com um ataque pronunciado e algo que parece um *trêmolo* misterioso, mas possivelmente é a ressonância do ataque de prato de percussão; segue uma frase-arpejo descendente em um piano. O violino começa antes de o piano acabar sua frase, o que dá a entender que é uma gravação diferente da primeira aparição da música – é difícil de destingui-las. A segunda sentença tem sua segunda frase incompleta, interrompida, com dois segundos de silêncio. A quarta faixa dessa parte [2B] contém a mesma gravação da segunda faixa do lado 1B, denominada *"Música triste e bonita"*. Ela inicia [01m17s] no mesmo ponto, no entanto, desta vez o corte ocorre bem antes e de modo bastante desajeitado. Após a melodia-resposta do trompete, as cordas vão retomar, quando há um corte brusco, e entra a próxima música, mas como se tivesse sua primeira nota engasgada. A quinta faixa contém a sobreposição de ao menos dois eventos musicais orquestrais, diferentes, com predominância das cordas não identificados. Trecho forte que começa [02m09s] com uma sonoridade confusa, misturada, mas que termina claro e menos intenso, até mesmo suave. Um dos eventos é composto por um motivo repetido exaustivamente de ritmo pontuado que segue notas rápidas e vizinhas, com a última mais longa, como um ponto de apoio. O outro, que passa a predominar e ficar sozinho, a partir do clímax em de intensidade, tem uma escala ascendente nos baixos e acompanhamento interno harmônico a contrapor. Após a subida que culmina em um quase uníssono em, com um *decrescendo*, quase todos tocando a mesma nota [Sol]. Esta vira um acompanhamento, um *ostinato ritmico* através do qual se delineiam novas

harmonias, em tom mais soturno, escuro, completando um caminho cromático descendente até o próprio Sol [convergindo na própria nota do *ostinato*]. Com isso, pouco depois inicia outra parte da música, uma melodia que resgata o motivo que outrora, no começo do trecho, causara certa confusão auditiva. No final dessa pequena frase, há já um *decrescendo* e uma pequena pausa, a preparar o próximo trecho de música. A *Abertura* de *"A Bela Adormecida"* entra [06m21s] no mesmo trecho que sua aparição na parte 2B (lado B do disco 2), mas como se dois segundos e meio [2,5s] antes na gravação. Curiosamente, se sincronizarmos as duas, a anterior começa a ficar levemente defasada. Depois de pouco mais de quarenta segundos, já está 0.2s atrasada. E com mais um minuto, já se encontra 0.5s defasada. Desta vez, entretanto, a música continua bem em um acorde com certa surpresa harmônica. Com dois minutos de música, uma mudança abrupta de centro harmônico para um Dó maior – é uma sequência *mediântica* (modula para a terça maior abaixo da tônica principal) –, seguido de elaborada sequência que retorna ao Mi maior depois de vinte segundos, e retorno [07m10s] de melodia tranquila, com acompanhamento curioso com pequenos *trinados* ao fundo. Esta é interrompida dez segundos depois, usando um *decrescendo* suave aplicado à gravação, e um segundo aproximado de ruído de toca-discos. A oitava faixa é a *Abertura* de *"Coriolano"*, de Beethoven. A música tem uma entrada forte [08m53s], impetuosa, um pouco imprecisa, mas firme. A nota é sustentada num *crescendo* em tensão e finalizado em um acorde intenso e denso, seguido de pausa dramática [mais de dois segundos] – em tom menor. O gesto se repete três vezes, e então há dois acordes, com pausas menores entre eles, tônica, dominante, e outra pausa dramática, na espera da resolução harmônica deste último acorde orquestral denso. No *pianíssimo* que segue [pouco intenso] o ruído do disco e da gravação é tão grande a ponto de atrapalhar a audição da música por trás. Ela se articula por pequenos motivos de duas notas, descendo cromaticamente de uma a outra, ao mesmo tempo que ascendendo nas alturas, entre um motivo e outro, ao mesmo tempo crescendo e finalizando num grande acorde corte. Segue outra pausa dramática [09m33s].

A quinta parte do áudio, ou seja, o lado A do terceiro disco [3A] inicia com a mesma música da parte anterior. Voltam os gestos do começo, um "repeteco". Depois da repetição do episódio, há um segundo, em outra transposição. Depois de um minuto e meio, esse episódio é continuado, de modo a conjugar a orquestra inteira e dar visibilidade inteira a esse motivo. Trinta segundos depois, começa a exposição da

segunda parte, caracterizada por um tema mais melódico, mais leve, em tom maior, com maior participação dos instrumentos de sopro. E, depois de um minuto, há um *crescendo* se delineando e a orquestra passa a reforçar motivos menores (alternâncias entre duas notas com um semitom entre elas). Isso desemboca no Sol [que remete ao começo] e jogos de intensidade entre forte e fraco [forte e *piano*], ainda com esse gesto-motivo cromático, ora ascendente ora descendente, e com um enfoque em um *ostinato* [um baixo que se repete], ao fundo. Há um *decrescendo* da gravação de pouco mais de um segundo, bem feito, e uma pequenina pausa antes do próximo trecho. A segunda faixa [01m11s] é a *Valsa* de *"A Bela Adormecida"*, de Tchaikovsky. É uma música agitada, rápida e em tom maior, caracteriza-se no começo por uma frase que é uma rápida escala ascendente, mas que se encaminha para um trecho catártico, alternância dominante tônica e resolução animada. Após pausa-respiração, começa a valsa propriamente dita, com o ritmo ternário pronunciado, baixo e dois acordes de acompanhamento, em intensidade médio-baixa, e primeiro só o acompanhamento, alternando dominante e tônica. Após essa apresentação do acompanhamento entra a melodia, marcante, de arcos longos, separada em duas partes. Depois de pouco menos de um minuto ela repete, após uma transição fluida e tranquila. Desta vez já com variações, e desemboca em outra sessão (B)[122] em, com um ataque forte, seguido de floreios, contrapondo trechos lépidos e rápidos de figurações nas cordas, em dinâmica *piano*, com ataques orquestrais, e movimento em bloco, em dinâmica forte. Pouco depois há um *retardando* e leve *decrescendo* que prepara a reentrada da melodia de valsa, dois segundos depois. Com dois minutos de música, entra uma nova parte, ao invés de uma reexposição de (B), mantendo o acompanhamento de valsa, com floreios de sopros no meio, um tom um pouco cômico. E, adiante, volta novamente a melodia da valsa. Desta vez, sua continuação é efetivamente a parte chamada aqui de (B), tal qual a outra parte assim denominada. Mais tarde, volta a melodia da valsa e a valsa em si, mas com um decrescendo da gravação de pouco mais de um segundo, que desemboca na próxima música do filme. Na terceira faixa [06m28s], mais uma vez a interpretação da música denominada *"Triste e bonita"*. Trata-se da mesma gravação que ocorreu no terceiro e no quarto discos. Curiosamente, entretanto, há uma entrada em falso, com um acorde de ataque pronunciado e intenso precedendo o começo da gravação, como que montado, colado imediatamente antes desta. Esse começo em falso é interrompido e

[122] Segunda parte da música; denominada "B", quando há uma variação melódica.

logo começa a gravação (de novo), sem o acorde, isto é, tal qual nas duas aparições anteriores. Esse corte também é desajeitado, feito após *crescendo* da melodia, mas não respeita a duração da última nota do primeiro trecho. A gravação está um pouco mais rápida desta vez, embora talvez imperceptivelmente. Sincronizando-as no começo, após aproximadamente 1m55s, temos cerca de 0.8 segundo de defasagem. A música é interrompida bruscamente, mas sem ruído, e se ouve apenas o fundo de ruídos dos discos Vitaphone, por cerca de dois segundos. Em seguida tem início [08m20s] a música *"Rose Adagio"* de *"A Bela Adormecida"*, de Tchaikovsky**.** Trata-se da mesma gravação que apareceu no segundo disco, porém um pouco mais rápida (defasa 0.7 segundo; aproximadamente em 1m04s). Ao final da gravação, tal qual a outra, há uma interrupção [09m46s]. No entanto, ela é brusca e trata-se da passagem para o sexto lado [4A].

A música prossegue na nova parte, lado A do quarto disco, repetindo um trecho imediatamente anterior, depois prosseguindo com a mesma música. Uma transição, que desemboca na volta do acompanhamento, que retoma um trecho anterior e vai adiante. Pouco depois, há um episódio contrastante, com uma nota ritmada a repetir (Sol#?), e intervenções energéticas que, a partir desta, recaem se afastam para depois recair nela. Elas se desenvolvem numa pequena melodia. Adiante, na música, o trecho se desenvolve através de um motivo-trinado, e encaminha-se para outro trecho melódico, que repete, é transposto, reduzido, intensificado, se mistura com as intervenções, e finalmente, após movimento contrário das vozes graves e agudas, em direção aos extremos, desemboca em um trecho mais agitado e veloz, em tom maior, e acompanhamento de arpejos-acordes rápidos. Ao final, volta uma melodia mais sinuosa, em tempo ternário, seguido por um *ostinato* predominante de fagote com jogos de imitação ocorrendo. Há um *decrescendo* da gravação de um segundo, seguido de meio de silêncio. A segunda faixa do lado 4A contém, mais uma vez, a execução da *Abertura* de *"Romeu e Julieta"*, de Tchaikovsky. O início [02m22s] é lento e em tom de hino, em tom menor, melancólico, mas com alguns finais em tom maior (mais resolutivos). No início, todos os instrumentos tocam com acordes com voz melódica principal. Aos poucos, alguns instrumentos de cordas entram sozinhos, criando uma oposição dramática. Há o início de outra sessão, em tom maior, mais *andada*, com mais movimento rítmico. O acorde traz de volta um pouco à sonoridade mais arrastada do início. Essa frase sombria (Si-Ré-Fá sustenido-Lá) repete retumbante mais três vezes,

como que para dar ênfase em sua articulação, sua fatalidade. Há um corte no final na frase, não muito suave e impreciso. Seguem três segundos de silêncio. A terceira faixa do lado 4A é uma música festiva e jazzística, em tom menor, com uma formação de banda de jazz que destoa das anteriores. Essa música parece um *Foxtrot* (que equivaleria ao início do jazz nos anos 1930) ou um *Ragtime* ou um *Charleston*. Ela começa [04m12s] com uma introdução, motivo descendente e baixo descendo também. Depois de dez segundos, entra o tema, no registro médio-grave, com intervenções e comentários no registro agudo, enquanto o baixo faz uma figura característica em dois, de baixo-base seguido de acorde, configurando o acompanhamento. E, pouco depois, em episódio, começa com um jogo de antecipação rítmica, contrapondo linhas picadas e linhas ligadas mais contínuas com apoio em notas longas. Logo em seguida, volta o tema, em um registro mais agudo e em seguida ainda mais agudo, na próxima repetição, mantendo-se assim mais uma vez. Outro episódio, mas o contraste agora é dado por mudanças de timbres. A voz de liderança é mais fluida e a nota que seria sustentada ao fundo decai a cada ataque. O tema retorna, com uma finalização em *tutti*, que prepara o segundo tema. A repetição deste tema traz um timbre menos brilhante e uma dinâmica menos intensa. Em seguida, reentra o primeiro tema, mas variado, com um tom mais sofrido. E vinte segundos depois, traz o episódio à essa nova luz (inflexão harmônica). O tema variado volta em dez segundos e há, ao final deste, uma ponte, que modula a harmonia e o reintroduz sobre outra variação, com o episódio correspondente, e volta com um solo agudo que prepara o final da música em um acorde, seguido de pouco mais que dois segundos de pausa. Na quarta faixa [07m10s], toca o mesmo tipo de música que a anterior, mas em tom maior, com insistência na nota Si, com um motivo que é repetido sob diferentes harmonias, recaindo nesta nota. Após cerca de trinta segundos, começa uma melodia formada por motivos com um movimento parecido com o do começo. Essa melodia tem duas partes-frases. Após algo que soa como uma antecipação rítmica, ela recomeça – sem ter terminado de maneira previsível sua segunda parte, após a intervenção de notas fortes na tuba, no extremo grave. Ao final, respeitando a nota, e mais ou menos a frase, há um pequeno *decrescendo* e pequena pausa. O pianista e doutor Carlos Eduardo Pereira[123] afirma em sua dissertação que este tema se trata na verdade de um *black-bottom* e, em sequência, é possível reconhecer um fragmento da música “Dia de Jejum” de Lamartine Babo e Lírio Panicali. De acordo

[123] Também programador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

com o pesquisador: “Estas duas peças são orquestradas à maneira das *Jazz Bands*. O fox, de origem norte-americana, fez muito sucesso no Brasil na época, e muitos compositores populares nacionais se aventuraram nesse gênero. Foi também muito comum no acompanhamento de filmes, e vinham associados a uma “aura” cosmopolita de modernidade urbana”. (PEREIRA, 2008, p. 31) A última música da parte 4A é *Abertura* de *“Coriolano”*, de Beethoven [07m50s]. Ela havia aparecido no lado 2B, mas com várias diferenças: após o primeiro gesto [nota pedal sustentada seguido de ataque forte e denso pela orquestra], ao invés de um silêncio dramático e repetição do gesto, há pausa menor e já um acorde de dominante. Após novo gesto, e pausa menor, surgem os dois acordes massivos de tônica e dominante, e logo em seguida o episódio com motivos de notas deslizantes descendentes, uma trajetória ascendente e um *crescendo* rumo ao grande acorde fortíssimo [10m01s].

Na passagem para o sétimo disco, entra a parte mais dramática da mesma música, com a orquestra tocando densamente e com bastante intensidade, usando motivo de três notas de tom menor com o movimento deslizante descendente, que desemboca, na segunda parte da abertura, em uma melodia mais leve e jovial, em tom maior. A transição começa e dez segundos depois, sofre um *decrescendo* na gravação, de um segundo, que prepara um corte (não muito bem feito), para a reinserção do começo da abertura, do gesto dramático. Desta vez é usada a mesma gravação. Depois de uma pausa que acontece após o segundo acorde, começa novo trecho de música, ao invés do episódio que começaria se continuassem a usar a mesma gravação. A segunda faixa é a *Valsa* da Ópera *“Eugene Onegin”* (Ato II), de Tchaikovsky. A introdução da música [00m39s] em dinâmica forte, tom menor e com jogos de notas com distância de quinta e quarta (Lá Mi, Mi Lá). Começa com um pequeno *crescendo* da gravação. Esses jogos se mostram constituir a dominante que prepara o começo de outra valsa, em Ré maior – ágil, mantendo jogos de quartas (Ré-Lá e outros), mas com floreios, e pedaços de escalas rápidos entre estas. Com um minuto de música ocorre o que parece ser um disco em *looping*, acidental, da gravação, repetindo três vezes o mesmo trecho. Essa parte A [primeira parte da musica] recomeça/repete então, já variada. Há um episódio de frases mais curtas e contrastes forte/fraco e de massas orquestrais (sopros/cordas). Com mais ou menos três minutos de música, volta a parte A, com ênfase em um movimento escalar dos baixos descendentes (diatônico). E trinta segundos depois, há um novo episódio, alternando música mais simples e com predominância de sopros com

comentários das cordas (violinos principalmente), com mais notas e movimentos escalares. Segue um trecho mais dramático, a partir disso, que desemboca em outra melodia (valsante), após uma resolução em fortíssimo. Ao final, há um *decrescendo* de um segundo seguido de uma pausa de cerca de 1,7 segundos. Esse *decrescendo* é um pouco desajeitado, não respeita a frase da valsa. A mesma gravação da música denominada *"Música triste e bonita"*, que já apareceu nas partes 1B, 2B e 3A dos discos, nesse ponto começa [02m32s] sem grande parte da introdução. Na verdade, só contém sua finalização – apenas indica uma introdução antes, mas não a contém. Assim, começa cerca de seis segundos depois, em relação à gravação usada no terceiro disco. Enquanto a primeira gravação acabaria, se sincronizada, depois de dois minutos, desta vez a música continua, com um trecho menos denso, em que a harpa para de tocar por um momento, encaminhando-se assim para a finalização da música, ao que parece. O corte espera a terminação harmônica ao final, mas não respeita a duração da nota e a finalização da frase, que parece ser uma de fechamento da música. Segue um breve silêncio (menos que um segundo). Nesse momento, a defasagem entre as gravações é menor, de 0.4 segundos em 1m53s. A quarta faixa dessa sétima parte [3B] – lado B do terceiro disco – é *"The italian street song"*, de *Naughty Marietta*, de Victor Herbert [04m54s]. É a mesma gravação que aparece na parte 1B e, no mais, é uma repetição do mesmo trecho, da mesma forma. Depois dela, mais uma vez a *"Música triste e bonita"* – mesma gravação das anteriores – começa [05m08s] com a introdução, tal como na primeira aparição. Termina bem antes, com uma interrupção (com *decrescendo* rápido na nota), após o início de uma nota (Ré), no final de uma frase, que fica incompleta. Segue um brevíssimo silêncio. A sexta faixa [05m41s] é uma repetição do tema *"The italian street song"* tocado anteriormente na quarta faixa deste mesmo lado [3B] e que, anteriormente, foi executada no lado 1B. A sétima faixa [06m01s], *"Ah, the sweet mistery of life"*, de *Naughty Marietta*, de Victor Herbert, é a mesma gravação da primeira aparição dessa música no 1B. Entretanto, essa segunda adianta em relação à primeira, isto é, é um pouco mais rápida, defasando 0.6s em cerca de 1m08s. A transição é suave, ao final da frase, esperando o decaimento natural da última nota, ao mesmo tempo em que inserindo possivelmente um *decrescendo* do volume da gravação nesse ponto, com melodia em Fá. Na oitava faixa, todavia, é tocada pela primeira vez a música *O Vôo do Besouro*, da Ópera *"O Conto do Czar Saltan"*, de Nikolai Rimsky-Korsakov. A gravação começa [07m41s] com um *crescendo* rápido e a música não inicia em seu começo, mas já no meio das notas rápidas e cromáticas do violino,

acompanhadas de acordes pinçados. Estas dão lugar a *trêmolos* nervosos, preparando a reentrada da melodia-floreio cromática, mas em forma de *episódios*. Nos quais ela se alterna em outros instrumentos que não o violino, mas de sopros. Recomeça a melodia, agora em sua forma mais inteira, na flauta com o mesmo tipo de acompanhamento. Um novo *episódio*, desta vez contrastando o cromatismo circular (nos sopros graves agora), com *pizzicatos* e notas *stacato* (separadas, pontuadas) em outros sopros graves, seguindo preparação ascendente para o retorno da melodia, nas cordas. Desta vez com maior duração. Após rápida intervenção da flauta e esboço de novo episódio, há um *decrescendo* brusco. A última faixa do lado 3B é a mesma tocada no final do lado 1B, que denominamos *"Tema romântico do casal"*, no entanto, trata-se de uma outra gravação. A música começa [08m33s] com um pequeno silêncio, como o de colocar a agulha no início do disco. A intensidade é bem maior, desta vez, e isso ajuda a música a se sobressair mais sobre o ruído de fundo do disco (caracterizado por sua materialidade), em relação à gravação anterior (possivelmente são duas performances diferentes). Depois de dois minutos, recomeça a música, com intensidade similar a da execução do lado B do primeiro disco. As gravações são diferentes e, ao sobrepô-las, diferem bastante em alguns trechos. Em especial após a introdução, na versão corrente não há uma pausa longa a preparar o início da melodia, mas esta já quase imediatamente começa após o soar da última nota da introdução. Essa entrada é desastrada, quase no mesmo ponto que ocorre o final da versão anterior, mas começa um pouco antes, comendo um trecho da nota Mi e já pulando para o recomeço da música, para a reintrodução. A música termina aos 9m43s.

A oitava e última parte é o lado B do quarto disco, que inicia com a mesma música do final do lado B do terceiro disco. Um ataque de prato e o arpejo descendente de piano, caracteriza o momento de contraste e surpresa da música – forte e intenso, mas com um *diminuindo* que conclui num novo ataque do prato, menos intenso. A ressonância dele soa e se desintensifica, e a melodia romântica recomeça. Começa então uma segunda parte da música, também com uma nota longa que dá início uma melodia, com vozes internas ascendendo graciosamente. Depois de quase três minutos de duração, a música é interrompida, com um *decrescendo* e uma pequena pausa, de meio segundo. A segunda faixa [01m44s], também desconhecida, denominamos como *"Música alegre"*. É outra música em ritmo ternário, em Si maior, como uma valsa. Tem um motivo que alterna duas notas vizinhas que serve como fio condutor, executado

pelas cordas no registro médio-agudo. As terminações de frase dão ênfase a nota Fá, assim como o motivo, mas vindo de escalas descendentes. Esse primeiro trecho, A, repete depois de quarenta e cinco segundos com uma terminação em outra nota, que prepara um desenvolvimento-variação, passando por outras harmonias, principalmente a partir de trinta segundos, mas que acaba preparando uma incursão pela região da dominante. Pouco depois começa o trecho B (segunda parte da música), com um movimento mais intenso das notas e que retorna para a região da tônica e retoma A (a primeira parte da música). Ao final, há um *decrescendo* de cerca de um segundo, também com um segundo de silêncio após. A terminação não é sincrônica com a frase, tampouco abrupta. Um novo tema é incluído [02m57s] à trilha sonora na terceira faixa dessa última parte: *"Serenade" (Ständchen)*[124], de Franz Schubert, editada por Liszt. Também em tempo ternário, mas articulando mais contagens em 6 e grupos de 4 compassos – completando a harmonia inicial, pontuada, ao que parece, por um órgão, em meio a arpejos de cordas dedilhadas (harpa). Em tom menor. Tem a melodia em um violino romântico, com *vibrato*, longa e ligada. Os últimos dois compassos da frase, são repetidos, reforçados por mais vozes (então a estrutura é quatro compassos mais dois de repetição da última frase da melodia). A segunda parte da melodia aparece depois de trinta segundos, e, depois de quinze segundos, uma terceira que não opera por repetição nos últimos dois compassos, mas por uma frase de conclusão (já em tom maior). Esta última é repetida, enfatizando agora a tonalidade maior empregada no trecho. E quinze segundos depois há a volta para a primeira parte da melodia, mas aqui o intuito é contrastar o tom menor do começo com a atitude resolutiva em tom maior do final, repetindo assim o tom maior, desde o começo da mesma em seguida. A melodia volta, agora com variação (duas vozes juntas, uma das quais mais aguda), ora uma antecipando outra. Elas se juntam vinte segundos depois. No meio da segunda aparição da melodia, com continuação diferente, há um *decrescendo* corte, no meio da frase.*"Valse Triste"*, de Jean Sibelius – mesmo trecho tocado no lado A do segundo disco, mas outra gravação – aparece como quarta faixa. O começo [04m59s] é mais *piano* (pouco intenso) e mais comedido; o andamento mais lento. A gravação também é usada por um período de tempo muito maior. Após pequena introdução, onde um baixo pulsa, enquanto o acompanhamento em tempo terciário vai se esboçando com acordes com movimento diatônico descendente (uma figura com duas notas, a primeira

[124] É a mesma música que Jayme Costa canta em *Alô, Alô, Carnaval*.

geralmente seguindo/resolvendo na segunda). Depois de um minuto, inicia uma segunda sessão, mais animada, mais ritmada, com notas pontuadas e em tom maior. Após um pequeno *ralentando*, essa primeira frase repete – esse *ralentando* sinaliza e articula o final da frase. Na gravação anterior da Valsa, esse trecho era mais escuro em timbre e muito mais lento, sem o contraste mais leve e lépido/jovial dessa interpretação/gravação. Após dois minutos, entra uma melodia jovial, com movimentação interna no acompanhamento, e linhas internas até um *crescendo* e um *ralentando diminuindo* em tom menor. Dele segue uma recapitulação do tema da valsa, em tom de fechamento, antes mesmo do que parece um retorno à primeira parte desta, em quase três minutos de música. Esse retorno, essa volta ao andamento lento, é frustrada por uma sequência mais agitada, em que a melodia segue a um acompanhamento ascendente e descendente, de *pizzacatos*, nas cordas, em movimento escalar [diatônico]. Depois de retomada expressiva, com cordas conduzindo uma sequência de acordes em *crescendo* e uma diminuição no andamento, há um trecho mais rápido, com acompanhamento fazendo uma figura bastante dançante e menos elaborada, mais rústica, em três, baixo e dois acordes de acompanhamento. Logo depois, há um *ralentando* e o andamento cai, mas volta a subir, sendo subitamente continuado pela retomada do tema da valsa, em tom solene e taciturno, com *rulos* de tímpano aumentando o caráter expressivo [efeito de uma nota longa no grave, mas com movimento interno de reiteração]. Antes dessa retomada há o jogo com a nota longa, em meio às notas mais agitadas, antecipando a nota de entrada da melodia do tema. Há então um fechamento com o tema modificado de modo a prover uma resolução harmônica final na última nota. Mais uma vez a denominada *"Tema romântico do casal"* é tocada [08m49s] e parece ser a mesma gravação que terminou a parte 3B e iniciou esse último lado de disco [4B]. A música foi tocada pela primeira vez ainda no lado B do primeiro disco. Entretanto nesta interpretação ela está mais lenta, pois defasa um segundo em pouco mais de um minuto e não há o ponto de emenda para a reintrodução da música. Ela segue, ocorrendo o ataque de prato, depois de um minuto e meio, seguindo a segunda parte da música em seguida, que é concluída, porque há um curto *decrescendo* que interrompe a frase e um pequenino silêncio. A sexta faixa [10m25s] é *"The street italian song"* de *"Naughty Marietta"*, de Victor Herbert, entretanto é tocada só a parte principal. Trata-se do mesmo trecho utilizado no lado 1B e no lado 3B. Por último, o *"Tema romântico do casal"*, que aparece nos lados 1B, 3B e 4B. Ela começa [10m39s] já da melodia e é a mesma gravação da quinta faixa deste

último disco, no entanto começando da melodia, sem a introdução que vem antes. Após um minuto de música, os ruídos de estalidos mais pronunciados do aparelho reprodutor dos discos Vitaphone ficam mais pronunciados. A música termina após a segunda intervenção do prato, mas sua ressonância é cortada antes de acabar.

Os aparelhos de reprodução Vitaphone na década de 1930 eram em sua maioria da Western Electric, incluindo o aparelho de reprodução do cinema Capitólio onde ocorreu a primeira exibição do filme em 1931. Entretanto, Luna Freire explicita o complexo processo de instalação de aparelhos de reprodução Vitaphone e Movietone no Brasil. (*Cf.* FREIRE, 2012) É importante frisar que havia a indicação de que cada disco fosse reproduzido por apenas vinte e cinco sessões para não desgastarem e, dessa forma, terem a qualidade do som deteriorada. A partir das informações coletadas nos materiais reminiscentes do filme (discos Vitaphone e película) um questionamento é inevitável: por que, em 1931, o primeiro filme sonoro da Cinédia não contém falas ou ruídos, apenas o acompanhamento musical como os filmes silenciosos? É ainda mais curioso atentar para esta característica ao relembrarmos algumas das tentativas de sonorização mecânicas e elétricas no país. Principalmente, após o sucesso alcançado por *Acabaram-se os otários* e a produção – simultânea ao *Mulher* – do filme *Coisas nossas*[125], que teria falas, ruídos e canções. Para isso, precisamos compreender quais os responsáveis pela definição estética do filme *Mulher*.

[125] Notícias sobre a produção de *Coisas nossas* divulgadas nas *Cinearte* n. 299 (18/11/1931) e n. 375 (15/09/1933).

3. O primeiro filme sonoro da Cinédia: *musicado, falado, ou sincronizado?*

Apresentamos nos capítulos anteriores a figura forte de Adhemar Gonzaga, tanto na revista *Cinearte* quanto no projeto de produção industrial cinematográfico da Cinédia. Gonzaga, adepto do cinema silencioso[126], pode ser considerado "a voz da *Cinearte*", pois controlava os rumos gerais. No entanto, ao mesmo tempo, fomentava a divergência entre os redatores que surgia a despeito dele. A partir de sua segunda viagem à Hollywood, entretanto, é notório que Gonzaga não acreditava mais pragmaticamente no cinema silencioso. Isso corrobora para a separação do grupo. Por sua vez, o roteirista e diretor Octávio Gabus Mendes foi o que mais escreveu sobre a chegada do som na revista *Cinearte*. Ele foi o mais entusiasmado – aparentemente, em uma jogada do Gonzaga que pôs a *Cinearte* para defender e atacar ao mesmo tempo a novidade do sonoro. E a terceira pessoa responsável pela trilha sonora do filme *Mulher* é o maestro Alberto Lazzoli.

3.1. O maestro de *Mulher*: Lazzoli

De formação erudita, Alberto Lazzoli era oboísta e fez curso de composição e regência com o pai do maestro Léo Peracchi. Lazzoli foi solista da Sociedade de Concertos Sinfônicos e mais tarde integraria a grande geração de arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. O maestro Lazzoli não era um estreante no meio cinematográfico, além de reger partituras de filmes estrangeiros exibidos em São Paulo, fizera algumas seleções musicais para filmes brasileiros. O convite para *Mulher* atendia a essa experiência e ao fato de que o músico também estava associado à Victor, o que facilitava as negociações para a incorporação do processo Vitaphone ao filme.

A preocupação com a trilha sonora que acompanharia as imagens já existe desde o primeiro filme de Adhemar Gonzaga. Realizado a princípio sem o acompanhamento

---

[126] Como mostram os textos sobre a questão da chegada do som no Brasil de Salles Gomes e Lécio Augusto Ramos e declaração do próprio que afirma: "... com os filmes silenciosos nós iríamos longe, [...] Não vamos discutir o valor intrínseco do verdadeiro cinema [...] O cinema falado tem os seus atrativos. É outra coisa. Outro cinema. Não é cinema, nem teatro. Mas também interessa, diverte. [...] O fato é que também temos de fazer os nossos filmes falarem um pouco... Porque, falando em brasileiro, teremos uma qualidade que nenhum outro filme estrangeiro terá.[...] A melhor orientação será fazer um filme com uma ou duas sequências faladas, apenas [...] O cinema poderá ser cantado, silencioso, mudo, falado, colorido ou sonoro, mas tudo depende de conhecer cinema, conhecer a sua linguagem" (*Cinearte*, n. 221, 21 de maio de 1930, p. 4 In: GONZAGA, 1989, p.40), mas ao mesmo tempo existe a publicação de artigos estrangeiros como BEATON, Welford. "Contra os talkies!" (Texto traduzido) In: Cinearte n.º 187, 25 de setembro de 1929, pp. 6-7; 32-33.

de músicas, Octávio Gabus Mendes informa, em carta para Gonzaga, ter sido apresentado ao compositor Alberto Lazzoli após a exibição de *Barro humano*[127], no Odeon, em São Paulo. Segundo Mendes: "Elle chegou á perfeição de dizer que ia fazer uma musica para auxilliar o film, porque o Quadros[128] lhe dissera que éra tão droga que se elle não salvasse com a musica estava estragada a marmellada toda...". Gabus Mendes continua o texto com desdém, afirmando que: "Eu nada disse porque eu sei que o Lazzoli não pesca nickel de cinema e, coitado, além da profissão delle que aliás conhece bem, nada mais entende". Entretanto, mais tarde, Gonzaga acataria os conselhos de Quadros. Segundo Rodrigo Castello Branco, o filme passou no Rio de Janeiro a princípio sem uma trilha completa. Lamartine Babo compôs uma "música (um tango[129])" para o filme, e, pelo que consta nos relatos, nas sessões no Rio de Janeiro, ela era tocada – ele não sabe ao certo se ao vivo ou alguma reprodução – em certos trechos da exibição. Na estreia, na segunda-feira dia 10 de junho de 1929, às oito e meia da noite, no Cinema Império, localizado na Cinelândia (Centro do Rio de Janeiro), a música que:

> Lamartine Babo havia composto um tango em homenagem ao filme, e este foi tocado quatro vezes durante a exibição do filme – na carta, Zizico diz que a edição contendo a música já havia se esgotado para venda. (BRANCO, 2010, p.57)

Entretanto, quando o filme foi pra São Paulo, em 15 de julho de 1929, no Cine Paramount, o maestro Alberto Lazzoli fez uma seleção de músicas para acompanhar o filme, tocadas por uma orquestra ao vivo. A lista de músicas está registrada na revista *Cinearte*, no artigo "A verdadeira voz do cinema" de Alberto R. Lazzoli, especialmente escrito para o periódico.[130] As músicas estão separadas por personagem ("Mario", "Vera", etc) ou por cena ("Início no RJ", etc), o que caracteriza o *leitmotiv*. Castello Branco atenta para o fato de que:

---

[127] Não há menção ao título *Barro humano* na carta, que está inclusive sem data. Entretanto, o fato de Gabus Mendes mencionar uma "Gracia" [Morena] na "friza" na "noite de estreia" nos faz crer que Mendes faz referência ao primeiro filme de Gonzaga. Ademais, é necessário informar que o filme *Barro humano* estreou em São Paulo no dia 15 de julho de 1929, mas foi no Cine Paramount. Não encontramos registros sobre sua exibição no cinema Odeon.

[128] J. Quadros era um publicista e representante de uma distribuidora. É ele quem comentou ser o filme do Gonzaga ruim e precisar de sincronismo musical.

[129] A Editora Bevilaqua Lamen editou a música, "Tango", de composta por Alim e versos de Lamartine Babo. Segundo a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, seria essa a música a acompanhar *Barro humano* no Rio de Janeiro. Já Castelo Branco afirma que a música seria intitulada "Barro humano" (2000, p. 547)

[130] *Cinearte*, nº. 188, 02/10/1929, pp. 5- 6/32.

> *Barro humano* é originalmente um filme completamente silencioso e idealizado para ser exibido sem qualquer trilha sonora; a decisão de incluir as músicas é iniciativa do maestro Lazzoli. Ele escolhe um tema para cada personagem, além de ter o cuidado de pensar algumas trilhas sonoras para momentos de destaque, como a cena da piscina ou o enterro do pai de Vera e Lili. (BRANCO, 2010, p. 58)

Contudo, em *Enciclopédia brasileira de cinema*, há a informação de que "consciente da importância da música incidental, Gonzaga fez indicações muito concretas sobre os temas que queria para a ambientação musical do filme." (MIRANDA; RAMOS, 2000, p.547; Verbete "Trilhas sonoras") Essa afirmação é reforçada pelo espaço dado a Lazzoli na revista *Cinearte* para a defesa da música sincronizada. A carta enviada por Gabus Mendes a Gonzaga também serve como registro do primeiro contato entre Mendes e Lazzoli, que dois anos mais tarde será o responsável pela trilha sonora de *Mulher*. Nesse artigo, a revista *Cinearte* abre espaço para a defesa da relevância da música para o *evento cinematográfico*. Nele, Lazzoli defende a "importancia de uma boa *musica de synchronismo*" (grifo nosso). O maestro deprecia os "acompanhamentos musicaes do tempo do onça" e afirma que eles não cumpriam as funções da música, pois não proporcionavam "nenhum auxílio á produção ou mesmo ao socego dos nervos do publico". Ele reclama ainda que os programas musicais desses cinemas não tinham como preocupação associar a emoção da música com a emoção do filme e dá exemplos de "clássicos" (músicas) que eram sempre repetidos, sem preocupação com o título acompanhado. Lazzoli acusa ainda que as músicas escolhidas não ornavam entre si e muitas destoavam do conjunto. Por conta disso, Lazzoli, conclui que o público e os exibidores, em sua maioria, têm a compreensão errada do papel da orquestra, que *a priori* é utilizada apenas para abafar os barulhos da sala. No entanto relembra que nos EUA, já haviam sido escritas as primeiras partituras especialmente compostas para filmes. Essas músicas deveriam ser executadas "de cabo a rabo, com uma relativa obediência aos tempos marcados". Entretanto critica que "quanto á synchronização do film... nihil. Quantas vezes a musica acabava e o film ainda rodando... e vice-versa. Vê-se, pois, o que era o Cinema, musicalmente falando, ha alguns annos atraz". Lazzoli cita J. Quadros Júnior, o mesmo da carta de Mendes: diretor dos Cinemas Santa Helena e República e que apesar de não ser músico, teria sido pioneiro em se preocupar com uma homogeneização dos acompanhamentos pelas orquestras aos filmes – processo descrito no início do segundo

capítulo. Segundo Lazzoli, Quadros fazia um roteiro das “scenas principaes” com a denominação do gênero de música adaptável à cena. O auxiliar de Quadros, o maestro Martínez Grau, seguindo as indicações, encaixava as músicas.

Em uma espécie de historização do acompanhamento musical aos filmes no Brasil (ou em São Paulo), Lazzoli informa que apenas a MGM, após tomar posse do Santa Helena, “comprehendeu a importancia de uma boa orchestra” e possibilitou a criação de “bons conjunctos orchestraes em Cinema”. Esse artigo data de 2 de outubro de 1929 e o relato de Lazzoli informa que *Don Juan* havia sido exibido no Santa Helena em sua versão silenciosa, porém “com musica propria e executados quasi brilhantemente pela orchestra daquella casa de diversões”. Faz, entretanto, uma ressalva de que o “quasi” estaria relacionado à deficiência numérica da orquestra, que não respeitava a quantidade de instrumentos que a partitura requeria. E, em parte, também, à falta de hábito do regente em seguir as cenas sincronizadas à música. O maestro elogia a MGM também por ter trazido dos EUA para o Brasil “um musico de valor relativamente grande ao meio: Phil FABELLO”. Segundo Lazzoli, “um mixto curioso de americano e italiano, cheio do methodo daquelle e alma deste”. Para Lazzoli, foi depois da chegada deste músico que “começou-se (...) a se dar mais importância á orchestra e consideral-a já parte integrante do espectaculo e não um mero accessorio como até então”. Lazzoli teria participado da orquestra de Fabello como professor e quando este regressara aos Estados Unidos, assumiu a direção efetiva da orquestra.

Sobre a chegada do cinema sonorizado, o maestro comemora a exibição do curta-metragem com o cônsul Sebastião Sampaio[131] e do longa-metragem *Alta traição*. Ele elogia a música executada “pela orquestra da Paramount, de nosso paiz”. E conclui que “para um artista, um profissional” é um presente assistir e analisar uma “fita bôa”, “synchronizada por mão de mestre”. Lazzoli lamenta que apesar da dificuldade que é a confecção e a exibição de filmes sincronizados, raramente o público se importa com a música, “salvo uma ou outra canção que o fere de fundo”. O maestro diferencia as músicas que *“acompanham” os filmes*, daquelas que *contém letras utilizadas na narrativa* (canções), que muitas vezes explicam ou “zombam” a ação mostrada. Onde

[131] Sergio Augusto informa que a primeira sessão nas salas de São Paulo [Em abril de 1929] contou ainda com dois curta-metragens: um, com o cônsul do Brasil em New York, Sebastião Sampaio, explicando que os presentes assistiriam a “uma projeção sonorizada” (COSTA, 2006,p. 44)

“taes musicas estão popularizadas como os deliciosos sambas de Sinhô, as adoráveis canções de Vogeler, as suaves composições do inexcedível Heckel Tavares, e de dezenas de outros bons e expressivos autores nossos”. O compositor compara um *fox-trot* tocado em filmes norte-americanos às nossas músicas populares com letras que induzem ao cômico.[132] O maestro comenta diferentes estilos e enumera as diversas possibilidades de associação que um “bom músico” (um “artista”, ele escreve) poderá fazer: “elle fará daquella meia dúzia de notas um thema amoldável a todas as situações, desde as mais grotescas ás mais patheticas, das mais tristes ás mais ridículas...”. O compositor pontua os diferentes andamentos dos estilos musicais adequados a cada momento dramático. Assim, Lazzoli especifica os instrumentos utilizados: o timbre determinado teria uma função específica como no filme *Anjo pecador*: “A serenata de trombone”, que é tocada quando o casal está na praia. Ela começa a amá-lo e põe em jogo o afeto de seu amante. Esse tema, comenta Lazzoli, seria retomado como marcha militar quando o amante é proibido de deixar o regimento e ao final do filme, quando ela, afinal, vê seu amado morto. Lazzoli traduz a música em sentimento: “... terminando dessa fórma aquelle sentimental episodio de amor, com que força e vehemencia a musica nos dava a noção da dor e angustia que avassalavam aquelle coração tão tarde acordado para as delícias do amor puro e sincero que o camponio lhe votára” e denominará essa transposição de “psychologia dos autores” que encaixam “trechos divinos de musica que tudo dizem, ajudando-nos a comprehender mais e mais o desenrolar do film.”[133] Além dos “themas”, Lazzoli comenta também as músicas “descritivas” que “enfeitariam” positivamente o trabalho “per si já admirável”, “augmentando a persuassão das scenas”. Ao final, Lazzoli convoca os diretores brasileiros a fazerem “coisa semelhante”: “Unindo a intuição propria de cada artista com a bôa vontade de fazer coisa que agrade e que justifique a presença de uma orchestra numa casa de diversões”.[134] E, finalmente, ao final de seu artigo, o compositor aborda a chegada do sonoro e a “famosa theoria de dispensar as orchestras” para manter os “custosissimos apparelhos da Western”. Ele propõe uma mobilização dos músicos e

---

[132] Como exemplo, Lazzoli cita o filme *Anjo Pecador*, no qual um *fox-trot* é uma piada “gostosissima” tocada na cena de Daisy (Nancy Carroll), uma dorminhoca inveterada. As trilhas sonoras dos filmes voltavam, então, a utilizar a “tradição jocosa” dos filmes *vaudevilles*.

[133] A afirmação de Lazzoli advém da chamada *Doutrina dos afetos*, concepção do período Barroco baseada em conceitos filosóficos que propunham organizações musicais para expressar “estados da alma”. Ler o subcapítulo “Da tela à multiplicidade de impressões”, de Suzana Reck Miranda em colaboração ao livro *Som+Imagem* (2012, p. 51).

[134] É curioso notar aqui que Lazzoli chama o cinema de “casa de diversões”, considerando que a exibição de filmes não se distanciava suficientemente das peças e outros programas de atração.

– apesar de no princípio do artigo ter elogiado e citado como exemplo os acompanhamentos de filmes norte-americanos – reclama da "covardia dos profissionaes" que não devem ser obrigados a "engulir eternamente as musicas enlatadas, como as sardinhas, e com o famoso rotulo **Made in U.S.A.**" (grifos do autor).

O argumento de Lazzoli para o desenvolvimento dos músicos brasileiros em consonância com a chegada do cinema sonoro é a defesa de uma identidade nacional desses músicos:

> A musica faz parte essencial de nossa vida, de nossas tradições e em nossa terra a musica é tão expontanea que não é raro verem-se escriptores (?) de musica que nem ao menos sabem quaes são as sete notas. Tocam de ouvido, transmitindo-nos a torrente melodiosa de sensações que em suas almas singelas existe, que, apanhadas e transformadas em letra de fôrma vão embasbacar grandes artistas de renome mundial. (*Cinearte*, n. 188, 2 de outubro de1929, p. 7)

Lazzoli conclui afirmando que a "música de cinema" deve ser cultivada, pois "por ter que ser descriptiva" precisa de fontes novas de inspiração e questiona retoricamente: "E onde buscar um campo mais rico e inexplorado que o nosso?" Como exemplo, ele analisa *Barro humano*[135], que teve "musica apropriada" aliada ao valor intrínseco do filme.[136] Ele descreve: "Logo ao iniciar-se a sessão, e como symphonia, uma divertida e curiosa selecção de motivos nacionaes em que predominava os themas dos principaes personagens da fita" e explicita: "Nessa symphonia tinhamos de tudo, desde a 'Senhora D. Sancha' ao 'Jura'. Da 'Casa de Cabôclo' do nosso grande Heckel á deliciosa canção de Vogeler 'Linda Flor'". Sobre os temas, ele delineia: "Em geral cada personagem tem uma alma differente, uma sensibilidade diversa e como tal cada qual tem um caracter diverso, expresso por uma musica differente". Além de músicas para personagens, foram utilizados temas para as "Scenas marcantes" como "Paisagem do Rio de Janeiro"; "Scena da morte do pae de Vera"; "Avenida central" – com a música *Senhorinha Brasil*, que dava "impressão de bulício e movimento bem nossos na movimentada e querida artéria carioca". Ele descreve a criação de "efeitos sonoros" como "ao brincarem os soldadinhos". Para o maestro, não se tratava de uma música,

---

[135] *Cinearte*, n.º 188, 02/10/1929, p. 32.

[136] Ao destacar a importância da boa música de uma grande orquestra dos mais afamados musicistas ("musica apropriada") como *complemento do espetáculo cinematográfico*, é a utilização musical que se cogita e não da fala. Esse raciocínio demostra, em um primeiro momento, uma aproximação dos preceitos feitos pelos "condutores musicais" nos anos 1910.

mas “o toque militar de pistons em surdina com marcha batida de tambores dá um tom comicamente militar aquella scena tão interessante”. Ele descreve, inclusive, a utilização de sonorização diegética simulando um “modo mecânico”, quando descreve o *fox-trot* “Honey” que “principiava ao cahir da agulha sobre o disco, terminando exactamente quando a parada automática da victrola fazia terminar a musica abandonada pelos dois amantes então longe de ouvirem musicas de espécie alguma – Scena da victrola com Helena e Mario”, que caracteriza uma *musique d’écran* (da tela) *anempathique* (sem empatia). E a transformação de música diegética em não diegética, quando Eva Nil, ao piano, curte sua amargura e chora toda sua dor e também ao piano, como se diegético, a orquestra executa a “Marcha fúnebre de Chopin”. Porém, “quando ella se abandona em pranto convulsivo sobre as teclas, continua a orchestra a phrase iniciada pelo piano em synchronismo com a fita”, a canção deixa de ser diegética exatamente para assumir uma função *empathique* (música e imagem compartilham a mesma emoção).

A utilização da música descrita por Lazzoli se filia à padronização da exibição pregada pelos grandes estúdios e os músicos de cinema, já organizados como categoria profissional nos EUA, em consonância com o uso da música postulada pelas *majors*. Tais regras continuariam a vigorar no início do cinema sonoro, quando as músicas, anteriormente executadas por grandes orquestras nas salas de cinema, foram registradas em discos ou oticamente na película e reproduzidas simultaneamente às imagens. Felice enumera o variado repertório de nomenclaturas e neologismos que procuravam dar conta das novas experiências do *evento cinematográfico*. Os termos colhidos por Felice, em sua pesquisa sobre o Chaplin Club, somados aos observados em *Cinearte*, nos ajudam a fazer uma diferenciação entre a estética sonora dos filmes nesse momento no Brasil:

> 1. A expressão “*cinema sonoro*”, que atualmente abrange de modo genérico todas as modalidades de projeção simultânea de som e imagem empregadas até então pelo espetáculo cinematográfico, seria utilizado para designar o cinema que carregasse ideias de sonorização para além dos diálogos dos *falados* (como os propostos pelos soviéticos [Eiseinstein e Pudovkin] no manifesto sobre “O futuro do cinema sonoro” e outros como René Clair em seu texto “A arte do som”).

> 2. A expressão "*filme sincronizado*", de modo geral, era frequentemente aplicada aos filmes que "apresentavam temas musicais como acompanhamento e não continham diálogos". O acompanhamento musical poderia ser uma compilação arbitrária ou composta de temas especialmente selecionados pelo diretor do filme.
>
> 3. Na revista *Cinearte*, o termo "*filmes musicados*", ao contrário dos sincronizados, contavam com a captação de números musicais que mostravam a sincronização entre as músicas e os lábios dos cantores, desde a apresentação de óperas até números de cantores populares.
>
> 4. O termo "*filmes falados*" ou *talkies* eram os filmes cujo papel central e determinante era a fala. A chamada *logorreia*[137] eram os "filmes falados" nos quais a encenação e o jogo dramático se dava somente em função dos diálogos e da dicção. [termo pejorativo].

Portanto, os filmes *sincronizados*, a princípio, pareciam preservar a expressão silenciosa do gesto humano (*pantomima*), já que recusavam a palavra falada e não traziam qualquer ruído ou ambiência sonora. Este é o caso do filme *Mulher*, as funções da música no filme serão detalhadas no terceiro e quarto capítulos, referente às duas versões do filme assistidas e documentos analisados no que diz respeito à banda sonora dos filmes. O ponto é tentar inquirir se essa definição estética do filme se deu em função de uma precariedade técnica ou por uma opção estética.

3.2. Gonzaga em Hollywood: a descoberta do "cinema fallado"

Em 8 de maio de 1929, Gonzaga embarca para os Estados Unidos, com destino a Hollywood. Enquanto esteve fora, trocou cartas com Álvaro Rocha, seu melhor amigo dentro do grupo de *Cinearte*. É principalmente por meio dessas cartas, que compreenderemos a relação de Gonzaga com o cinema sonoro. O ano 1929 marca um período de transição da revista. Dois eventos ocorrem neste ano: em 20 de junho, o filme *Broadway Melody* (1929) é exibido no cinema Paramount, em São Paulo, e assistido pelos colaboradores. E, em maio, Adhemar Gonzaga viaja pela segunda vez aos Estados Unidos, onde se depara com as mudanças causadas pelo cinema sonorizado. A estada em Hollywood não será para descanso; Gonzaga fará de tudo para conhecer os novos estúdios de perto, entrar em contato com os equipamentos e aprender o máximo possível sobre as novas técnicas. Seu deslumbre com a inovação tecnológica inspira a escrita de um novo argumento, que mais tarde resultará no filme *Mulher*. A princípio

[137] O objetivo da *logorréia* seria suspender o espectador na enunciação do sentido, fazer com que deseje e espere pelo seguimento do diálogo (ou do monólogo). (AUMONT, 2006, p. 28)

com o título *Asilo de amor*, com uma narrativa próxima à contada em *Barro Humano*, o jornalista pretendia iniciar as filmagens ainda nos EUA para aprender como utilizar os novos equipamentos disponíveis na "terra do cinema".

Gonzaga, maravilhado com a técnica, mais do que com a estética, quer fazer o primeiro filme falado brasileiro e tenta de todas as formas adquirir o equipamento Movietone. Acompanhado dos atores de seu primeiro filme, Carlos Modesto e Eva Schnoor, o realizador inicia a filmagem em terras norte-americanas de algumas sequências de seu novo argumento. Para isso, aluga uma câmera Bell & Howell e um equipamento de captação de som dos estúdios Warner Bros.[138] As diárias acertadas da aparelhagem do "cinema fallado" seriam suficientes para duas ou mais pequenas sequências dialogadas em Português. No entanto, não há documentação que justifique o fato do equipamento não ter sido utilizado. Sobre o equipamento, Gonzaga escreve em carta a Álvaro Rocha, em junho de 1929: "Tudo avançado! Machinas para amador no feitio exacto de B-Howeel [sic] em miniatura com talkie etc!!! Aqui tudo está voando! Film fallados e coloridos." Entre as cenas capturadas, o registro do casamento de May MacAvoy seria inserido no enredo do novo filme. Outras cenas externas com os atores brasileiros foram registradas, caracterizando a cidade.

A viagem para Hollywood serve para Gonzaga como um marco, no qual ele se dá conta de que o falado se estabilizou na indústria norte-americana e que para manterem-se modernos, a *Cinearte* deveria mudar de posição. Em carta, Gonzaga escreve que assistiu aos filmes *Thunderbolt* (1929), de Josef Von Sternberg, e *Álibi* (1929), de Roland West.[139] Ele continua: "dois formidáveis films fallados!" E conclui: "Ainda não sei quando irei. Novidades a bessa e Cinearte terá <u>orientação</u> <u>bem</u> differente." (GONZAGA, 1929, p. 32; grifos do autor).

Gonzaga acompanhará as notícias da revista durante sua viagem. Enquanto faz contato com as empresas produtoras nos Estados Unidos e angaria textos para

---

[138] Bell & Howell Company. Recibo de compra de uma câmera Eyemo Regular (e um case), mais cinco rolos de 35mm, endereçado a A. A. Gonzaga, no valor total de $315,00. Hollywood, Califórnia, 26 de junho de 1929

[139] Interessante notar que ao lado do título do primeiro filme, Gonzaga escreveu entre parênteses o nome do ator, George Bancroft, e não do diretor. Essa será a principal diferença entre a *Cinearte* e *O Fan*, pois enquanto a primeira se atentava aos atores que faziam os filmes (*star system*), a outra revista defendia a obra dos diretores enquanto artistas (uma *politique des auteurs avant-la-lettre*).

publicação na revista, ele lê e comenta as edições de *Cinearte* e orienta mudanças: Gonzaga cola o trecho de duas críticas de *Cinearte* – uma sobre *A turba* (1928), de King Vidor, e outra sobre *Nuits de Princes* (1930), de Marcel L'Herbier – ambas elogiam o cinema silencioso, seus planos-sequências e movimentos de câmera. Gonzaga escreve para Gilberto Souto (Gil) pedindo que "parem com estes exageros" e para avisar aos redatores para pararem de "dar porrada no cinema falado" (GONZAGA, 1929, p. 4). Sobre o cinema sonoro, Gonzaga pede informações das primeiras exibições em São Paulo:

> É preciso que vocês me enviem sempre urgente tudo que está acontecendo ahí no que diz respeito a Cinema fallado, exibição, o que já se conhece, o que já tem ahí, o que os engenheiros da W. Electric estão fazendo etc e principalmente os resultados obtidos por Benedetti.
> Este negócio de fallado é importantíssimo.
> Trabalhem é sériissimo, nunca tivemos diante de nós algo tão importante. (GONZAGA, 1929, p. 1; frisos do autor)

As expedições de Gonzaga tinham um propósito bem definido. Em outro momento da carta, ele anuncia seus planos para a construção do "Studio":

> Terreno. São de tal ordem os meus planos agora sobre cinema que o terreno tem que ser muito grande. É que também não farei 1 studio para vês [sic.] só como desejavamos, a parte amadores etc
> Temos nós mesmo [sic.] que entrarmos forte na indústria e assim é bom que vocês vejam peças de terrenos de 1000 x 1000 no mínimo.
> (GONZAGA, 1929, p. 33)

Com o sucesso alcançado por *Barro humano*, Gonzaga consegue o apoio do pai para comprar um terreno e equipamentos para a criação de um estúdio. Entretanto, em carta para Álvaro Rocha, o jornalista, agora empreendedor, enfrenta alguns problemas na hora de comprar os aparelhos, e por isso, reclama sobre os *royalties*:

> Aqui não se fala + films silenciosos.
> Só quero sahir daqui com tudo completo, mas está dificíllimo devido milhares de causas.
> Estou sacrificando Cinearte para saber disso. Aparelhos caros, mas que tendem a baratear e simplificarem-se do dia para a noite, impedindo que eu resolva negociar. Alem disso tamanho do film vai mudar. (GONZAGA, junho 2929, p. 2; frisos do autor)

Entretanto Gonzaga se empenha em atualizar-se à procura da melhor tecnologia e comenta as "novidades" que o cinema de Hollywood apresenta. O processo de

uniformização da exibição acontecia paralelamente às inovações que aumentavam as possibilidades estilísticas dos filmes:

> Mas garanto que levarei algo. O trabalho tem sido insano, não estou exagerando!
> Imaginem que tudo está revolucionado!
> O aparelhamento fallado está sofrendo modificações diárias!!
> Agora já não usam Booth (aquella caixa que guarda a machina) e o filme colorido é aqui facto também!
> A qualquer momento espera-se a mudança do tamanho do film para maior !!
> O film assim permitirá falla, esterecópia [sic] e cores naturais.
> Nota: Já estão de posse das bases do principal invento de film colorido! (GONZAGA, 1929, p. 5; frisos do autor)

Especificamente sobre os equipamentos necessários para captura do som, Gonzaga escreve: "Os alemães tem exclusividade de microfones originais e com os quais se fazem truques o diabo!!" (GONZAGA, 1929, p. 5). Gonzaga parece realmente interessado em adquirir os melhores equipamentos e afirma já ter uma "B-Howell de mão (Eyemo) nova" (GONZAGA, 1929, p. 37), mas ainda se preocupa com a tecnologia para o cinema sonoro e desabafa sobre o protecionismo norte-americano que impede a exportação dos aparelhos de captação sonora.[140] No entanto, mesmo com o aluguel da B. Howell, Gonzaga continua a buscar a câmera Mitchell, a mais "bem falada". Ele relata todo o processo para seu colega Álvaro Rocha. Na mesma carta ele informa: "Vi hoje 'Close Harmony', todo fallado. Gostei muito. Aqui só há fita falada, nada mais". Gonzaga continua a relatar seus planos para o futuro e desabafa:

> Muitas cousas só contando ahi. É uma pena que eu não entenda nada de machinas, luz, radio etc. Se o Bene estivesse aqui! Quase telegrafei para ele vir, mas eu sabia que elle não veria [sic]!
> Estou esperando 'Barro' que não quero comprometer e fallar porque dá azar. Vae ser visto até por Carlito! Entretanto não dêem publicidade! (GONZAGA, 1929, p. 36)

Adhemar Gonzaga cita nesta carta o cineasta experiente e "técnico-curioso", Paulo Benedetti, responsável, como citamos acima, por uma das primeiras experiências de sincronização entre filme e discos do cinema brasileiro. Benedetti foi o grande mentor que apoiou Gonzaga, na realização de *Barro humano*, seu primeiro filme. Castelo Branco afirma que essa atitude ficou conhecida como "o gesto de Benedetti"

---

[140] "Dificílima a compra da machina!/Mais importante são os aparelhos para C. Fallado!/Nós temos que tel-o! Foi 1 barreira que encontramos, Mas se a pularmos ela será barreira para os americanos!/Temos muito trabalho!" (GONZAGA, 1929, p. 38)

(BRANCO, 2010, p. 23). Em Hollywood, logo após a primeira experiência de dirigir um filme, Gonzaga reclama a falta de seu mentor: "Diga ao Benedetti que depois que chegar vou passar um dia inteiro na sua casa em conferência secreta" (GONZAGA, 1929, p. 5). Sobre sua experiência com a direção de *Barro humano*, Gonzaga reflete, após passar um dia inteiro na First National vendo "filmar *talkies*":

> Aprendi [sic] cansa a bessa. Mas não adianta a prática de Barro porque não tive prática de Bravos (pratica) – muito falado na Hollywood.
> som e falla e não conheço nada de radio etc para entender de munitor room etc.
> Mas faz-se o que pode. (GONZAGA, 1929, p. 2)

Apesar de ávido para investir em equipamentos de última geração, Gonzaga não parece confortável em trabalhar com o cinema sonoro. Ele confessa não compreender as novas "exigências" da técnica cinematográfica, mas se empenhará em desenvolver essa técnica. Em carta para Álvaro Rocha, ele justifica sua ausência da *Cinearte*: "Sabe, tenho abandonado Cinearte para estudar produção. E eu nada sei de eletricidade e radio e *talkies*!" (GONZAGA, 1929, p. 5). O amigo Rocha, por sua vez, cobra que Gonzaga escreva para a revista sobre o que tem aprendido. Pois, assim como fez em 1927[141], Gonzaga promete os escritos sobre o *fallado*, mas não cumpre.[142] Em outra carta, Gonzaga noticia entusiasmado e revela o empenho do ator Carlos Modesto em aprender as novas técnicas utilizadas nos estúdios:

> Pasmem!
> O Carlos [Modesto] está estudando com afinco Cinema Fallado e está ficando um techinico!!!
> Nota: O C. Fallado ficou e é como eu previa e sempre estava a pensar nelle um colosso!!
> É bobagem vocês continuarem a defender arte silenciosa etc.

---

[141] Souza chama atenção para a omissão de Adhemar Gonzaga em se manifestar sobre o assunto da chegada dos falados. Durante a primeira viagem do jornalista à Hollywood (amplamente noticiada em *Cinearte*), em 1927, é anunciado no editorial da revista intitulado "Chronica" (*Cinearte*, 1º de junho de 1927, n. 66, p. 3) que Gonzaga "estudou as organizações orchestraes, o Vitaphone e outras novidades". Em 15 de junho de 1927, Arthur Coelho confirma que Gonzaga viu os dois filmes vitaphonizados de Barrymore, segundo Souza, "com certeza *Don Juan* e provavelmente *The beloved rogue* (*Amor de boêmio*)". O editorial de 29 de junho de 1927 informa a volta do jornalista e anuncia que ele publicará artigos sobre tudo que viu, mas nenhum artigo menciona o cinema sonoro. O pesquisador adverte, entretanto, que durante essa primeira viagem, "o cinema sonoro e falado ainda estava em discussão pelas *majors*".

[142] "É bom ires mandando mesmo trabalhos para o 'Cinearte'. O Pimenta [de Mello] e o Antonio [A. de Souza e Silva] estão extranhando a falta de remessa de cousas de tua parte. O Bhering tambem outro dia me disse que você tinha ficado de enviar muita cousa a respeito do cinema fallado, etc. etc. e que elle estava a espea [sic] para ir escrevendo artigos, etc. Elles fizeram cara franzida." (ROCHA, 2 de junho de 1929)

> Preparemos para o fallado elle foi o novo degrau subido pelo Cinema. Estudem audição, musica, radio, línguas, eletricidade, gravações de disco, telegrafia etc
> […]
> A Olga, que eu saiba, não fez o *talkie* para a Paramount conforme telegrafei. Sobre Olga ha muito que fallar mas quando voltar. (GONZAGA, 1929, p. 33)

Gonzaga estava realmente determinado a reaprender a fazer cinema, adquirindo a nova tecnologia, aprendendo a nova técnica e repensando a estrutura do discurso cinematográfico. Ele manda o recado para os redatores da *Cinearte*:

> Diga ao Paulo [Vanderley] para ir aprendendo musica, canto, theatro, rádio e eletricidade se quer continuar como crítico.
> Estou falando sério e é bom não teimar. O cinema falado veio para ficar e até eu estranho quando é silencioso. (GONZAGA, 1929, p. 2)

Se tal "mandamento" de Gonzaga apresenta a personalidade forte do editor da revista, o fato de Gonzaga escrever "*até eu* estranho o silencioso" mostra que se trata de uma mudança de parâmetros, uma mudança de opinião. Em um primeiro momento, durante a realização de *Barro humano*, Gonzaga não sentia a falta do som e, como ele afirmou em *Cinearte*, havia "em ambos os casos, restricções a fazer".[143] A resposta de Álvaro Rocha[144] deixa clara a surpresa dos redatores com tal comentário e a posição da maioria contra o cinema sonoro:

> Gozei aquelle topico em que dizes para recommendar ao Paulo [Vanderley] para ir aprendendo musica, canto, theatro, radio e electricidade, se quizer continuar a ser critico cinematographico. Li isto na presença delle e do Plínio [Rocha], aqui no Rio, as duas pessoas mais contrarias ao cinema fallado. Se visses a cara delles...

Rocha, entretanto pergunta: "É muito cara uma installação para a gravação do film fallado? Refiro-me ao processo da Western Electric (Vita e Movie)". Segundo os relatos de Gonzaga, para ele não era questão de dinheiro, mas o fato de as lojas não venderem. Ele não conseguia trazer o novo equipamento sonoro mesmo quando tentava usar um "laranja" que tinha endereço fixo nos Estados Unidos, caso de L. S. Marinho e em seguida de Gilberto Souto. Frisamos que essa pesquisa deve ser feita a fundo, pois

---

[143] Gonzaga emite uma opinião sobre o assunto apenas rapidamente em 4 de abril de 1928 (*Cinearte*, n. 110, pp. 21/32) em nota, no final da "Correspondência da América". Gonzaga responde a Coelho: "... não sou absolutamente contra aos films imitados e falados. (...) assisti a vários film falados em New York. Na minha opinião, ha, em ambos os casos, restricções a fazer, mas para abordar todos os aspectos destes casos, é necessario um longo commentario que a falta de tempo ainda não me permittiu publicar". (*Cinearte*, 4 de abril de 1928, n. 110, p. 32).

[144] Em carta à Hollywood, enviada em 2 de junho de 1929.

não conseguimos encontrar nada oficial em relação a esse protecionismo. Aparenta ser um "pedido" da Western Eletric, seguindo "sugestão" da Casa Branca. Seria necessário pesquisar a documentação interna de empresas de venda de equipamentos. Em 1929, a Bell & Howell comprou as patentes do Tri-Ergon europeu, pois as lojas e as alfândegas barravam a exportação. Adhemar Gonzaga tentou durante anos comprar os equipamentos para captura de som, mas só em 1932 ele conseguiria importar um primeiro equipamento de gravação sonora ótica (Rico), encerrando de fato o período de som em discos da Cinédia. Essa etapa de transição, caracterizada pelo som sincronizado, ainda é muito mal conhecida pela historiografia cinematográfica brasileira, pois só restam parcialmente completas as duas primeiras produções sonoras da Cinédia: *Mulher* e *Ganga Bruta*. Em 1934, Gonzaga teve acesso ao RCA do norte-americano Downey. O Movietone da Cinédia só foi adquirido em 1938, mais de dez anos depois. Em abril deste ano, Gonzaga declara: "Os filmes com a arte, as emoções e os efeitos do verdadeiro cinema vão desaparecendo. Agora vamos vendo outra espécie de cinema. Não é cinema e às vezes não é teatro. Uma outra arte, o 'Cinema Falado'" e, relembra Clarence Brown, ao proclamar: "só é cinema o que apenas se pode expressar em cinema".[145] A câmera Mitchel Hi-Speed, entretanto, seria comprada.[146] Em 12 de novembro de 1929, Gonzaga recebe uma carta de L. S. Marinho, responsável por finalizar o negócio depois que Gonzaga voltou para o Brasil, afirmando que em carta da Mitchell Camera Corporation para 'Mr. L. [Lamartine] Marinho' (11/11/1929), eles pedem para Marinho definir "*the selection of type of camera*". É interessante notar que na hora de escolher entre a câmera para falado (*Sound, exclusively for same*), mais silenciosa, e Hi-Speed ("*for regular and slow motion work, the Sound type not permitting its use for speeds above four times normal*") acabou por escolher a Hi-Speed, que serviria para trucagens. Segundo Marinho, ambas as câmeras serviriam para o registro sonoro, mas é curioso identificar que a preocupação com a manipulação das imagens superava a vontade de ter a real possibilidade/viabilidade de realizarem filmes falados.

Ainda dos Estados Unidos, sobre o filme *Mulher*, Gonzaga escreverá para Gilberto Souto reclamando sobre a "lua-de-mel" dos atores Carlos Modesto e Eva Schnoor, ocasionando a demora das filmagens e prejudicando-o em conhecer locais

---

[145] *Cinearte*, n. 484, 1º de abril de 1938, p. 7, In: GONZAGA, 1989, p. 41.
[146] A documentação de compra data de 14 de dezembro de 1929, foram gastos 45:000$000.

importantes para obter conhecimento da nova técnica. Rocha responde, em 2 de junho de 1929, que "Eva e Carlos podem ficar [em Hollywood], você [Gonzaga] NÃO. Ha muito que faer [sic] aqui e precisamos continuar o NOSSO CINEMA". Durante a viagem, Gonzaga responde uma carta a Rocha, aparentemente sobre uma pesquisa que Luis Seel estaria realizando nos arquivos da revista que, aparentemente, envolvia seu filme, sobre o vício em cocaína, *Veneno Branco* (1929). Ele afirma: "Não conheço estes filmes da Olivette. Procura no archivo. Cuidado com o Seel, nada. Não faço fé Veneno [Branco] melhor Barro [humano]". Luis Seel, como dito acima, será o responsável pela gravação dos discos Vitaphone de *Mulher*, na Victor. O primeiro material filmado de *Mulher* não chegou a ser utilizado na versão final do filme em 1931. O principal motivo é que Carlos Modesto, galã de *Barro humano*, desistiu da carreira de ator para dedicar-se à medicina. Desta forma, o filme não poderia mais contar com a atuação do casal de estrelas. A atriz principal seria Lelita Rosa, que "com um compromisso maior, não pôde estrelar o filme, sendo substituída por Carmem Violeta". Álvaro Rocha, em carta a Adhemar Gonzaga repreende o amigo pois este, ainda aprendiz de fotógrafo, havia cometido erros na captura das primeiras imagens do filme. De forma que, ao revelá-las, Benedetti acusou que estas deveriam ser inutilizadas. Mesmo assim, Gonzaga persistiu na ideia de filmar *Mulher* e em carta convidou o colaborador paulista de *Cinearte*, Octávio Gabus Mendes, para concluir o roteiro e dirigi-lo.

Gabus Mendes havia recém dirigido o filme *Às armas*, produzido por Joaquim Garnier. O processo de realização do filme foi bastante conturbado. Octávio inicia o trabalho no filme como assistente de direção: "Antes de dirigir qualquer scena, elle, Plínio [de Castro Ferraz], estudaria o scenario commigo." Porém, Mendes critica o colega alegando que "apesar disso, com tudo isso, elle filmou tudo errado e absolutamente em desaccordo com a continuidade, que foi feita em cartões e toda ella até desenhada, para descrever a collocação de machina".[147] O diretor Plínio e o produtor Garnier se desentendem e como afirma Mendes:

> E como eu tinha o maior trabalho do filme, DIRIGIR O DIRETOR, e vendo o Garnier que eu pescava um pouco mais do que o Plínio... Convidou-me, na frente delle, para dirigir o filme. E em que condições eu faria. Cousa para resolver em dois minutos. O Plínio concordou.

147 MENDES, 17 de junho de 1929. Carta de O.M. pra Gonzaga.

> Até ficou satisfeito. E eu deixei para dar a resposta depois, para ter tempo de conversar com Estherzinha e pensar em voce [Gonzaga][148].

Mendes aceita a direção e sai fortalecido da experiência, certo de que poderia considerar-se um diretor e que tinha domínio da decupagem. O orgulho em saber que Gonzaga queria lançá-lo como diretor da Cinédia é descrito em carta:

> SE EU SOUBESSE QUE VOCE ME QUERIA LANÇAR COMO DIRECTOR, NO RIO, GONZAGA, EU JAMAIS TERIA PENSADO EM SIQUER TENTAR A DIRECÇÃO DE UM FILM. NO EMTANTO, ESTE CASO MAIS DO QUE EXPLICADO VEIO PROVAR APENAS UMA COUSA: - que EU SEREI ALGUMA COUSA, APENAS SOB SUA ORIENTAÇÃO. E ISTO NÃO TREPIDO E NEM PENSO PARA DIZER.
> Farei o Maximo sigilo de tudo. (MENDES, 26 de outubro de 1929; grifo do autor)

É notória a preocupação que Mendes tinha em relação às opiniões de Gonzaga, considerando este como seu verdadeiro mentor. Ele declara: "Porque a verdadeira admiração de alumno que sinto por você, á quem devo a minha instrucção cinematographica, toda, todinha, essa admiração não póde permitir que eu me encha de tanta estupidez ao ponto de me considerar sufficiente para offuscar você. Isso nunca!"[149] Mendes comemora com Gonzaga as conquistas: "Sei que o teu Studio será a ultima palavra. Nem poderá ser por menos. A Mitchell, também eu sabia." O colaborador paulistano se prepara para mudar-se para o Rio de Janeiro. Gonzaga havia escrito informando que faria mudanças em *Cinearte* e propõe que Mendes se mude para a então Capital Federal para fazer parte do grande projeto para o "nosso cinema". Mendes responde: "As tuas reticencias, sobre a minha ida para o Rio, que é, assim como uma especie de 'sorte grande', é que me botam nervoso. Não posso conter os pulinhos e os enthusiasmos, ainda que queira. E se realisas o tal negocio dos 4 films ao mesmo tempo...". E se prepara para concluir os últimos compromissos em São Paulo: "'Às Armas' eu pretendo terminar dentro de 30 [dias] no Maximo. Isto é, enquadrado o negativo e com uma cópia para exhibição. Já estou com 1.400 promptos e só me faltam, se tanto, uns 1000." [150]

---

[148] MENDES, 17 de junho de 1929; grifo do autor
[149] MENDES, 3 de outubro de 1929.
[150] MENDES. *Carta à Adhemar Gonzaga*, s/d, Arquivo Cinédia.

Os quatro filmes aos que se refere Mendes seriam provavelmente os inacabados *Saudade* e *Preço de um prazer* e os concluídos *Lábios sem beijos* (1930) e *Mulher*. Gonzaga só volta ao Brasil em 8 de agosto de 1929, quando passa a se dedicar aos projetos dos filmes e, principalmente, à inauguração do Cinearte Estúdio, que em 11 de maio de 1930 passa a se chamar Cinédia Estúdio. Já tocando os trabalhos de construção do primeiro estúdio da Cinédia, toma conhecimento que a fábrica Victor já realizava gravações elétricas, incluindo as do processo Vitaphone. Não por acaso quem lhe contou a novidade foi Luiz Seel, um norte-americano que se instalara no Rio de Janeiro e produzia cinejornais e curtas de animação, além de se sustentar com filmagem de intertítulos e trabalhar como técnico de som para algumas gravadoras. Foi Seel quem cuidou dos aspectos técnicos da sonorização de *Mulher*, trabalhando na gravação das músicas, na edição e corte da matriz em cera e na prensagem dos discos para os cinemas. A crítica da época não distinguiu particularmente a proeza, tendo em vista que o mercado brasileiro já estava inundado de filmes norte-americanos plenamente sonoros e que as legendas se encarregavam de minimizar a barreira da língua. Soava como um anacronismo, aspecto que se acentuaria na produção seguinte, ainda vitaphonizada, o clássico *Ganga Bruta* – cujo roteiro é de Gabus Mendes – com decupagem próxima à do cinema silencioso.

Atentaremo-nos, no entanto, ao tema de maior discordância entre Gonzaga e Mendes: o som no cinema. Enquanto Gonzaga escreve de Hollywood admirado com o "novo cinema", Gabus Mendes pergunta sobre as novidades ao mesmo tempo em que se afirma contra o falado: "E Cinema fallado: Já 'ouviu' alguma cousa? Eu já ouvi 'Shopworn Angel', 'Abiés Irish Rose', 'The Divine Lady' e 'Interference', 100%...[151] Qual! Positivamente o único Cinema de verdade é o silencioso!!!". A *Cinearte* acompanhou o tema desde 1926 tratando, num primeiro momento, especificamente das inovações tecnológicas. Entretanto, o redator que mais se posiciona em relação ao sonoro é Octávio Gabus Mendes, que será o diretor de *Mulher*, o primeiro filme sonoro da Cinédia. Analisaremos algumas das declarações feitas por Mendes em *Cinearte*, na tentativa de compreendermos os caminhos estéticos defendidos pelo articulista.

[151] Filmes que seriam dialogados durante toda sua duração.

3.3. Octávio Gabus Mendes em *Cinearte*

Octávio Gabus Mendes revela-se o redator que parece mais se atentar ao papel do som nos filmes – desde a produção até a recepção do público. Ele tece opiniões sobre essa faceta do cinema desde as exibições dos chamados filmes silenciosos com acompanhamento musical por orquestras ou diferentes músicos. No número 172 de *Cinearte* (p. 30), Mendes reclama que o filme *The battle of the sexes*, de Griffith, e os filmes Pathé-De Mille não estrearam em São Paulo (após exibição no Rio de Janeiro) porque a Paramount estava, em junho de 1929, privilegiando a distribuição dos filmes falados, chegando a reprisar *talkies* sem lançar "films bons" (silenciosos).

Gabus Mendes é o redator que dá mais atenção à diferença de escuta do som do filme sincronizado. Ele comenta o ruído dos discos, a estranheza do som e a falta de vida dessa nova forma de executar a música. O espetáculo parecia ficar assim menos respeitável – antes se aproximava das grandes óperas. Mas com o som eletricamente "processado", Mendes exige o silêncio na sala. A ocasião, ir ao cinema, ainda pedirá a mais alta "classe" e "modos" – comportamento refinado e aburguesado. Poderíamos comparar tais exigências com as antessalas dos cinemas de luxo, os grandes palácios. Mendes cobra a qualidade musical dos acompanhamentos e dá extrema importância ao respeito às partituras e execução das trilhas criadas especialmente para cada filme – desde as orquestras do cinema silencioso até os acompanhamentos mecânicos e elétricos de vitrolas, o que se aproximava daquelas exigências para uniformização da exibição definidas desde os anos 1910. Em junho de 1929[152], Mendes escreve que as melhores orquestras de São Paulo eram "as de Giammarusti, da sala Vermelha do Odeon e a de Léo Renard, do Paramount." e completa: "Ambas estupendas!". Entretanto, paralelamente, após a projeção do "curto complemento falado... 'Scenas de Veneza'" ele especula sobre como será o "Cinema, se a móda não quizer desistir." E conclui:

> Cinema inerte. Sem acção. Repleto de primeiros planos com gente falando que não pára mais.
> Que cousa horrível! Qual... Ainda continuo descrente! 'Anjo Peccador' foi uma seducção. Mas tinha Cinema, antes de tudo. Rápido, synthetico e movimentado. Mas o falado... (MENDES, 1929, p. 30)

[152] Mendes, Octávio G. "De S. Paulo" In: *Cinearte*, n. 172, 12 de junho de 1929. p. 30

Por fim, Mendes comenta sobre futuras versões silenciosas de comédias de "Hal Roach" e informa que a "Westerns Electric já installou 1738 apparelhos reproductores de sons e vozes nos Cinemas dos E. E. U. U [EUA]." Ele apelida os novos aparelhos Vitaphone de "Circo-phone" e os da "Movietone" de "fuzarca-phone" (MENDES, n. 177, 1929, p.30), fazendo referência à reaproximação do cinema com o teatro de variedades. Em abril de 1929, na oportunidade de resenhar a exibição de *Alta traição*, Mendes deixa bem claro: "Ouvi o falado... eu não gosto dele". O jornalista admite ser "interessantíssimo" o discurso "movietonizado" do cônsul brasileiro em Nova Iorque e enfatiza a força da "emoção dramática intensa daqueles 'Pahlen!!!' que Emil Jannings gritava com tanta emoção e medo". Entretanto, esses não seriam efeitos[153] esperados do "verdadeiro cinema", pois:

> ... o cinema silencioso é o cinema que, verdadeiramente é o cinema. A synchronização do Vitaphone ainda não é perfeita. Eles ainda não regulam bem o *fade out* e o *fade in* dos sons, mas em geral agrada. Eu creio que seja uma explendida novidade para se comentar apos um filme como o *Broadway Melody* ou *The singuing fool*, com cantos, danças, coros e demais coisas que agradam a vista e deliciam os ouvidos. Mas o filme todo falado, como já se faz nos EUA? Será bom, mas o outro é bem melhor (*Cinearte*, 24/04/1929, pp. 12-13)

Suas opiniões contra o cinema sonoro, principalmente o *fallado*, se intensificam. Mendes afirma que: "O Cinema falado é a marcha funebre desse monumento bellissimo e poderoso que ha longos annos se vem erguendo. Cinema! Modo mais racional e intelligente de mostrar a vida. Nas suas differentes phases. E com seus differentes prismas."[154] O jornalista detalha as diferenças entre a decupagem do filme silencioso e do sonoro. Para ele, o que caracteriza o cinema silencioso é o "espirito synthetico do espectaculo silencioso. A maneira inteligente de descrever as situações. De traçar os caracteres. De delinear a trama". No cinema sonorizado, essas características teriam desaparecido "Por completo!". E descreve o que compreende como a decupagem desenvolvida nos filmes sonoros assistidos:

> Agora só temos isto. Duzias e duzias de primeiros planos. E quando um individuo chega ao lado do outro, já se sabe! Tome conversa. Explicam a acção. Contam o que se passa. Suggerem o que vae acontecer. E os detalhes, preciosos diamantes de fulgor que céga, não

---

[153] "deixam a gente chocados pelo imprevisto e impressionados por causa desse mesmo efeito" (*Cinearte*, 24/04/1929, pp. 12-13).

[154] MENDES, Octavio Gabus In *Cinearte*, nº 176, coluna "De São Paulo", 10 de Julho de 1929, p. 8.

> passam, nestes desastres photographados, de symptomas inexistentes... (MENDES, 10 de Julho de 1929, p. 8)

Através das colunas de Octávio Mendes, assinadas com as iniciais O.M., denominadas "De São Paulo", podemos identificar a postura do diretor do filme *Mulher* diante das primeiras tentativas de sonorização no Brasil e das opções estéticas que se apresentavam. As revistas *Cinearte*, nº 188 (2/10/ 1929, p. 32) e nº 184 (4/09/1929, p. 20), parecem conter os textos mais representativos no que diz respeito à analise de filmes sonoros por Mendes. É no número nº 188 que ele comenta o filme *Acabaram-se os otários*. Apesar de não elogiar o filme diretamente, Mendes comemora o fato, ou a impressão – mas que segundo ele tratava-se de um "facto palpavel" – de que "o publico já se vae afastando dos espectaculos falados dos Cinemas... e já se vae chegando para o lado da cinematographia Brasileira..."[155]

Antes, Mendes anunciara a estreia deste musical. No artigo, ele chama atenção para a tecnologia utilizada para a sonorização:

> "Luís de Barros, dentro de poucos dias, lançará em São Paulo, a interpretação de Genésio Arruda e Tom Bill, dois filmes FALADOS e SYNCHRONIZADOS [...] aproveitando as qualidades de mecânico de seu sócio Tom Bill [...] tratou de inventar o melhor systema para synchronizar e fazer falar os filmes". (*Cinearte,* n.178, p. 28, *24* de julho de 1929; grifo do autor) [156]

O jornalista parece demonstrar boa vontade com a produção brasileira, mas adverte para os defeitos da engenhosa adaptação de Lulu de Barros: "Embora todos concordassem que o synchronismo do "synchrocinex", ainda deixa a desejar, todos apoiaram.".

Ele defende a iniciativa de Barros e afirma não importar "a absoluta perfeição das primeiras provas e das experiencias básicas". Além da iniciativa de Lulu de Barros, Mendes comenta que Oduvaldo Vianna quer produzir filmes falados, abrindo a "Companhia Brasileira de Fitas Faladas" com Procópio Ferreira:

---

[155] *Cinearte*, n. 188, 02/10/1929, p. 30.

[156] O pesquisador Fernando Morais da Costa, na página 97 de seu livro de 2008, engana-se com as datas da referência. Onde, no livro, ele escreve "24 de agosto de 1929" (p.20), trata-se da data de "24 de julho de 1929(p. 28)".

> Porque se Luiz de Barros, com um modesto apparelho de synchronismo e com um film mais modesto, ainda, leva verdadeiras turbas ao Santa Helena, tanto mais levará Oduvaldo Vianna ou outro qualquer se fizer films realmente Brasileiros e realmente falados!
> (Cinearte n.187, p.20, de 25 de Setembro de 1929)[157]

O jornalista reconhece a qualidade dos textos de Vianna que tratam de "assumptos Brasileiros bem interessantes", mas adverte que este precisaria de "Orientação", pois teria que "aprender primeiro a technica do Cinema. Que nunca foi nem nunca será 'rotativa do theatro", constatando as qualidades e as deficiências da tecnologia de sincronização e das nossas primeiras "fitas" *musicadas*. Ao elogiar os textos de Vianna, Mendes acaba "alfinetando" a produção de Luiz de Barros: "Oduvaldo é desses raros indivíduos que sabem mostrar o que é Brasileiro sem pensar exclusivamente em mostrar um caipira sentado sobre os calcanhares dos pés...", mas o jornalista teme que por influência demasiada da "technica theatral", haja um "falatório excessivo" em seus filmes.[158]

Apesar do título "De São Paulo", Mendes pouco fala sobre a produção dessa cidade no seu espaço da revista. As observações sobre as iniciativas cinematográficas paulistanas aparecem apenas no setor reservado a Pedro Lima, "Cinema Brasileiro", que atenta para as produções da Redondo Film, Selecta Film, Gloria Film e União Brasil Artística (*Cinearte*, 04 de janeiro de 1928, n. 97, p. 4). Gabus Mendes tratará dos films norte-americanos e destratará a maioria dos filmes europeus. Em outubro de 1929, apesar das indicações enviadas por Gonzaga, o redator ainda se coloca contra os "innumeros diálogos" dos *fallados*. A respeito do "fracasso" do filme norte-americano *Fogo nas veias* (*Hot stuff*), Gabus Mendes afirma que a "razão é simples. Porque além de se tratar de uma producção fraquíssima. Tem a mesma innumeros diálogos. E o publico, repito, já se está cansando... Já se está aborrecendo... Já está achando que é demais... E com razão! Vamos e venhamos!"[159] Mendes comenta também os "Chôros com cavaquinhos" de *Fogo nas veias* e arremata sua crítica com uma comparação entre o filme de Alice White e *Barro humano*, alegando que "O mais infantil idyllio de 'Barro Humano' bota terra no film todo de Alice White!" Mais uma vez ele critica a

---

[157] Outra correção precisa ser feita na data seguinte: de acordo com Costa, onde se lê "25/08/1929, p. 20", deve ser substituído por "Cinearte, n.188, p. 30, de 2 de Outubro de 1929".

[158] Pedro Lima, na mesma *Cinearte* n. 188, na coluna "Cinema Brasileiro" (p. 5) defende: "Pelo menos, sempre será melhor levar para o nosso interior peças de theatro em fitas, do que se assistir films falados em inglez.". E alerta para o fato de que: "Cogita-se mesmo de mandar buscar apparelhos de movietone, para os 'talkies' brasileiros, caso fique provado que só por este meio se possa resolver umas tantas questões sem grande importância, mas de profundo alcance moral."

[159] *Idem.*

“synchronização”, principalmente no que diz respeito aos ruídos: “Depois, para cumulo, ainda me arranjam uma synchronização páo, páo, páo...”.

Sobre a diferenciação entre as nomenclaturas, Mendes atenta para o fato de que os “films falados, ultimamente, têm vindo disfarçados. Alguns se nos apresentam com a pecha de ‘sonoros, cantados e synchronizados’ e são legítimos ‘talkies’”. O crítico da *Cinearte* reclama que o filme é muito falado, mas ele tem apenas algumas partes cantadas. Mendes caçoa de “reclames” que anunciam a “novidade” de diálogos captados ao ar livre: “‘são scenas tiradas ao ar livre, novidade essa que merece ser vista e ouvida...’”. Entretanto, esse é um dos motivos apontados para que o filme *Mulher* não pudesse ter falas: os filmes brasileiros sonorizados até então dependiam do revestimento acústico de seus estúdios. O roteiro de Mendes carece de “luxuosos ambientes” para retratar na tela o “Brasil moderno” e, por isso, no filme *Mulher* são essenciais para a apresentação do núcleo de classe média/alta os exteriores filmados em uma bela casa na Avenida Vieira Souto, em Ipanema[160], e na antiga Embaixada da França no Rio de Janeiro, na Praia do Flamengo. Sobre os *talkies*, Mendes arremata: “Ora, francamente, inglez tanto faz ser falado ao ‘ar livre’ ou ‘dentro de casa’”. Entretanto, o articulista não se coloca exatamente contra o falado ou o sonoro. Mendes cita “opiniões de indivíduos abalisados”, como Von Stroheim e Clarence Brown, que acreditam que o cinema falado teria vantagens sobre o silencioso, principalmente na possibilidade de substituir os letreiros pela voz. Porém, seria necessário parar a “verborragia” e aplicar a “razão mínima de voz pela quantidade maxima de acção!”. Mendes explica: “Se existem, por exemplo, numa continuidade [decupagem] rigorosamente cinematographica, 100 letreiros. Devem existir, num film falado perfeito, pela mesma razão, 100 dialogos! Nada mais! E não falatório cretino que se ouve nas producções actuaes...”[161]

Gabus Mendes prezava pelo controle de exibição pregado pelo “bom cinema”, pelo “cinema de qualidade”. Resultado direto do processo que explicitamos no capítulo anterior. Em mais de uma carta trocada por Gonzaga, Gabus Mendes comenta de seu

---

[160] A casa de Ipanema era residência do empresário e colecionador de artes Raymundo Ottoni de Castro Maya, conforme informações do *site* da Cinédia. Disponível em: http://www.cinedia.com.br/ Mulher.html. Acesso em: 18 abr. 2013.

[161] Behring, assim como Otávio de Faria em *O Fan*, chama atenção para o fato de que o caminho que o cinema estava tomando era em direção à mínima necessidade de diálogos: “Os cineastas estavam se encaminhando para fazer filmes sem cartelas e, de repente, querem colocar falas?” Mendes também comenta a necessidade de diminuir os letreiros em sua crítica ao filme *Coração de Slava* (1929) em *Cinearte*, n. 177, 17 julho de 1929, p. 31.

amigo Lazzoli e do importante empresário Quadros. Por conta do acompanhamento musical realizado em São Paulo para *Barro humano*, Lazzoli escreveu, como pudemos acompanhar, sobre o acompanhamento musical nas salas de cinema para a revista *Cinearte*. Gabus Mendes compartilhava esta ideia da importância da boa execução musical como acompanhamento de um bom filme silencioso. Mendes, acima de tudo, explicita em seus textos uma preocupação com esse evento padronizado. Ele parece se preocupar com as minuciosas indicações e críticas em relação à sala de exibição (rasgos na tela do Cinema Odeon em São Paulo, por exemplo) e seu público. A atenção dada a cada um dos títulos – com o estudo sobre a narrativa, detalhando alguns planos e decupagem – é bastante rica, mas ele cobra, acima de tudo, a elegância das vestes e a interpretação das atrizes com "sentimento". Ele parece depositar nas intérpretes femininas o real valor do filme.

Em suma, Gabus Mendes é a voz da revista que defende os preceitos estéticos do cinema silencioso[162] e se atenta ao *scenario* (roteiro) e à *continuidade* (decupagem), aos figurinos e aos ambientes. Mendes mostra se preocupar com a "photogenia" dos atores, seus "typos", seus "it". O redator relaciona a produção de filmes ao "amor ao cinema", à cinephilia: só poderá ser diretor sendo um "amante verdadeiro e enthusiasta do *verdadeiro e são* Cinema!" (grifo nosso). Mendes defende que: "O silencio é uma linguagem universal. E os reduzidos letreiros[163] de um 'bom' film são traduzíveis e até adaptaveis... Assim, como se diz na gíria, 'o publico não fazia força'" e conclui: "Não... Eu não acho que péga! É preciso arranjar 'uma solução'. E, com perdão da giria, não 'uma tapeação'!!!"[164] Finalmente, Mendes se mostra disposto a compreender as possibilidades do cinema sonoro no que diz respeito aos diálogos: "Mas, enfim, póde ser que alguma palavra aqui jogada á esmo vingue. E que della surja alguma mudança aproveitável para o nosso Cinema." E adverte que "é preciso conhecer muito Cinema para fazer fitas faladas. Para não correr o risco de fazer peças photografadas e nada mais..." Mendes parece ser o "testa de ferro" que declara o que todos, ou a maioria dos integrantes da revista, acreditavam. Era ele quem iria "colocar o rabo no gato" e, por isso, arranja inimigos. A propósito de "Cinema Falado", o departamento de publicidade

---

[162] Ismail Xavier escreve que não foram poucos "os viúvos" do cinema silencioso no Brasil, "mesmo depois de décadas de cinema sonoro" (XAVIER, 1978, p. 220).
[163] O número 92 da revista *Cinearte*, p. 24, contém o texto "O letreiro amigo e inimigo" que discute os benefícios e malefícios desse recurso narrativo.
[164] *Cinearte*, nº 188, 02/10/1929, p. 30.

da Paramount pretende desfazer as "judiciosas apreciações de O.M., que não se manifestou contra o Cinema Falado, mas sim contra os films que tem assistido, por emquanto". Cyr Azevedo retruca as críticas de Mendes: "Que importa? Praga de urubú não mata Cavallo, como se diz nos meus pagos."[165] Os elogios de Mendes aos filmes que considera "verdadeiros" giram em torno do "vigor dramatico", "realidade", direção de atores: "O artista [Clarence Brown], nas suas mãos, deixa de ser um boneco. Passa a ser um verdadeiro ente humano". Mendes defende o uso do "primeiro plano" e a preocupação com os ângulos de câmera e definições do quadro: "A machina avança sempre sobre o artista. Tral-o de segundo para primeiro e de primeiro para maximo plano!" Sobre a direção dos atores de Brown, Mendes comenta ainda, que "As expressões são accentuadas. Frizantes"; "como nenhum outro, bota o medo real na physionomia do artista que sente medo. E o odio e o amor e o ciume e a maldade." A decupagem estaria na forma de mostrar esses "phenomenos do sentimento" nas "physionomias dos artistas" (pantomima).

Ao contrário do espírito da revista em valorizar os atores mais do que os diretores (*star system*), Mendes afirma que apesar dos artistas serem "de calibre", "só vemos Clarence Brown. Pelo controle esmagador da sua direcção poderosa". Mendes se atenta, também para o "scenario" (roteiro) de Frances Marion e elogia que há "comedia em profusão e da melhor. Drama intenso. Tragedia de arrepiar." e sobre a direção acrescenta: "a luta final até dá raiva! De tão brutal e de tão humana". Entretanto, Mendes não deixa de criticar a "synchronização" do filme. De acordo com o redator, ela às vezes é "esplendida" e em outros momentos "impagavel". Ele chama o vento de "chuca-chuca" e acrescenta que "a 'synchronização' dos soccos que Harry Carey e Ralph Forbes trocam, é de rir á valer. Outrossim os 'sons' daquelles desabamentos 'fragorosos', todos...". A crítica aos ruídos estaria ligada também à crítica de um "realismo excessivo": Herbert Brenon (diretor norte-americano), assim como Chaplin e Goldwyn, são contra o uso da voz e de ruídos porque "o público não quer ver as suas ilusões pessoais demolidas por essa realidade, sob a forma de bater de portas, do tilintar de telefones, do rumor fragoroso dos bondes, de todos os barulhos e vozes, enfim, desse mundo do qual ele procura fugir de vez em quando".[166]

---

[165] *Cinearte*, nº 179, 31/07/1929, p. 31.
[166] *Cinearte*, nº 138, 17/10/1928, p. 34.

Gabus Mendes trata também das exibições de cópias silenciosas, como a de *O drama de uma noite* (*The Canary Murder Case*), que fora acompanhada da, segundo Mendes, "*boa* orchestra do Paramount" (grifo nosso). Ao contrário de Mario Behring, Mendes elogia a exibição da cópia silenciosa: "Vejam sem susto. Só pelo trabalho de William Powell já vale a pena!"[167] Ao criticar o famoso filme de Dreyer, *O martyrio de Joanna D'arc,* que André Bazin alegou ser tão realista que o filme "pedia para falar" (BAZIN,1991, p. 70) Mendes faz uma separação entre o que seria um filme "de arte" (este) e aqueles que teriam "historia" e "interesse" e que, portanto, agradariam "donzellas em ponto de casorio" e "donzellos com uma vóz mediando entre o contralto, soprano e tenor..." que caracterizariam o público alvo dos filmes mais "populares". Mendes afirma que "o publico em absoluto póde acceitar este film", pois o filme é "secco" e "Arido. Despido no menor requinte de material de agrado para o publico", além da "Joanna D'Arc" ser "feia. Franzina. Typo, mesmo, de camponeza inspirada por um mysticismo de força magica". O redator comenta que: "Não ha um artista amquillado. São sómente caras gordas. Magras. Barbadas. Lustrosas. Feias. Pavorosas. A torturarem a misera e indefesa santinha." Mendes utilizará o mesmo recurso para intensificar a acuação sofrida por Carmen em *Mulher*, ao ser expulsa de casa, rostos "grotescos" intensificam o pavor de Carmen diante do desconhecido e da solidão do mundo sem a proteção de sua mãe. Gabus Mendes elogia o "cunho de verdade" no desempenho de Mlle. Falconetti, pois é "tão perfeito" que "a gente se sente mal". Ele chama atenção para os olhos da atriz e as lágrimas que caem dos seus olhos. Segundo o jornalista, a interpretação da atriz está na "luz de seus olhos" que fulgem ou se escondem dependendo da situação "confortadora" ou "tragica".[168] Sobre a decupagem, Mendes elogia os primeiros planos "apanhados de um angulo differente e novo" e no que diz respeito à fotografia, o jornalista afirma que "Murnau vae ter um ataque com este film. Porque tudo o que elle já fez em matéria de angulos é infantil ao lado do que ha neste film". Na critica de *São Paulo, a symphonia da metropole*, Mendes fala mal da "repetição" de detalhes e os "ângulos demorados". Mas declara ser o que "se chama um film moderno" e elogia o "gosto artistico" que impera em todo o filme. Entretanto contrapõe o "filme natural" ao que seriam os "films de enredo" – em defesa deste.

---

[167] *Cinearte*, nº 188, 02/20/1929 , p. 31.
[168] *Idem*.

Octávio Mendes analisa o som em seus diversos aspectos e parece adotar uma posição diante delas. Entretanto, o redator não assume uma constância e parece bastante influenciado pelo que "é certo" – preceitos externos a ele, que Mendes parece encarar como dogmas e motivo de *luta* em seus artigos. O "modelo de cinema" seria o filme com direção "suave... encantadora... macia... morna" de Van Dyke. O que interessa a Gabus Mendes são os "idyllios" e as "scenas de amor" de *The pagan*. Ele elogia a direção de atores desde a "meiguice que elle botou dentro do menor gesto e da menor attitude de Dorothy Janis" à "brutalidade e o fingimento do homem branco, Donald Crisp." Este filme possui uma versão sonorizada com o sistema de som Western Electric Movietone *sound-on-film* com música de Nacio Herb Brown (musica) e Arthur Freed (letra) e uma versão silenciosa com intertítulos de John Howard Lawson.[169] Ele é considerado um filme silencioso com sequências faladas, musica sincronizada e efeitos sonoros, chamado de "*Synchronized sound film*". (*Cf.* BARDÈCHE; BRASILLACH, p. 1938; LAHUE, 1972) Mendes parece ter visto a versão sonorizada, pois elogia a "synchronização" na cena em que Navarro descobre "o fim de sua amada". Para Mendes, "nesta scena, particularmente, a synchronização auxiliou e intensificou extraordinariamente o film!" E acrescenta: "sem duvida, o melhor espectaculo de Cinema sonoro que até agora nos foi dado ver." O ferrenho defensor do cinema silencioso elogia, inclusive, a voz de Navarro, que de acordo com Mendes é "macia e doce como a sua própria personalidade". A música tema do filme também é elogiada pelo redator que afirma ser ela cantada com desembaraço e "arte" admiráveis. E conclui: "A musica intelligente e bem compilada, auxilia immensamente o film".

Entretanto, Gabus Mendes lamenta as mudanças trazidas pelo sistema elétrico de reprodução de som. Em 17 de julho de 1929, Mendes atenta para o fato de que "A sala vermelha do Odeon já não tem mais orchestra. A desta sala, com Giammarusti e tudo, passou-se para a sala Azul. Eu já assisti á um film lá. Parece que o Giammarusti não é o mesmo... Jururu, maestro? Pois é! São cousas do Cinema falado...". O jornalista elogia a orquestra do cinema Alhambra e caracteriza o acompanhamento sonoro de "original" e satiriza: "O piston, quando quer abafar o som do instrumento e dar uma Idea de saxophone, cobre o boccal do intrumento com o chapéo... Aquele piston é um numero!" No entanto, Octávio Gabus Mendes sente as mudanças sofridas na linguagem dos

[169] Existem dois formatos para a imagem do filme, também: "Movietone 35mm spherical 1.20:1" e "Standard 35mm spherical 1,37:1".

filmes, na audição das obras e nas salas de exibição. Em 31 de julho de 1929, Mendes anuncia os descontos de Serrador para os ingressos de "Cinema Falado", sincronizados e cantados. As duas salas, Vermelha e Azul, possuem aparelhos Western Electric para a reprodução eletrônica do som dos filmes. Ele comemora o avanço tecnológico de Serrador (única na América do Sul), entretanto, lamenta "a suppressão da orchestra – bôa e cohesa – da sala Vermelha". Ele reclama que, com a falta da orquestra, dois filmes silenciosos foram exibidos com o acompanhamento de discos e conclui: "com franqueza, dá muito melhor impressão aos ouvidos, em films silenciosos, um acompanhamento consciencioso e intelligente de orchestra".

Mendes questiona o futuro das próximas salas a instalarem os aparelhos para tal reprodução e salienta "o quanto cansa um acompanhamento de film silencioso com 'disco', embora executados em apparelhos da Western Electric... E mesmo quando se trata de film synchronizado, não notamos, por acaso, horrores como a synchronização de 'Amor e Demônio', por exemplo?". Mesmo assim, Mendes elogia as "doces canções que ella [Lupe Velez] canta com uma vozinha suave e macia" ao criticar *Canção do Lobo* da Paramount.[170] Dessa forma, ele diferencia o filme acompanhado de orquestra, de filmes acompanhados por outros músicos sem qualidade. E, principalmente, conhecia a diferença em relação à orquestra do acompanhamento sincronizado de discos, desde os discos 78 rotações até os 33 1/3 do Vitaphone. O teórico Michel Chion disserta sobre a apreensão de um concerto (com peças instrumentais) e defende que a atenção do ouvinte, conscientemente ou não, não para de flanar entre a escuta interior e a observação do espetáculo que lhe é oferecido (CHION, 1995, p. 261). Com essa observação, podemos pressupor que a experiência permeada de ausências e de escapadas também se dava na sala de cinema quando além das imagens na tela, o espectador assistia a um concerto – mesmo que no fosso. De forma que o sonho sob a "linha da música, sem forçosamente seguirmos seu discurso" se dava tanto em relação ao filme quanto em relação à música. Por mais que esse cinema ainda fosse denominado silencioso e nem todas as músicas obedecessem a um "padrão" pré-estabelecido, ou seja, partituras compostas especialmente para o filme[171], o evento cinematográfico

[170] *Cinearte*, n. 7, 31/07/1929, p. 7.
[171] O pesquisador Lécio Ramos encontraria da definição "*scored features*" – longas com partitura musical sincronizada na própria película (como *Sunrise*, de Murnau) no texto de Arthur Coelho publicado em 04/04/1928, na *Cinearte* n. 110, p. 21; 32)

contava em grande parte com essa atenção do ouvinte aos instrumentos e à execução dos músicos ao vivo.

Assim, Otávio Mendes vaticinava, em 23 de outubro de 1929: “É uma tolice querer lutar contra a realidade esmagadora. O cinema falado venceu. Está acabado. Não é preciso mais discussão sobre este ponto”. O definitivo advento do sonoro, supomos, afastará a projeção de um filme da performance da orquestra que apresentava a música no “aqui e agora” de um concerto – atenção demandada a cada instrumento em sua compreensão e interpretação da partitura. As salas, os grandes palácios antes com fosso (*musique de fosse*) para orquestras demandam uma nova arquitetura, com estudo detalhado de acústica que se paute pela distribuição de alto-falantes e a projeção do som vindo da tela (em um primeiro momento, não abordaremos aqui as possibilidades de espacialização do som desde esse primórdio). Com as novas características demandadas à sala de exibição, a escuridão necessária para a visualização da imagem no “ecrã” equivalerá ao silêncio necessário para a “perfeita” audição do filme. Em 28 de outubro de 1929 (p. 20), Mendes ironiza:

> ... o cinema passou a ser o espetáculo da audição. Comportêmo-nos nele como na ópera. Silenciosamente. Agora os artistas cinematográficos falam e cantam, e precisam ser ouvidos. A platéia deve ser rigorozamente silenciosa [...] Silêncio com a boca, com os pés, com as poltronas [...]. Já teríamos notado como é forte a bateria das musicas americanas que acompanham os filmes sonoros? Então para que tamborilar com a bengala no chão ou com os dedos na poltrona? Incomoda os vizinhos ... Agora é proibido conversar [...]. São as evoluções, bem diz o anuncio” .

A partir da comparação e diferenciação entre o equipamento desenvolvido em Hollywood e anunciado nas revistas e o equipamento do cinema sonoro que chegaria ao país, percebemos a real dificuldade em se fazer um filme sonorizado no Brasil dos anos 1930. Através da observação das possibilidades de realização desenvolvidas, compreendemos que as escolhas estéticas de Gonzaga e Mendes – a partir das opiniões sobre os filmes e sobre as possibilidades do uso do som expostas em seus artigos – para o som do filme *Mulher* condizem com o modelo adotado pelo cinema silencioso. Como explicado acima, os ditos *filmes synchronizados*. Diante da impossibilidade de obtenção do movietone e, portanto, de uma captação do som com a “qualidade industrial” almejada por Gonzaga (*talkies*), as opções de realização de um filme “de enredo” sonoro no Brasil pareciam se resumir a duas: A primeira opção seriam os *filmes*

musicados – como os desenvolvidos por Benedetti, Lulu de Barros e Wallace Downey –, que aproveitavam a possibilidade de gravação do som para aproximar o cinema brasileiro da indústria fonográfica e da rádio, desenvolvendo roteiros próximos aos "teatros de revista" e dos *vaudevilles*.[172] Ou a segunda opção, que seriam os *filmes sincronizados*, que arregimentavam filmes representantes tanto do período silencioso quanto do início do período sonoro. Nestes filmes, instrumentistas acompanhavam a sequência de imagens obedecendo características da opereta, da pantomima e do melodrama (tratado no primeiro capítulo).

Podemos fazer uma aproximação da opção estética do som do filme *Mulher* aos anteriormente apresentados *Barro humano* e os temas reunidos por Lazzoli especialmente para a exibição do filme em São Paulo[173] executados por uma orquestra; *Limite* e a reprodução de discos 78 rpm sendo "disparados" simultaneamente – de forma manual – ao aparelho de projeção, com a tentativa a cada projeção do filme de reconstituir a primeira seleção musical e os pontos de sincronia (*in* e *out*) entre a música e a imagem.[174] Associado a eles, os filmes *Mulher* e mais tarde *Ganga Bruta* obedeceriam a lógica das "suggestions for music": centravam-se na atmosfera necessária a cada cena, nos momentos de ênfase, nas diferenças de ritmos e andamentos que traduziriam uma memória cultural e uma emoção. A chamada "música de fundo" acaba por lidar com uma espécie de "conteúdo emocional" suscitado pela imagem. As músicas podiam ser executadas de forma integral ou fragmentadas, encadeadas com improvisações livres.

Ao ouvir os discos do filme *Mulher*, percebemos que a informação no áudio traz apenas músicas, sem a presença de ruídos ou falas. Tratam-se de conhecidas melodias eruditas, com especial destaque às peças românticas do século XIX, bem como temas populares de origem folclórica e/ou nacionalista. A execução das músicas foi garantida

---

[172] Os filmes produzidos pela Cinédia, posteriores a esse primeiro grupo de filmes, recuperariam a estética dos *musicados*. A partir de *Voz do carnaval* (1933), os filmes da produtora seriam mais tarde apelidados de "filmusicarnavalesco", sendo consagrados pela historiografia como "chanchada" ou "proto-chanchadas".

[173] A seleção musical de *Barro humano* se aproxima também dos filmes *musicados*, pois Lazzoli aposta na inclusão da música popular brasileira como acompanhamento dos filmes. A música não fará parte, entretanto, do "enredo" dos filmes como os *musicados*. A lógica de acompanhamento musical desenvolvida por Lazzoli para *Barro humano* segue a ideia de *leitmotiv*.

[174] A proposta de Mário Peixoto e Brutus Pedreira para a associação entre música e imagem alcançou um valor artístico de enunciação e experimentação cinematográfica bastante diferentes da "lógica narrativa" observada em *Mulher* ou *Ganga Bruta*.

por uma boa orquestra de médio porte, composta por doze professores do Instituto Nacional de Música. Tal estrutura não seria garantia para todas as exibições, caso o áudio não fosse registrado em quatro discos duplos de cera de 30 cm de diâmetro. Antes, pela falta de padronização da exibição, haveria o risco do filme ser acompanhado por "um piano desafinado e mal tocado" ou "o som mecânico de uma pianola" ou de "efeitos sonoros de um fotoplayer". Todavia, a liberdade de improvisação dos instrumentistas que acompanhavam os filmes, como nos espetáculos teatrais do século XIX, seria garantida. Com o registro do som em discos de cera ou fotograficamente na película, essa liberdade não mais existiria. Porém, as características da opereta, da pantomima e do melodrama seriam reaproveitadas a essa nova estrutura. (*Cf.* MIRANDA, 2011).

O filme *Mulher* traz o amadurecimento do espetáculo narrativo. A Cinédia demonstrou viabilidade comercial para ter um maior cuidado com a execução da música e sua gravação. Trata-se de um filme com estruturação narrativa mais sólida e desenvolvida, que necessitava de um acompanhamento musical "à altura". A seleção de músicas funciona como uma *cue sheets*[175] gravada. O fato das músicas serem gravadas faz com que fiquem definidos não apenas os fragmentos de obras que deveriam ser tocadas, mas também, a sua duração. As músicas escolhidas são claramente separadas por "categorias": melodias do repertório erudito (sinteticamente arranjadas) e peças originais. Os temas populares e folclóricos foram organizados de acordo com possíveis situações dramáticas, como romance, tensão, perseguição, melancolia e assim por diante. Se, por um lado, passou a ser possível um maior controle sobre o tipo de acompanhamento musical, por outro, à trilha sonora do filme *Mulher* acompanhou a "estandardização" resultante das *cue sheets* e antologias. As músicas do filme simbolizam uma forma "correta" de se acompanhar as cenas. Percebemos na trilha musical do filme de 1931 o emprego de clichês, de forma que muitas situações narrativas são identificáveis em outros filmes, como em *Queen Kelly*, de E. V. Stroheim (1929)[176]. Uma das principais diferenças e, portanto, características do filme de Gabus Mendes, é o fato de utilizar tecnologia Vitaphone e, assim, reduzir a infinidade de

[175] Espécie de tabelas que continham várias indicações sobre como a música deveria ser empregada.
[176] Aproximação reconhecida por Aproximação reconhecida por Sheila Schwarzman no artigo *Entre Cinearte e Cinédia: Octávio Gabus Mendes e Mulher*. Ela afirma que Mendes gosta do cinema americano, sobretudo de Stroheim, King Vidor e Murnau, diretores com preocupações realistas e também entusiasta do cinema alemão, com Lang, Pabst, Dupont." (2003, p. 2)

práticas e diversidade das exibições do filme. Reduzindo, portanto, a arbitrariedade do *cinema como evento* apontada por Rick Altman.

Nos primeiros anos do cinema, as composições originais eram mais raras. Aliás, o termo *original score*, neste período, é ambíguo, podendo referir-se a arranjos de obras conhecidas mescladas a trechos de novas melodias. Entretanto, entre as canções não reconhecidas existe a possibilidade de que algumas delas fossem canções originais do próprio maestro Alberto Lazzoli. O filme segue uma elitização do cinema ao priorizar compositores do cenário erudito, influenciado principalmente pelo cinema dos EUA. Portanto, a seleção de músicas do filme *Mulher* embora cuidadosa, aposta na força da compilação de conhecidos temas eruditos ao invés de uma composição original. Verificaremos com maior atenção a função da trilha sonora nas diferentes versões do filme nos capítulos a seguir.

4. *Mulher* "versão sonorizada", intervenção de 1977

Em 14 de junho de 1977, foi firmado o contrato entre Alice Gonzaga Assaf (filha de Adhemar Gonzaga) e a Empresa Brasileira de Filmes S. A. (EMBRAFILME), que visava a: "recuperação final de um filme cinematográfico nacional de longa metragem, de valor histórico, em 35mm, intitulado "MULHER"". Alice Gonzaga conseguiu[177] o apoio financeiro dos "recursos parciais"[178] da Embrafilme e contratou o pesquisador Ernesto Saboya e o montador Jayme Justo para trabalharem na restauração de alguns títulos da Produtora Cinédia. Alice Gonzaga foi a responsável pela recuperação, pesquisa e planejamento de produção do filme *Mulher*, enquanto Saboya e Justo foram os responsáveis pela montagem das imagens que encontravam-se dispersas em pequenos rolos de negativo de nitrato[179]. Todo o exercício de remontagem da imagem do filme foi feito pelos dois pesquisadores. A adaptação das legendas é de Ernesto Saboya e as artes foram feitas por Waldyr Castro, "conforme originais de J. Carlos". A filmagem dos letreiros é de José Mauro e a montagem dos negativos de Jayme Justo. A edição geral é de Ernesto Saboya e os processos laboratoriais de recuperação da imagem ocorreram nos Laboratórios Líder. Ernesto Saboya, em texto que relata os processos da intervenção, agradece a "criatividade de Carolina [Cardoso de Menezes] e Jayme, aos arquivos da CINÉDIA, a eficiência e pesquisa de Alice, e a boa vontade do pessoal dos Laboratórios Líder" (SABOYA,1977, p.2).

A filha de Adhemar Gonzaga, que em 1966 consegue licença do marido para "comerciar"[180], sempre se interessou pela Cinédia e desde menina perguntava tudo sobre a produtora. A menina Alice chegou a fazer figuração nos filmes *Bonequinha de seda* (1936), *Romance proibido* (1944) e *Alice no país das maravilhas* (1936) – curta-metragem de Edgar Brasil com estréia no cinema Odeon em 06 de abril de 1936. Em

---

[177] Em 18 de abril de 1977, ela enviou uma carta a Roberto Farias para solicitação de recursos para a sonorização da "segunda produção da Cinédia 1932" (sic), pois: "O filme acha-se montado em versão integral e definitiva, o que só foi possível após trabalhos exaustivos de pesquisa feito por nós e que desejamos completar com a sonorização". (GONZAGA, 1977)

[178] Como consta nos créditos da versão de 1977 do filme *Mulher*.

[179] Em reportagem de 22 de maio de 1977, Adhemar Gonzaga declara que o filme estava "sendo recuperado do atentado sofrido pelos seus negativos, na <<Cinemateca>> paulista, picada em pedacinhos, já, agora, com muitas testemunhas...". Essa declaração fez parte de "questão" entre Cinédia e Cinemateca do MAM/ Brasileira de São Paulo. A história é contada por Carlos Roberto de Souza em sua tese (2009, pp. 102)

[180] Como regia a lei para ela poder assinar pela empresa, pois a Cinédia era uma sociedade anônima e era exigência que sete pessoas assinassem.

entrevista, ela contou que foi cobaia de todas as novidades técnicas adquiridas pela Cinédia – "Nos refletores, no negativo Plus X: 'Testa com a filha do diretor!'"[181]. Entretanto, mais do que participar dos filmes realizados pelo pai nos seus últimos anos de vida, como *Salário Mínimo* (1970), a arquivista relembra que ao se debruçar sobre a "papelada" preservada por seu pai sobre as produções dos filmes, sentia falta de poder assistir aos títulos. Para isso, começou a "correr atrás" de localizar as cópias dos filmes em película, o que resultou tanto na reprodução de trechos de vários títulos, quanto em projetos de "restauração" de alguns títulos.

A intervenção no filme *Mulher* em 1977 não foi realizada de forma isolada. Encontramos nos Arquivos Cinédia blocos de ordens de serviço (O.S.) que são o registro da tentativa de Alice Gonzaga em reunir os filmes realizados pela produtora e fazer com que eles fossem vistos. Ela nos contou que procurou os títulos com vários colecionadores pelo Brasil. As ordens de serviço datam de 03 de dezembro de 1973 à 18 de janeiro de 1988 e evidenciam que a vontade de ver os filmes mobilizou a feitura de diversos serviços de laboratório, como: copiagem, feitura de copias másteres de negativos em nitrato, de redução para 16mm, de contratipos, de cópias reversíveis, de contratipos positivos, de copiões, etc. Às vezes, apenas alguns trechos dos filmes eram copiados e vendidos às emissoras de televisão (como a rede Globo[182], o canal 100 e a TV Tupi) e também para programas específicos como "A mulher no Cinema Brasileiro", de Ana Maria Magalhães. No bloco de serviços há o registro de envios para avaliação da censura ou roteiros (não podemos identificar se antigos ou feitos na época) de alguns títulos. Muitos filmes[183] da produtora foram recuperados de uma forma ou de outra durante essa iniciativa. Em 09 de janeiro de 1977, a O.S. indica a listagem de sete títulos para serem exibidos na "Retrospectiva Cinédia". O pesquisador Ernesto Saboya e

---

[181] Alice Gonzaga revela que no Arquivo Cinédia existem registros destes testes. A O.S. 384, de 31 de agosto de 1984, indica a copiagem reduzida dos negativos em nitrato de um registro de Alice Gonzaga pequena.

[182] Emissora que na época chegou a locar o estúdio de Jacarepaguá da Cinédia em função de um incêndio que acometeu seus galpões de filmagem.

[183] Listamos o registro de que foram realizados serviços de laboratório nos seguintes títulos: *Canção de ninar* (1937) – Cinédia Atualidades nº4; *Alô Alô Carnaval* (1935) e *Ébrio, O* (1946), os filmes que mais passaram por serviços; *Beijo roubado* (1950); *Samba da vida* (1937); *Cortiço, O* (1945); *Anjo do lodo* (1951); *Pif-Paf* (1945); *Maridinho de luxo* (1938); *Berlim na batucada* (1944); *Ganga Bruta* (1933); *Abacaxi azul* (1944); *Tereré não resolve* (1938); *Samba em Berlim* (1943); *Alimentação* (1937), realizado para a Embrafilme; *Pinguinho de gente, Um* (1949); *Bonequinha de seda* (1936); *Lábios sem beijos* (1930); *Obrigado, doutor* (1948); *Onde estais, felicidade* (1939); *Caídos do céu* (1946).

o montador Jayme Justo, trabalharam[184] junto a Adhemar e Alice Gonzaga também na recuperação de outros títulos da produtora além do filme *Mulher*.

Para compreendermos melhor os limites e as responsabilidades de uma intervenção dessas e com o intuito de situar o leitor quanto à atual configuração da restauração. Nosso propósito é compreender a permanência e atualidade da teoria de Cesare Brandi no que diz respeito ao restauro crítico ao adotamos a teoria do crítico de arte e restaurador, que será aqui apresentada na tentativa de analisarmos os processos pelos quais passou o filme *Mulher* (*Cf.* KÜHL, 2004 e CUNHA, 2012). Como informado anteriormente, Cesare Brandi (1906-1988) foi um dos responsáveis pela fundação do Instituto Central de Restauração (ICR) em Roma, em 1939, dirigindo-o por duas décadas. Período em que buscou a configuração de uma ampla e sistemática reflexão filosófica do problema da restauração, junto com as pesquisas conduzidas no campo estético e crítico, e com as experimentações efetuadas no próprio Instituto. A produção teórica de Cesare Brandi coloca questões a essa ação de caráter eminentemente cultural, que se transforma em ato histórico-crítico, alicerçado na análise da relação dialética entre as instâncias estéticas e históricas de uma dada obra. Seu trabalho contém características prospectivas e atuais e deve sempre ser consultado para enfrentar questões da restauração e da preservação de bens culturais. A definição de restauração para Brandi é:

> O momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro. (BRANDI, 2008, p. 30)

4.1. A restauração do objeto/obra/dispositivo cinematográfico

A restauração de uma “obra de arte” dependerá de uma diversidade de operações multidisciplinares a serem efetuadas. Podemos chamar de restauração um conjunto de ações empreendido para restituir, nos elementos remanescentes de uma obra, aquilo que resta de originário em um determinado produto da atividade humana e assegurar a conservação das matérias por meio das quais é provocada a *epifania* da fruição estética.

[184] Temos o registro do nome Rodolfo, funcionário da Líder, que contribuía com as ações das películas da produtora no laboratório. Citado também em entrevista por Alice Gonzaga.

Qualquer ação nesse sentido deve, entretanto, ser condicionada a questionamentos sobre a estética e a história da obra em questão. E, deste modo, os atos práticos subsequentes de tal intervenção, assim como a própria matéria, deverão ser subordinados pela forma da obra de arte.

No presente texto trataremos da restauração de filmes, particularmente da restauração da banda sonora do filme *Mulher*. Nesse sentido, o conservador e teórico Paolo Cherchi Usai chama atenção para o fato de que a obra cinematográfica é caracterizada pelo uso de diferentes materiais. Para ele, restauração seria o conjunto dos procedimentos técnicos, editoriais e intelectuais destinados a compensar a perda ou degradação do artefato da imagem em movimento, trazendo-o assim de volta ao estado o mais próximo possível de sua condição original (USAI, 2000, p. 66). Para Usai, artefatos fílmicos são negativos, cópias, internegativos, negativos de som e outros. Esse material é considerado uma "evidência histórica" com características particulares – cada objeto é considerado como o original. Cada objeto é merecedor de tratamento específico e dedicado, mesmo que seja uma cópia. Para Andreas Busche, além do valor de "evidência histórica", estes apresentam características comuns às obras de arte "tradicionais", de forma que cada artefato fílmico possui "qualidades estéticas únicas que não podem ser reproduzidas". Busche contesta o termo "original", pois defende que não há um único "original" e que cada material contém características originais: autenticidade e integridade (BUSCHE, 2006, p. 27).

Tratando diretamente de cinema, a pesquisadora Giovana Fossati escreve em 2009 o livro *From Grain to Pixel*, onde afirma que o "original" de uma obra cinematográfica não é o objeto físico (rolo de um filme), mas o que é visto na tela: o espetáculo de imagens e sons produzidos através de luzes, sombras, impulsos elétricos e vibrações no ar. Ela separa, dessa forma, o que seria o "artefato material" e o "artefato conceitual". O cinema é compreendido, assim, como um "dispositivo" e a restauração seria uma simulação que tenta dar cabo de compreender todas as questões que envolvem o filme: a origem, a qualidade desse material e as formas de acesso a esta obra. Portanto, o cinema é um patrimônio imaterial, como bem afirma Ray Edmondson no livro *Audiovisual archiving: philosophy and principles* (2004).

Em relação à obra de arte, Brandi defende que o que deve sofrer a intervenção do restauro é a matéria da obra, com o intuito de visar, com o máximo esforço, ao "restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo" (BRANDI, 2008, p. 33). Por sua vez, a matéria da obra de arte, o objeto do restauro, é composta, segundo Brandi, em *aspecto* e *estrutura*, elementos indissociáveis que dão sustentabilidade à "epifania da obra de arte".

A principal diferenciação entre o cinema (o audiovisual, no sentido mais lato) e as outras artes é que normalmente o objeto equivale à obra e é considerado verdadeiro e único, sem intermediação ou interferência. "De início, devemos assinalar que o cinema não é uma arte tradicional como 'as outras seis' e que, tomando as artes plásticas como exemplo, possuem a aura da "obra de arte", do objeto único e original" (FREIRE, 2012). A obra de arte seria singular e inimitável, enquanto o cinema se aproxima da gravura, pela característica de sua reprodutibilidade. No processo de pesquisa de materiais, a matriz será o material que contém informações de um filme com melhor qualidade, levando-se em conta padrões de produção, preservação e reprodução de um filme e suas possíveis diversas versões. Cherchi Usai em 2002, no texto "Filme como um objeto de arte", discute o que seria o "original" no cinema, em contraposição à sua reprodutibilidade técnica. Desta forma, pretende estabelecer os limites e procedimentos mais ou menos padronizados de uma restauração.

A matéria do cinema tem múltipla dimensão. O meio físico da película funciona como suporte ao meio físico da tela (ecrã) à qual será mais propriamente confiada a transmissão da imagem em movimento, enquanto o som, analógico ou digital, é ampliado por alto-falantes pelo espaço da sala de cinema. A partir dos preceitos de Brandi, podemos compreender que na película está contida a *estrutura* da obra de arte cinema, enquanto que na tela e demais "estruturas" de uma sala de projeção é onde se dá o *aspecto* dessa arte. Ou seja, o filme, a obra de arte audiovisual, é um patrimônio imaterial e, por isso, o cinema é uma arte distinta da arquitetura ou das artes plásticas, nas quais o suporte (a matéria) está intrinsecamente ligado à obra. Portanto, ao se restaurar o filme, não é a matéria que se restaura, mas, a partir da matéria, deve-se restituir a fruição estética provocada pelo filme no ato da projeção. Ou, em termos brandianos, garantir a *epifania* da obra de arte. Portanto, o axioma de Cesare Brandi –

"restaura-se somente a matéria da obra de arte"[185] (BRANDI, 2008, p. 144) – deve ser bem compreendido.

A característica imaterial do cinema destaca-se, quando se leva em conta na restauração características da sala de cinema: músicas, narrações, sonoplastia, silêncio, entre outros. Mesmo no caso da sonorização mecânica e sincronizada (discos, processo ótico), como no caso do filme *Mulher*, é um engano dizer que se vai reproduzir "exatamente o mesmo som" que fora gravado para o filme. Não se pode supor a "unicidade" desta apresentação. É por isso que Rick Altman fala do "cinema como evento". O diagnóstico acertado de Altman (em 1992) leva em consideração a multiplicidade e a heterogeneidade do cinema, características que o aproximam mais das artes performáticas. Portanto, para a restauração, chega-se à conclusão que "a apresentação padronizada nunca foi alcançada" no cinema, de forma que um mesmo filme sempre tem diferenças entre as cópias, os suportes e as formas em que ele é visto por diferentes plateias: cada exibição é única e irreprodutível. A pesquisadora Eileen Bowser parte de cinco compreensões do que pode ser o objetivo da restauração de um filme. Ela enumera: 1) como o filme foi entregue ao arquivista; 2) como o filme foi visto pelas primeiras plateias; 3) como o filme foi concebido pelo diretor; 4) através do gosto das plateias contemporâneas; 5) um artista contemporâneo retrabalhar o filme (essa descrição não é mais considerada restauração desde 1990, por avaliar-se que isso definiria uma nova versão). Essas definições resvalam no que é defendido por Brandi e Usai, mas, de qualquer forma, ela defende que se deve evidenciar os procedimentos tomados e formalizar por escrito as suas decisões mantendo-as publicamente acessíveis. E, como atenta Bonelli: Deve-se partir das indicações fornecidas pela indagação da própria obra (BONELLI, 1995, pp. 57/69).

A relação dialética entre as "instâncias" estéticas e históricas da obra (ou conjunto das obras) será somada ao esforço interpretativo, caso a caso, e a intervenção não pode ser enquadrada, *a priori*, em categorias fixas. O fato de cada restauração constituir um caso a ser analisado de modo singular – em razão das características particulares de cada obra e de seu transcorrer na história –, e não obedecer a colocações dogmáticas e apriorísticas, não significa que a intervenção seja arbitrária, sendo

[185] Matéria como "aquilo que serve à epifania da imagem" (BRANDI, 2008, p. 36).

necessário a ideia subjetiva se tornar acessível a um juízo objetivo e controlável, alcançável apenas pela reflexão teórica. Assim, o primeiro corolário escrito por Brandi é que "qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreende a intervenção e restauro, depende de que ocorra o reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte" (BRANDI, 2008, p. 28). Até que esse *reconhecimento* ou *recriação* ocorra, a obra de arte apenas "subsiste", sendo obra de arte apenas potencialmente. Para Brandi, é no ato do *reconhecimento* que as "premissas e condições" na relação da restauração com a obra são reveladas, exigindo não apenas a avaliação da matéria através da qual a obra de arte subsiste, mas também como produto ou testemunho da atuação humana em certo tempo e lugar. O restaurador encontrará a "dúplice instância estética e histórica" que deverá ser pesada e avaliada durante todo o processo de restauro. A *instância estética* é a que considera as características da artisticidade e dá à obra o juízo de obra de arte. Enquanto a *instância histórica* trará a contextualização da obra quanto ao tempo e lugar em que foi realizada, aos percalços por que passou durante a sua existência e o tempo e lugar presentes (da restauração). Para Brandi, quando há um conflito entre as instâncias estéticas e históricas, a resolução estará sempre com o primado do estético sobre o histórico.

Em seu livro, Brandi fala da *fisicalidade* de que a *imagem*[186] precisa servir-se para atingir a consciência. Essa pode ser mínima e, no entanto, sempre subsiste, mesmo onde virtualmente desaparece. A exigência pelo som que, além da imagem, constitui o filme *Mulher*, subsistia. E o áudio dos discos, desaparecidos até 2002, sobrevive potencialmente na imagem do filme: na sua totalidade.

4.2. *Refazimento* e *repristinação*

Em 1977, o filme *Mulher* de 1931, sofreu uma intervenção que se pretendia ser a restauração do filme. Entretanto, o procedimento realizado foi o que Brandi denomina *refazimento*. Eles fizeram a reedição da imagem e a inclusão de uma nova trilha sonora (em som ótico) com composições da pianista Carolina Cardoso de Menezes, sem qualquer ligação com a trilha sonora original. As alterações foram feitas porque se exigiu da obra uma atualidade sinônima de moda, o que, de acordo com Brandi, não

[186] Como imagem entende-se a "unidade potencial". No caso do cinema, som e fotografia constituem a *imagem*.

deve jamais acontecer. Pois a instância estética deve regular a restauração para conservar a artisticidade da obra de arte. O teórico italiano afirma que:

> ... o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente da consciência observadora, em que a obra de arte está no átimo e é presente histórico, mas é também passado e, a custo, de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história. (BRANDI, 2008, p. 61)

O *refazimento* interveio no processo criativo de maneira análoga ao modo como se desenrolou o processo criativo originário. Do ponto de vista estético, diferencia-se o *refazimento* que "indique o alcançar de uma nova unidade artística". Nesse caso, ele deve ser conservado como uma nova versão. É discutível se, além de *refazimento*, essa intervenção pode ser caracterizada *repristinação* (com enxerto). Neste caso, seria feita uma nova adaptação que não poderia ser desfeita por ter levado à destruição parcial de alguns aspectos do monumento, sem permitir a sua conservação como ruína. A intervenção de 1977 contou com a reedição da imagem do filme, também no intuito de modernizá-lo e deixá-lo mais dinâmico. Entretanto, com a posterior destruição da cópia e do negativo de 1931, não há indicação por escrito das alterações e dos materiais de primeira geração.

De acordo com o editor Jayme Justo[187], as imagens originais não foram alteradas. Havia o negativo original em nitrato e foi feito um copião em acetato. Todas as intervenções foram trabalhadas a partir do material em acetato[188]. O novo som foi gravado de forma completamente independente dos discos originais – que estavam desaparecidos. Entretanto, estes discos foram preservados e, deste ponto de vista, a intervenção é caracterizada como uma nova versão, de forma que foi possível, em 2004, retornar ao som original.

É preciso, de toda forma, considerar o filme como uma unidade e, portanto, a intervenção de 1977 é considerada uma "adaptação" que "levou à destruição de alguns aspectos do monumento". Naquele momento, entretanto, o negativo original de nitrato

---

[187] Em entrevista realizada por telefone em 21 de março de 2012.

[188] Alice Gonzaga Assaf, em carta a Roberto Farias, diretor geral da Embrafilme, afirma em 18 de abril de 1977, que: "Confeccionamos a copia definitiva e negativos de acetato para que os negativos atuais de nitrato possam ser destruídos". Segundo relatos de Alice Gonzaga, uma festa com uma grande fogueira feita dos negativos em nitrato aconteceu nos jardins do Estúdio e o fogo chegou a queimar a plantação do vizinho.

de 1931 ainda existia – foi feito um contratipo em acetato dele. Por isso, na atuação prática, deve-se preocupar em garantir a conservação das amostras do estado precedente à restauração, que representam a própria translação da obra no tempo. A questão é se o restaurador da obra deve partir do próprio filme para tentar reconstituí-lo, ou se deve aceitar sua incompletude. No caso, Alice Gonzaga desconhecia o paradeiro dos discos Vitaphone e quis fazer uma nova versão, que denominou "versão sonorizada" do filme *Mulher*. Como trilha sonora, uma simulação do que seria a "idealização" dos "acompanhamentos" de filmes silenciosos nos anos 1930.[189]

Na trilha sonora, Carolina Cardoso de Menezes compõe onze[190] músicas especialmente para o filme *Mulher*. Como instrumento, apenas um piano com características da época anterior ao início da padronização de trilha sonora. A pesquisadora Suzana Reck Miranda faz um estudo das mudanças pelas quais o acompanhamento sonoro musical de filmes passou dos primórdios aos dias atuais. Miranda descreve o amadurecimento do espetáculo narrativo cinematográfico ainda no chamado cinema silencioso e conclui que, neste momento, a escolha do acompanhamento musical deixava de ser arbitrária[191] como nos primeiros anos do cinema, quando, mesmo constante, a execução de música ao vivo durante uma projeção não significava necessariamente uma correlação narrativa entre o que era visto e ouvido. Poderia ser, muitas vezes, um mero chamariz, uma vez que historicamente espetáculos populares eram anunciados via música, ou então um paliativo para o silêncio das imagens e para o desagradável ruído do projetor (*Apud* LONDON,1936).

Como explicitado no segundo capítulo, à medida que surgem espaços de exibição exclusivos para o cinema, a música torna-se mais integrada ao universo das

---

[189] Para aprofundamento do contexto do acompanhamento sonoro no período silencioso no Brasil, recomenda-se o livro *A música no cinema silencioso no Brasil*, ainda inédito, de Carlos Eduardo Pereira.

[190] Aqui é importante contrapor nossa análise – quando identificamos onze músicas diferentes, além do tema "Mulher" e o documento de maio de 1977 que previa a "composição de 9 músicas originais".

[191] A autora complexifica a questão e afirma que: "Entretanto, Marks destaca que não é correto afrmar que a escolha do acompanhamento musical, neste período inicial, era sempre arbitrária, uma vez que em sua pesquisa deparou-se, entre outros exemplos, com um documento de 1897 que relata uma exibição do cinematógrafo para a Rainha Vitória, no Castelo de Windsor (Reino Unido). Neste evento, uma orquestra, regida por Leopold Wenzel, executou um repertório cuidadosamente organizado que mesclava composições e arranjos do próprio Wenzel com algumas peças do repertório erudito. Certas passagens estabeleciam relações notórias com o conteúdo das imagens..." (MARKS, 1997 In: MIRANDA, 2011, pp. 20-24).

imagens, embora de uma maneira nada uniforme, uma vez que os exibidores eram quem controlavam o tipo de espetáculo musical que acompanharia as projeções:

> Dependendo da natureza da sala de exibição, o mesmo conjunto de filmes poderia ser assistido junto a uma boa orquestra de médio porte ou a parcas notas de um piano desafinado e mal tocado, quando não ao som mecânico de uma pianola ou de efeitos sonoros de um *fotoplayer*. (MIRANDA, 2011, p. 21).

Entretanto, o acompanhamento executado por Menezes não é formado por "aleatórias melodias". Nem sempre os músicos dos primórdios do cinema tinham tempo para ver, antes da execução musical, o tipo de filme que seria exibido, o que dificultava o resultado final da performance. Carolina de Menezes, no entanto, contou com a liberdade de improvisação[192]para compor as músicas, depois de ter visto o filme, o que certamente estimulou a sua criação. A trilha composta por Menezes remete aos primeiros anos do cinema, quando as composições originais[193] eram mais raras. Menos próximas das *cue sheets*[194], que se sofisticaram (chegando a indicar não apenas fragmentos de obras que deveriam ser tocadas, mas também, a sua duração), a ponto de motivar o mercado editorial a publicar compilações de partituras – separadas por "categorias". As músicas de Cardoso de Menezes fazem um sólido uso do *leitmotiv*[195] como ferramenta dramática, característica da música originalmente composta para filmes – cuja vinculação sofisticada com fatos narrativos passa a ser realmente compreendida como importante dispositivo do espetáculo cinematográfico. Tal recurso também foi utilizado na trilha sonora de 1931; entretanto isso não mudava o fato das composições da pianista, ou mesmo o tema "Mulher" de Zequinha de Abreu, não fazerem parte da trilha sonora original do filme em 1931.

---

[192] De fato, os instrumentistas que acompanhavam os filmes tinham uma liberdade de improvisação comparável às práticas correntes de espetáculos teatrais do século XIX, como a opereta, a pantomima,o melodrama, entre outros (MARKS, 1997).

[193] Aliás, o termo *original score*, neste período, é ambíguo, podendo referir-se a arranjos de obras conhecidas mescladas a trechos de novas melodias (MARKS, 1997), como é originalmente o caso do filme *Mulher* (1931).

[194]*cue sheets*: espécie de tabelas que continham várias indicações sobre como a música deveria ser empregada. A EdisonCompany, por exemplo, a partir de 1909, inseriu no Edison Kinetogram um item chamado "suggestions for music". Mais do que dizer o que deveria ser tocado, as dicas centravam-se na atmosfera necessária a cada cena, nos momentos de ênfase,nas diferenças de ritmos e andamentos e cabia ao músico improvisar algo apropriado (MARKS, 1997).

[195] Cujo referencial valeu-se de procedimentos da ópera wagneriana, dispôs de temas recorrentes para as principais personagens (ou grupo de personagens), ações e/ou idéias representadas. Manipulados de forma a colaborar para o entendimento da narrativa, estes temas, embora ainda não apresentassem um elaborado grau de desenvolvimento, exploraram variações de acordo com novas situações dramáticas, expressando as emoções e intenções dos personagens (CARRASCO, 2003).

De acordo com texto escrito em 1977 por Ernesto Saboya, ele declara que: “Na sonorização de ‘77 recorremos inteiramente à música, composta especialmente para o filme, mas com um ‘toque de autenticidade’”. Ele esperava “reeditar ‘Mulher’”, fazer uma “simples remontagem”, mas acaba confessando que, para ele, o trabalho foi como se ele estivesse “co-dirigindo o meu [de Saboya] primeiro longa-metragem”. A filosofia que pauta as reflexões de Brandi defende a ideia de que a obra de arte, ainda que fisicamente fracionada, deverá continuar a subsistir *potencialmente* como um todo em cada um de seus fragmentos. Entretanto, o restauro jamais deve querer “completá-la”. O autor afirma que, quando temos fragmentos de uma obra de arte nas mãos, precisamos entender nesses fragmentos a potencialidade da forma na obra. Rejeitam-se, portanto, os chamados “achismos” para lidar com uma obra de arte mutilada. Ele adverte, ainda, que:

> Pela dúplice instância da historicidade e da artisticidade, não é necessário forçar o restabelecimento da unidade potencial da obra até o ponto de destruir a autenticidade, ou seja, sobrepor uma nova realidade histórica inautêntica, de todo prevalente, sobre a antiga. (BRANDI, 2008, p. 67)

Em cinema, o principal conhecimento que cabe a um restaurador é o próprio cinema. Como pesquisador e conhecedor da arte cinematográfica, o restaurador terá a função de entender a lógica original daquela obra. João Sócrates de Oliveira**,** curador de restaurações de filmes e diretor da Prestech Film Laboratories, em entrevista concedida de Londres por telefone, disse que – quando elogiado pelos trabalhos que já realizou – chamam-no de artista. Entretanto, afirma: “não sou um artista, no máximo eu me equivalho ao artista”. João Sócrates lembra uma restauração realizada na Cinemateca Brasileira onde trabalhou com dois filmes da fase silenciosa de Alberto Cavalcanti, entre eles *Rien que les Heures* (1926) e *La P'tite Lilie* (1929) e diz: “Eram filmes mudos, coloridos. Então nós recriamos o projeto de viragem para nos aproximarmos do que ele [Cavalcanti] fez. Um pouco de pretensão, se aproximar do original...” (SÓCRATES, 2010).

Sócrates assente com Brandi, quando este afirma que claro está que não se poderá falar de restauração durante o período que vai da constituição do objeto à

formulação concluída. E tampouco faltará, nem sem dúvida faltou, quem quis inserir a restauração exatamente na zelosíssima e não repetível fase do processo artístico. Para o teórico, esta é a mais grave heresia da restauração, à qual chama de "restauração fantasiosa". Ao planejarem a "restauração" do filme em 1977, os responsáveis ignoraram a informação, apontada por eles mesmos, de que discos Vitaphone haviam sido gravados para a cópia de 1931. Em seu texto sobre a experiência da intervenção, Saboya escreve que – ao contrário do que foi a obra em 1931 – o título se tratava de "um 'silent movie'"[196]. Sobre a dificuldade na compreensão do que era a obra integral, Saboya descreve que o "copião dos negativos devolvidos pela Cinemateca [hoje Brasileira], disparatados, sem uma legenda ou indicação de ordem"[197] prejudicaram o primeiro contato com a obra e impediram que, num primeiro momento, houvesse a experiência com os materiais remanescentes.

Assim, Saboya afirma que o reconhecimento do que foi o filme de 1931 só aconteceu quando ele comparou as imagens encontradas à documentação em papel preservada por Adhemar Gonzaga e sua filha. Entretanto, ele se surpreendeu ao notar que: "Os dois roteiros que encontrei [Saboya] no arquivo da CINÉDIA, da metade para o fim diferiam do material filmado." Além, dos roteiros, Saboya contesta a quantidade de legendas em relação às imagens encontradas: "E quanto as [sic] legendas? Originalmente eram mais de cem, e nem sempre correspondiam as [sic] imagens." A "SOLUÇÃO" encontrada por Saboya foi, a partir de um terceiro roteiro de legendas, "aproveitar as que coincidiam, recriar outras e sintetizar o diálogo radiofônico extremamente redundante que caracterizava a época, sem desvirtuar a concepção inicial.". A cópia a qual tivemos acesso da versão de 1977 contém 34 cartelas com falas no total[198]. Além delas, compõem o filme: 22 cartelas dos créditos iniciais e finais ("obedecendo aos padrões da Época"[199]) e 8 cartelas dividem o filme em momentos dramáticos que seriam:

---

[196] Em todas as ordens de serviço aparece a observação de que se tratava de uma cópia "MUDA", além disso, com a indicação de que o filme seria de 1932.

[197] A O.S. número 194, sem data (entre 18/06/1976 e 25/06/1976), indica a entrega de 10 latas de um negativo preto e branco de nitrato em V. Isabel (endereço do Laboratório Líder) para fazer um "copião P/BB – NO ESTADO (não soubemos identificar o significado dessa observação). À caneta, um anotação indica a metragem total do copião de 96 metros (com 3% de perdas).

[198] Enquanto na decupagem de 1931 existem 78 falas só até o momento que eles ficam juntos (a fusão com o retrato de Carmen – que se chamava Vera no roteiro).

[199] A qualidade das cartelas é muito ruim, principalmente no que diz respeito ao tamanho das letras e definição das letras brancas em fundo preto.

> I. “I. Carmem vive miseravelmente no morro com a mãe e o padrasto”;
> II. “II. O ÚNICO AMIGO”;
> III. “III. MILTON”;
> IV. “IV. AO ENCONTRO DE MILTON”;
> V. “V. NO CONSULTORIO do Doutor ARTHUR marido de LYGIA”;
> VI. “VI. A festa de aniversário de FLÁVIO”;
> VII. “NO DIA SEGUINTE”
> VIII. “VIII. FLÁVIO É CONVIDADO A TORNAR-SE SÓCIO DE SEU EDITOR”. (GONZAGA, 1977)

Dois documentos em papel evidenciam que houve um intenso trabalho de edição desses intertítulos. No primeiro, a letra de Alice Gonzaga rasura o documento em papel com a listagem das – acredita-se – 113 cartelas originais e edita o texto, além de incluir as apresentações por capítulos. Destes diálogos, resta uma listagem com 43 intertítulos (fora as cartelas de apresentação dos capítulos, que são oito) no documento intitulado *Cartelas – “MULHER”* (com 977 anotado à caneta). Comparando esta listagem ao filme – transcrição para DVD de uma VHS com má qualidade de imagem, de forma que não foi possível identificar o texto de toda a legenda – descobrimos que no filme sobraram apenas 34, sendo que em doze delas houve edição no texto e sete têm o texto completamente novo (foram incluídas). Em carta de Alice Gonzaga ao diretor geral da Embrafilme Roberto Farias, ela afirma:

> Estamos recriando todas as legendas obedecendo os diálogos do roteiro original, uma vez que nos negativos de nitrato (copiados quadro a quadro) nada foi encontrado. Os créditos da apresentação também estão sendo redesenhados obedecendo a concepção original do caricaturista J. Carlos de acordo com as pesquisas e cartela original do arquivo de Adhemar Gonzaga. (GONZAGA, 1977)[200]

Ernesto Saboya revela certo preconceito, juízo de valor, ao que foi a obra de 1931. Em primeiro lugar, ao desconsiderar as músicas sincronizadas por processo

[200] Em 06/05/1977, foi feito o pedido para que o Laboratório Líder revelasse e fizesse o copião do material entregue: “Teste – Plus X – (letreiros) Fundo preto letras brancas”. Uma observação orienta que seja deixado “um metro de fora para teste” e que o fundo deve ficar “bem transparente. sem borrar.”. Também a orientação de “copiar com janela de som”. O resultado foi um copião de 30 metros.

Vitaphone – a possibilidade de encontrar os discos não é cogitada em nenhum momento durante o relatório de pesquisa. Depois, em relação ao número de legendas e, finalmente, ele descreve o "diálogo" como "dialogo radiofônico", associando – de forma pejorativa – o cinema dos anos 1930 às radionovelas. Finalmente, sobre a tentativa de compreender a obra de Octávio Gabus Mendes, Saboya declara: "Vi e revi o copião até conseguir uma coerência entre roteiros auxiliado por uma publicação romanceada em capítulos na revista CINEARTE".[201] O pesquisador delineia sua intuição ao entrar em contato com os materiais do filme e descreve um processo que não deixa claro se sua compreensão da obra partiu do que ele assistia ou se da ideia que ele fazia de filmes daquela época – especificamente os filmes sonoros da Cinédia dos anos 1930. De acordo com Saboya: "Criei na minha cabeça um espírito de continuidade do filme, cenários, planos, caras, e então parti para o roteiro final".

O trabalho, segundo a compreensão da obra de Saboya, continuou cheio de desafios, pois: "Mesmo assim, volta e meia um tropeço. Algumas cenas não encaixavam. Começamos a reparar que eram 'retakes' de cenas. Qual seria a utilizada na versão final?"[202] Não haviam cópias remanescentes da década de 1930 e por motivo de preservação (evitar que o nitrato entrasse em combustão) o negativo foi separado em vários pequenos rolos com os planos filmados. Adhemar Gonzaga deixou todos os seus filmes em 1954 na então Filmoteca do MAM-SP e Alice Gonzaga só recuperaria parte deles em 1974 (*Cf.* SOUZA, 2009, p. 61). Em 1977, o negativo em nitrato do filme havia sobrevivido ao incêndio de 1957 na Filmoteca e propiciou a duplicação. A falta de materiais completos e a incompatibilidade entre os documentos fizeram com que a intuição do responsável pela restauração prevalecesse aos indícios encontrados na própria obra. Os escritos do pesquisador revelam o processo adotado: "Começamos a apelar para uma hipotética unidade do filme, e montamos ao nosso modo". Na tentativa de justificar a falta de "reflexão teórica" e certa "arbitrariedade" na intervenção, Saboya, utiliza-se de um recurso muitas vezes empregado para legitimar mudanças na *estrutura* e no *aspecto* do que seria a obra original. Ele alega que: "Para nosso [Saboya, Justo e

---

[201] A publicação romanceada do *Mulher* começou em 1931 e foi publicada nas revistas: *Cinearte*, n.º 291, p. 6; *Cinearte*, n.º 292, 23/09/1931 p. 6; *Cinearte*, n.º 293, 30/09/1931, p. 28; *Cinearte* n.º 294, 14/10/1931, p. 6; *Cinearte*, n.º 295, 21/10/1931, pp. 29/33; *Cinearte*, n.º 296, 28/10/1931, p. 34.

[202] As informações da O.S. 099 registram, em 22/06/1977, o pedido de "redução do trecho marcado" (sem descrição do trecho) de um rolo do negativo de nitrato do filme *Mulher*. Uma anotação à caneta revela a metragem de 15m mais 9 metros de película.

Alice Gonzaga] desencargo apelamos para [Adhemar] Gonzaga[203] que assistiu ao que considerávamos sobras e confirmou: Não faziam parte da versão definitiva".

O recurso da consulta ao diretor vivo, ou outros técnicos que participaram do processo de filmagem, deve ser deixado como último recurso. Recomenda-se que não seja utilizado, pois todas as declarações devem ser confirmadas pelo pesquisador/restaurador. Esse "argumento de autoridade" lida, muitas vezes, com o aspecto da memória mais do que com as evidências concretas. Frequentemente, ouvir-se-ão observações do tipo "lembro que era assim", "me passava a sensação...", algo complicado, pois os diferentes aspectos fílmicos nem sempre são fáceis de serem traduzidos em palavras.

Sobre as adições do tempo, a imagem do filme estava parcialmente deteriorada, mas só há o registro de que tenha sido copiada, sem outros tratamentos fotoquímicos. Brandi alerta que, do ponto de vista histórico, as adições seriam um modo de falsificar a história, ao forçar a matéria a readquirir um frescor, um corte preciso, uma evidência tal que contradiz a antiguidade que testemunha. De qualquer modo, a adição pode completar ou desenvolver funções diversas das iniciais, o que justificaria sua remoção. Ao contrário, o *refazimento* – a exemplo da remontagem das imagens e da nova trilha sonora da intervenção de 1977 – interviria no processo criativo de maneira análoga ao modo como se desenrolou o processo criativo originário. Seria refundir o velho e o novo de modo a não distingui-los e a abolir ou reduzir ao mínimo o intervalo de tempo que aparta os dois momentos. A diferença entre *adição* e *refazimento* seria, então, estridente. Do ponto de vista estético, diferencia-se o *refazimento* que "indique o alcançar de uma nova unidade artística". Apesar da vontade de compreender o que fora o filme de 1931, Saboya parece sempre se preocupar em tornar o filme mais aceitável e desconsidera os discos Vitaphone originais. Em sua declaração, ele aponta que após a edição das imagens do copião, "'MULHER', mudo, estava pronto"[204]. Na verdade, trata-se da primeira versão

[203] Gonzaga havia reeditado *Alô, Alô, Carnaval*, mas anotou todas as modificações realizadas, possibilitando o retorno à obra lançada.

[204] Em 13/07/1977, a O.S. 100 tem registrado o pedido de Alice Gonzaga Assaf para que o Laboratório Líder fizesse a "cópia P/B", uma indicação à caneta indica que essa seria a "Matriz". Além desse serviço, o pedido de que fosse feito um "contratipo – JOIA". Mais uma vez não soubemos compreender a observação, mas imaginamos que estivesse relacionada com o cumprimento do serviço ou com a qualidade que ele deveria apresentar.

do filme mudo, pois ele nunca foi silencioso. O responsável pela versão descreve o processo de sonorização desse novo filme:

> Segunda etapa: queria uma linha de criação musical 'da antiga' romântica e intuitiva, como o tipo de cinema que iria integrar. A rigor, tinha que ser 'um pianeiro de cinema' bem derramado nas horas brejeiras. (SABOYA, 1977, p. 5)

Dessa afirmação aparece o questionamento fio condutor da intervenção. Os responsáveis procuraram as características estéticas e históricas da obra? Qual seria o "tipo de cinema" ao qual Saboya se refere? Perguntamo-nos também se a definição do "tipo de cinema" ao qual o filme de 1977 faria parte seria o "tipo de cinema" do filme projetado em 1931. Eles estudaram esse "tipo de cinema" a partir do filme (como materiais filmográficos e documentos em papel) ou apenas uniformizaram o filme *Mulher* como pertencente a um "tipo de cinema" idealizado (fantasioso)? Seria, esse "tipo", os filmes silenciosos da Cinédia? Ou ainda, os filmes sonorizados da Cinédia, que fizeram sucesso poucos anos depois de *Mulher*?[205]

Depois de tentarmos compreender o "tipo de cinema" aspirado, a declaração de pretenderem simular uma criação musical "da antiga" resvala nas declarações de Brandi sobre o "restaurador" tentar recriar uma "época antiga" e, dessa forma, atingir um resultado diverso do que foi a obra originalmente ou do que ela é em suas partes remanescentes. Não será necessário insistir que o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do próprio presente da consciência observadora, em que a obra de arte está no átimo e é presente histórico. Mas é também passado e, a custo de não pertencer à consciência humana, está na história. Portanto, a restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível nem a abolição da história. A ação de restauro, pela mesma exigência que impõe o respeito da complexa historicidade que compete à obra de arte, não se deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento

[205] De acordo com Fernando Morais da Costa, "o insucesso comercial dos primeiros filmes, até *Ganga Bruta*, teriam levado Adhemar Gonzaga a duas mudanças correlatas: quanto ao enredo dos filmes, haveria uma aproximação com temas mais populares. (...) Junto a isso, a tecnologia de sonorização por discos seria abandonada, a partir da importação, em 1932, do primeiro Movietone, o equipamento para gravação de som ótico que traria a solução que determinaria, entre outras vantagens, o fim dos problemas de sincronização, resolvidos apenas parcialmente pelo método do Vitaphone" (COSTA, 2009, p. 16).

histórico tal como o é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro.

Na atuação prática, entretanto, a intervenção de 1977 no filme *Mulher* não respeitou essa exigência histórica. Saboya e Alice Gonzaga acabaram por não respeitar "o próprio sedimentar-se do tempo sobre a obra" e não investiram na conservação das amostras do estado precedente à restauração, que representam a própria translação da obra no tempo. Sem uma "impostação teórica" que a tirasse do domínio do "gosto' e do "opinável", a "restauração", como ponto capital para a conservação das obras de arte, não partiu da "imagem" como "unidade potencial". Foi exatamente o gosto e a "moda" que prevaleceram na nova trilha sonora composta para o filme. Saboya afirma que: "Quem? Senão Carolina. E a simples menção de seu nome, fez com que todos concordassem."

4.3. A nova trilha sonora de *Mulher* à moda antiga

Carolina Cardoso de Menezes foi a responsável pela contribuição criativa à banda sonora da versão de 1977 do filme *Mulher*. Ela nasceu em uma família de músicos. Sua mãe, Mercedes de Souza Menezes (Dona Sinhá), foi pianista, assim como seu pai, o compositor popular Oswaldo Cardoso de Menezes. Aluna de piano do professor Paulino Chaves e formada em teoria e solfejo pela Escola Nacional de Música, estreou na Rádio Sociedade em 1928 e sua primeira participação na gravação de um disco foi ao lado de Luperce Miranda em 1930 – um ano antes da filmagem de *Mulher*. Como solista, acompanhante e compositora, tornou-se um dos grandes nomes da "Era de Ouro do Rádio". Na década de 1940, Menezes passou a ter seu próprio horário no rádio. Pertenceu ao "*cast*" da Rádio Nacional, onde teve seu próprio programa: "O piano de Carolina". Foi a primeira pianista a gravar a obra de Ernesto Nazareth em LP, na década de 1950. No relatório sobre o processo de feitura da versão de 1977 de *Mulher*, há a declaração de que:

> Afastada das atividades artísticas há dez anos, aceitou o convite da Cinédia para compor e executar a trilha sonora de "Mulher" por representar, para ela, a oportunidade de fazer um trabalho que até então nunca havia cogitado em fazer. (GONZAGA, 1977, p. 3)

O texto afirma, ainda, que ela foi "A PRIMEIRA MULHER a compor para cinema no Brasil" – informação não confirmada. O acordo "sobre a sonorização do filme 'Mulher'" foi firmado com a pianista em 25 de abril de 1977. As definições do contrato são importantes, pois indicam que a autoria das "músicas adicionais" é de Menezes[206], apesar de não haver nenhuma listagem com suas denominações ou registro. Somando-se à valsa "Mulher" de Zequinha de Abreu que seria "executada e gravada" também por Carolina Cardoso de Menezes "ao piano".

A gravação da interpretação de Carolina Cardoso de Menezes aconteceu no estúdio da Rádio Nacional do Rio de Janeiro[207], em 29 de junho de 1977. O técnico de som foi Francisco de Assis[208]. A responsável pelas pesquisas para a intervenção, Alice Gonzaga, relembra que foi a pianista quem ajudou a conseguir o espaço para a gravação nos estúdios. Gonzaga lembra que a pianista executou as músicas sem partitura, mas afirma não se recordar se o filme foi projetado concomitante à gravação de sua interpretação ou se Ernesto Saboya mostrou o filme para Menezes antes de entrarem no estúdio e minutou a duração que deveriam ter as músicas. Alice Gonzaga deduz que provavelmente ocorreu a segunda hipótese, pois avalia que não havia condições necessárias para a exibição do filme em película na sala de gravação. O montador Jayme Justo apesar de não participar da gravação, "sincou" as imagens com as músicas que haviam sido gravadas em dois rolos de "Fita Ampex USA". Este magnético posteriormente foi transcrito para 17 ½ (7 rolos – 5950 pés) e, depois, transcrito para som ótico (um negativo de som de área variável - AV). O negativo de som foi revelado em 22 de setembro de 1977.

A banda sonora produzida em 1977 mantém a característica de possuir apenas músicas, apesar de Alice Gonzaga declarar em carta a Roberto de Farias que "Teremos além da gravação [das músicas], a mixagem de alguns efeitos sonoros especiais". As músicas inseridas no filme em 1977, entretanto, se distanciam da trilha sonora original de 1931, tanto estética quanto historicamente. Frisamos que, assim como vimos no

---

[206] A composição das musicas e temas adicionais serão de sua autoria e executadas e gravadas por V.S. que disporá livremente das musicas em shows, teatro, TVs, radio, gravações de discos, etc., ressalvando-se o uso em "cinema", onde as musicas compostas para a trilha sonora do filme "Mulher" sòmente poderão ser usadas com autorização expressa da Cinédia. (GONZAGA, 1977)

[207] Localizada na Praça Mauá, 7.

[208] Informação retirava de carta enviada em 06 de julho de 1977 por Alice Gonzaga Assaf para agradecer ao Dr. Elmano Jacomo, gerente geral Rio da Empresa Brasileira de Radiodifusão, pela colaboração e serviços prestados.

capítulo anterior, a trilha sonora escolhida por Alberto Lazzoli, Octávio Gabus Mendes e Adhemar Gonzaga indicava a vontade de cumprir com a padronização do som propagada pelos estúdios de Hollywood, ou seja, evitando-se "qualquer estilo musical demasiado popular que possa concorrer com a imagem". Apesar de utilizarem tanto valsas brasileiras e músicas populares brasileiras para violão no núcleo familiar de Carmen e *ragtimes*, *foxtrot* e *charlestons* no núcleo de Flávio, a maior parte da trilha sonora é composta de música erudita (como a suíte orquestral e a valsa de uma ópera de Tchaikovsky e Victor Herbert). Além disso, as músicas foram executadas por uma orquestra, o que aproxima a trilha sonora sincronizada às execuções de orquestras nas grandes salas de cinema (os palácios) e não do acompanhamento de piano dos filmes silenciosos.[209] Por sua vez, a trilha sonora composta por Carolina Cardoso de Menezes adota um estilo musical completamente popular, ainda que no núcleo burguês utilize música incidental não brasileira. O instrumento utilizado é "o piano não automático" recomendado, segundo texto de Altman (1995, p. 45), como "o único instrumento capaz de seguir o filme convenientemente, oferecendo um acompanhamento aceitável". O filme foi acompanhado do início ao fim por uma música "apropriada", sem efeitos sonoros. A continuidade sonora vem da música. Cada trecho musical funde-se ao trecho seguinte, de modo a criar uma impressão de continuidade e homogeneidade. Nesse sentido, a trilha sonora de 1977 dissimula cada mudança de música de forma mais bem executada do que na trilha sonora de 1931 – provável resultado da tecnologia utilizada.

Como veremos no próximo capítulo, a dificuldade em suavizar a transição entre as diferentes faixas era mais difícil nos discos de goma-laca. A gravação das músicas de Menezes foi feita em magnético, permitindo a mixagem entre as diferentes músicas e a maior exatidão na síncrise (ponto de sincronia) entre o início e o fim das músicas. Em ambas as versões, como recomendado por Hollywood nos anos 1920: "Mais do que

---

[209] Embora registros históricos comprovem, não é tarefa fácil mapear com precisão a ligação da música com o cinema na sua origem, como bem aponta Martin M. Marks, um dos principais estudiosos do período (MARKS, 1997). (…) mesmo que a apresentação pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière não seja um consenso (para o nascimento do cinema), o fato de o pianista Emile Maraval ter improvisado um acompanhamento durante a projeção das imagens - no histórico dia 28 dezembro de 1895, em Paris - é relevante e alvo de especulações. (…) À medida que surgem espaços de exibição exclusivos para o cinema, a música torna-se mais integrada ao universo das imagens, embora de uma maneira nada uniforme, uma vez que os exibidores eram quem controlavam o tipo de espetáculo musical que acompanharia as projeções. Dependendo da natureza da sala de exibição, o mesmo conjunto de filmes poderia ser assistido junto a uma boa orquestra de médio porte ou a parcas notas de um piano desafinado e mal tocado, quando não ao som mecânico de uma pianola ou de efeitos sonoros de um fotoplayer 5 (MIRANDA, 2011, pp, 2-3).

acompanhar os detalhes do filme", a música permanece "'em contato com o herói ou atração principal do filme' [*leitmotiv*]" (ALTMAN, 1995, p. 45). Desse modo, Carolina Cardoso de Menezes cumpriu o desejo de Saboya e Alice Gonzaga de simular "os pianeiros – pianistas dotados de grande musicalidade, mas muitas vezes desprovidos de conhecimentos musicais teóricos" (PEREIRA, Inédito, p. 6) do cinema silencioso. Eles preferiram localizar o filme temporalmente antes da transição para o sonoro da qual o filme faz parte. Dessa forma, retiraram toda a complexidade de sua definição estilística. Ao invés da "indefinição" da qual o filme faz parte, com algumas pessoas considerando-o "mudo" e outros "sonoro", preferiram rotulá-lo como um filme pertencente ao período silencioso brasileiro em "versão sonorizada". Quanto à escolha das músicas, os responsáveis pela "restauração" de 1977 aproximaram a trilha musical do universo da música popular brasileira, principalmente dos compositores das rádios. Essa escolha, ao contrário da definição do acompanhamento musical apenas por piano – que leva a um período anterior a 1931 –, aproxima a "versão sonorizada" de *Mulher* do universo denominado posteriormente de "chanchada", que rendeu grande fama aos estúdios da Cinédia. Esses filmes são caracterizados pela aproximação da trilha sonora ao universo popular do rádio. A versão de 1931 de *Mulher*, entretanto, ainda carregava grande influência do que seria a demanda por um acompanhamento de "música de qualidade" e com execução de uma orquestra.

De acordo com o pianista e pesquisador Carlos Eduardo Pereira, a "música popular [brasileira] recebeu como influência indígena alguns instrumentos como o chocalho (descendente do maracá) e o reco-reco, além de certo fraseado curto característico. Dos negros recebemos uma profusão de instrumentos percussivos, ritmos. (...) Dos europeus herdamos a gramática tonal". Ele analisa, ainda que "a música popular [brasileira] é de altíssima qualidade se tivermos em conta as similitudes – a melodia e principalmente a harmonia. Vamos nos deparar com linhas melódicas muito belas e harmonias bastante requintadas" (PEREIRA, inédito, p. 9). O pesquisador responsabiliza os músicos do choro pela sofisticação harmônica da música popular brasileira e pela incorporação da "herança modal à luz da tonalidade". Eles "faziam desenvolvimentos não corriqueiros e lançavam mão de modulações, como espécie de teste à destreza dos companheiros, instrumentistas de 'oitava' dotados de grande musicalidade".

A análise do filme de 1977 foi realizada a partir de uma cópia em DVD, que por sua vez foi copiado de um VHS (2609 – MAM/RJ) – tirado da cópia 35mm. Portanto, a qualidade tanto da imagem quanto do som foi bastante prejudicada e, ao longo do filme, nos deparamos com engasgos e desafinações provenientes provavelmente da transcrição para VHS ou, ainda, da transcrição do VHS para o DVD. De acordo com as informações dos documentos escritos encontrados na Cinédia e as declarações de Alice Gonzaga e Jayme Justo, excetuando "Mulher", de Zequinha de Abreu[210], todas as outras músicas foram compostas por Carolina Cardoso Menezes baseando-se no filme e especialmente para ele. Duas músicas, entretanto, se aproximam das obras dos compositores Ernesto Nazareth e Dilermando Reis, influência clara de Villa-Lobos. Não conseguimos identificar nenhuma das músicas, nem dentre as registradas pela compositora. Comparamos as músicas do filme às encontradas nos acervos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e do Instituto Moreira Salles (IMS), sem obtermos qualquer sucesso. Além da composição de Zequinha de Abreu, nenhuma outra foi nomeada e, portanto, as músicas foram numeradas pela ordem de aparecimento no filme. A análise audiovisual do filme obedece à divisão da trilha sonora A primeira parte dos créditos iniciais não tem acompanhamento musical, mas existe um ruído característico de disco – o que causa estranhamento, já que o ruído não persiste durante o acompanhamento musical que se inicia em seguida. Segundo nossa análise, são ao total 12 músicas, divididas em 29 faixas. Nove delas se repetem, porém cada uma das composições fecha uma unidade temática.

4.3.1. Descrição da banda sonora da "versão sonora" de *Mulher* (1977)[211].

A primeira música é *"Mulher"*[212], de Zequinha de Abreu, um representante do choro brasileiro. Entramos em contato com a partitura da música autografada para Adhemar Gonzaga e, a partir dela, pudemos comparar a composição com a

---

[210] Música composta após Abreu assistir ao filme de Gabus Mendes e com a qual homenageou Adhemar Gonzaga com uma dedicatória.

[211] Descrição audiovisual realizada com a colaboração do cineasta e violonista Thiago Sobral, em 13 de novembro de 2012. E Carlos Eduardo Pereira, em 09 de abril de 2013.

[212] Homenagem do compositor ao filme *Mulher*, composta depois de sua estreia. A Valsa *Mulher*, composta por Zequinha de Abreu e Naro Demóstenes, foi gravada por Jaime Vogeler em 1932. No Catálogo do Acervo de Música do *site* da Fundação Biblioteca Nacional, procuramos pelo registro da partitura para indicarmos o ano da composição. Entretanto, não havia o título "Mulher" entre as músicas registradas por Zequinha de Abreu ou José Gomes de Abreu (1880 – 1935).

interpretação de Carolina Cardoso de Menezes. A pianista não executa a introdução presente na partitura e já começa com a melodia. A execução se dá em afinação Mi Maior. Podemos interpretar a característica da música estar em "maior" como um início esperançoso para o filme. Enquanto passam as cartelas dos créditos iniciais, há uma desafinação no áudio, provavelmente proveniente da má qualidade da cópia. Trata-se de uma valsa lenta, uma *valsa brasileira*, em *moderato* (pulso) arrastado e lento. A música se inicia em 1min57s de filme em Ré Maior e vai pra Sol Maior no lado B da música. Trata-se de uma valsa com forma binária – com parte A e parte B. A interpretação da música se dá de forma romântica – *ralentando*. Na própria partitura, há *fermata* na pausa, o que dá liberdade ao intérprete. A partitura de Abreu contém, também, muita indicação de dinâmica – *crescendo*, indicação de expressividade – que apontam o caráter mais romântico, com interpretação mais solta – possibilitando *ralentados* e *fermata*. Entretanto, a partitura contém indicações de interpretação que pedem para ser "a tempo" (mais preso).

Ao vermos o filme, em comparação, percebemos que Menezes abre o tema e depois repete o tema com uma variação. Nesse primeiro momento de quatro vezes em que ela é executada, a pianista caminha pela harmonia e não chega à parte B da música – termina na parte A. Ela prepara o final, ao descer um ciclo de quintas, o que caracteriza um clichê de final de música. Trata-se de uma música romântica, com preâmbulo (a valsa tem esse caráter, por exemplo). Essa primeira música acompanha os créditos iniciais até a cartela que apresenta a parte I do filme aos 3min03s. Depois de sete segundos de silêncio que acompanham a duração da cartela que apresenta a primeira parte do filme, a *"Música 2"* se inicia junto com a imagem do amigo "aleijado" de Carmen aos 3min10s. Ele toca um violão e Carolina Cardoso de Menezes, ao piano, tenta "diegetizar" a música, buscando uma sincronia entre o dedilhar das cordas e sua execução de um "samba-canção", característico da música popular brasileira. A música faz o amigo parecer um seresteiro. Há silêncio na interpretação, combinado ao cromatismo que desce os baixos, a baixaria – frase melódica, ornamentado, contraponto. Ao tocar o piano, Menezes representa um violão de samba, de choro. Mantendo a extensão nos médios, com execução em arpejo (nota por nota), o que aproxima do som do violão. A música termina aos 3min30s e a passagem entre músicas é feita pelo silêncio de dez segundos que acontece durante uma *pan* e *tilt* descritivas da sala da casa de Carmen, que acabam por revelar em plano conjunto

Carmen sendo assediada pelo padrasto. A *"Música 3"* tem início aos 3min40s e é o tema do núcleo familiar, cujo representante mais forte é exatamente o padrasto. A música, executada em intensidade forte/fortíssimo, lembra a música cigana. Ela parece bastante narrativa, como se estivesse a "contar uma história". A harmonia é muito simples, de tônica e dominante. Trata-se de uma música tonal executada em tom menor (Lá Menor), o que carrega uma carga emocional de tristeza e melancolia. Na parte A da música a dinâmica cai e há uma mudança de textura (uma parte cheia de notas vai para outra com poucas notas). A variação simultânea à cartela parece simular a fala dos personagens. Trata-se de uma música popular próxima ao baião, com suingue. A dinâmica acompanha a *mise èn scene*. Na parte B, quando a mãe chega, a dinâmica diminui (isso ocorre aos 4min45s). O trabalho de decupagem se dá com o uso de planos próximos e a apresentação dos ambientes em planos conjuntos. A melodia também fica mais trabalhada (inclui novas notas no arpejo – *arpejando*) e a interpretação dá um relaxamento para a melodia, sem martelar as notas. Menezes parece passear pelo ambiente. Essa parte é mais melódica e vai para seu tom maior relativo (muda o caráter) – Dó Maior. Entretanto, continua no mesmo campo harmônico. Sugere a modulação, mas volta para o Lá Menor. Pouco depois, ela passeia pelo tom vizinho (relativo maior), o que pode ser interpretado como um tom de esperança. A parte C da música é modulada para Lá Maior e parece que a música fica festiva – se aproxima do baião. Em seguida, Menezes retorna para parte A (aos 5min28s). Não estamos mais dentro da casa dela. A imagem é filmada à luz do dia e fora das paredes do estúdio. As imagens revelam o cotidiano de Carmen: ela varre o chão, lava a louça e a roupa no tanque comunitário da favela onde vive. A música volta para Lá Menor e tem seu final ralentando em 5min50s.

Mais uma vez o silêncio separa duas músicas, dessa vez por cinco segundos, como a interromper a continuidade entre os diferentes capítulos. Durante o silêncio, os atributos físicos de Carmen são evidenciados. A *"Música 4"*, iniciada aos 5min55s, é uma valsa (3x4) em Lá Menor – sofrida. Também dividida em parte A e parte B, a música dialoga – como os personagens –, alternando em campo e contracampo, como a imagem. Ela é modulada e vai para um tom maior. Essas imagens são da favela e o cromatismo e a harmonia dessa *valsa brasileira* acompanham os olhares sobre Carmen, com acorde diminuto. Quando os cavalheiros que observam Carmen zombam do aleijado (aos 6min48s), há um comentário musical – fuga da harmonia – que tira a

característica tonal da música. A parte B da música inicia em um *crescendo* – indo para agudo – enquanto Carmen consola o aleijado. Um novo *crescendo* acontece enquanto ela olha outros casais se beijando e parece "suspirar" com saudade de Milton. Mais uma vez a parte A é executada – menor e triste – e a Carmen diz que não se sente bem e entra em casa. Essa parte da música é mais elegante e romântica, não é "pobre" como a harmonia da *"Música 3"* – o tema familiar. A *"Música 4"* é mais trabalhada e mais romântica, o que corrobora o sentimento melancólico de Carmen, que vai deitar pensando no amor de Milton. A música é finalizada acompanhando seu sono aos 8min55s. A terceira (III) parte do filme começa em silêncio, somente dois segundos até a entrada da *"Música 5"* em 8min57s. Ela inicia com agudos, o que faz lembrar uma caixinha de música, com efeito de arpejo. Parece infantil, como uma cantiga que condiz com o auge da ilusão: o amor idealizado de Carmen e sua ingenuidade em fabular com o amor-romântico. O *glissando* acontece quando Carmen e Milton estão no parque e são "abençoados" – ou "amaldiçoados" – pelo cupido. A música é tocada em Lá Maior. A melodia segue as notas do acorde, sem muitas cores. Menos sofisticada e elegante. Carolina Cardoso de Menezes não arrisca nas cores, nas dissonâncias. As brincadeiras de Milton levam novamente ao cupido e então o silêncio na banda sonora que dura dos 10min22s aos 10min24s. A *"Música 6"* pode ser considerada a "música tema do Milton", apesar de, ao final da história, quando Carmen se desilude mais uma vez com o amor, o tema retornar sem uma menção direta ao personagem do conquistador Milton. A música suscita paixão. Trata-se de mais uma valsa – próxima das composições do Dilermando Reis – triste, que remonta à serenata, à seresta e ao voyeurismo. Apesar de valsa, o tema lembra vagamente, com sua "coreografia", o clima do estereótipo de "amante latino": próxima ao tango que envolve o clima de conquista ao qual Carmen se rende.

Ao contrário da montagem de 1931, que há sincronia entre a música executada e a corda do violão que se rompe – simbolizando a perda da virgindade de Carmen –, na versão de 1977 não há esse ponto de sincronia e a música não para quando a corda arrebenta. A execução é em tom menor e sem tempos tão marcados. A interpretação mais romântica – com "passe livre" para esticar os tempos, dar mais silêncio, correr – e expressiva – *ralentando* e *diminuendo* (seresteira, romântica) – transgride o tempo e o metrônomo. Menezes tem uma interpretação apaixonada, que remonta diretamente à interpretação do violeiro na diegese do filme. Ela corre e para, acelera e segura (toca na alma). A música termina com um clichê e aos 12min38s e, antes do início do próximo

tema, há sete segundos de silêncio enquanto a imagem revela em plano detalhe o cartão com o nome de Milton e seu endereço, que mais tarde será importante na narrativa. A "Música 7" é uma retomada da *"Música 3"* – tema do padrasto (núcleo familiar) - e sua nova entrada acontece aos 12min45s. A variação da música é tão grande que parecem ser vários temas dentro de uma mesma composição. Ela começa menor, quando Carmen retorna para casa após ter "perdido a honra", e depois passa para maior, quando Carmen encontra com a mãe e seu fiel amigo aleijado, aos 13min43s. A música é dividida em três partes (A, B e C e, ainda, C'), sendo que a parte C' é um oitavo da melodia do C. É uma variação nova, que não havia aparecido na primeira execução, lembra baião e há suspensão (ponte) – acorde dominante, acorde de atração. A interpretação indica certa tensão e suspense quanto ao destino de Carmen ao ser expulsa de casa. Carmen "cai no mundo" e a música composta por Menezes utiliza acorde dissonante (intervalo de segunda menor) – em meio às imagens de "pessoas feias" e macumba que amedrontam Carmen – ao contrário da música tonal (com introdução, clímax e coloquialmente denominado "retorno para casa"). É interessante contrapor o "retorno para casa" ao "colocar o pé no mundo" de Carmen, que é o momento de suspensão da interpretação da pianista. A música termina nos agudos, caracterizando uma máxima tensão. É curioso observar que, ao contrário das passagens de capítulos anteriores, aqui a música ultrapassa a cartela que indica o início da IV parte do filme e continua até os 15min48s, terminando sobre o plano próximo do cartão com o nome e endereço de Milton.

A "Música 8" começa em 15m50s é um retorno à *"Música 6"* – tema de Milton. Após ser expulsa de casa, Carmen procura o amante, mas não o encontra no endereço que estava no cartão. Um plano geral revela a pensão onde ele se hospedaria e o "diálogo" de Carmen com a dona da pensão é encenado com planos close-ups do rosto de Carmen e da mulher. Depois, planos e contraplanos revelam as costas da interlocutora. Um plano conjunto do outro lado da rua revela Carmen ao sair desolada da frente da casa. Ela caminha em meio ao mato – ruas não asfaltadas – e vê uma santa envolta em uma redoma de vidro. O reflexo de Carmen do plano geral lateral ao *close-up* com os olhos e sorriso esperançosos, que revela o pensamento "não desistirei". Do plano fechado no rosto, Mendes enquadra as pernas de Carmen – como havia notado Núñez. O árduo caminho é representado pelo "bater de pernas", utilizado também para determinar a passagem do tempo. Carmen anda à procura de emprego, até que suas meia-calças rasgam. A *"Música 9"* é mais uma *valsa brasileira* e remonta ao choro e

aos “chorões” que acompanhavam o cinema silencioso. O samba-canção em Ré Menor inicia em 16m40s – triste e melancólico. A música é arrastada e acompanha a cena em que Carmen e sua colega de quarto de pensão comentam a dificuldade da moça em conseguir um emprego. O tom da música remete ao clima de “como sou infeliz...”, mais uma vez uma *valsa brasileira* seresteira, que lembra cantiga, o que remonta a certa inocência diante da vida. Planos gerais e conjunto mostram o ambiente do quarto de pensão, com a utilização de um grande espelho do guarda-roupa. A arte no cenário de estúdio constrói um teto baixo angulado e coloca papel de parede em toda a extensão. Sobre o papel de parede, um retrato de galã (*star system*) colado na parede. As mulheres trocam de roupa, o que é um grande diferencial para a época. Além disso, conversam sobre a dificuldade de Carmen em conseguir emprego. Com o uso de planos médios, planos conjuntos e planos detalhes, a montagem “embala” o dialogo das duas e contrói um *flash-back* ao mostrar a imagem da reação dos empregadores à busca de Carmen por um emprego. O ritmo utilizado para as cartelas coloca os escritos depois do plano próximo do rosto daquela que fala, para deixar bem claro a autoria dos dizeres. O uso do reflexo do espelho mostra a destreza da colega de quarto de Carmen ao se arrumar para sair para trabalhar. O objeto de um batom simboliza a sugestão da colega para que Carmen recorra à “vida fácil”. Mais uma montagem acontece entre o ambiente interno do quarto e a dona da pensão que está do lado de fora da janela. A senhora cobra o aluguel atrasado, motivo para que Carmen – uma correção de câmera com *pan* indica o enquadramento de Carmen e foge do espelho – recorra ao conselho da amiga. Ela levanta da cama e vai ao espelho do guarda-roupa. A dupla imagem da moça indica a dualidade da sua ação. Ela sai do quarto e ainda com o acompanhamento da mesma música encosta a cabeça [desolada] em uma árvore já na rua. Durante a transição entre as músicas [20m00s], a imagem mostra o plano e contraplano do rosto de Carmen ao esmorecer e desmaiar e Oswaldo que vê a ação de dentro de seu carro. A “Música 10” é mais uma vez a interpretação da *“Música 6”* – tema de Milton. Trata-se de uma música dramática, próxima ao tango, romântica e melodramática. Interpretada de forma apaixonada, remete ao “fundo do poço” onde se encontra Carmen, que desmaia de fome no meio da rua e é resgatada por Osvaldo, que a coloca em seu carro. Planos médios dos passantes “comentam” o acontecido. A música termina depois de exatos 30 segundos, em sincronia com o corte que demarca a passagem para a “parte burguesa” da história.

A primeira música composta por Carolina Cardoso de Mendes para esse novo momento é a *"Música 11"*. Trata-se de uma música mais elegante, que remete ao *jazz*, interpretada em tom maior, carrega a sensação de uma emoção feliz e contida, não festeira. Com harmonia mais sofisticada, a música parece começar do meio – de forma brusca – em 20m30s. Ela é 4x4, mais delicada – mais céu do que terra – e pouco marcada. O tema é contemplativo, podemos dizer que "transcendental", "não carnal". A pianista tira os acentos do tempo forte, de tal forma que a melodia explora cores e dissonâncias (sofisticada e elegante). O clima do filme parece mais austero e "sério". Oswaldo coloca Carmen desmaiada no sofá e conversa com Flávio – o dono da casa. A conversa é decupada quase toda em planos médios, com poucos *close*-ups, principalmente quando é revelado pelo texto das cartelas que a amada de Flávio se casará com outro homem. Oswaldo sai e em poucos planos compreendemos o comportamento burguês de Flávio, que tem um mordomo que serve suas bebidas. Flávio "afoga as mágoas" e vê Carmen. A música comenta o movimento de câmera que revela o corpo deitado de Carmen com *pans* e *tilts*. A partir de 22m00s, a harmonia caminha com jogo e brincadeira no encadeamento, nos acordes, os caminhos caracterizam clichês – caminhos comuns e seguros e surpreendentes, como no *jazz* – com onda sofisticada na harmonia. De uma forma um tanto sádica, o burguês tenta acordar a moça pobre e desconhecida. A câmera acompanha esse movimento de hesitação. Um *close-up* revela Flávio ao forçar que Carmen acorde colocando a bebida destilada [brandi ?] na boca dela. A interpretação da música fica mais marcada quando Carmen e Flávio se aproximam – quando ela desmaia novamente – e mais uma vez a compositora utiliza o recurso de diálogo melódico. Dessa vez, com pergunta e resposta: conversa masculina (grave) e feminina (agudo). Na conversa musical, os dois parecem se entender (a música repete a mesma frase). Os personagens se distanciam, entretanto, e, em plano conjunto, Flávio fica à esquerda e Carmen à direita. O movimento de aproximação entre os personagens é feito sem que eles saiam de onde estão sentados. Planos diagonais são capturados de ambos e a montagem [de 1977, não há documentação sobre a montagem de 1931] quebra o eixo, confundindo a posição dos personagens. Depois a música ganha um som de "corações", com a harmonia no lugar inesperado, causando uma suspensão que tira o fôlego como uma música de conquista (cortejar), com um romantismo leve (esperança). A fusão da imagem de uma xícara de café representa a passagem de tempo e Flávio agora está de pé e ela sentada. Ela conta sua história – *close-up* nos olhos de Carmen – e ele conta sua decepção com as mulheres

– *close-up* nos olhos de Flávio. Há, então, uma pausa diegética na música aos 25m03s, quando Flávio troca o disco na vitrola. Essa pausa interrompe o clima de conquista em nome da simples utilização do recurso de transformar a música em um efeito sonoro.[213] Há silêncio que equivale ao tempo que o personagem demora para trocar o disco e em 25m07s o acompanhamento musical recomeça.

A "Música 12", uma retomada do tema *"Mulher"* de Zequinha de Abreu (M1), contribui para uma sequência de "silêncio". Quer dizer, a construção da sequência dos planos pela montagem aproxima cada vez mais os personagens que continuam distantes – Flávio sentado uma um charuto e Carmen dorme novamente no sofá. E o "silêncio" (nenhuma interação verbal ou gestual direta entre os personagens) se utiliza da ação dos personagens em quadro. Planos próximos da mão de Flávio ao "preparar" o charuto para fumar; Carmen que dorme; a ação do olhar de Flávio para ela, insinuado por um ponto de vista através da grade e outros pequenos detalhes de ação. Flávio levanta, ajeita Carmen no sofá para que fique mais confortável – vemos apenas as mãos dele e as pernas dela. Ele apaga no interruptor para que ela descanse melhor. Essa ação é bastante explicitada por um plano diagoal em contra-plongé. Não é uma música triste e contribui para o clima de realização que aparece nas imagens com a transformação da pobre coitada em dona da casa de classe média do Rio de Janeiro. Essa passagem acontece aos 26m58s com a fusão das imagens para um porta-retrato com a imagem de Carmen. O tom maior da interpretação de Menezes simboliza a alegria do casal. A continuidade da mesma música permite que o clima esteja em um crescendo, mesmo que os personagens mudem de ambiente. Planos próximos das pernas de Carmen revelam seus pés na água do mar, com ondas brancas que espumam. Imagens da natureza – mar e árvores – corroboram para o momento de idílio que vive o casal.

A passagem entre músicas registra o som do suporte sendo "lido" [28m20s] e a *"Música 13"* se inicia em 28m26s. Ela é executada por Menezes em tom menor e apesar de acompanhar o cotidiano tranquilo do casal, carrega um tom misterioso. Às vezes, a música respeita a divisão das partes, outras não. A parte A é *ternale* – tipo valsa – e a parte B relembra a música cigana, com menor harmônico. Quando Carmen

[213] O restaurador Hernani Heffner irá discordar dessa opção estilística quando na restauração de 2004 mantém a continuidade dramática através da continuidade musical, sem interromper o tema romântico do casal.

caminha ao encontro de Flávio, a música fica maior. Mais uma vez a música retorna para a parte A e vai para o "relativo maior" (irmão feliz do "relativo menor"). A música volta para o "relativo menor" quando Flávio vê a foto de Laura, mostrada por Carmen [29m20s]. A música carrega referências europeias de música erudita. Trata-se de uma valsa, talvez minueto – um ar aristocrático. A música dura até a cartela de apresentação da parte V, em 30 minutos[214]. A *"Música 14"* é um tango brasileiro que lembra a obra de Ernesto Nazareth. Trata-se de uma música cômica, que faz relembrar a comédia de costumes, os *vaudevilles*, uma música datada. Parece um "choro safado" com referências europeias. É uma música popular assim como o *ragtime*, porém é mais do tipo "assanhado", buliçoso. Essa música foi composta por Carolina Cardoso de Menezes para ilustrar a apresentação de um novo conjunto de personagens, que seria a Lygia (amada de Flávio) e seu marido, um renomado médico. Essa sequência é feita de várias *gags* e culmina com Lygia em visita surpresa ao consultório do marido, de forma que quase surpreende ele e a amiga como amantes. Ela chega a flagrar uma echarpe, mas vai embora sem maiores conflitos. Ela aceita a traição e ele se olha no espelho orgulhoso da própria beleza.

A passagem entre as músicas é um silêncio que dura cinco segundos e corresponde à ação do Doutor Arthur descer de elevador em fade out. Na passagem de sequências, esse fade out é aproveitado para o fade in que leva às imagens do *Tennis club*. Em seguida, a "Música 15" retoma [34m40s] o tema tocado na *"Música 6"*. Ou seja, a primeira música que diferencia o espaço popular da favela e a referência europeia, mais reta e não "descontrolada". É uma música burguesa, comedida. Uma típica música de sala de estar – música ambiente –, de bom gosto e não apaixonada, ao contrário dos primeiros temas. A interpretação de Carolina Cardoso de Menezes acontece sem picos – reta – alternando um movimento que lembra o *foxtrot* e uma interpretação mais ralentada que não parece mais *foxtrot*. A decupagem de imagens é feita pelo direcionamento do olhar. No *club* estão dois casais que conhecemos que que acarretam em dois tipos de constrangimento social distintos. Flávio e Carmen que têm que lidar com a rejeição da "sociedade" ao relacionamento "amigado" dos dois e Lygia

[214] É curioso perceber que a minutagem das músicas é na maioria das vezes redonda, com números múltiplos de cinco. Isso pode significar o processo de feitura da trilha e da montagem, que traz uma precisão na duração das sequências, o que pode prejudicar a unidade dramática.

e Arthur, pois ele flerta com todas as mulheres do *club* e, inclusive, direciona o olhar da câmera para enquadramentos sensualizados de pernas e outras partes do corpo. Ela termina de forma brusca em 37m40s.

Imagem (*black*) e som (sem música) criam um respiro até 37m48s, quando começa a *"Música 16"*, que, melancólica, acompanha o sofrimento de Carmen com a rejeição no *club*. Carolina Cardoso de Menezes insiste na melodia e sua interpretação contém muito arpejo (ralenta e acelera). Trata-se de uma valsa *ternale*, com aproximações cromáticas – sai da escala (arrisca as notas fora da escala). A interpretação é em tom menor e a pianista utiliza o *ralentando* em uma interpretação mais romântica (solta): acelera, segura... e faz um tempo distendido. Essa interpretação romântica faz lembrar a seresta, com cromatismo vacilante (tira o chão – instável). Nesta sequência, Carmen e Flávio entram em casa e discutem por causa da rejeição que ela sentiu por parte do "mundo" dele. Através de planos em que os personagens aparecem separados (PM, PA, PP), durante a tentativa de aproximação de Flávio, as dependências da casa (quarto, banheiro) compõem a *mise en scene*. A paz é restabelecida e eles se arrumam para deitar. Um belo plano de dentro da suíte mostra à distancia a intimidade do casal. A felicidade é colocada em risco, quando a trilha sonora evidencia as diferenças entre o casal. Carmen é uma mulher pobre, que carrega essa "origem" humilde. No filme o estereótipo de que os pobres se entregam mais à paixão – a entrega ao amor – é utilizada no filme. O romantismo empregado na dinâmica e na intensidade da música – forte e piano – beira o descontrole e intensificam o descontentamento de Carmen. A música dá asas para a "alma se expressar" e essa música é carregada de emoções. Ela chega a ser *kitsch*, exagerada. Ao final, uma descida cromática que acompanha o *fade-out* da imagem. A faixa 17 [40m04s] – "Música 17" – é iniciada junto com um *fade-in*[215] – mais uma vez a repetição da M1, o tema da *"Mulher"*, de Zequinha de Abreu. A interpretação da música acontece em tom maior para acompanhar o cotidiano feliz do casal que começa com Carmen fazendo cócegas nos pés de Flávio, no que seria o dia do aniversário dele. A música termina de forma brusca – quando Carmen o acompanha à porta –, e é "engolida" pela próxima musica em 43m05s.

[215] Podemos pensar que esse recurso de efeito simbolizava o anoitecer e o amanhecer.

A “Música 18” simboliza, mais uma vez a elite carioca, com a repetição da *“Música 13”*. Trata-se de um choro brasileiro que contém notas agudas. Lembra a elegância do choro, porém com o uso de *stacato*, o que a torna mais engraçada e “safadinha”, propícia para acompanhar um flerte, como é o que acontece. A princípio bastante ritmada, como se por causa do cotidiano de Flávio, a música embala a pesquisa de Flávio na Biblioteca Nacional, na Cinelândia. Dentro da sala de leitura, planos intercalados de Flávio e Helena lendo em suas mesas resultam, ao final, em um encontro na estante de livros – eles procuram o mesmo titulo e um plano detalhe evidencia as mãos que se tocam. Depois desse incidente, separados em planos conjuntos ou em plano e contraplano – agora com o direcionamento de olhar de Flávio – cada um pesquisa em um canto da mesma mesa. Planos próximos deixam ainda mais evidente os olhares de Flávio para Helena. A moça – em *close-up* – olha tímida para baixo. O plano próximo do relógio marca a passagem de tempo. Planos gerais dentro do gabinete ou de Helena ao ir embora e descer as escadas simulam que o encontro não passou de um incidente desimportante. Um plano frontal do outro lado da praça ajuda a desfazer o clima. Menezes acelera no final até a música terminar em 44m30s.

O que denominamos *“Música 19”* é, na verdade, um *potpourri* de músicas populares ao estilo norte-americano. Ela começa junto com a cartela VI, que seria “A festa de aniversário de Flávio”. Carolina Cardoso de Menezes tenta tornar a música diegética, como se fossem essas as músicas a tocar na festa que aparece na tela. A música parece um *ragtime*, com notas agudinhas e curtas, que carregam um ar cômico, corroborado pelos diálogos distribuídos em intertítulos e os enquadramentos de planos conjunto ao evidenciar os tipos burgueses. Mais uma vez, trata-se de uma música “datada”, na intenção de que seja a música “da época”, “desse tipo de filme”. As notas agudinhas e curtas carregam um ar cômico e brincalhão (como em um desenho animado), saltitante que, interpretadas em tom maior, são executadas há um tempo bem marcado para dança (com acentos). Ela pode representar, também, a futilidade da elite – ao contrário do “drama”/“profundidade”/“paixão” das outras músicas que “representam” Carmen – o ambiente é contrário a ela. A supressão de intertítulos acelerou o ritmo, de forma que a montagem das imagens e o ritmo da festa está totalmente em função da música. A “Música 20” volta ao universo de Carmen. É uma repetição da *“Música 12”*, interpretada em tom menor com características que fazem lembrar a música cigana. Esta parece acompanhar [47m48s] a resignação do coração de

Carmen que “fica apertado” – através do uso da pantomima, quando Carmen coloca a mão no peito porque Lygia procura Flávio e propõe se juntar a ele para vingar-se do marido galanteador. No entanto, ele resiste, manda-a embora e beija Carmen. A partir desta faixa, uma montagem paralela de imagens e músicas mostrará Flávio quando ele cria afinidades com Helena, enquanto Carmen fica em casa, certa de que algo de errado aconteceu. A música intercalada com a “Música 20” é, mais uma vez, uma repetição: o *jazzinho* burguês executado na *“Música 6”* – numerada como “Música 21” [49m41s]. Muito provavelmente, trata-se de um *foxtrot* ralentado, que seria o antecessor do *jazz*. Uma música que apesar do “balanço”, não fede nem cheira. A música é carregada de uma elegância comedida característica do bom gosto da classe mais abastada da qual Helena faz parte. Helena e Flávio se reencontram e a música toca enquanto o pai de Helena apresenta a gráfica a Flávio e Oswaldo. Os gracejos entre Flávio e Helena são claros.

A “Música 22” [51m07s], já executada como *“Música 15”*, representa a dor profunda de Carmen, que fuma ansiosa e preocupada enquanto espera o marido. Podemos dizer que, nesse caso, a música funciona como uma ilustração da “fossa” que Carmen vive naquele momento e prenuncia o esfacelamento do casal feliz. A mesma faixa é ouvida enquanto Carmen está solitária na casa de Flávio – um plano geral mostra Carmen sozinha no fundo da sala escura e vazia – e enquanto Oswaldo e Raul Toledo Galvão (pai de Helena). A trilha sonora que seria empática ao sentimento de Carmen invade a sequência em que Flávio e Helena conversam sós no jardim – como se um sexto-sentido de Carmen, ou a própria vidência que o cinema permite em alguns filmes, com a câmera como narrador onisciente. A música interpretada por Carolina Cardoso de Menezes para diegéticamente durante a troca de discos [52m59s], como se Carmen fosse a responsável pela troca de temas. A música continua com uma função empática, mas a personagem torna-se cúmplice da compositora na canção que deseja ouvir para refletir seu estado emocional. A música “escolhida” por Carmen, *“Música 23”*, remete a uma certa nostalgia e lembra a música “Uma valsa e dois amores”, de Dilermando Reis, e a música o Prelúdio nº 4, de Villa-Lobos. A valsa conota esperança. A montagem paralela traz, novamente, a *“Música 6”*, na 24ª faixa [53m15s] e Flávio toca nas mãos de Helena. Dessa vez é com ela que Flávio vive um idílio. Como descrito anteriormente, esta é uma música mais romântica, que, às vezes, quando interpretada de forma mais rapidinha, se aproxima do *foxtrot*. A mesma música volta ao ambiente de

Carmen, que está sozinha em casa. O tempo passa (elipse temporal) representado por planos de Carmen ao ler um livro em diferentes posições do quadro. Mais uma vez o espaço mostrado é a casa dos Toledo Galvão.

A "Música 25" é mais uma *valsa brasileira*, que inicia em 55m14s, ainda na casa do pai de Helena. Entretanto, enquanto a trilha sonora continua, Flávio aparece em casa, como se não soubesse o que fazer com aquela mulher que ali se encontra. Ele olha para o relógio (quase três da manhã) e cobre Carmen que dorme. Na decupagem, mais uma vez o movimento de câmera corrobora para o mal estar que Flávio sente. A "Música 26" [56m50s] é a repetição da *"Música 6"*, tema de Milton. A "Música 27" [57m58s] é repetição da *"Música 18"* (um *ragtime*), e é tocada quando Carmen e Flávio convivem, porém com certa distância, já não são tão companheiros como antes. O uso de *fade outs* acentua o clima reticente e melancólico. A "Música 28" [58m58s], a repetição da *"Música 6"*. Essa reincidência da música tema de Milton conota a nova decepção de Carmen com o amor, quando a carta de Laura revela que Flávio está noivo de Helena. Osvaldo confirma a informação. Finalmente, o desfecho do filme – um *happy end* – conta com a "Música 28" [58m53], o tema *"Mulher"*, de Zequinha de Abreu, que desempenha a função de descrever o estado emocional dos personagens e é mais uma vez executada quando Carmen decide ir embora. A "Música 29" [62m10s] acompanha Osvaldo e Flávio. Flávio está bravo que Carmen tenha ido embora e o amigo explica que ela foi porque é muito digna e relata a história do bilhete. A "Música 30" volta a tocar *Mulher* e em 65m36s termina o filme e os créditos começam ainda com o tema "Mulher" sendo executado por Carolina Cardoso de Menezes nos créditos até o término do filme com 66m30s.

Apesar de calcada na banda sonora, especificamente na trilha sonora, trata-se de uma análise audiovisual. Quando tratamos do som de um filme, não se pode negar o *valor acrescentado*[216] do som pela imagem e da imagem pelo som. Dessa forma, não podemos tratar "o som" como algo "inútil", cuja função é única e exclusivamente a de reforçar um sentido que "na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê" (CHION, 2011, p. 12). O pesquisador e músico Michel Chion afirma que esse *valor acrescentado* funciona, sobretudo, no âmbito do

[216] Como o valor expressivo e informativo com que um som enriquece uma determinada imagem, terminologia cunhada por Michel Chion (*Cf.* CHION, 2011, p. 12).

sincronismo som/imagem, pelo princípio da *síncrise*, que permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve. Os movimentos visuais são auxiliados e "marcados" por pontuações sonoras que assinalam perceptivamente certos momentos e imprimem na memória um traço audiovisual forte. De acordo com Chion:

> O cinema mudo já tinha uma certa predileção pelas montagens de ações rápidas: observemos, porém, que, neste tipo de sequência, procurava-se simplificar a imagem ao máximo, ou seja, limitar a percepção espacial e exploratória, a fim de facilitar a percepção temporal. Isto implicava uma visão altamente estilizada, análoga a um esboço. (CHION, 2011, p. 17)

Portanto, ao falarmos do *reconhecimento* da obra, será essencial para o nosso trabalho que o *reconhecimento* parta do som em companhia da imagem. No caso de *Mulher*, a banda sonora contém apenas trilha sonora, sem a inclusão de ruídos e outros efeitos sonoros ou voz. Entretanto, de acordo com o pesquisador Jacques Aumont, as cartelas e intertítulos já funcionavam como texto, influenciando diretamente no ritmo da montagem. Octavio Gabus Mendes corrobora essa ideia ao declarar que um filme sonoro deve conter o mesmo número de diálogos que os intertítulos que comporiam a *scenarização* de fala da sua versão silenciosa. Mendes aproxima de forma direta os dois modos de "diálogo".

O filme *Mulher* em sua versão de 1977 mantém as imagens que contam a história de Carmen sem a utilização de diálogos sonorizados. A encenação utiliza a *pantomima* para "Fazer do corpo [do ator], privado da fala, um meio de recuperar a linguagem articulada copiando-lhe precisamente, a articulação" (AUMONT, 2006, p. 27). Como vimos nos capítulos anteriores, o filme *Mulher* foi realizado em 1931, em meio à transição do cinema silencioso para sonoro. Os redatores da *Cinearte*, assim como mais tarde os estudiosos sobre o período, questionavam a necessidade do "verbo" no cinema e as possíveis funções desempenhadas pelo som nessa "nova" arte. A opinião registrada de Mendes em sua coluna "De São Paulo" revela que ele defendia o cinema com um bom acompanhamento sonoro e nada mais. Em 1930, quando ele "se rende" ao cinema sonorizado, a intenção do crítico e diretor é a de aproximar o "ritmo" da disposição de diálogos em intertítulos à quantidade dos dizeres gravados através dos aparelhos modernos. Entretanto, Adhemar Gonzaga não conseguiu realizar seu desejo

de importar um aparelho de gravação de som Movietone e, portanto, diretor e produtor acabaram por desenvolver um *scenario* ainda nos moldes do cinema silencioso. A quantidade de falas, todavia, tornara-se uma questão mesmo para os filmes silenciosos. No Brasil, Octávio de Farias explicita em *O Fan* sua vontade de abolir os intertítulos dos filmes por serem eles um "corpo estranho" à imagem, o que impedia a *pureza* da linguagem cinematográfica (FELICE, 2012, p. 121), que deveria ser desenvolvida na "encenação" – entre espaço, atores, figurino – e a escolha dos enquadramentos e movimentos de câmera. Em *Cinearte*, Mário Behring expressa opinião semelhante quando ainda acreditava que os *talkies* teriam vida curta.

Michel Chion compartilha a opinião destes e – mesmo com a defesa da utilização do som, de forma mais abrangente – escreve que acredita na "ilusão de que o cinema mudo poderia tornar-se puro e, dispensando-a [linguagem escrita ou falada], emancipar-se das palavras" (CHION, 2003, p. 18). Aumont, entretanto, afirma que a "linguagem, no cinema mudo, não se limita, pois, aos intertítulos...". Para o autor, "a imagem continua impregnada de alguma linguagem". Essa ideia também é defendida por Chion, quando este observa que, nas cenas dialogadas dos filmes mudos, a maior parte das vezes as personagens mantêm-se imóveis mesmo quando falam (CHION, 2003, p. 49). Por sua vez, Jacques Aumont complementa a ideia de Chion ao concordar que "é como se fosse necessário optar entre falar e mover-se; se o ator 'fala', não se move e a palavra tem que ser veiculada, do exterior do corpo do ator, pelo pesado sistema dos intertítulos; e se não 'fala', a pantomima reenvia a linguagem para o corpo do ator" (AUMONT, 2011, p. 27). Tanto em *Mulher* quanto mais tarde em *Ganga Bruta*, os roteiros de Gabus Mendes ainda demonstram grande preocupação com a *pantomima*[217] dos atores, que estabelece uma correspondência entre gestos e estados de espírito. As indicações dos gestos não contêm o mesmo significado das indicações de fala. Ou seja, para Mendes essa definição e diferença são bem claras. Podemos ver nos dois filmes como as encenações cada vez mais tênues são mescladas a paisagens naturais e edifícios "modernos". A decupagem (*continuidade*) de Gabus Mendes, além de evidenciar as representações do rosto e da cabeça, enquadra os corpos dos personagens, utilizando-se de simbologias do próprio enquadramento e dos movimentos

[217] Dicionário mímico: para indicar que é casada, uma personagem mostra o dedo anelar; se tem filhos, coloca a mão horizontalmente à altura da cabeça (tantas vezes quantas o número de filhos); ninguém faz um brinde sem inclinar o busto para trás e estender o braço; o desespero é expresso pelas duas mãos levadas às têmporas (sobretudo nas mulheres). (ALTMAN, 2006, p. 25).

de câmera. Independente do uso escolhido para “o som” nos filmes, o cinema sonoro é uma cronografia. Chion defende a ideia de que é ao som síncrono que se deve o fato de se ter feito do cinema uma arte do tempo. Para ele, a estabilização do desenrolar do filme, tornada necessária pelo cinema sonoro teve, com efeito, consequências muito além daquilo que se previa. Graças a essa estabilização, o tempo do filme tornou-se, já não um valor elástico, mais ou menos transponível segundo o ritmo da projeção, mas um valor absoluto. Ficava-se, então, com a certeza de que aquilo que tinha determinada duração na montagem conservaria essa mesma duração exata na projeção, o que não acontecia no cinema silencioso. Os planos do cinema sem som não tinham uma duração interna exata, um frêmito temporal fixo: a projeção deixava a cada sala ou ao projecionista uma certa margem para o ritmo do desenrolar da película. Não é também por acaso que a mesa de montagem com um motor que controla e regula a velocidade de desenrolamento do filme só apareceu com o cinema sonoro.

As dificuldades enfrentadas por aqueles que tentam reconstituir a experiência com o filme brasileiro *Limite* evidenciam esta mudança do período. Apesar de uma preocupação clara com o acompanhamento sonoro, o filme não teve discos sincronizados gravados e a velocidade de captação de suas imagens variou entre 16 e 22 quadros por segundo, pois foram utilizadas três diferentes câmeras para o registro fotográfico em movimento: a câmera Kynamo, com velocidade de 18 qps; a câmera Ernemann, com velocidade de 16 e a câmera Mitchell NC, com velocidade variável entre 18 quadros (no fim da década de 20), “se aproximando frequentemente na América de 20 a 22 quadros” (VASQUES, 2012, p. 29). Já com o cinema sonoro, a velocidade dos planos é fixada no tempo do filme a um valor exato, determinado e controlado. Por conseguinte, o som temporalizou a imagem não só pelo efeito do *valor acrescentado*, mas também impondo muito simplesmente uma normalização e uma estabilização da velocidade do desenrolar do filme. (CHION, 2011, p. 20). Portanto, a característica de *Mulher* conter apenas músicas em sua trilha sonora faz com que o diretor Mendes tenha maior liberdade no encadeamento das imagens, sem ainda estar tão preso à linearização temporal. Chion explica que:

> Quando uma sucessão de imagens não pressupõe por si mesma o encadeamento temporal das ações que ilustra (dando-as a ver como podendo ser tanto simultâneas como sucessivas), a adição de um som realista e diegético impõe-lhe um tempo real (ou seja, contado

> segundo a nossa medida cotidiana) e sobretudo linear, sucessivo. (CHION, 2011, p. 21).

Em seu texto, o autor evidencia que a audição da *voz falada*, quando está inscrita no tempo diegético e sincronizada com a imagem, tem o poder de inscrevê-la num tempo real e linearizado, que já não tem elasticidade. Daí esse efeito, numa primeira altura, de "tempo cotidiano", que consternará, à chegada do sonoro, muitos cineastas do cinema silencioso. A síncrise, portanto, é um fator poderoso de linearização e de inscrição num tempo real. (CHION, *op. Cit*, p. 21)

No entanto, o diretor Gabus Mendes não teve tanta liberdade em relação à vetorização do tempo real. No cinema, trata-se de uma das maiores diferenças entre a ordem do sonoro e a ordem do visual: numa escala de tempo comparável (digamos, dois a três segundos), os fenômenos sonoros são muito mais caracteristicamente vetorizados no tempo, com um princípio, um meio e um fim não reversíveis, do que os fenômenos visuais. Para Chion, no som, o sentido passado-futuro é geralmente um desfile de pequenos fenômenos orientados no tempo: a música de piano, por exemplo, é constituída por milhares de pequenos índices de tempo real vetorizado, uma vez que cada nota, logo que nasce, começa a extinguir-se (CHION, *op, Cit*, p. 22). A animação temporal da imagem pelo som não é um fenômeno puramente físico e mecânico, pois os códigos cinematográficos e culturais desempenham também aí o seu papel. Uma música percebida como culturalmente deslocada do cenário não fará vibrar a imagem. No entanto, o fenômeno tem também uma base não cultural. As propriedades físicas do som são basicamente a altura, a intensidade, a duração, o timbre e o que podemos chamar de envelope: ataque, decaimento, sustentação e relaxamento. Desse modo, os elementos principais da música podem ser divididos em três categorias: rítmicos, melódicos e harmônicos. Os elementos rítmicos podem ser identificados através do pulso, do tempo (forte e fraco), dos compassos e do início e terminação. Os elementos melódicos podem ser identificados por come, tom, semitom, acidentes, oitava e escalas. Já os elementos harmônicos podem ser caracterizados pelo contraponto, timbrísticos e estruturais (forma, melodia, padrões e estruturas). Esses elementos podem ser utilizados de forma a causar emoções por sua própria vibração.

Por exemplo, o *trêmolo* é, dos instrumentos de corda, um processo classicamente utilizado na ópera e na música sinfônica para criar um sentimento de tensão dramática, de suspensão e de alerta. Para o espectador de cinema, o *trêmolo* de cordas na orquestra de fosso é identificado como processo musical cultural. E a identidade acústica desse elemento é uma vibração aguda, ligeira e sutilmente desigual, que põe em alerta e, ao mesmo tempo, fascina (CHION, 2011, p. 24). O *valor acrescentado* é recíproco: se o som faz ver a imagem de uma maneira diferente da imagem sem som, a imagem, por seu lado, faz ouvir o som de maneira diferente do que se ouvia se este soasse no escuro. No entanto, através desta reciprocidade, a tela continua a ser o suporte principal desta percepção. O som transformado pela imagem que ele influencia volta a projetar sobre esta o produto das suas influências mútuas. Sons sobre os quais a imagem projeta por sugestão um sentido que eles próprios não comportam. Assim, antes do cinema sonoro clássico, no qual se evitava exibir explicitamente certos aspectos, os diretores recorriam ao som para sugerir o espetáculo de uma forma muito mais impressionante do que se o estivéssemos realmente a ver. O cinema silencioso utilizava o que podemos denominar de *subentendimento*, ou seja, a supervalorização da elipse narrativa no cinema no ato de sugerir as coisas sem mostrá-las. Ismail Xavier observa que "diante das tragédias", os redatores da revista *Cinearte* acreditavam que seria necessário apelar para um modo "inteligente" de tratá-las. Ele resume: "O 'mal' deve ser pretexto para a vitória do 'bem' e, na tela, deve ser 'subentendido' numa política de visualização que dilui as situações mais delicadas num fluxo de rostos bonitos e belas silhuetas" (XAVIER, 1978, p. 183).

O acompanhamento musical de *Mulher* faz com que percebamos tanto a função de continuidade das músicas quanto a demarcação de sequências e cenários. Entretanto, em alguns momentos tanto o som da orquestra regida por Alberto Lazzoli quanto as músicas executadas ao piano de Carolina Cardoso de Menezes permitem que tenhamos uma atitude de escuta causal. Neste caso, servirmo-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre sua causa. Quer essa causa seja visível e possamos recolher sobre ela uma informação suplementar, quer, *a fortiori*, seja invisível e o som constitua a nossa fonte de informação principal sobre ela. A causa também pode ser invisível, mas identificada por um saber ou por uma suposição lógica a seu respeito. Também neste caso, é sobre esse saber que se exprime a escuta causal, que raramente parte do zero. (CHION, 2011, p. 27).

De acordo com Michel Chion, o *valor acrescentado* pela música à imagem pode representar um *efeito empático*, *anempático* ou nenhum dos dois. Entretanto, são essas as duas formas da música criar no cinema uma emoção específica relativamente à situação mostrada:

> 1. *Música empática* (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros): a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento.[218]
>
> 2. *Música anempática*: a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito – e é sobre esse próprio fundo de "indiferença" que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico.
>
> 3. Existem também músicas que não são empáticas nem anempáticas, que tem um sentido abstrato ou uma mera função de presença, um valor de placa informativa – em todo o caso, sem ressonância emocional. (CHION, 2011, p.14)

A maioria das músicas do filme obedece à lógica da empatia. Poucas, entretanto, por tentarem fazer parte da ação acabam por distanciarem-se de seu sentido subjetivo para auxiliarem de forma mais imediata a movimentação e as ações em quadro. A primeira parte do filme contém sete músicas, duas das quais se repetem já evidenciando o uso do *leitmotiv*, divididas em um total de dez faixas. Além do já consagrado uso de *leitmotivs*, Menezes emprega uma técnica de composição ilustrativa, que consiste em uma sincronia ao extremo entre os aspectos rítmicos, melódicos e temporais do material musical com a ação filmada. Este procedimento permite que a música siga não apenas o desenvolvimento rítmico da cena, mas também aspectos emocionais e procedimentos de edição (como cortes, transições e fades). A segunda parte do filme é caracterizada pela

[218] Por exemplo, músicas de piano mecânico, de seresta, de caixa de música e de orquestra de baile. Frivolidade e ingenuidade estudadas reforçam, nos filmes, a emoção individual das personagens e do espectador, na medida em que afetam ignorá-las.

mudança do espaço. Carmen frequentará uma classe social burguesa, com alguns representantes da elite carioca. A elegância dos espaços e dos figurinos será evidenciada também pela trilha sonora. O filme é dividido em um total de 29 faixas, que foram analisadas para esse trabalho.

4.4. O contato com a nova versão do filme *Mulher* e a perpetração de equívocos quanto ao acompanhamento sonoro do filme.

Em 14 de agosto de 1977, uma carta é enviada a Leandro Góes Tocantins, diretor de operações não comerciais da Empresa Brasileira de Filmes, com a informação de que a Cinédia colocava uma cópia preto e branco 35mm do filme "MULHER"[219] a disposição dos responsáveis, em cumprimento do contrato de 14 de junho de 1977. A primeira exibição da "versão restaurada" do filme *Mulher* aconteceu às 21 horas do dia 03 de setembro de 1977, um sábado, no Cine Clube Meridien. Uma carta enviada ao chefe da censura e diversões públicas, Dr. Wilson de Queiroz Garcia, solicita autorização provisória para a exibição do filme e explica que o certificado de censura do filme, de 1931, está vencido. O filme foi exibido, também, dia 27 de março, às 16 horas, no Cinema Embaixador durante a "Retrospectiva 50 anos Cinédia" que aconteceu durante o 8º Festival do Cinema de Gramado. Em São Paulo, no Cinesesc, o filme ficou em cartaz de 19 a 25 de setembro de 1980[220]. A cópia final era composta por sete rolos[221] (1858m) e suscitou o interesse de alguns pesquisadores como Silvia Oroz (Funarte), que, em 15 de dezembro de 1998, escreve uma carta ao Arquivo Cinédia onde justifica seu interesse na "2ª Produção Cinédia" por ser "um dos primeiros filmes eróticos brasileiros" e "um dos mais bem sucedidos em termos de narrativa do período mudo"[222]. O Projeto da pesquisadora era sobre o "Cinema Mudo". Oroz argumenta que este: "É um filme a ser descoberto", pois é "a única obra de Octávio Gábus Mendes

---

[219] Em 22 de setembro de 1977, foram entregues os 1856 metros de copião mudo (7 latas) e dele foram feitos um contratipo de imagem pancromático e a primeira cópia sonora. Alice indica em observação que: "os 2-3 primeiros letreiros iniciais estão escuros demais. Quase não se lê". (GONZAGA, 1977)

[220] Um recorte de jornal, sem identificação, datado a caneta de 27/09/980, anuncia os 50 anos de Cinédia e em especial "Um longa de Octávio Gabus Mendes". Nele é publicado o *clipping* produzido por Gonzaga e Saboya para promover a "versão sonorizada" do filme *Mulher*. Consta nos documentos do Arquivos Cinédia a O.S. 420, de 14/01/1986, com o requerimento, ao Laboratório Líder Rio, do serviço de redução P/B do contratipo P/B, em 35 mm, da imagem e do som do filme *Mulher*. Em 11/12/1987, a O.S. 445 parace fazer referência ao filme *Mulher* e ao filme *Mãe*. O pedido do serviço de uma cópia P/B, 35 mm, não esclarece a dúvida. À caneta, a notação sobrea a metragem final de 184 metros da cópia.

[221] Descritos por Alice Gonzaga em documento dos Arquivos Cinédia, sem data.

[222] Um dos objetivos da nossa pesquisa é esclarecer o lugar do filme *Mulher* enquanto filme sonoro.

como diretor, que sobrou" e que "MULHER já traz uma série de elementos que seriam desenvolvidos à perfeição em Ganga Bruta". Ela enumera:

- Drama passional
- Metáforas visuais
- Ângulos inusitados
- Sensualidade
- E o exame da condição feminina

O material final do filme, após a intervenção foi listado por Gonzaga como: "Copia A – (sete latas) entregues a Embrafilme; Copia B – Sete latas – Cinédia; Contratipo imagem (7 latas) + Cont. som (7 latas) e Copião Mudo – (7 latas)". Há também um cartão que informa a existência de um "Trecho 16 mm" que não estava na cópia final do filme. Seria um trecho em que "Celso coloca o texto e C. Violeta chega. Celso se esconde, ela entra, Celso vai atrás e dá um susto. Celso na lareira. 2 sentam no sofá". A imagem é analisada como "ruim – claro – só algumas cenas boas" e outro comentário afirma que "Carmen: feia – não representa o filme". Em 15 de dezembro de 1998 é feita uma avaliação do contratipo 35mm – formato 1.33, mudo, preto e branco, do filme *Mulher* por Mauro Domingues, quando o processo de "avinagramento" é acusado na cópia que seria o "ÚNICO MATERIAL" do filme no Arquivo. Esse material não foi preservado, o que dificultou o processo de restauração realizado em 2004. Sem esse material se tornava quase impossível o retorno ao filme sem intervenções.

O *refazimento* feito por Ernesto Saboya e Alice Gonzaga gerou uma nova obra – uma nova unidade estético-histórica. Traços da obra original foram suprimidos e os "restauradores" se ativeram em modernizar o *aspecto* "completo" da obra. Entretanto, tentaram reconstituí-la sem embasamento, utilizando-se de uma remontagem das imagens fotográficas e a composição de uma nova trilha como se com isso chegassem à obra *prima* (primeira) – constituindo um falso histórico e estético. Por conseguinte, teremos uma falsa experiência. A *estrutura* do filme também foi alterada: o formato do filme foi ajustado de 1:1,33 (janela muda) para 1:1,66 (panorâmica europeu) para a inserção da banda sonora fotográfica de área variável. O suporte do som também foi

deturpado, já que o filme de 1931 era reproduzido por discos e essa nova versão tem o som gravado e reproduzido oticamente. Chamamos a atenção para o fato de que as cartelas dos créditos iniciais não indicam a intervenção realizada nem o fato de se tratar de uma nova versão (ou uma remontagem). Na cartela com o título do filme, o ano indicado é 1932 (sendo que a estreia do filme se deu em 1931), como se fossemos assistir ao filme realizado nos anos 1930. O que distingue a obra de arte dos demais artefatos da criação humana é a instância estética, que deve regular sua restauração, para conservar a *artisticidade* da obra. Não poderá, de forma alguma, ser exigida da obra uma atualidade sinônima de moda como na intervenção realizada em 1977, que tenta se adequar ao mesmo tempo ao panteão das obras silenciosas brasileiras, mas também representar os títulos consagrados da Cinédia com apelo popular pela aproximação com a música popular brasileira das rádios dos anos 1930.

Como resultado, até os dias atuais, acontecem confusões acerca do que seria a trilha sonora do filme *Mulher* original de 1931. Em 14 de outubro de 2012, o professor e pesquisador Antonio Carlos Amâncio me procurou para esclarecer uma duvida que se deflagrou no XVI Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) – no Centro Universitário SENAC, em São Paulo. De acordo com o professor, durante sua apresentação do *paper* sobre a música de *Rico ri a toa* (1957), de Roberto Farias: "o [pesquisador] Carlos Roberto questionou uma informação que eu [Amancio] disse, sobre Carolina Cardoso de Menezes e o filme Mulher". Amancio pedia explicações acerca da trilha sonora original do filme e quando eu afirmei que a pianista não havia composto as músicas utilizadas no filme em 1931, ele questionou se eu tinha certeza[223]. Amancio explica que colheu esta informação[224] no *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, onde existe o dado de que: "Também no mesmo ano [1931], fez [Cardoso de Menezes] a trilha sonora para o filme 'Mulher', com direção de Otávio Gabus Mendes e fotografia de Humberto Mauro" [225].

[223] É importante observar que algumas das músicas de 1931 – ano em que Carolina Cardoso de Menezes gravava seu primeiro disco – não foram identificadas e tentamos compará-las às composições de Carolina Cardoso de Menezes sem termos encontrado qualquer identificação entre as músicas.
[224] O pesquisador ficou feliz com a (falsa) informação, pois buscava relações do filme (*Rico ri à toa*) com a indústria fonográfica e cinematográfica.
[225] Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/carolina-cardoso-de-menezes/dados-artisticos. Acessado em: 15/02/2013

O teórico italiano Cesare Brandi afirma que para evitar falsos históricos e falsos estéticos, seria necessário “estabelecer direções de indagações que serão comuns a todas as obras de arte”, o que ajudaria a reconhecer, sejam as prevenções a fazer, sejam as eventualidades a evitar. Portanto, a definição dessas diretivas de indagação deverá ser deduzida, ainda da natureza da obra de arte, na sua específica situação de exterioridade com referência à consciência que a reconhece como tal (BRANDI, 2008. p. 103). Poderemos observar no próximo capítulo como se deu a segunda intervenção no filme *Mulher* em 2004, que, segundo o restaurador Hernani Heffner, tentou resgatar o máximo possível as características originais da obra de 1931, dirigida por Octávio Gabus Mendes e produzida por Adhemar Gonzaga.

5. A reapresentação do filme *Mulher* em 2004

5.1. O projeto de restauração

A restauração pela qual o filme *Mulher* passou nos anos 2000 está diretamente ligada à reunião de maio de 2000 convocada pela Secretaria do Audiovisual (SAv) descrita por Carlos Roberto de Souza em sua tese (2009, p.247). Dela participaram representantes da Cinemateca Brasileira e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e alguns particulares interessados na preservação da memória cinematográfica brasileira.[226] A justificativa era a de que: "*Estavam chegando* à SAv *inúmeros pedidos para liberação de recursos a serem aplicados na restauração deste ou daquele filme, desta ou daquela obra completa de determinado cineasta"*. Outra medida importante foi o lançamento da política nacional de cinema da BR (Petrobras) para 2001.[227] Assim, a intervenção no filme *Mulher* nos anos 2000 fez parte do grande volume de restaurações realizadas por herdeiros de cineastas comentada por Dreer Buarque.[228] (DREER, 2011) De acordo com o autor: "A chegada da década de 2000 representou o início de um significativo número de projetos de restauração de filmes brasileiros, se destacando o restauro de títulos de diretores pertencentes ao Cinema Novo". A também herdeira Alice Gonzaga, apesar de não representar o cinema realizado nos anos 1960, precisava urgentemente de ações de preservação em diversos títulos dos Estúdios Cinédia em função de uma enchente que acometeu o acervo em 1996. Dreer afirma que o "novo panorama cultural aberto pelo governo Lula fez com que os editais públicos aparecessem em quantidade [...]", que possibilitaram a esses trabalhos de restauração orçamentos mais generosos de forma a dar condições ao "tratamento laboratorial, fotoquímico, feito ainda na película; um uso de tecnologia de última geração, através de ferramentas digitais; um auxílio mais sistemático de consultores artísticos, quase sempre de nomes que participaram da produção à época; uma busca dos materiais em melhores condições de conservação, no Brasil e alhures; etc". Ainda segundo Dreer Buarque, a participação dos consultores foi exemplar do maior cuidado observado no trabalho de restauração desses filmes, "por ser uma clara tentativa de restituir as obras nas suas especificidades originais, ainda que a questão da

[226] Entre eles, Alice Gonzaga, do Instituto para Preservação da Memória do Cinema Brasileiro.
[227] A cerimônia teve lugar na manhã de 22 de agosto de 2000. (SOUZA, 2009, p.248)

(falta de) memória desses indivíduos, por traiçoeira que possa ser, é um aspecto a ser levado em conta".

No caso da restauração do filme *Mulher*, o seu supervisor técnico foi o pesquisador Hernani Heffner. Essa intervenção no filme *Mulher* é uma das primeiras experiências com restauração de filmes no Brasil que tentaram se pautar por melhores critérios de trabalho. Como ressalta Dreer Buarque: "não só em função do uso mais frequente da tecnologia (digital ou não) e na presença de consultores artísticos, mas sobretudo pelo amadurecimento que foi possível se perceber nos últimos anos nos debates envolvendo a questão da preservação audiovisual no Brasil". Em 23 de dezembro de 2002 foi assinada a carta-contrato[229] entre a BR Petrobras (Petrobras Distribuidora S. A.) e a diretora-superintendente da Cinédia Estúdios Cinematográficos Ltda[230] Alice Gonzaga Assaf. Nela ficou acordado o patrocínio ao projeto "Clássicos da Cinédia"[231], descrito na sub-cláusula 1.1.1:

> O projeto consiste na duplicação dos filmes "Anjo do Lodo" (1950 – de Luís de Barros), "Romance Proibido" (1944 – Adhemar Gonzaga) e "24 Horas de Sonho" (1941 – Chianca de Garcia), assim como a restauração de "Mulher" (1931 – Octávio Gabus Mendes), todos em 35mm, incluindo a confecção de eventuais subprodutos.

A quantia[232] definida seria depositada em três parcelas que exigiam como contrapartida a exibição pública do filme restaurado, a entrega de trinta cópias em VHS[233] de cada filme, caso sejam confeccionadas, e a entrega de relatório final do projeto, "contendo *clipping* analítico especificando os veículos, centimetragem e respectivos valores a que esse espaço equivaleria se calculado como mídia paga". Os serviços financiados de pós-produção ficavam limitados ao território brasileiro e fazia-se necessária a comprovação dos gastos através de "documentos de cobrança" (recibos de mecenato – modelo da Lei Rouanet). A pré-estreia oficial da restauração do filme

---

[229] 46.0000.7343 - Instrumento particular de contrato de patrocínio com base na Lei Rouanet – Lei nº 8.313/91.
[230] CNPJ: 33.603.093/0001-06 e INSCRIÇÃO MUNICIPAL: 00.995.630.
[231] Aprovado no Ministério da Cultura, enquadrado nos termos da Lei nº 8313/91, modificada pela Lei nº 9874, de 23 de novembro de 1999, Lei Rouanet, artigo 26, PRONAC 01 1828.
[232] A BR Petrobrás contribuiu com a quantia total e irreajustável de R$ 300.000,00 (trezentos mil reais), a serem desembolsados somente a partir do ano de 2003.
[233] Interessante observar a mídia de distribuição da época. O DVD também é citado com "produto derivado dos filmes que venha a ser produzido" seria necessária a cessão de 30 unidades de cada um desses produtos.

Mulher no Cinema Odeon BR[234], no Rio de Janeiro, também estava prevista em contrato, associando diretamente a ideia de restauração de filmes antigos com o espaço recém-patrocinado pela empresa. Além dessa primeira exibição, está previsto, se possível, a realização da mostra completa "Clássicos da Cinédia"[235]. A data máxima estipulada para a exibição pública do filme restaurado, em pré-estreia, foi o dia 31 de dezembro de 2004. E, em 17 de junho de 2004, ocorreu a exibição pública do filme, às 20h30min, no Cinema Odeon BR, conforme previsto na carta-contrato. Localizado na Cinelândia, no Centro do Rio de Janeiro, esse cinema, inaugurado em 1926 e em funcionamento até hoje, acompanhou o processo de sonorização dos filmes e, por isso, desde sua arquitetura está diretamente relacionado ao período de produção do filme *Mulher* e às características do início do cinema sonoro no Brasil.

Na gestão do prefeito Carlos Sampaio, que estimulou a continuidade do projeto de Pereira Passos para desenhar a cidade do Rio de Janeiro, foram planejados os primeiros prédios da Cinelândia. Entre eles, foi erguido o prédio Odeon, com catorze andares, que segundo a pesquisadora Alice Gonzaga seguia uma linha francesa de arquitetura, cujo *croqui*, assinado pelo arquiteto J. Gire, seria: "uma mistura longínqua de mosteiro tibetano e castelo medieval". O edifício, em uma versão mais austera de arquitetura, então o prédio mais alto da cidade, aproveitaria o "respiro" do prédio para abrigar o novo Cinema Odeon. O projeto foi um grande empreendimento da Empresa Brasil Cinematográfica, que tinha como responsáveis o empresário espanhol Francisco Serrador, dono de uma cadeia de exibição e considerado o criador da Cinelândia, e Vivaldi Leite Ribeiro. Gonzaga (1996, p.131) informa que: "As obras dos quatro primeiros prédios da Cinelândia, coordenadas pessoalmente por Serrador, foram iniciadas em setembro de 1923... Em abril de 1926 surgia o Odeon.". Frisamos que na década de 1920, os cinemas ainda não haviam se distanciado dos teatros. A arquitetura pretendia ainda apenas o luxo e a pompa dos grandes cenários de Hollywood. "A acústica planejada ainda obedecia à lógica de grandes teatros, quando a reverberação era

---

[234] Com cessão de cota de convites em todas as exibições. Além de sessões exclusivas para os empregados da BR, no Rio de Janeiro, e da autorização para exibição de cada um dos filmes em qualquer evento voltado exclusivamente para empregados da Petrobras Distribuidora.

[235] Encontramos no Arquivo da Cinemateca Brasileira o Folder que noticiava a exibição do filme *Mulher*, "e Clássicos da Cinédia", de 27 a 30 de Julho de 2004. Dois anos depois, Inácio Araújo noticia a "Projeção de filmes produzidos entre as décadas de 30 e 50 relembra os 75 anos da companhia de Adhemar Gonzaga" na mostra Clássicos da Cinédia, exibidos no CCBB. (ARAÚJO, 2006).

necessária para que a voz dos atores e músicos se espalhasse por todo o teatro", afirma o arquiteto Osvaldo Emery.[236] Alice Gonzaga reconhece o problema e conclui que: "Serrador vinha de um tempo em que o teatro era a grande diversão... Por isso fizera questão de dotar os 'elefantes' com camarotes e palcos... espetáculos mistos de palco e tela...". O Cinema Odeon abriu suas portas ao grande público em 1926, quando o cinema ainda estava experimentando as formas de sonorização. Não havia uma real preocupação com o som da sala, a sonorização ficava a cargo do contra-regra, responsável pelos sons e ruídos (patas de cavalo, tiros, trovões, latidos etc.) que acompanhavam os filmes. Os grandes palácios inaugurados no Brasil contavam ainda com espetáculos de artistas e músicos, conjuntos musicais e orquestras que se apresentavam antes da projeção da película. Serrador conheceu o prólogo cinematográfico quando esteve nos Estados Unidos visitando o Cinema Capitol, de Nova Iorque. Alice Gonzaga critica uma reportagem da revista *Cinearte* que trataria dessa característica do cinema: "Passando à Cinearte, ainda comentaria o advento do novo Odeon, mas, sintomaticamente, preocupando-se pouco com o cinema e muito com a enorme parte teatral que antecedeu a projeção." (GONZAGA, 1996, p.136).

Nesse momento cabe recorrermos à teoria de Emily Thompson, quando ela define que "a paisagem sonora incorpora os aspectos culturais à forma científica e estética de ouvir" (THOMPSON, 2004, p. 1; tradução nossa). Na década de 1920, no Brasil e especificamente no Rio de Janeiro, o cinema ainda era apenas mais um espetáculo do teatro de variedades. Sabedor da receptividade crescente da cultura norte-americana no país, Serrador apostou nos "modernismos" trazidos do "Norte", aliados ao conforto e amplitude dos novos cinemas, que representariam um ambiente de "luxo, arte e bom gosto". Gonzaga cita em seu livro um texto da revista *Selecta* de 14 de abril de 1926:

> É explendida (sic) [a sala]. Nada lhes (sic) falta: - é ampla, confortável, com as já (sic) conhecidas poltronas com modissimas com que foram dotadas outras três (sic) casas, possue uma enorme altura de sua cúpula (sic). (GONZAGA, 1996, p. 136)

Serrador faria um grande esforço para associar os novos espaços ao público da elite. No entanto Alice Gonzaga comenta que "não haviam percebido ainda que o

[236] Entrevista concedida a autora, em 29 de julho de 2011.

cinema transformara-se a passos largos em cultura de massa". Dessa forma, percebemos que a preocupação com a acústica não representava nesse momento um artifício característico das grandes salas elitistas. Segundo Heffner, somente nos anos 1950 com a abertura do Cine Guaraci, em Rocha Miranda, Zona Norte carioca, haverá melhores condições acústicas[237]. De toda forma, a relação entre o cinema e o comércio já estava firmada e enquanto a elite enchia as salas durante a semana, aos sábados e aos domingos, as salas continuavam cheias pelas classes populares. Neste primeiro momento, entretanto, daremos atenção especial às características da recepção sonora, deixando de lado a reflexão sobre o nível social dos frequentadores desse período de transição para os filmes com som e imagem sincronizados, como o *Mulher*, que seriam exibidos nesses ambientes. Cientes de que "o uso do som era irreversível", as variedades e orquestras e o acompanhamento por órgão teriam iminente fim. No Rio de Janeiro:

> (...) o Palácio-Teatro seria escolhido para apresentar ao público carioca a novidade do cinema sonoro, em sua versão movietone, isto é, com o som gravado na própria película, o que se revelou a solução definitiva para a perfeita sincronização com a imagem.
> O som transformou tudo... No Brasil tentaram-se diversas soluções, como intercalar letreiros ao longo das fitas, oferecer libretos prévios e exibir versões em espanhol ou português (de Portugal), até que as legendas fossem assimiladas como um mal menor. Algumas dessas alternativas visavam aquela parte do circuito que vinha encontrando dificuldade para adquirir a cara aparelhagem da Western Electric, empresa que exerceu monopólio de fato nos primeiros tempos da novidade (GONZAGA, 1996, p. 163).

A transformação das salas foi um processo oneroso aos exibidores e a pesquisadora relata que Serrador "dotou tão rápido quanto possível quase todas as suas casas com sistemas de som movietone e vitafone". O advento do filme sonoro, como visto nos capítulos anteriores, trouxe diversas questões estéticas e ideológicas. Havia prós e contras em relação aos *talkies* e, no Brasil, as críticas vieram principalmente do períodico *O Fan* (*Cf.* FELICE, 2012, p. 40). Como visto no primeiro capítulo, a primeira exibição do filme *Mulher* em 1931 se deu em um momento em que os filmes

[237] Para o aprofundamento dos parâmetros de exibição de 1931, conferir as informações segundo a Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE) registrada nas publicações: E. W. Kellogg, "-4 review of the quest for constant speed," Jour. SMPE, 28: 337-376, 86-102, 1928. Apr. 1937; H. F. Olson, "Recent developments in theater loudspeakers of the directional baffle type," Jour. SMPE, 78: 571-583, May 1932; Louis Malter. "Loudsueakers and theater sound reproduction," Jour. SMPE, 14: 611-622, June 1930 e H. F. Olson and F. Massa, Applied Acoustics, P. Blakiston & Son, Philadelphia, 1934.

sonoros – maioria norte-americanos – já haviam invadido o mercado cinematográfico brasileiro. Os trabalhos que tratam dessa primeira produção sonora da Cinédia, não possuem, em sua maioria, a clareza de como seria o filme em 1931, pois este passou por diversas versões. Desta forma, encontramos afirmações sobre os diálogos que o filme nunca teve e confusões acerca das, pelo menos, duas versões de trilha sonora da obra. Por um lado, alguns pesquisadores afirmam que *Mulher* é um filme "mudo" – que ainda carrega as características do projeto *Cinearte*, apesar de conter uma banda sonora sincronizada por discos Vitaphone. Adiantamos que a importância da música para o filme será descrita principalmente neste processo de restauração que descreveremos a seguir. Além da materialidade do som recuperada dos discos Vitaphone e a carga de memória – tanto dos materiais preservados quanto da tentativa de uma nova experiência com o filme mais próximo do original –, a intervenção do processo de restauro possibilitou que as características estéticas do filme e as possibilidades tecnológicas da época fossem suscitadas a partir do material. Por exemplo, na percepção das possibilidades de acabamento na passagem de uma música para a outra nos discos.

O resultado da restauração foi anunciado no convite preservado no Acervo Cinédia da *première* da versão restaurada do filme *Mulher* no cinema Odeon BR em 2004. Nele, a fotografia dos atores Celso Montenegro e Carmem Violeta remete ao *star system* da época. Além do nome da Petrobras como patrocinadora e dos apoios do Odeon Petrobras, do Instituto para a Preservação da Memória do Cinema Brasileiro e da Kodak, no documento são apresentadas as empresas responsáveis pela restauração: a Cinemateca Brasileira e a Rob Filmes. A "Realização" coube aos Estúdios Cinédia. Junto ao convite principal, em três canhotos estava registrada a convocação para as estreias dos filmes *Romance Proibido*, *Anjo do Lodo*, *24 Horas de Sonho* nos dias 21, 22 e 23 de junho de 2004, respectivamente. Ao apagarem as luzes do Cinema Odeon BR, o início do filme apresenta as cartelas respeitando as contrapartidas solicitadas pela Petrobras: "aplicação da marca BR (seguida de "apresenta") em cartela exclusiva no início de cada um dos filmes, assim como aplicação das marcas da BR (sob especificação de patrocínio) e do Governo Federal nos créditos finais dos mesmos."[238] Entretanto, para que essa estreia fosse possível, foi necessário um processo anterior à aprovação do projeto pela Petrobras. O "projeto foi apresentado originalmente à BR, em

[238] Especificação do contrato e reforçada por e-mail por Ana Carolina (carolina@br-petrobras.com.br) à Alice Gonzaga (cinedia@domain.com.br) em sexta-feira, 8 de novembro de 2002, às 16h25min.

dezembro de 2000", mas em 26 de julho de 2002, em carta à Elenora de Martino[239], Alice Gonzaga requisita um reajuste no orçamento aprovado. As justificativas foram as "injuções de inflação e aumento de custos de fornecedores e prestadores de serviços", a deterioração mais severa de alguns materiais (implicando em técnicas de recuperação mais caras) e a indisponibilidade do laboratório Labocine do Brasil (comprometido com a recuperação de *Menino do engenho*): incapaz de realizar o "Clássicos da Cinédia" em tempo hábil para o cumprimento do contrato. Na mesma carta, todavia, Alice Gonzaga propunha alternativas e a justificativa que mais nos interessa: ela comunicava o "estabelecimento de uma parceria com o Laboratório de Restauração da Cinemateca Brasileira", que estava apto a realizar o trabalho após aquisição de novos equipamentos[240], com condições de entregar as cópias e matrizes novas, no prazo de um ano.[241] Por fim, Gonzaga informa que:

> (...) nestes quase dois anos, alguns dos títulos apresentados no projeto tiveram materiais redescobertos em grande parte em função do projeto Censo Filmográfico Brasileiro, patrocinado pela BR e realizado pela Cinemateca Brasileira. A revisão efetuada por esta instituição em sua coleção revelou a sobrevivência dos discos contendo a trilha original de 'MULHER' e o desaparecido rolo 1 de "ROMANCE PROIBIDO", entre outros achados.[242] (GONZAGA, 2002, p. 2)

A despeito das alterações necessárias em orçamento, essas informações alteravam consideravelmente as estratégias específicas da ação de restauração. Na carta, Gonzaga afirma que seria possível a inclusão da "restauração digital do som de 'MULHER'". O orçamento havia sido solicitado à Rob Filmes, "para verificação de viabilidade financeira da apresentação da versão sonora do filme, veiculada apenas em 1931. O diretor-adjunto e curador do Acervo da Cinemateca Brasileira Carlos Roberto

---

[239] Com "At. Sra. Ana Carolina Delgado" para BR-Petrobrás distribuidora – General Canabarro, 500/ 16º and – Tijuca – CEP: 20271-201, Rio de Janeiro (RJ).

[240] Carlos Roberto de Souza descreve o processo de modernização do Laboratório da Cinemateca Brasileira quando Patrícia de Filippi foi nomeada coordenadora de Restauração *in absentia* e, à distância, definiu as características da nova reveladora que seria comprada com recursos da BR Distribuidora: "uma Calder inglesa para processamento de filmes preto-e-branco em 16 e 35mm", além da "velha máquina de revelar montada na década de 1970", que de acordo com Souza tratava-se de um "equipamento histórico e heróico" (SOUZA, 2009, p. 263).

[241] Um orçamento enviado pela Cinemateca Brasileira deveria ser cotejado com o original.

[242] Adhemar Gonzaga deixara todos os seus filmes em 1954 na então Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo (atual Cinemateca Brasileira) e Alice Gonzaga somente recuperaria parte desse material em 1974.

de Souza[243] estima o valor necessário para feitura de um Máster Mudo (DNX) com janela molhada em copiador ótico de 1858 metros e uma cópia muda (DNX) também de 1858 metros. Todos os filmes seriam em 35mm e preto e branco. Outro documento, um papel timbrado da Cinemateca Brasileira, sem data, indica a relação do material do filme catalogado na instituição e a avaliação técnica das condições do material para passar pelo processo de restauração.

5.2. A aferição do material preservado de *Mulher*

A caracterização do material 06661-10[244] descreve um contratipo de imagem, em 35mm, branco e preto, em suporte de acetato, formato de tela 1.37:1[245], créditos e intertítulos em Português. A metragem total indicada é de 1.856m[246]. O estado geral descrito é de riscos finos e longos no suporte e na emulsão e a imagem com bastante sulfuração e manchas de sujeira transferidas do original. O "exame rolo a rolo" descreve que o material estava dividido em sete partes que poderiam ser duplicados com "muitos cuidados". O rolo 1 (de 260 metros) estaria com grau técnico 3CX e apresentaria "muita sulfuração homogênea em trechos e heterogênea em outros. Leva (sic) abaulamento. Riscos finos e longos tanto no suporte quanto na emulsão. Muitas manchas de transferência de brilho, oxidação cor prata na imagem. Leve cheiro ácido". O rolo 2 (de 260 metros) também apresentava grau técnico de 3CX com "abaulamentos em ondas em certos trechos" no início do rolo e com "leve abaulamento até o final do rolo". Além disso, "muitas manchas de transferência de brilho, riscos finos e longos tanto no suporte quanto na emulsão, sulfuração. Leve cheiro ácido". O terceiro rolo, com 200 metros, também apresentava grau técnico 3CX com indícios de "sulfuração, riscos finos e longos no suporte e na emulsão. Leve abaulamento, manchas de transferência de brilho. Leve cheiro ácido". Já o rolo 4, com 240m, com o mesmo grau técnico continha "pequenos riscos finos e longos na emulsão" a partir do início e também "manchas de umidade. Poeira. Suporte com vários riscos finos". Além disso, está anotada a conclusão de que o "suporte apresenta algumas manchas removíveis (de algum químico que não secou direito)." Por sua vez, o rolo 5 (com 275m), de grau técnico 3CX,

---

[243] Em mensagem eletrônica enviada em 6 de agosto de 2002 com o endereço de e-mail carlos.roberto@cinemateca.com.br, encaminhado a bebelassaf@uol.com.br. (Arquivo Cinédia)
[244] Em documento timbrado da Cinemateca Brasileira, com endereço de e-mail info@cinemateca.com.br
[245] Uma anotação à lápis atenta para o fato da tela descrita ser característica da "janela sonora, completa". Sendo que a imagem original de 1931 era 1.33 (janela silenciosa).
[246] Mais uma vez uma anotação à lápis anota a metragem "1720" ao lado do outro valor.

apresenta “abaulamento muito acentuado no início do rolo” e, em seguida, “abaulamento leve até o final do rolo”. Muitas manchas de umidade, sulfuração, riscos finos e longos no suporte e na emulsão, além de “cheiro ácido muito forte”. O sexto rolo (240m) apresenta o mesmo grau técnico, entretanto com “muita sulfuração, manchas de umidade, transferência de brilho”, além de “leve abaulamento. Riscos finos e longos no suporte e na emulsão. Manchas de oxidação de prata. Cheiro ácido muito forte”. O sétimo e último rolo (245m) apresentava as mesmas características e grau técnico.

Um novo documento[247], também sem data, contém a relação dos discos originais existentes no acervo da Cinemateca. A relação descreve um total de cinquenta discos dupla face “em perfeito estado de conservação”. Os discos estão divididos em quatro coleções. A primeira seria a coleção 1, composta de treze discos: 1A/3A, 1B/3B, 1C/3C, 1D/3D, 1F/3F, 1G/3G, 1H/3H, 1J/3J, 1K/3K, 1M/3M, 1N/3N, 1O/3O. A segunda coleção, com apenas onze discos, contém as unidades 2A/4A, 2B/4B, 2C/4C, 2D/4D, 2G/4G, 2H/4H, 2K/4K, 2L/4L, 2M/4M, 2N/4N, 2O/4O. As outras duas coleções continham treze discos. Uma das coleções era identificada com o número cinco de um lado do disco e o sete do outro e cada disco detinha uma letra que indicava a ordem dos discos. A última coleção continha a numeração seis de um lado e oito do outro lado do disco ordenados também por letras. A coleção “cinco” não continha a letra “D”, já a “seis” não continha o disco com a letra “B”. No final do documento, um texto informava a falta de conhecimento do arquivo sobre o conteúdo nos suportes:

> Os discos são do processo Vitaphone, tocados a partir do centro e necessitam de equipamento especial para serem reproduzidos.
> Como nunca houve possibilidade de reproduzi-los, não sabemos se são uma ou mais coleções para o acompanhamento do filme em sua versão original. Apenas após a transferência da trilha para um suporte magnético poderá ser feita a comparação e a sincronização com os rolos de imagem.

Com essa relação em mãos, Alice Gonzaga escreve uma nova carta em 4 de outubro de 2002, na qual confirma o redimensionamento do projeto “Clássicos da Cinédia” e a restauração do “raro exemplar de filme brasileiro da fase vitaphone (gravação em disco da trilha sonora), cujos originais sonoros sobreviveram”. Um pedido também foi encaminhado ao Ministério da Cultura e à Secretaria do Audiovisual para

[247] Acervo Cinédia.

que fosse aprovada a adequação orçamentária do projeto, "sem alteração do valor autorizado para captação". A justificativa foi o aumento do custo de serviços de laboratório[248] e para a restauração digital do som. Em novo documento[249], *Mulher* é descrito como "um raro exemplar a tratar a questão feminina no cinema mudo". Em decorrência da demora de envio de "***qualquer documento*** comprovando a concordância do MinC com a adequação orçamentária, Pronac 011828" da Secretaria do Audiovisual para Gonzaga, o encaminhamento dos documentos necessários para contratação do patrocínio do projeto "Clássicos da Cinédia", só foi possível em 26 de novembro de 2002. No dia 15 de abril de 2004, em carta endereçada a Sra. Ana Dulce Coutinho (chefe de patrocínios), Alice Gonzaga anunciava a sessão de abertura a acontecer em 27 de maio de 2004. Os procedimentos para liberação da segunda parcela do projeto foram iniciados em 05 de maio do mesmo ano. Data em que uma retificação alterava a data de relançamento do filme para 17 de junho de 2004 às 20h30min. Os 120 convites duplos, previstos em contrato, foram enviados em 1º de junho de 2004 e no dia 6 de junho do mesmo ano a terceira e última parcela era requisitada após o envio de toda a documentação. A ordem das cartelas dos créditos, discutida por e-mail entre Alice Gonzaga[250] e, a nova responsável da BR Petrobras, Alena[251] foi definida em 3 de novembro de 2003. A primeira cartela continha o apoio cultural do Instituto para Preservação e Memória do Cinema Brasileiro, a segunda a marca da Cinédia, a terceira o logotipo da Petrobras e abaixo a descrição "apresentam", em seguida o título do filme e início. Ao final, a cartela de "patrocínio" da Petrobras e do Ministério da Cultura e Governo Federal.

A versão final do orçamento físico-financeiro entregue à instituição é um documento que nos permite detalhar os prováveis os passos dados por Hernani Heffner e Alice Gonzaga com os serviços do Laboratório da Cinemateca Brasileira e da Rob Filmes. Na descrição das atividades realizadas, o item 2 (Restauração) está subdividido em onze serviços. São eles a realização de um interpositivo de imagem 35mm em *duplicate* pancromático (total de 1858 metros); de um internegativo combinado 35mm

[248] Outros motivos foram a alta do dólar e inflação inerente à atividade cinematográfica (alta de 250%). A confecção de internegativos e interpositivos teve alta superior a 300%. Por outro lado, a restauração digital teve seu custo majorado em cerca de 50%.
[249] Incompleto: sem data e sem destinatário (trata-se da segunda página de um documento que justificava a adequação orçamentária), já após a redefinição do projeto para apenas quatro obras. (Arquivo Cinédia)
[250] Endereço de e-mail: cinedia@domais.com.br
[251] Endereço de e-mail: alenaalo@br-petrobras.com.br

em *duplicate* pancromático (1858 metros); copião (1858 metros); a transcrição de som dos discos Vitaphone para DAT; a transcrição sonora de DAT para magnético perfurado 17,5mm; ressincronização; telecinagem *off-line* para fita Betacam SP; restauração digital do som (inclui limpeza, equalização, mixagem e confecção de negativo ótico); checagem de sincronismo e cópia combinada 35mm (1858 metros). O item 3 contém a pontuação dos tópicos de letreiros e arte-final, a feitura de fotolitos, filmagem e revelação desse material (38 metros), copião de 38 metros e cópias de imagem de 250 metros. Ao lado dos valores digitados em computador, o documento encontrado na pasta do filme *Mulher* nos arquivos da Cinédia contém informações à mão indicando o local onde os serviços descriminados foram realizados. A parte laboratorial do processo foi realizada no laboratório da Cinemateca Brasileira.[252] Os serviços de transcrição, ressincronização, restauração digital do som, checagem do sincronismo foram realizados na Rob Filmes. A telecinagem *off-line* foi um serviço da Casablanca e os serviços relativos às cartelas foram realizados na Movedoll, com o dono Ronald e Luís Cláudio Franca Barros, além dos serviços realizados na Labocine do Brasil. A coordenação foi de Alice Gonzaga, a supervisão técnica de Hernani Heffner, a pesquisa de Remier Lion e a pesquisadora Silvia Franchini foi a estagiária de restauração.

O orçamento enviado por Carlos Roberto de Souza indica que os serviços realizados partiriam da "matriz existente"; ele observa que se tratava de "um contratipo mudo"[253]. O primeiro serviço necessário seria a realização de um "interpositivo de imagem" em janela molhada.[254] O segundo serviço relativo ao título *Mulher* seria a realização de um "internegativo COMBINADO"[255]. Entretanto ao lado da discriminação do item 2.1.2, Souza observa que "a dúvida é que esse internegativo só poderia ser feito depois da restauração do som, portanto no final do processo e não aqui nesse item (a gente acredita que os itens estão na ordem das operações)". Outra explicação deste documento é que "esse internegativo sairia do interpositivo anterior, já

[252] Em 3 de junho de 2003 é acertado por e-mail entre Carlos Roberto de Souza e Alice Gonzaga o orçamento final e a forma de pagamento das intervenções nos quatro títulos. Em 9 de junho de 2003 envia o recibo do primeiro pagamento. Em documento de correspondência por e-mail de entre "Robson Heffner" (heff@domain.com.br) – ao final da mensagem, a assinatura é de Hernani Heffner. – e Alice Gonzaga (cinedia@domain.com.br), Heffner afirma que os itens do orçamento que equivalem aos serviços a serem realizados pela Cinemateca Brasileira são "os itens 1 (todo) e 2 (pontos 1.1, 1.2, 1.3, 1.6, 1.8, 1.10 e 1.11).
[253] Acervo Cinédia.
[254] De acordo com o documento, opção escolhida por Hernani Heffner.
[255] Observações a lápis ao lado do texto digitado em computador atentam para o fato de que seria preciso "mais qualidade" no "internegativo COMBINADO".

processado com janela molhada". Entretanto, sobre a necessidade ou não da utilização de janela molhada neste segundo processo, uma anotação a lápis ao lado do texto explicita que seria necessário um "reenquadramento", em função da diferença entre janela sonora e a janela silenciosa original. A observação de Carlos Roberto de Souza e o orçamento discriminado por mês nos permitem supor, segundo as datas de pagamento dos serviços, que os primeiros serviços realizados na recuperação do filme *Mulher* foram aqueles relacionados ao som do filme. Em abril de 2003, as transcrições dos discos Vitaphone para as fitas DAT e das fitas DAT para o magnético perfurado foram pagas e teve início o tratamento digital do som, que incluiu limpeza, equalização, mixagem, e, ao final, confecção de negativo ótico. Apenas em junho de 2003 foram pagos os serviços com a imagem do filme, incluindo a telecinagem *off-line* para uma fita Betacam SP para auxiliar o serviço de ressincronização. Não há registro de projeção do filme de 1931 sem som, mas acredita-se que a cópia 16mm encontrada por Hernani Heffner foi feita por Paulo Emílio Salles Gomes para a projeção do filme durante suas aulas na USP, que era exibida sem acompanhamento sonoro. De acordo com declaração de Heffner, quando foi realizado o primeiro levantamento de materiais na Cinemateca Brasileira, foi localizado "além do copião com janela 1.33, das cópias versão de 1977 e do contratipo feito por Dona Alice Gonzaga, um pequeno trecho em bitola 16mm, que não tinha registro de origem na base da CB". O pesquisador supõe que o material, aparentemente, "era o que sobrara de uma cópia 16mm provavelmente feita por Paulo Emílio nos anos 60 ou 70 para exibição no curso de cinema da USP".[256] O restante do material do filme *Mulher* – o negativo e cópias em nitrato e as cópias em acetato –, relata Heffner, imagina-se que "provavelmente queimaram em algum dos incêndios do início dos anos 1980, sobrando o referido trecho".

5.3. O reconhecimento da obra: o contato com o som original

Graças à aferição do material do filme *Mulher*, o próximo passo e desafio seria conseguir ouvir o áudio original, que como informado no documento da Cinemateca Brasileira, nunca havia sido ouvido e, portanto, pouco se sabia sobre seu conteúdo. O

[256] Paulo Emílio Salles Gomes duplicou alguns dos títulos Cinédia em 16mm para exibição em aula. Provavelmente, *Mulher* foi duplicado de uma cópia em nitrato que sobreviveu ao incêndio de 1957 na então Filmoteca do MAM-SP. O motivo da duplicação, conjectura-se que fosse para que ele tivesse acesso ao trabalho do Humberto Mauro, fotógrafo do filme, em uma idealizada, mas nunca feita, pesquisa sobre a carreira carioca do cineasta mineiro. (HEFFNER, 2013)

acordo da Cinédia Estúdios com a Rob Filmes Ltda. foi firmado em 8 de agosto de 2002. Jane Correia enviou por fax o orçamento acordado e a descrição de que tal orçamento incluiria:

> os serviços de transcrição de som do original para a fita DAT, processamento digital em estação Sonic Solutions, transcrição magnética para fita perfurada 17,5, para conferência de sincronismo, confecção de Print Máster em formato SR e confecção de negativo de som ótico incluindo mão de obra e os materiais necessários. (Arquivo Cinédia)

Ao final do documento, uma observação muito importante é acrescida: "Por se tratar de um filme cujo som original encontra-se no formato Vitaphone, a execução dos serviços ficava condicionada ao acesso a um aparelho de reprodução do referido formato em condições de uso". A música contida nos vitaphone era dividida em *leitmotivs* de forma a criar sequências para a estrutura narrativa. Os discos vitaphone continham uma trilha sonora diferente da música impressa na cópia de 1977 e o fato do som contido nos discos ter maior duração do que a imagem localizada (ou seja, da cópia de 1977 e do material em 16mm) nos permite defender a hipótese de que o fio condutor para a restauração de 2004 do filme *Mulher* foi o som. E, por isso, escolhemos esse filme como nosso objeto de estudo.

5.3.1. Transcrição de som discos Vitaphone para DAT: Rádio Nacional e Vitrola Rob Filmes

A restauração do som do filme *Mulher* apresentou características pouco usuais para este tipo de trabalho no Brasil. Em vez da trilha sonora tradicional ser restaurada em computador a partir da transcrição de uma imagem fotográfica, o som teria que ser retirado de sulcos de discos de 12 polegadas, ou 30 centímetros, de diâmetro para o processamento digital. Até então somente a trilha original em discos do filme *Ganga Bruta*, produzido pela Cinédia e dirigido por Humberto Mauro em 1933, havia sido transcrita e restaurada analogicamente, com a confecção de novas cópias com trilha ótica, trabalho realizado nos anos 1970 pela Cinemateca Brasileira.[257] Como relatado no

[257] De acordo com o relato de Carlos Roberto de Souza: "O achado despertara a curiosidade de Sylvia Regina Bahiense Naves – 'técnica de som interessada pela pesquisa do cinema brasileiro' –, aluna da ECA responsável pela gravação de entrevistas e espetáculos para o Museu da Imagem e do Som. Graças a uma colaboração, articulada por Paulo Emilio, entre a Escola e o MIS, que forneceram recursos técnicos e

primeiro capítulo, o filme *Mulher* foi lançado originalmente com acompanhamento sonoro sincronizado em discos. Era um processo conhecido como Vitaphone, desenvolvido ao longo da década de 1920 nos Estados Unidos em torno de um processo de gravação elétrica que substituísse o processo mecânico e da aplicação do som ao cinema, através de um acompanhamento sonoro por discos e por trilha ótico-fotográfica. O sistema Vitaphone se generalizou, após vencer as primeiras dificuldades técnicas, ao estar associado à fábrica de discos Victor, assumindo em pouco tempo a liderança no mercado.

Os discos do filme *Mulher* foram gravados pela fábrica de discos Victor e frisamos que duas inovações introduzidas pela Victor teriam boas e más consequências para os discos Vitaphone.[258] Em vez de a gravação ocupar apenas um lado, passou-se a registrar o conteúdo sonoro em ambos os lados do disco, diminuindo a profundidade da área gravável e os sulcos foram afinados para reduzir o contato abrasivo da agulha com a superfície. O resultado dessas alterações era um som bem mais nítido, com menos chiado e mais uniforme. Como descrito no primeiro capítulo, a Cinédia optou por fazer seus discos Vitaphone com a Victor, contratando os serviços de gravação, masterização e prensagem de cópias para *Mulher* e depois *Ganga Bruta*. Ao se empreender a restauração dos discos originalmente produzidos para o filme de Gabus Mendes, vários aspectos do processo Vitaphone e do padrão Victor mencionados acima afloraram interpondo-se a um resultado satisfatório, o que significou uma enorme pesquisa teórica e prática para a obtenção de um registro sonoro adequado para o tratamento digital em computador com o *software* Sonic Solutions. A primeira dificuldade encontrada foi a ordenação do material. De acordo com o relatório da restauração enviado à Petrobras em 24 de maio de 2004:

> Havia 51 discos com sulcos de ambos os lados e nenhuma orientação quanto ao lado 1, 2, 3,... As marcas existentes nos discos eram sumárias: o nome *Mulher* em alguns, números alternados nas faces do mesmo disco com o padrão 1/3, 2/4, 5/7, 6/8 e letras de A a O. Percebeu-se a possibilidade de uma trilha completa do filme ser composta de 4 discos, o que se revelou verdadeiro, sendo confirmado posteriormente por documentação da época da produção, que

---

financeiros, Sylvia procedeu à 'regravação e a filtragem do som dos velhos discos' (...) Os trabalhos de sincronização do som com a imagem de *Ganga bruta* ficaram por conta de Eduardo Leone e Dora Mourão, professores de montagem da ECA (SOUZA, 2009, p. 99).

[258] A gravação elétrica foi introduzida no Brasil em 1929 pela fábrica de discos Columbia Records, igualmente pioneira no Estados Unidos, logo seguida pela Victor.

> indicava a prensagem de 15 trilhas, e pela audição dos mesmos. As letras indicavam cada uma dessas 15 cópias, restando 8 completas e 7 incompletas (HEFFNER, 2004,p. 12).

O passo seguinte foi tentar encontrar um equipamento que reproduzisse uma das coleções completas da forma correta, ou seja, de dentro para fora. Na primeira tentativa de transcrever os discos originais Vitaphone[259] para o suporte digital da fita DAT, os pesquisadores procuraram a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, localizada na Praça Mauá.[260] Gonzaga[261] solicita o uso de "um aparelho *play-back* que reproduza o sistema original dos discos" Vitaphone, que contém o áudio do filme *Mulher*. Trata-se do projeto de restauração de "um dos raros exemplares da transição do cinema mudo para o cinema sonoro no Brasil". Ela informa que os discos com a trilha sonora original haviam sido "localizados recentemente na Cinemateca Brasileira" e que a partir deles pretendia-se a "recomposição da trilha, assinada pelo maestro Alberto Lazzoli", por um período de quinze dias consecutivos, das 14 às 19 horas[262]. No mesmo documento existe a anotação à caneta na lateral com letra de Alice Gonzaga: "que afinal não deu certo! desgaste...". No relatório enviado à Petrobras, os responsáveis pela restauração descrevem:

> Descobriu-se uma *pick-up* RCA da década de 40 com estas características na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que gentilmente disponibilizou-a para o projeto. Duas tentativas de transcrição do som foram feitas, mas a qualidade do material obtido se revelou muito precário, com graves distorções nas frequências médias e agudas e uma preocupante anulação de boa parte das frequências graves. A razão para tanto, descoberta algum tempo depois, estava no padrão Victor, que tornava os discos bem mais efêmeros – a fábrica

---

[259] O técnico de som, dono da Rob Filmes, Roberto de Carvalho observa que o "mais interessante é que, inicialmente, estes discos eram tocados na velocidade de 78rpm. Com o tempo, os profissionais perceberam que havia uma grande necessidade de modificar esta rotação, favorecendo o *sync* entre som e imagem. Então surgiu o formato 33rpm, que curiosamente foi adotado pela indústria fonográfica e se consagrou como a velocidade universal do vinil". (CARVALHO, 2004, p. 54)

[260] Não podemos deixar de assinalar que Octávio Gabus Mendes, o diretor de *Mulher*, trabalhou na Rádio Nacional, após abandonar a atividade cinematográfica. Foi um dos pioneiros do rádio, veículo em que trabalhou como locutor, redator, radio-ator, sincronizador, produtor e diretor. No Rádio, no final da década de trinta e boa parte da de quarenta, quando começou a renovar a programação radiofônica de uma maneira audaciosa e inteligente. Organizou a discoteca da Rádio Nacional do Rio de Janeiro (1936), a mais completa do país, e na mesma época, lançou os primeiros programas de auditório e de calouros na Rádio Record. Morreu em São Paulo, com apenas 40 anos, portanto, quatro anos antes da televisão chegar ao Brasil, mas já escrevia sobre TV, nos jornais de São Paulo.

[261] Em carta endereçada ao presidente da Rádio Nacional Osmar Frazão, em 10 de abril de 2003.

[262] Um conjunto adicional de equipamentos seria levado à Rádio Nacional: 1 Gravador DAT – Sony; 1 Pré-Amplificador; 1 Par Headphone e Cabos. Os técnicos responsáveis, não informados na mensagem, mas que viriam a ser Fernando Fonseca e Damião Lopes e a Patrícia Regadas, deveriam se reportar ao Senhor Alberto, funcionário da Rádio. Em troca, Gonzaga oferece créditos finais mencionando o apoio recebido.

> informava em seus manuais que os discos duravam cerca de 20 a 25 sessões de cinema – e requeria agulhas bem mais pesadas do que o normal para atingir o fundo do sulco e reproduzir todo o naipe de frequências sonoras. (HEFFNER, 2004, p. 12)

Como o resultado alcançado na Rádio Nacional não foi satisfatório, Roberto de Carvalho e Heffner adaptaram uma vitrola (toca-discos) Technics da Rob Filmes – com um pré-amplificador de alta fidelidade sonora – e precisaram importar uma agulha da Inglaterra. Em correspondência por e-mail, datada de 8 de maio de 2003, entre a Cinemateca do MAM[263] e a Cinédia Studios[264], Heffner e Gonzaga definem combinam o teor da carta a ser escrita para a Expert Stylus[265], de onde encomendariam a agulha necessária para a "leitura" ideal do som presente nos discos. Na mensagem, Gonzaga questiona se a fábrica teria disponível a "*steel stylus, 2.5 inch or approximated, ideal for pick-ups that gets 3 to 6 pouds of weight*". Por via das dúvidas, eles questionam na carta se haveria "*stylus for vitaphone discs or similar*" e "*How much each stylus or a set*". Gonzaga completa que a Revivendo havia indicado o modelo Shure N44C, entretanto pede a confirmação de se esse seria o modelo correto para "*this kind of restoration*" e pedem um catálogo e o possível endereço de um *website*. Por fim, a agulha foi importada e o toca-discos foi adaptado para que o braço exercesse baixa pressão sobre o acetato, mas com peso suficiente para adentrar aos sulcos do disco, ao tocar de dentro para fora do prato. O processo é descrito no relatório enviado à Petrobras:

> O coordenador da equipe de restauração de som, Roberto Carvalho, optou por utilizar um *pick-up* especial dos anos 70 capaz de tocar de dentro para fora, e experimentou agulhas importadas da Inglaterra de várias espessuras até chegar à que apresentou melhor reprodução. A transcrição obtida melhorou de forma sensível, mas por conta do desgaste original dos discos, que devem ter sido utilizados muito mais do que 25 sessões cada, permaneceu irregular. Foi necessário transcrever todas as coleções completas e algumas incompletas, aproveitando-se em seguida os melhores trechos de cada face e realizando-se uma edição para obtenção de uma trilha íntegra. A restauração operou-se literalmente a partir de praticamente todos os discos remanescentes. (HEFFNER, 2004, p. 12)

---

[263] Endereço de e-mail: "Cinemateca – Mandic" cinemateca@mamrio.org.br
[264] Endereço de e-mail: cinedia@domain.com.br e cinedia.rlk@terra.com.br
[265] A fábrica fora indicada pela Revivendo (selo de música popular brasileira antiga que restaura discos de 78 rpm). Anotações ao pé da página informam o modelo a ser pedido e o endereço da fábrica: "Modelo Shure N44C/ Expert Stylus Company/ P.O. Box Ashtead/ Survey KT 21 QD/ England - telef 01372/ 276604 FFOX 01372/ 276147.

A Rob Filmes mantém em seu arquivo o material dos trabalhos realizados. Nele encontramos, dez anos depois, os *back-ups* tanto do áudio dos discos sem tratamento quanto do som "tratado" digitalmente.[266] A listagem e descrição do áudio encontrado no som dos discos na pasta "Matriz Editado", que contém oito arquivos correspondentes às duas faces dos quatro discos.

As 22 músicas, divididas em 44 faixas ao todos ao longo dos oito lado de discos (que convencionamos denominar respectivamente: 1A; 1B; 2 A; 2B; 3 A; 3B; 4 A; 4B; 5 A; 5B; 6 A; 6B; 7 A; 7B; 8 A; 8B). As músicas são em sua maioria melodias eruditas, com especial destaque às peças românticas do século XIX, bem como temas populares de origem folclórica e/ou nacionalista. As músicas foram executadas de forma fragmentada e posteriormente encadeadas respeitando a lógica da narrativa. A sucessão das músicas, conectadas diretamente com o sentido dramático da cena que acompanhavam, com duração determinada, remete diretamente às *original scores*. O pesquisador Martin Marks atenta para o fato de que nesse período da passagem do cinema silencioso para o sonoro, as denominadas "partituras originais" poderiam fazer referencia trilhas sonoras com arranjos de obras conhecidas mescladas a trechos de novas melodias, como é o caso da trilha do filme *Mulher* gravada em 1931 (*Cf.* MARKS, 1997). Na trilha de Alberto Lazzoli, há trechos extraídos de peças eruditas e de canções tradicionais. As melodias do repertório erudito foram sinteticamente arranjadas, e algumas das músicas não foram identificadas, de forma que não podemos afirmar se são peças originais, ou temas populares e folclóricos aproveitados pelo maestro. As faixas foram organizadas de acordo com as situações dramáticas: romance, tensão, perseguição, melancolia e assim por diante.

Essa divisão caracteriza o recurso dramático definido anteriormente denominado *leitmotiv*. Em música, ele é uma técnica de composição, sobretudo da ópera wagneriana, que articula motivos musicais com idéias narrativas diversas, o que resulta em uma lógica sintática que não necessariamente prioriza a forma musical em si – em detrimento das necessidades dramáticas do texto. Lazzoli fez uma compilação de temas conhecidos, que embora bastante cuidadosa em relação à música, apostou na força de conhecidos temas eruditos ao invés de uma composição original. A trilha

[266] São cinco pastas denominadas "Coleção L - Discos 2, 4, 5, 6, 7 e 8", "Coleção N - Discos 5, 6, 7 e 8", "Denoise", "Denoise Sem Filtros" e "Matriz Editado".

sonora do filme *Mulher* parece buscar uma elitização do cinema, ao priorizar adaptações de representativas obras de compositores do cenário erudito. Tal procedimento, neste período, era adotado no cinema de um modo geral, tanto na Europa quanto nos EUA e, com isso, houve uma crescente valorização da partitura dessa distinção entre o erudito e o popular.

A pesquisadora sobre música no cinema, Suzana Reck Miranda, observa que esse "cuidado musical" gerava uma limitação estilística para os compositores, pois: "Se, por um lado, um maior controle sobre o tipo de acompanhamento musical foi possível, por outro, as tipologias resultaram em uma estandardização". Ela explica: "As *cue sheets* e antologias simbolizavam uma forma 'correta' de se acompanhar filmes e isso, de certa forma, impedia uma renovação no processo criativo". (MIRANDA, 2011, p.23). De toda forma, o emprego de *clichês* musicais disseminou-se e contribuíram para a formação da linguagem cinematográfica do cinema sonoro denominado "Clássico Narrativo". Muitas situações narrativas soavam da mesma forma em diferentes filmes, porém isso garantia a rápida percepção do sentido e significado daquela composição. Terminando por empobrecer relações de aprofundamento artístico que não recorriam ao "óbvio". Os renomados pesquisadores da música, Adorno e Eisler, publicaram em 1947 o livro *El cine y la musica*, com ferrenha crítica à prática musical dominante que começou no cinema silencioso e se expandiu na produção hollywoodiana dos anos 1930 e 1940 (ADORNO; EISLER, 1976 [1947]).

Como detalhamos no segundo capítulo, o amadurecimento do espetáculo narrativo, concomitante à estruturação do cinema como entretenimento, com clara viabilidade comercial, causou a disseminação da padronização, também, da execução musical. Reck Miranda (*Opcit*, p.19) conclui que: "Filmes com estruturação narrativa mais sólida e desenvolvida necessitavam de um acompanhamento musical à altura". O uso de metáforas seria utilizado por Lazzoli, Mendes e Gonzaga, da mesma forma que na imagem.

Após transcreverem os discos, os técnicos das Rob Filmes tiveram que tratar o áudio completo dos quatro discos duplos. Em entrevista à revista *Áudio música & tecnologia*, o técnico de som Roberto de Carvalho comenta a atividade da restauração de som. Sobre a restauração de matrizes de áudio, ele diz que este é um processo que

atrela usos conceituais e tecnológicos em um só movimento. Carvalho afirma, ainda, que são necessários equipamentos de grande qualidade e de profissionais *experts* no assunto.

5.3.2. Sonic Solution: *de-clicks, de-crackles e denoises*

Com os áudios importados para o computador, foi possível ouvir todo o material (de todas as coleções), identificá-los e ordená-los. Eram 51 discos referentes a quatro discos que foram transcritos para oito arquivos com cópias digitalizadas do material do som do filme. Roberto de Carvalho conta em entrevista: "Tivemos que descarregar todo este material para dentro do computador e selecionar os melhores trechos individualmente, pois algumas unidades já estavam totalmente desgastadas em razão do uso excessivo de agulhas". Além disso, foi feita a avaliação e comparação das faixas para apontar os principais problemas em cada coleção para, em seguida, tratar cada uma delas e, ao final, editar as faixas para aproveitar a melhor parte de cada cópia. Carvalho relata: "Cada pedaço do filme representava oito opções de escolha, ou seja, um trabalho bastante complicado". Após a primeira avaliação[267] das condições dos materiais do filme, foi feito um organograma técnico de execução do projeto. De acordo com a declaração na entrevista, os funcionários da Rob Filmes levaram "ao todo, sessenta dias para a conclusão de montagem, seleção e back-up".

Para realizar trabalhos de restauração de som, o estúdio da Rob Filmes dispunha, em 2004, da seguinte estrutura:

> uma sala específica, que conta com um console digital O2R, da Yamaha, aparelhos de DAT – que atuam como verdadeiros arquivadores –, sistemas profissionais de reprodução em diversos e duas plataformas de gravação: Sonic Solutions – com o programa NoNoise em versão integral – e Pro Tools HD1. (CARVALHO, 2004, p. 50)

Entre outros equipamentos citados, estava "um toca-discos especial – utilizado em situações específicas", como no caso da transcrição do áudio dos discos Vitaphone do filme *Mulher* para arquivo digital. O áudio pode ser importado diretamente para o

[267] De acordo com Roberto de Carvalho, "Como é possível que o material [de uma restauração] chegue para a recuperação em diversas fontes, – DAT, 35mm, 16mm, ¼", ½", Beta SP, U-Matic, CD de áudio ou impressão em negativo ótico –, a importância desta análise é grande, valorizando cada vez mais o trabalho em equipe". (CARVALHO, 2004, p. 52)

computador porque a vitrola utilizada foi da própria Rob filmes. Sendo necessária, dessa forma, uma "geração"[268] a menos. "Durante a transferência do material para o computador, não houve nenhum tipo de tratamento intermediário. As mídias passaram apenas por pré-amplificadores, até chegarem ao meio digital, garantindo – pura e simplesmente – sua maior fidelidade às matrizes originais, para depois serem ordenadas e tratadas", explica Roberto de Carvalho. Como afirmou o técnico de som, a recuperação de imagem e a recuperação de som devem manter "um contato direto durante todo o processo evitando, assim, futuros problemas com o sincronismo do material". Assim, o tratamento foi feito de forma *blocada*, segundo Carvalho. Isto é, todos os profissionais conferiram individualmente cada uma das mídias, antes mesmo de montarem uma estrutura linear. De acordo com ele, somente após descarregar e analisar todas as fontes começou efetivamente o trabalho manual de tratamento e recuperação do áudio.

Sobre o tratamento do som, Roberto de Carvalho afirma que o conhecimento tecnológico do restaurador deverá abarcar o "momento histórico em que uma obra foi concebida". Ele explica que "o profissional que vai restaurar o áudio de um filme precisa saber quais eram as ferramentas disponíveis na época em que o filme foi feito". Para a restauração do filme da década de 1930, ele atenta para o fato de que na época "a trilha ótica não trabalhava com frequências abaixo de 100Hz, nem acima de 6kHz".[269] Este entendimento, segundo Carvalho, é essencial, pois "na maioria das vezes o técnico não dispõe de qualquer referência como auxílio operacional", o que certamente traz dificuldades no momento da recuperação da matriz. O *software* utilizado no tratamento sonoro do áudio do filme *Mulher* foi o *Sonic Solution*. Entretanto, para o técnico, não existe um *software* específico para este tipo de operação, pois não há como prescindir do elemento manual. Ele completa afirmando que a "intimidade do operador com o programa é mais decisiva do que a escolha do *software* em si", pois "o julgamento final é sempre do *operador*". Os primeiros testes e reparos realizados de forma manual no *Sonic Solution* foram os chamados *de-clicks* – remoção manual e automática dos estalos e *clicks* (que seriam picos extremamente breves, aleatórios, por vezes fortes, em várias faixas de frequências que produzem um som *corrente* ou *popping*) –; os *de-crackles* –

[268] A cada passagem da informação seja de imagem ou de som para um novo suporte pode acontecer perdas de qualidade.
[269] Olhar dados no SMPTE.

redução de estalos de *background*, semelhantes aos ruídos de vinil – e os *denoises* – redução de chiados e ruídos de todos os gêneros, que ultrapassam uma frequência estipulada pelo técnico. Para estipular esta frequência, uma amostra do suporte sem som gravado é ouvido para esclarecer quais ruídos são gerados pelo próprio suporte e quais teriam sido *adicionados* pelo tempo. Portanto, além do som advindo do suporte, é necessário identificar os sons que são marca do tempo, ou seja, que são resultado da deterioração deste suporte. O técnico, funcionário da Rob Filmes, Damião Lopes tentou relembrar do processo e em entrevista afirmou que o "processo de limpeza foi um pouco diferente dos projetos anteriores já que os *clicks* e *crackles* do disco eram ligeiramente diferentes do de matriz ótica". A cada nova ação de "limpeza", Roberto de Carvalho afirma que são feitos *back-ups* dos diversos "pontos" (estágios) alcançados. Estes áudios são comparados à matriz para perceberem-se quaisquer deformações do áudio original. No caso específico da restauração do áudio do filme *Mulher*, era a vontade dos responsáveis pela restauração que o "chiado" do suporte permanecesse no som final, resultante dos processamentos. Assim, o desafio era ainda maior, pois deveriam delimitar as fronteiras entre os ruídos desejáveis e os indesejáveis. Carvalho declara que o "trabalho de restauração consiste apenas em preservar o som como foi gravado originalmente. Não existe a intenção de melhorá-lo tecnicamente". Ele destaca ainda que algumas decisões, como a exclusão de ruídos de fundo, por exemplo, requerem bom senso dos operadores, pois, de acordo com o técnico: "o que realmente contou foi o amor pela arte da restauração e o ouvido calibrado, capaz de detectar pequenas perdas e variações do produto sonoro" (CARVALHO, 2004, p. 56).

O teórico Cesare Brandi diferencia o que seria característico do suporte original já presente no material – ou seja, no presente caso, o chiado característico dos discos Vitaphone persistiam no áudio – do que o que ele denomina *repristinação*, que seria a "falsificação" desta característica original: se o chiado não mais estivesse presente no som (poderia ter sido "limpado" em intervenções anteriores, sem a preservação das matrizes originais) e o restaurador incluísse (somasse) este chiado advindo de outro disco de goma-laca da época, como se, desta forma, o restaurador acreditasse ou fingisse que fizesse o som voltaria a apresentar as propriedades dos anos 1930. Entretanto, graças à preservação dos discos originais do filme, não foi necessária a discussão a respeito dessa ação controversa, muitas vezes cometida por restauradores. No entanto, o tratamento digital também enfrentou problemas, na medida em que as

operações de retirada de chiado excessivo de fundo, *bumps* (saltos), *frituras*, distorções e ecos se desenvolveram sobre um meio incomum e pouquíssimo pesquisado no país, caso do Vitaphone. A limpeza de ruídos de fundo exigiu muitas tentativas por caminhos diversos e uma equalização final extremamente cuidadosa para a recuperação de todo o naipe de instrumentos reunidos pelo maestro Alberto Lazzoli. O trabalho durou cerca de um ano e atingiu um resultado bastante satisfatório, de forma que recuperou o brilho, o corpo e a inteligibilidade desse som. Assim, a trilha que ressurgiu após a restauração demonstra a qualidade dos músicos reunidos por Lazzoli, todos professores do Instituto Nacional de Música, e a perspicácia do maestro em captar o clima certo de cada cena, a partir da seleção de trechos de composições eruditas e populares. Compositores como Tchaikovsky foram arregimentados, quer pela imediata associação a uma melodia conhecida do grande público, quer pela qualidade rítmica e tímbrica que expandem o sentido do drama. Apesar de sua formação erudita, como assinalamos no Capítulo 3, o maestro Lazzoli não era um estreante no meio cinematográfico. Além de reger partituras de filmes estrangeiros exibidos em São Paulo, fizera algumas seleções musicais para filmes brasileiros. O convite para *Mulher* atendia a essa experiência e ao fato de que o maestro também estava associado à empresa Victor, o que facilitava as negociações para a incorporação do processo Vitaphone ao filme.

5.3.3. A relação do áudio original do filme com as imagens disponíveis

A ideia da obra de arte subsistir *potencialmente* como um todo, ainda que fisicamente fracionada, guia nosso raciocínio para tentarmos provar que com as coleções de discos completas em mãos, que são fragmentos da obra áudio-visual *Mulher*, o responsável pela restauração Hernani Heffner teve a possibilidade de entender nesses fragmentos a potencialidade da forma na obra. O pesquisador precisou reconhecer, pela dúplice instância da historicidade e da artisticidade, o que foi o filme de 1931.

A intervenção de 2004 no filme *Mulher* partiu de uma obra fragmentada e por isso, não foi apenas uma restauração editorial. Os responsáveis tiveram preocupação com as características estéticas do filme para além da ordenação original adulterada. A

chamada "restauração editorial"[270] tem por objetivo a *integração* da unidade potencial da obra, e visa recuperar obras adulteradas por motivos diversos (cortes de censura, versões para TV, escolha própria do diretor, etc.). Esta atividade se diferencia do que seria a prática de restaurar, com o sentido mais específico de recuperar a unidade visual e sonora de uma obra cinematográfica. A restauração de 2004 trouxe à tona, portanto, uma abordagem estética da obra, priorizando não apenas o aspecto narrativo do filme, mas o intento de restaurar sua máxima integridade material, a qual estava diretamente relacionada à qualidade de imagem e som do que era visto na tela (FOSSATI, 2010, p. 56). A restauração conceitual, de cuja escola Brandi é um dos teóricos expoentes, traz uma mudança sensível no próprio conceito de "original" no âmbito da restauração de filmes pela comunidade arquivística. Quando afirmamos "máxima integridade material", é preciso lembrar que do ponto de vista estético a matéria não deverá jamais ter a precedência sobre a imagem, no sentido em que deve desaparecer como matéria para valer apenas como *imagem*. Repetimos aqui que cada caso de restauração é um caso particular e cabe ao restaurador ser um profundo conhecedor daquela obra, pertencente àquela arte, como também de sua história. Ele deve possuir o conhecimento artístico e técnico que deve ter como intenção e ação evitar que a intervenção se valha de um falso histórico ou que se cometa uma ofensa estética. No momento de definição dos caminhos a seguir é essencial recordar que a restauração chamada arqueológica[271] não realiza a aspiração fundamental da consciência em relação à obra de arte – que é a de reconstituir a sua unidade potencial. Este modelo de intervenção representa uma primeira operação, quando as relíquias remanescentes daquilo que foi uma obra de arte não consentirem integrações plausíveis. Neste caso, forçosamente deverá parar o restauro. Seria o caso, por exemplo, se a restauração do filme *Mulher* tivesse parado na recuperação dos discos e da película remanescentes da versão de 1977, e nenhuma intervenção fosse realizada. Esse material seria considerado apenas "restos" daquele filme que um dia existiu, sem possibilitar a reunião entre som e imagem e a remontagem das imagens o mais próximo possível da primeira exibição. Brandi declara que: "Ver-se-á que não será possível haver oscilações ou dúvidas sobre a via a escolher, dado que outras não existem além da indicada e das refutadas" (BRANDI, 2008, p. 61).

---

[270] Uma vez que não atua diretamente nos elementos próprios à imagem e ao som de um filme, a restauração editorial também costuma ser classificada por alguns autores como sendo "recuperação" ou "reconstrução" (*reconstruction*).

[271] Por mais que seja louvável pelo respeito à preservação das características originais do material

Não será necessário insistir para afirmar que, de acordo com Brandi – definição da qual compartilhamos – o único momento legítimo que se oferece para o ato da restauração é o do "próprio presente da consciência observadora, em que a obra de arte está no átimo e é presente histórico, mas é também passado e, a custo, de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história" (BRANDI, 2008, p. 61). Portanto, a restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível nem a abolição da história. Além disso, a ação de restauro não deverá ser considerada secreta ou "fora do tempo", mas deverá ser pontuada como evento histórico, tal como o é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro. A restauração deve manter a mesma exigência no que diz respeito à complexa historicidade que compete à obra de arte.

No entanto, a restauração do filme *Mulher*[272] se diferencia das outras por uma característica peculiar: primeiro, pela matéria através da qual a obra de arte subsiste – os discos Vitaphone – e, depois, pelo exercício de compreender a *unidade potencial* do filme partindo do som dos discos. O áudio do filme não apresentava falas e ainda não apresentava o caráter nacionalista que mais tarde faria parte dos filmes da Cinédia. A música era utilizada da mesma maneira que no cinema silencioso, se fazendo presente durante toda a duração da película. A trilha musical, com peças pré-existentes, foi preparada por Alberto Lazzoli, que regeu a orquestra. Esta era composta pelo naipe de cordas, metais e madeiras, mais um piano, uma harpa e um violão, sem uso de percussão. Segundo documentos da produtora Cinédia, Lazzoli utilizou uma orquestra de doze músicos. Carlos Eduardo Pereira, ao analisar a trilha sonora do filme, considera "um enigma" o número reduzido de músicos, "tendo em vista a diversidade tímbrica alcançada" (PEREIRA, 2008, p. 30). Sobre o repertório usado no acompanhamento do filme, o pesquisador afirma que se tratava de "música erudita romântica e valsas, inclusive brasileiras". Podemos facilmente identificar que Lazzoli empregou algumas destas peças ou trechos como *leitmotiv*, não necessariamente representando personagens, mas para se remeter a situações semelhantes na trama. A valsa, um dos principais gêneros musicais utilizados para acompanhamento de filmes silenciosos, poderia caracterizar as cenas românticas, quase em todas, como de praxe. Do ponto de vista musical, podemos considerar a inclusão de música "brasileira" quando o maestro

[272] Consideramos o filme como o produto ou testemunho da atuação humana em certo tempo e lugar.

utiliza o violão e as valsas nacionais. O violão, instrumento de enorme importância na música popular brasileira, aparece em solo, logo no segundo tema do filme, se integrando depois à orquestra, no acompanhamento de uma valsa. Observando as imagens, Hernani Heffner sentiu-se seguro para entender que essas faixas remetiam ao contexto humilde no qual a protagonista está inserida no primeiro momento da história. Há também vários tocadores de violão e seresteiros que rondam o cotidiano da protagonista Carmen.

Auxiliado pelas cartelas originais do filme, Heffner pôde associar a cena de seresta, na qual o violonista pergunta que tipo de música o outro personagem desejaria (por intertítulo), e este responde que "uma valsa do Catumbi". Esta, entende Pereira, provavelmente seria uma valsa típica dos compositores residentes do bairro do Catumbi, no Rio de Janeiro. O violão aparece em solo novamente, executando a valsa. Depois de executado um terço da trilha sonora, toda a música passa a ser orquestral o que tornou-se evidente para Heffner – auxiliado pelo roteiro e decupagem originais. Tratava-se do momento da vida em que a protagonista passa a frequentar a alta sociedade carioca. Segundo o pianista Carlos Eduardo Pereira, é possível afirmar que a "trilha musical de *Mulher* pode ser considerada como genuinamente romântica, já que a grande maioria das peças utilizadas no acompanhamento é do repertório erudito romântico". Também o filme – baseando-se no roteiro e lista de diálogos, além de uma "novela" publicada em *Cinearte* – é, comprovadamente, uma história de amor dos "tempos modernos". Os protagonistas vivem maritalmente sem que tivessem contraído núpcias, depois que a mocinha é expulsa de casa, por não ter aceitado os assédios do padrasto e ter se entregado a um rapaz galanteador. Portanto, a partir da audição dos discos, Hernani Heffner pôde comparar o áudio com a imagem remanescente em uma moviola, graças à transcrição da trilha sonora para um magnético perfurado 17,5mm[273]. Ao sincronizar as imagens com o som, Heffner rearranjou as imagens para que elas fossem distribuídas ao longo do áudio dos quatro discos duplos. Com essa nova intervenção, a intenção foi a de que o filme voltasse a ser um pouco do que foi no seu lançamento. O filme havia sofrido a intervenção em 1977 quando Adhemar Gonzaga e sua filha Alice Gonzaga

[273] Número de registro do material na Cinemateca Brasileira: 07306-01 MAG 17,5mm, 8 rolo(s) em 8 lata(s) - GT 0A Data de chegada: 03JUL15 OBS.: 8 rolos de magnético perfurado contendo a trilha musical transcrita dos discos originais. Para CÓPIA COM RESTAURAÇÃO DE SOM. 06 NOV: Durante remapeamento do material, verificou-se que constam 7 rolos. (SOUZA, 2013)

alteraram a montagem original das imagens e inseriram uma nova trilha sonora composta pela pianista Carolina Cardoso de Menezes. Ao confrontar a imagem remanescente do copião com o som dos discos originais, Heffner verificou uma defasagem de cerca de catorze minutos e compreendeu que, ao contrário do que acontece na maioria dos processos de restauração, a referência para a duração e montagem do filme era o som e não a imagem.

A versão restaurada do filme *Mulher* é, portanto, resultado do reconhecimento estético da obra pelo responsável pela restauração, Hernani Heffner, e, como recomendado, todas as matrizes estão preservadas, possibilitando que se volte atrás em algumas decisões, caso seja necessário. O técnico de som Damião Lopes afirma em entrevista que "o processo de ressincronização desse áudio com a imagem também foi bem complexo. Isso devido a questões de velocidade de reprodução do disco e também por ter poucos pontos de referência de sincronismo durante o filme". De acordo com o técnico, os "discos foram digitalizados a partir de um toca disco comum a 33 1/3 rpm. A questão é que o toca discos não roda em uma velocidade absolutamente constante como o magnético e o ótico perfurado ou o gravador Nagra com quartzo.[274] Ou seja, a velocidade pode variar um pouquinho de um toca disco pro outro". Mas ele afirma não se lembrar exatamente se isso causou os problemas que eles tiveram na resincronização. Para o técnico, "a principal dificuldade era uma falta de referência de *sinc* exato já que era basicamente música", mas a memória não permite que ele se lembre dos pontos chave de sincronismo.

Os documentos relativos aos serviços realizados nos estúdios da Rob Filmes contêm a data de 19 de fevereiro de 2004 com listagem dos materiais a serem recolhidos. São eles: um CD com a trilha original tratada (não editada); o magnético perfurado usado para fazer o ótico (*print master*); a fita Beta SP com a versão de 2004 e a fita DAT com som original – não tratado. Uma observação indica que o "magnético perfurado editado por Hernani foi trocado por um DAT TRATADO PRINT MASTER". Outras anotações soltas fazem referência à Movedol e à Rádio Nacional. O documento original de um fax enviado por Alice Gonzaga para a Rob Filmes, sem data, informa

274 Na década de 1970, foram desenvolvidos motores com velocidade constante para as câmeras e os gravadores (os motores de velocidade controlada por cristal de quartzo) e o cabo de sincronismo entre a câmera e o gravador foi finalmente abolido, aumentando ainda mais a mobilidade para a câmera e o som.

sobre a etapa final do processo de restauração de som. Gonzaga informa que "a fita Beta – de "Mulher" que é MUDA vai passar para a fita Beta NOVA COM SOM" e explica que é por isso que ela estava enviando "o DAT". Além dessas fitas, ela pede que eles gravem uma VHS de "MULHER", que seria exigência do MinC.[275] Sobre a relação entre a imagem e som do filme, Hernani Heffner afirma – com a ressalva de que a memória poderá traí-lo – que parte da imagem da cópia em 16mm ficou sem lugar. Esse material é relativo a "uma cena com a Carmen Violeta à vontade em algo parecido com uma cozinha". Heffner declara que sua maior dificuldade, no tempo da restauração, foi o fato de que não havia referência clara a uma sequência de cozinha nos documentos e, segundo o pesquisador, a descontração da cena o desconcertou: "parecia não ter lógica ela se seguir ao encontro inicial [do casal] e os demais encontros eram dramaticamente muito fortes para conter logo em seguida uma cena descontraída. Fiquei perdido e sem referências diretas. Optei por não colocar". O pesquisador lamenta que apenas quando teve contato com as primeiras projeções da cópia restaurada, percebeu que "a cena entrava logo em seguida à conversa em que Carmen está aos pés do escritor fracassado, tateando pela fidelidade dele e se mostrando zangada com certa indiferença". Para Heffner:

> A montagem provavelmente trabalhava o ritmo de vida e a alternância de humores da personagem, estabelecendo uma intimidade com o espectador. Ademais, não havia mesmo espaço depois dessa aceitação da personagem, para a inserção de uma quebra dramática tão grande. Para usar um termo de arco: o arco da personagem não comporta mais, um *break* de felicidade. O conflito vai crescendo depois daí. (HEFFNER, 2013)

5.4. A projeção do filme *Mulher* no Odeon e na sala de exibição da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro: a viabilização de uma nova experiência no presente com a obra de 1931

A preocupação com a possibilidade de exibição do filme trouxe questionamentos à equipe de restauração. De acordo com o pesquisador Frank Kessler, "quando os filmes dos primordios são exibidos hoje, para sua apresentação [projeção] é necessário levar em conta a profunda *difference* entre "fotografias animados" ou, para usar um termo

[275] Neste documento, Alice Gonzaga faz referência a uma VHS com "a matéria do 'Almanaque'" que ela teria emprestado para Roberto de Carvalho.

sugerido por André Gaudreault e Denis Simard, sua *extranéité*".[276] Eles declaram que: "O cinema dos primórdios é irredutivelmente estranho ao cinema que se lhe seguiu, e que também é irredutivelmente estranho para nós, que somos espectadores assistindo os filmes em um outro tempo". (KESSLER, 2011, p. 138; tradução nossa) Dessa forma, o autor desenvolve no texto "uma análise psicanalítica da condição do espectador que estabelece a relação com o filme, o espectador e o contexto de exibição preferencialmente em termos de paradigmas históricos". Kessler completa que:

> Por um lado, eles perseguem um projeto didático ou acadêmico de fornecer um quadro para os espectadores de hoje apreciarem estes filmes como objetos históricos, isto é, no que diz respeito ao seu contexto de exibição original, das suas funções e do que isso pode ter significado para o público na época. Por outro lado, esses exames também procuram oferecer uma experiência estética específica, que é, obviamente, diferente da que espectadores estão acostumados hoje em dia quando vão ao cinema, mas é por isso mesmo que essa exibição deve dar-lhes um novo e inesperado tipo de prazer. (KESSLER, 2011, p. 138; tradução nossa)

Para que a exibição do filme *Mulher* para o grande público fosse possível, a passagem do som restaurado para o negativo ótico foi necessária. A ressincronização entre som e imagem (som e imagem no mesmo suporte) se deu nos laboratórios da Cinemateca Brasileira. A responsável foi e atual diretora da Cinemateca Brasileira e responsável pelo Laboratório da instituição Patrícia de Filippis. Em entrevista, a técnica em restauração informou que na velocidade de 24 qps, não havia tempo de leitura para os intertitulos e, por conta disso, os técnicos do laboratório junto ao Hernani Heffner tiveram que estimar o tempo da leitura, alterando a provável velocidade original da imagem dos intertítulos. Heffner desconfia que essa incompatibilidade seja um indício que, apesar de utilizar a tecnologia Vitaphone, o filme não era projetado a 24 qps originalmente.[277]

Após o longo e minucioso processo de restauração do som descrito acima, os arquivos foram descarregados em fitas DAT e foi decidido que para manter o *aspecto* – o termo utilizado por Brandi – do som do filme, seria necessário alterar a *estrutura* desse áudio. O som advindo originalmente de discos de goma-laca foi impresso na

---

[276] Gaudreault and Simard use this latter expression, because according to them early cinema is not 'strange' (*étrange*), but rather 'alien' (*étranger*). (KESSLER, 2011, p. 138); tradução nossa.

[277] Se faz necessária a análise detalhada da documentação do Laboratório da Cinemateca Brasileira para confirmação dessas informações suscitada apenas pela memória dos restauradores.

película, caracterizando um som de meio ótico[278]. A justificativa para tal mudança estrutural é encontrada no texto do teórico da restauração:

> Se as condições da obra de arte forem tais a ponto de exigirem sacrifício de uma parte da sua consistência material, o sacrifício, ou, de qualquer modo a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética. E será essa instância a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consistência material e tampouco da sua dúplice historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perder-se não restará nada além de um resíduo. (BRANDI, 2008, p. 32)

Houve o cuidado, de toda forma, em manter uma cópia digital do arquivo do som importado dos discos, por segurança. Graças a essa cópia digital tivemos acesso ao áudio dos discos, sendo possível, assim, diferenciá-los do áudio final da cópia restaurada em 2004. Ao compararmos os áudios, percebemos que Heffner optou por retirar duas faixas do áudio original do filme: a última faixa do terceiro disco – a introdução da Valsa de "Eugene Oneguin", de Tchaikovsky – e as duas primeiras faixas do quarto disco – um pouco mais da mesma introdução da valsa de "Eugene Oneguin". A partir dos vinte e cinco segundos até quase o final, traz um trecho de "*Italian Street Song*", da opereta "*Naughty Marietta*", de Victor Herbert – foram suprimidos da versão final do áudio do filme *Mulher*. O pesquisador afirma que a defasagem entre som e imagem era tão grande que ele considerou necessária tal subtração para garantir o envolvimento dos espectadores com o filme. Esse tipo de decisão é sempre delicada. Particularmente, discordamos de tal tentativa de "adequação" da obra ao público do presente no que envolve diretamente seu *aspecto*. Entretanto, em restaurações realizadas nos últimos anos e, agora, a partir de um estudo mais distanciado, percebemos que a postura dos técnicos restauradores permite que sejam feitas alterações nas obras. A afirmação de Roberto de Carvalho corrobora tal metodologia de trabalho, quando ele declara que: "se o diretor da obra ainda estiver exercendo sua profissão, o produto é avaliado por ele" (CARVALHO, 2004, p. 54). Esta postura parece retirar a responsabilidade do restaurador de som diante do trabalho de restaurar o som de um filme de uma determinada época. Cabe ao restaurador de som, junto aos pesquisadores e técnicos restauradores, o maior aprofundamento nos materiais da obra e a percepção das

[278] Nesse momento de sincronização entre som e imagem, Heffner relembra que o *bip* de entrada do som veio errado da Rob e, assim, Patrícia de Filippis teve que – junto com Heffner – definir o ponto de entrada da banda sonora

particularidades de cada título. Ao curador da restauração de um filme é necessário um conhecimento aprofundado sobre cinema para que a contextualização da obra seja possível, com distanciamento, e os devidos cuidados. Visando a sua preservação. O restaurador de som deve saber os limites contidos nos materiais e documentos do filme que subsiste. A tecnologia, a estética e o estilo devem ser reconhecidos dentro da história - individual e coletiva - dos filmes e os "achismos" e ações determinadas pelo "gosto" e pela duvidosa "memória" devem apenas somar informações às reveladas pelos materiais, sem o poder de definir as decisões a serem tomadas.

Em correspondência por e-mail entre Hernani Heffner[279] e Patrícia de Filippi, coordenadora do laboratório da Cinemateca Brasileira, em 3 de junho de 2004, Heffner explica as alterações na posição dos *bips* de fim, em função da necessidade de fazer os "charutos".[280] A indicação para as necessárias alterações no negativo de imagem são:

rolo 1 – 10.05:06 frames

rolo 2 – 10.47:02 frames

---

[279] Endereço de e-mail: hernaniheffner@terra.com.br

[280] "O caso do charuto-uto se deu no filme Os Condenados de Zelito Vianna : nesta época os filmes eram mixados em rolos de 300 metros. Para compensar o fato do adianto do som em relação a imagem, repetia-se na pista do diálogo o som do final do rolo impar no início do rolo par posterior. Isso em sinc perfeito a partir da última imagem do rolo impar (ou seja, entrando pelo start de fim ou tail). Quando eu montava comerciais de 30 seg. nos anos 70 havia o segundo mudo. Não se colocava nada importante nos primeiros 24 fotogramas no som (o tal segundo mudo) isto porque os filmetes eram apresentados em cópias de 16 milimetros quando eram montados na programação perdia-se o início do som que eram adiantados 16 fotogramas podendo ser maior pela folga dos projetores de 16 milímetros. Voltando ao charuto-uto, os rolos uma vez aprovados pelos diretores, montadores ou produtores eram unidos em rolos duplos de 600 metros pois qualquer alteração eram mais faceis de fazer em rolos de 300 metros. O filme aprovado então eram juntados os rolos do negativo e tirava-se as cópias para a exibição. O charuto-uto era um diálogo em 2o. plano de um oficial de justiça fazendo um inventário do personagem que falira. [...] Hoje trabalha-se com rolos de 20 minutos nos filmes que teriam uma cópia em película pois creio que os óticos são apresentados em rolos de 600ms. Disso não estou certo pois o último longa que montei (editei) continua em beta (sistema Rain) e a edição do som hoje é feita por outras pessoas conhecidos como editores de som !", relato do montador Gilberto Santeiro em entrevista por facebook em 10 de maio de 2010.
Sobre o mesmo "causo", o mixador e restaurador de som José Luiz Sasso Sasso recomendou, em 14 de agosto de 2009, que o montador supracitado fosse procurado: " [...] essa é uma história que me contaram, se for mentira eu já não sei, mas Gilberto Santeiro talvez seja a pessoa mais indicada para te contar essa história. Me parece que num filme do Zelito Viana, me parece que é isso, não tenho certeza se existe o lado folclórico ou não, mas vá atrás que você deve achar a história do "charuto uto". Tinha que ser feito um corte, era um plano seqüência, enfim, era uma montagem longa. A última palavra do rolo, a palavra seguinte do rolo era charuto. E por algum motivo, quando terminou a palavra final, o rabicho que tinha que ir, a palavra era charuto e aí quando emendaram ficou "charuto-uto". "Eu vou acender meu charuto-uto". E imediatamente, o pessoal do Rio que o humor é absolutamente evidente, né? Quando modismos, que sai no Brasil todo, saí do Rio de Janeiro, não tem como. Isso que nos Estados Unidos é chamado de *pull up* ou *over lap*. Pull up eu acho muito mais correto que é o que eles usam na Califórnia, aqui no Brasil virou "charuto-uto". Mas foi pouquíssimo usado. Eu volto a usar o "charuto-uto" ou o pull up na Álamo quando a gente chegava, terminava o rolo e fazia essa emenda eletronicamente no rolo seguinte".

rolo 3 – 10.29:04 frames
rolo 4 – 10.34:24 frames
rolo 5 – 11.27:06 frames
rolo 6 – 10.33: 19 frames
rolo 7 – 11.30:24 frames

Os "créditos finais (colocados após a palavra 'fim' e as cartelas de patrocínio e Lei de Incentivo) ficaram com duração de 1.12:19 frames". Heffner recomenda na mesma mensagem que: "o que exceder aos créditos que forem da Movedoll" deveria ser colocado um "black". Assim, as cartelas iniciais (treze cartelas mais texto sobre o processo de restauração) desenhadas por Luís Cláudio Franca Barros foram filmadas em "*Back-light*, através de fotolitos, com *fade-in* e *fade-out*". Essas cartelas têm a duração de 2m16s, que equivalem a 63 metros. Os créditos finais, desenhados pelo mesmo artista, eram compostos de quatro cartelas – filmadas em "*Back-light*, através de fotolitos, com *fade-in* e fade-out" – com extensão de 10 metros (21 segundos) e créditos rotativos (filmados em *back-light* através de fotolito), com duração de 43 segundos distribuídos em 20 metros. O serviço foi realizado na empresa cinematográfica Movedoll, durante o intervalo entre os dias 3 de junho de 2004 (quando o orçamento foi enviado) e o 14 de julho do mesmo ano quando, segundo anotação à caneta no documento, os fotolitos dos letreiros e intertítulos foram devolvidos. De acordo com o documento, a película utilizada foi a Kodak 5231 Plus X – P&B (cedida pela Cinédia), o responsável da Movedoll é Ronald Palatnik.

Na exibição do filme restaurado, são evidenciadas as diferenças entre os parâmetros dos anos 1930 e os anos 2000. A diferença de volume, a acústica, a distribuição do som, além da diferença de suporte abordada anteriormente, tornam-se um problema para a adequação da exibição do filme às novas salas. Sobre eventuais problemas que possam ocorrer com filmes restaurados – em sua maioria monofônicos – e a reprodução do seu som em sistemas digitais estéreo, Roberto de Carvalho garante que não há qualquer perda de referencial sonoro, pois o padrão digital trabalha com um leitor que identifica a trilha analógica, decodificando o som de acordo com seu formato. Ele afirma: "São três formas diferentes: *track* analógico SR, com redução de ruído SR; o digital 5.1 e o mono, pois tem uma tecla que entende o som que sai do projetor mono e envia para a caixa central do cinema. Não tenta *passear* com um som mono"

(CARVALHO, 2004, p. 56). No entanto, o volume escolhido para o áudio impresso do filme *Mulher* foi definido como mais alto do que nos padrões da época. Caso contrário, os espectadores atuais não conseguiriam ouvir a trilha sonora do filme, pois os níveis de ruído são muito mais altos nos dias de hoje, o que alterou nossa percepção auditiva.

Na tentativa de comparar a primeira exibição do filme *Mulher* em 1931 no cinema Capitólio (Broadway) à sua exibição no cinema Odeon BR, em 2004, e na sala de exibição da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, recorremos ao estudo das metodologias de medida desses sons que em 1930 resultaram em uma redefinição dos aspectos da acústica. A pesquisadora Emily Thompson escreve sobre a relação entre o desenvolvimento de tecnologias, o resultado do som ouvido (projetado) e a crescente busca de um som "limpo", sem qualquer ruído:

> Quando os sons tornaram-se sinais, um novo critério para avaliá-los foi estabelecido. Um critério cujas origens, como os próprios sons, foram localizados nas novas tecnologias elétricas. Sistemas elétricos foram avaliados através da medição da força de seus sinais contra as usurpações inevitável de ruído elétrico, e esta medida tornou-se o meio pelo qual julgar todos os sons... O desejo de limpar e controlar o sinal do som e seu comportamento se tornou generalizada, assim como tudo que possa interferir neste comportamento. (THOMPSON, 2002, p. 3; tradução nossa)

Segundo a historiadora aural (referente ao ouvido, à escuta), este desejo de controle se deve em parte à preocupação dos músicos, que eram abafados pelo crescente ruído de vendedores ambulantes e máquinas da cidade moderna do início dos anos 1930. Ele também foi impulsionado por uma preocupação com a eficiência que exigia a eliminação de todas as coisas desnecessárias, incluindo sons desnecessários. Finalmente, o controle foi um meio pelo qual exercer a sua escolha em um mercado cheio de *commodities* aurais, que permitiu aos produtores e consumidores identificar o que constituía o "bom som", e, desta forma, avaliar os produtos e escolhê-los na concorrência pela disputa de consumidores. O problema do barulho da cidade proporcionou um novo significado ao ruído, a busca dos engenheiros de som aumentou também a exigência do público, o que acarretava em críticas ao circuito exibidor. A pesquisa de Rafael de Luna Freire sobre a recepção da dublagem pelo espectador e críticos brasileiros, a partir de revistas da época, nos ajuda a compreender a "qualidade" no som nas salas e as exigências do público. Luna Freire afirma que segundo Moacyr Fenelon: "o som dos filmes foi prejudicado no cinema Odeon por ter sido lançado em

duas salas" (FREIRE, 2011, p.6). Luna Freire também reúne algumas críticas a salas de cinema brasileiras que em conjunto nos ajudam a compreender que a reordenação técnica não foi adotada pela maioria dos exibidores nacionais. A situação de precariedade seria justificada pela escassez de equipamentos e insumos em decorrência da Segunda Guerra Mundial, quando a importação era prejudicada pelos conflitos em alto-mar e países como os Estados Unidos, que direcionavam todo seu potencial industrial no esforço de guerra. Mesmo assim, o pesquisador documenta a constante campanha das revistas de cinema pela qualidade das salas. Na luta pelos "aparelhos de projeção e sistemas sonoros perfeitos", Luna Freire chama atenção para o fato de que, apesar de corretíssimas em suas exigências, as revistas, em campanha permanente pela melhoria das salas de exibição brasileiras, muitas vezes estavam repletas de anúncios de fabricantes e importadores de equipamentos de projeção. Entre elas, a *Cine Magazine*, em 1938, no artigo "Melhores aparelhos para maior frequência", afirma:

> O espectador, num cinema, às vezes culpa a sincronização de um filme, esquecendo, geralmente, que o defeito provém da péssima aparelhagem sonora […] Os cinemas equipados com aparelhagem sonora, muitos datam de oito e dez anos atrás, e em grande maioria, encontramos os chamados "tapiaphones", e outros que, sendo reputadas marcas, precisam, podem e devem ser renovados a bem do conforto público, e da satisfação da bilheteria do exibidor.[281]

Esse descuido das salas com a aparelhagem de som seria entendido por Bernardet como resultado da prioridade dada à exibição de filmes estrangeiros. O fato deles não serem dublados tornava o som "absolutamente desnecessário. Basta que se ouça algum ruído de fundo, alguma música", pois os diálogos seriam lidos nas legendas aos pés da tela. O prejuízo, portanto, seria dos filmes nacionais que dependeriam do entendimento dos diálogos pelo público. Dessa forma, pudemos compreender minimamente o contexto da exibição de filmes sonorizados nas salas de cinema brasileiras nos anos 1930 e pensar a influência das mudanças da arquitetura e materiais dos "palácios" e a evolução tecnológica de reprodução do som nas alterações da escuta. As particularidades dessas salas têm relação direta com a diferença na experiência de escuta desse período, quando falamos da tentativa de recuperação da "paisagem sonora" dessas salas, quando eram os grandes palácios da Cinelândia. A pesquisa de Emily Thompson nos auxilia a pensar sobre as possibilidades de exibição de um filme

[281] *Cine Magazine*, v.6, n. 65, set. 1938, p. 4 *apud* FREIRE, 2011, p. 8

restaurado (respeitando as características originais de sua concepção) e a tentativa da reapresentação da experiência original em outro tempo e a diferença na recepção pelo público das diferentes épocas com as novas formas de escuta (consciência da escuta). Sobre esse assunto, o pesquisador Frank Kessler afirma que:

> As estratégias de programação discutidas acima colocam em primeiro plano as informações históricas ou o contraste estético, são geralmente incorporados dentro dos quadros familiares às instituições de arquivos [FIAF], museus de cinema, festivais, cineclubes universitários ou salas de cinema especializados. Algumas iniciativas, no entanto, optaram por levar a seleção de tais espaços para fora deste âmbito e tentar fazer com que o público entre em contato com os filmes dos primórdios inesperadamente ou em circunstâncias inesperadas. Este é o caso dos eventos da *Imaginaire en contexte* organizados por Eric de Kuyper para, e junto com, o Belgian film archive, em colaboração com várias outras instituições e inclusive a *Crazy Cinématographe*, exibir os filmes na feira *Schueberfouer* de Luxemburgo e em outros lugares. Tais exibições são sempre, e, conscientemente, anacrônicas, enquanto procuram explicitamente provocar um encontro inesperado de um público contemporâneo com filmes históricos. Um encontro que é concebido de tal maneira que o espectador pode, e na verdade deve, experimentar o cinema como um evento. (KESSLER, 2011, pp. 143-144; tradução nossa)

A *Cinématheque Royal de Belgique* é o local que mais se dedica à pesquisa de equipamentos obsoletos e disponibiliza tais tecnologias para a exibição dos filmes o mais próximo possível do seu original, ao contrário das possibilidades das salas de exibição comerciais. Para a conclusão dessa nossa tentativa de reconhecimento estético-histórico do filme *Mulher* através do estudo do percurso de sua banda sonora ao longo de mais de oitenta anos, concluímos com uma citação da pesquisadora Emily Thompson, que afirma que os historiadores de paisagens sonoras são desafiados pela misteriosa capacidade do som em se derreter no ar. Por sua tendência, mesmo em uma era pós-fotográfica, de apagar-se do registro histórico. Entretanto, se a maioria dos sons do passado se foi para sempre, mesmo assim eles deixaram um rico acervo de sua existência nos artefatos, nas pessoas e nas culturas que recuperamos aqui. Com a solidez dos objetos tecnológicos e as práticas e materiais utilizados por aqueles que projetaram as salas de cinema, assim como pela tecnologia que constituiu esses sons, podemos começar a recuperar os sons que há muito tempo foram desfeitos no ar e, por conseguinte, podemos recuperar mais plenamente o nosso passado (THOMPSON, 2004, p. 12; tradução nossa).

5.4.1. Análise do som do filme em comparação à imagem da versão de 2004 do filme *Mulher*.

Na análise do filme *Mulher* restaurado em 2004, procuramos pensar no *áudio-ver* e dessa forma procuramos descrever o que vemos daquilo que ouvimos e o que ouvíamos daquilo que víamos. Dessa forma, ficou claro o que defendemos sobre o processo de restauração da obra: o filme contém informações de imagem e de som que juntos se transformam em uma "mesma coisa no mesmo momento e no mesmo plano de realidade" (CHION, 2011, p.60). O filme contém pontos de sincronização que às vezes são discretos e em outros momentos bastante marcados. Como a banda sonora do filme é composta apenas de trilha sonora, precisamos tentar compreender de que forma o movimento da música se associava ou não ao movimento da imagem. Por movimento da imagem entendemos desde a movimentação dos atores dentro do quadro, até os movimentos de câmera ou a pura disposição de objetos e estampas na tela. O papéis de parede utilizados na decoração das cenas internas ou a distribuição das árvores no parque podem ter fornecido indícios para o restaurador compreender qual o momento musical poderia ter sido associado àquela imagem. O enquadramento de planos próximos como no início do filme o vaso quebrado ou os planos distantes da intimidade do casal relacionavam-se diretamente ao resultado audiovisual do filme junto à associação com a música.

Essa relação não é estabelecida apenas pelo número de objetos no campo e, portanto, o maior ou maior número de informações (fontes) para procurarmos sincronia, mas pelo fato de – na linguagem cinematográfica – um plano próximo exigir a atenção para aquela determinada informação, enquanto um plano mais distante, com quadro mais aberto, permite que a interação do espectador com a ação se dê de forma mais livre e solta. Permite, assim, que o olhar do espectador passeie pelo quadro. Neste caso a música pode corroborar com essa libedade ou, ao contrario, chamar a atenção dispersa na imagem para um determinado ponto.

Paralelamente, características do próprio som trarão informações diretas a essa imagem. O áudio transcrito dos discos Vitaphone de 1931 possibilitou aos responsáveis pela restauração do filme *Mulher* um estudo detalhado da *extensão* desse som, para a percepção de se os sons diziam respeito diretamente (diegéticos) à ação dentro do

quadro ou fora dele (por exemplo quando Carmen está dentro do quarto e sua senhoria a chama para cobrar o aluguel. Carmen ouviu algum som que a fez ir para a janela e "conversar gritando" com a senhoria?). O som poderá implicar ou não em uma continuidade temporal ou na continuidade espacial – ligação entre os lugares exteriores vistos e o interior (mesmo exemplo da cena da senhoria da pensão). Dessa forma, procuramos em nossa análise algumas possibilidades de interação entre imagem e som. Por exemplo, se os personagens reagiam ao som ou se o som/ a música reagia à ação ou falta de ação da imagem.

Essa relação não estaria apenas na história ou no roteiro. O "desenrolar no tempo de uma figura musical" não necessariamente significa um acompanhamento codificado daquilo que se produz na imagem. O fenômeno sonoro em si e o acontecimento sonoro puro estarão inseridos na coerência global da obra, não apenas narrativa. Portanto é na montagem – exatamente o que havia sido perdido ao longo dos anos no filme *Mulher* – que devemos nos ater para a análise fílmica. De que forma as "porções" de som e de imagem foram fixados e cortados, montados e deslocados ao longo do filme. Nos materiais fílmicos, no copião com a imagem de janela correta (1: 1,33) não havia uma unidade narrativa estrutural. Foi a partir da montagem das músicas dos discos do *Mulher* que buscamos perceber a noção de "plano sonoro" para guiar a montagem dos "planos definidos da imagem entre duas colagens de durex". A montagem final apresentada tem inegável influência da montagem realizada em 1977, mas de forma diversa buscou – a partir de nova montagem – fazer emergir o filme como unidade fílmica reconhecida por todos.

A versão restaurada do filme *Mulher* é, portanto, resultado do reconhecimento estético da obra pelo responsável pela restauração, Hernani Heffner, e, como recomendado, todas as matrizes estão preservadas, possibilitando que se volte atrás em algumas decisões, caso seja necessário. Ao assistirmos à projeção do filme em película[282], identificamos que a primeira música (não identificada), erudita e romântica, foi associada por Hernani Heffner e Alice Gonzaga aos créditos iniciais do filme. Em função dos novos créditos da restauração, a música demora um pouco a iniciar [01m19s], de forma que o áudio das primeiras cartelas é apenas o ruído dos discos

[282] Na Cinemateca do MAM (Rio de Janeiro) em 10 de maio de 2012.

Vitaphone. Esse tempo de “silêncio” característico pode servir para a adaptação do ouvido do espectador a tal chiado. A *Abertura* de *“Romeu e Julieta”* [02m46s] serviu praticamente como tema para o ambiente familiar de Carmen (especificamente na figura do padrasto: Humberto Mauro). Ao contrário da versão de 1977, percebemos a primeira diferença, pois o filme começava com o amigo aleijado de Carmen tocando violão. O primeiro solo de violão [04m50s] caracteriza, em 2004, o cotidiano de Carmen em constante ameaça pelos olhares desejosos de seu padrasto e vizinhos (volta o tema da *Abertura* de *“Romeu e Julieta”* em 05m23). A música *“Serenade”* [05min31s] abarca a relação de Carmen com o amigo aleijado (Máximo Serrano), os suspiros e esperança de Carmen em seu quarto e segue até o encontro de Carmen com Milton. O segundo solo de violão [10m24s] revela-se uma música diegética, pois o intérprete aparece no filme como o seresteiro contratado por Milton que embala o encontro de amor entre Carmen e Milton no parque. A musica é interrompida também de forma justificada pela imagem, quando a corda do violão arrebenta. Esse momento é, de fato, um dos primeiros pontos de sincronia entre som e imagem, apesar de na versão de 1977 a música não respeitar a interrupção do som-visual do instrumento tocado na imagem. A montagem paralela entre o violão e a sedução de Milton também revela a utilização do *subentendimento* com o auxílio da música sincronizada (perda da virgindade).

A música *“Valsa Triste”* [12m35s] introduz a infelicidade iminente à Carmen quando retorna para casa após ter sido “desonrada” e é, em seguida, expulsa pelo padrasto. A música *“Rose Adágio”* [15m13s] ainda permite a esperança à personagem que procura Milton, mas, associada às imagens quase expressionistas deixa claro o desespero da protagonista. Mais uma vez a infelicidade de Carmen é representada pelo tema musical da *Abertura* de *“Romeu e Julieta”* [16m21s], quando a personagem não encontra Milton no endereço que consta em seu cartão. Essa música acompanha toda a “desgraça” de Carmen e contempla a procura por emprego da personagem e seu desabafo com a colega de quarto (Olga Silva). A música *Rose Adágio* [20m40s] aparece mais uma vez no momento depressivo da personagem, quando ela desmaia de fome na rua e é recolhida por Oswaldo, colocando-a no carro. Dessa forma, é encerrada a primeira parte do filme que se passa no ambiente pobre de uma favela carioca.

A segunda parte do filme, entretanto, também contém o tema *Abertura* de *“Romeu e Julieta”* [21m03s], que acompanha a personagem Carmen quando ela

"invade" o espaço da casa de Flávio, levada por Oswaldo. O primeiro diálogo entre Carmen e Flávio acontece sob o tema de uma valsa popular brasileira que aparecerá outras vezes ao longo do filme denominada por nós *"Música triste e bonita"* [22m14s]. Os dois se estranham a princípio durante o período da *Abertura* de *"A bela Adormecida"* [24m17s]. Na execução da parte suave da música, Heffner encaixou as imagens do entendimento e reconhecimento dos personagens em função de suas desilusões amorosas. Esse momento caracteriza a criação de um clima para o casal que é contrastado por poucos segundos com a entrada de *"The italian street song"* [26m18s] enquanto Milton coloca um disco na vitrola. Esse momento da imagem poderia caracterizar um ponto de sincronia, assim como o compreendeu Carolina Cardoso de Menezes na composição da trilha para a versão de 1977 – a troca de faixa das músicas coincidia com a colocação do disco na vitrola. Entretanto, Heffner argumenta que um ponto de sincronia neste momento do filme chamaria a atenção para as ações, enquanto que a narrativa pedia uma continuidade e não interrupção do clima criado para que os personagens se aproximassem. A música *"Ah, the sweet mistery of life"* [26m30s] – desde o próprio título – pareceu ser a melhor trilha sonora para a aproximação definitiva entre Carmen e Flávio. O ponto de vista do homem coube dentro dos vinte segundos da música *"Neath the Southern Moon"* (música um tanto reflexiva) e aos 28m39s entra outra valsa popular brasileira que chamamos exatamente de *"Tema romântico do casal"*. Nessa música, a passagem de tempo representada pela aparição em *fade in* do porta-retrato com a foto de Carmen sobre o móvel da sala. Percebendo a falta de imagens em relação à duração da música, Heffner enxerta "*blacks*" (pedaços de ponta preta) somados a intertítulos com maior duração[283] – configurando a opção da restauração por respeitar a duração do áudio no processo de restauração. Assim, as primeiras imagens dos dois personagens como amantes aparecem aos 29m56s com a introdução da música, tocada anteriormente, *"Ah, the sweet mistery of life*. Pouco depois a *"Musica triste e bonita"* [30m32s] chama a atenção para um "desastre eminente", que é revelado quando aos 31m20s, Carmen descobre o retrato de Lygia ao som de um *poupourri* de músicas eruditas. O presságio gerado pela música anterior se concretiza quando a *Abertura* de *"A Bela adormecida"* [32m12s] traz à imagem a presença da personagem de Lygia: seja da foto dentro de um livro de Flávio ou emoldurada no consultório do marido que a trai. A *Abertura* de *"Coriolano"* caracteriza

[283] Heffner afirma que filmou os intertítulos com grande margem, pois sabia que eles serviriam como "curinga" para cobrir os momentos do filme onde faltava imagem.

o clima de humor marcado desta sequência no consultório médico e pode ser considerada como o tema de Lygia. Esse consultório revela tanto a personagem Lygia e seu marido, como também serve para caricaturizar uma classe média alta que será apresentada no *Tennis Club* e se incomodará com a presença da simplória Carmen. A *Valsa* de *"A Bela adormecida"* [38min24s] inicia quando o médico ajeita os bigodes, olhando-se no espelho. Depois, continua no *Tennis Club*. Esta será a trilha sonora que contextualizará esta classe social estranha a Carmen à qual ela será confrontada, mas não inserida, ao se amigar com Flávio. Ao final da mesma cena do *Tennis Club*, a *"Música triste e bonita"* [41m41s] inicia e culmina na cena em que Carmen e Flávio chegam em casa e ela sofre pela rejeição sofrida aos olhos dos amigos dele. Os personagens parecem se resolver e a música *"Rose Adágio"* [43m39s] acompanha o cotidiano feliz do casal. O início da música *Abertura* de *"Romeu e Julieta"* [46m56s] traz um elemento à narrativa que será desenvolvido mais à frente, quando Flávio vai à Biblioteca Nacional[284] estudar e onde ele conhece Helena.

Carlos Eduardo Pereira analisa que "excetuando-se as valsas [brasileiras], as duas outras músicas populares que aparecem no filme, são dois *fox-trotes*" [48m46s] e [51m43s], na compreensão da totalidade do filme, essas faixas correspondiam à cena de festa na casa do protagonista. O início da *Abertura* de *"Coriolano"* [52m32s] anuncia a chegada de Lygia à festa[285]. Ela irá se declarar a Flávio, ao revelar sua infelicidade com o Doutor Arthur. Quando a música volta para os acordes iniciais, Flávio manda Lygia se retirar, Carmen observa o encontro e sofre – gesticula utilizando da pantomima. A *Valsa* da ópera *"Eugene Onegin"* (Ato II) [54m54s] caracteriza tanto o abraço de Flávio e Carmen (o alívio pela confirmação do amor verdadeiro) quanto um novo perigo revelado em cenas anteriores. Enquanto Carmen está em casa, Flávio reencontra Helena na casa de Manoel Ferreira de Araújo, que representa um editor, possível contratante do livro de Flávio. Estão em reunião ele, Flávio e Oswaldo e posteriormente se dirigem para a oficina de *O Malho* e *Cinearte*. A montagem paralela é criada entre as músicas e corroborada por Hernani Heffner que encadeia às imagens na Embaixada da França, ao som da *"Música triste e bonita"* [56m39s], Carmen sozinha em casa à espera de Flávio.

---

[284] Imagens da Cinelândia são reveladas, aparecendo o Teatro Municipal ao fundo.

[285] A chegada de Lygia nessa montagem de 2004 é paralela à festa que acontece na casa de Flávio. Em 1977, Saboya e Alice Gonzaga criaram um novo capítulo para o filme que evidenciava por uma cartela escrita que a visita de Lygia se dava no dia seguinte à festa.

Nesse momento, entretanto, a imagem não acompanha exatamente a distribuição das músicas. Pois, ainda durante a *"Música triste e bonita"*, volta à cena de Manoel Ferreira de Araújo e Oswaldo conversando na luxuosa casa do editor. Ainda sob esta música, Flávio e Helena conversam a sós nos jardins da mansão (então Embaixada da França). Ao ser questionado sobre a não exatidão dos cortes e distribuição das imagens, Heffner afirma que também havia pensado dessa forma, mas nenhuma das suas tentativas de sincronização na moviola resultaram em uma distribuição com correspondência exata entre som e imagem.*"The italian street song"* inicia aos 58m52s e a imagem revela Carmen em casa, sozinha e desolada, ao colocar um disco para tocar. Nesse momento, a troca de discos é considerada um ponto de sincronia e a música inicia assim que a personagem coloca a agulha no disco. A *"Música triste e bonita"* [59m04s] que antes revelara Carmen, servirá agora para apresentar Flávio ao galantear Helena, ainda nos jardins da casa do editor. Sem uma associação direta entre a montagem paralela das músicas e das imagens, *"The italian street song"* reinicia [59m39s] e são mantidas as imagens do mesmo ambiente: Flávio e Helena permanecem conversando pelos jardins. *"Ah, the sweet mistery of life"*, a partir da introdução com um solo de violino acompanha, mais uma vez, a imagem de Carmen sozinha em casa e Flávio e Helena na mansão, com o pai da moça e Oswaldo.

Terá início a terceira parte do filme, quando a felicidade prometida corre perigo e o sonho de fadas revela-se impossível a duas pessoas de classes sociais tão diferentes. Com *O vôo do Besouro*, da ópera *"O conto de Czar Saltan"* [01h01m01s], mais uma parte em *Black* traz apenas os intertítulos dos diálogos, em que Flávio revela para Oswaldo estar apaixonado por Helena. A próxima sequência de imagens é acompanhada do *"Tema romântico do casal"* [01h01m53s] utilizado, agora, em contraposição ao cotidiano desgastado em que Flávio aparece junto à cama onde Carmen dorme. Ainda sob o mesmo tema, Flávio trabalha enquanto Carmen tenta puxar assunto com o amado. Ele, entretanto, se irrita com a perturbação que antes era considerada um carinho. Carmen percebe e se cala. Em contraposição, uma *valsa não brasileira* não identificada, denominada *"Música alegre"* [01h04m42s], revela Flávio e Helena ao se divertirem no golfe ("golfinho": como o denominam no diálogo dos intertítulos). A imagem revela Lygia que flagra a felicidade do novo casal. A música *"Serenade"* [01h05m56s] caracteriza um novo espaço e uma ação paralela: Carmen em casa recebe uma carta anônima que a avisa do noivado entre Flávio e Helena. Oswaldo chega no exato

momento e, ao ser questionado sobre a veracidade da denúncia, ele confirma a suspeita e, ao mesmo tempo, declara-se apaixonado. Ao som de *"Valse triste"* [01h07m54s], Oswaldo e Carmen terminam a conversa e ele se retira. Ela fica sozinha e senta-se. A música prossegue enquanto, após uma passagem de tempo, Carmen escreve um bilhete e o põe junto a Flávio sob o travesseiro, enquanto ele dorme. Ainda sob a mesma trilha sonora, Flávio descobre o bilhete e questiona o mordomo sobre o desaparecimento de Carmen. Oswaldo chega e revela a Flávio os motivos da honrada e dedicada mulher. Uma discussão se inicia, entretanto os amigos se entendem com um aperto de mão. A mesma música contempla, após um longo lapso de tempo, o reencontro entre Flávio e Carmen. Neste momento, o *"Tema romântico do casal"* se inicia [01h11m48s] e Flávio declara Carmen como seu verdadeiro e único amor, assumindo-a definitivamente como sua companheira. Os dois se reconciliam, beijam-se e saem abraçados. A mudança de música acontece aos 01h13m24s, quando sobre a imagem do final feliz do casal aparece a palavra "Fim", ao som de *"The street italian song"*. Durante as cartelas finais, mais uma vez o *"Tema romântico do casal"* é tocado [01h13m37s até 01h14m51s].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão de nosso trabalho está na análise das questões apresentadas e na importância de discuti-las para a atividade de preservação e restauração de filmes no Brasil. Portanto, esse trabalho, que se propunha a princípio uma investigação direta dos materiais do filme *Mulher* para verificar a ação de restauração realizada em 2004, terminou por requerer um aprofundamento não apenas sobre o filme, mas também sobre o contexto no qual ele foi realizado, exibido, conservado e restaurado em mais de um momento. A partir do recorte do estudo específico para a banda sonora do filme *Mulher*, nossa atenção foi direcionada a compreender o complexo período da passagem para o cinema sonoro, do qual o filme foi um dos pioneiros a utilizar a tecnologia de sonorização de discos Vitaphone no Brasil.

A pesquisa inicialmente partiria das cópias em película; o que foi postergado à medida que a documentação em papel suscitou inquietações sobre as decisões estéticas e estilísticas desse primeiro filme sonoro da Cinédia. Ampliamos, por conseguinte, o nosso escopo de análise para tentarmos compreender o que era esse som ouvido na cópia restaurada do filme *Mulher* em 2012. Por que a tecnologia utilizada foi a de discos sincronizados ao projetor e por que o áudio continha apenas trilha sonora orquestral? Com esse intuito, nos aprofundamos nas documentações da realização do filme e em cartas de Adhemar Gonzaga trocadas com Octávio Gabus Mendes e outros colegas da revista *Cinearte* poucos anos antes da realização do filme. Percebemos que o filme *Mulher* foi o resultado direto da viagem de Gonzaga aos Estados Unidos em 1929. Essa viagem revelou-se um marco tanto para o direcionamento ideológico da revista *Cinearte* acerca do cinema sonoro, quanto à concretização do projeto de cinema nacional com a construção do estúdio inicial da Cinédia, em São Cristóvão. O argumento de *Mulher* foi escrito durante essa viagem e, até as filmagens, o assunto som percorreu tanto as cartas trocadas entre os jornalistas quanto os textos publicados na revista *Cinearte*. Apoiamo-nos nesses textos para a conclusão de que a aceitação do cinema sonoro baseou-se, a princípio, na vontade de continuidade da linguagem cinematográfica silenciosa. O esperado pelos articulistas da revista *Cinearte* era, inicialmente, apenas a melhoria na qualidade do acompanhamento musical dos filmes, de forma que qualquer sala de cinema pudesse reproduzir o acompanhamento sonoro com a diversidade tímbrica alcançada por uma grande orquestra. Portanto, o primado

estético de Gabus Mendes e Gonzaga – em comparação com os filmes realizados logo antes do filme *Mulher* pelo grupo de colegas da revista *Cinearte* – se aproximava ainda do cinema silencioso. No entanto, a vontade de incluir falas ao filme aparece desde a preocupação de Gonzaga em conseguir importar equipamentos de captura sonora em tecnologia Movietone – sem sucesso – e, mais tarde, em notícias de jornal que anunciaram as filmagens do novo filme da Cinédia:

> ‘Mulher...’ não será um primor sómente em interiores. Os seus exteriores e paysagens cortados habilmente pela Mitchell, são lindos e felizes. A direcção de Octavio Mendes tudo cuidou, tudo regeu. Mendes, o jovem director que tanto promette é também autor do scenario do film. Elle deu á “Mulher...” um tratamento cuidadíssimo e os detalhes que enchem o film são os mais expressivos e bonitos.
> Para que nenhum attributo falte á ‘Mulher...’ tão cheia de predicados dos melhores, ainda há uma photographia das mais perfeitas e modernas, acompanhando bem o espírito de todas as scenas. E também uma cuidada e *escolhida synchronisação, e sequencias faladas em brasileiro*, legitimo brasileiro, pelos interpretes do ‘Mulher...’ que promete ser technicamente perfeita e artisticamente admirável, já está quasi terminada. Na semana passada, em algumas montagens interessantes, num dos palcos do Cinédia Studio, Octavio Mendes ultimou a filmagem das scenas terminantes do film, scenas estas em que entraram novos artistas, novos nomes á mais para o numero já brilhante que possue o elenco. (...) ‘Mulher...’ vae divertir, vae interessar, vae prender, vae fazer pensar... “Mulher...” tem predicados para agradar á todos. Tem muito de *Cinema puro*, e muito para satisfazer também á bilheteria... (Arquivo Cinédia sem identificação; grifo nosso)

O mito de que o filme teria falas acompanha as informações sobre este título no livro de comemoração dos cinquenta anos da Cinédia (GONZAGA, 1987, p.39) e inclusive no *site*[286] da produtora, além de textos de alguns pesquisadores como o do professor João Luiz Vieira (*Cf.* VIEIRA, 1987, p. 137). De forma que essa informação incorreta ainda se repete, o que a nossa dissertação busca corrigir. Entretanto, o tratamento do roteiro e a lista de diálogos, ou mesmo o processo de contratação do maestro Alberto Lazzoli, evidenciam que, antes do início das filmagens, a decisão do percurso estético do filme já estava definido. Gabus Mendes, assim como no roteiro de *Ganga Bruta*[287], definiu as sequências do filme pautado pela ação dos personagens. A

---

[286] “Mulher foi inicialmente sonorizado no lançamento, com discos (por Luiz Seel) que reproduziam trechos de diálogos dos atores e orquestrações de Alberto Lazzoli.”. Disponível em: http://www.cinedia.com.br/Mulher.html. Acesso em: 10 agosto 2012.

[287] Em carta a Adhemar Gonzaga, em 16 de agosto de 1929, Gabus Mendes, de São Paulo, escreveu: “O scenario para Humberto, já está concluido. Estou enviando em fasciculos, porque esta prompto apenas o

evidenciação dos espaços decorados (direção de arte), de maneira extremamente clara nos enquadramentos para a identificação da favela e em contraposição aos cômodos da casa de classe média alta, ou à mansão do editor, recusam explicações verbais. Ao mesmo tempo, as expressões na interpretação dos atores e as ações utilizaram a pantomima de forma a evidenciar o sofrimento de Carmen com o padrasto, a falta de atitude da mãe de Carmen e a ridicularização sofrida pelo amigo aleijado. A "auto-suficiência da imagem", sem necessidade de explicações verbais, é conseguida com o uso recorrente de planos-detalhe ao longo do filme e de personagens *tipo* para assombrar Carmen de forma caricatural, enquanto ela caminha pelas ruas depois de ser expulsa de casa na enunciação de derrota e frustração de seus sonhos. Do mesmo modo, o diretor se utiliza de símbolos visuais como o batom e as roupas de baixo à mostra para denegrir a imagem da colega de quarto de Carmen. Tais recursos revelam que Gabus Mendes não pretendia a qualquer momento explicar a situação à qual Carmen se encontrava pelo uso de falas. As cartelas utilizadas para os intertítulos são numerosas, porém distribuídas de forma desigual. Ou seja, Gabus Mendes permitiu ao espectador adentrar a história sem muita explicação escrita. Ele apenas indicava a identidade dos personagens, sem muitos esclarecimentos. A junção dos indícios narrativos era feita aos poucos, no decorrer dos acontecimentos.

No filme, os diálogos escritos se tornam mais frequentes nos momentos frenéticos da montagem, como a festa de classe média. As cartelas são utilizadas para reforçar a caricaturização dessa classe social, além de se utilizar de algumas piadas prontas a fim de gerar o riso no público. Os diálogos maiores entre Carmen e Flávio e, ao final do filme, entre Flávio e Oswaldo e entre Oswaldo e Carmen, servem para explicar o complexo amoroso criado no roteiro de Gabus Mendes. Num primeiro momento, as cartelas explicam a desilusão amorosa de Flávio que não é mostrada por imagens e, ao final, os intertítulos reforçam a moral do filme. Ou seja, Carmen por se manter digna diante do eminente abandono de Flávio e recusar o amor de Oswaldo, merecerá o reconhecimento de Flávio por seu companheirismo e "afeto" e – abrindo espaço para futuras problematizações – submissão. De toda forma, Michel Chion deixa claro em seu livro *A audio-visão* que esses diálogos escritos influenciavam de maneira decisiva no

---

rascunho. Eu vou passando a limpo e vou mandando. A cópia eu enviarei á voce. Não tenho enviado nada ao Humberto ultimamente, porque elle deve estar muito occupado com as ultimações de "Sangue Mineiro" e, portanto, de nada servirá".

ritmo de montagem, assim como as músicas, e que a presença do verbo abriu caminho para a inclusão de falas no cinema sonoro. Gabus Mendes, como mostramos no terceiro capítulo, afirmava que o número de falas de um *talkie* deveria equivaler ao número de intertítulos, evidenciando que o raciocínio de Mendes ainda acompanhava a linguagem do cinema silencioso.

Portanto, concluímos que o filme *Mulher* é um filme sonoro porque, além do simples fato histórico da obra ter o acompanhamento de discos durante a sua projeção, a sua trilha sonora foi especialmente pensada pelo diretor Gabus Mendes e pelo maestro Lazzoli para esclarecer a complexidade dramática da narrativa. Entretanto, a linguagem do filme (encenação, enquadramentos, números de planos, movimentos de câmera) pertence, ainda, à dos filmes silenciosos. Os *leitmotivs* utilizados demarcam a diferença entre os espaços – favela x casa de classe média x mansão –; entre a origem social dos personagens – o *leimotiv* de Carmen remete à sua origem pobre, enquanto o tema de Flávio é mais "sofisticado". O tema de Flávio com Helena é ainda mais sofisticado e traz a "leveza" que se contrapõe diretamente ao "peso" da melancolia que as músicas que acompanham Carmen carregam. A utilização de temas em sua maioria eruditos românticos está diretamente associada à ideia de amor romântico que Gabus Mendes esperava retratar em seus filmes e que gostava de ver nos cinemas. A ilusão amorosa de Carmen, assim como sua desilusão, ganham também seus temas musicais. Em carta, após a realização do filme *Mulher*, onde ele analisa as condições dos realizadores brasileiros em contraposição aos norte-americanos, Octávio Gabus Mendes afirma:

> O director Brasileiro não chama o criado. Elle mesmo faz o que precisa. Liga quando muito o radio, se é que o tem. E pensa na idéa que lhe sugeriram para escrever elle memo o scenario do Film.
> Escripto o mesmo, não tem o modista para tratar as criações da estrella e nem o departamento de montagem para combinar os ambientes photogenicos. Não ha operadores. Ha um só. Não ha script girl. Não existem duas ou tres mil photografias para escolher o elenco. A historia precisa ser escolhida e pensada para os ambientes que existem e para os artistas que temos. O director escreve elle mesmo a adaptação. Escreve-a pensando na difficuldade disso e na impossibilidade daquillo. O scenarias americano escreve por exemplo: –
> – Machina afasta-se do detalhe tal e, recuando até o fundo da sala, volta-se para a janella. Encaminha-se para a mesma. Atravessa-a. Entra pela janella da casa vizinha. Gira pelo quarto. Apanha, á esquerda, o detalhe tal.
> Escreve isso e os techinicos têm as dores de cabeça. Imaginam-se

> meio de fazer o movimento da câmera. E fazem, mesmo. (...) O director Brasileiro, não. Imagina a scena. Escreve-a. Depois corta-a toda e escreve outr. Porque? Porque viu que não é possível andar com a machina naquelle trecho e que aquelle movimento...
> Mezes depois estréa o Film. O publico critica a gravata do galã que esteve mal posta. O vestido da estrella que não, é "ultima moda". A falta de movimento de machina. Illuminação defficiente. Tudo! O Film Brasileiro soffre uma critica feroz, quazi. Não se lhe perdoa o mais simples detalhe!
> (...)
> Porque não se pode encarecer um Film. O Film Brasileiro é feito para o Brasil. Custe a lucta que custar, passando elle da verba estipulada dá prejuízo. E não é possível manter industria alguma com prejuízos. (MENDES, 1932, pp.7-9; grifos do autor)

Por sua vez, em função do aprofundamento que tivemos nos documentos que justificam a nossa hipótese sobre o estilo adotado por Gabus Mendes, apenas os materiais sonoros foram analisados. Tivemos contato com os discos originais Vitaphone, onde diferenças para os discos Vitaphone norte-americanos tornaram-se claras. Os discos de *Mulher* são uma nítida adaptação brasileira, de acordo com as condições da indústria fonográfica da época, do que seria a sonorização de Hollywood. Assim, fica clara a escolha (sem muitas opções) pela utilização da tecnologia Vitaphone tanto pelos realizadores da Cinédia, quanto por Luiz de Barros e Wallace Downey, já que essa tecnologia se revelou mais fácil de ser adaptada às condições nacionais, enquanto o uso do Movietone foi retardado por questões alfandegárias, pelo protecionismo norte-americano às suas invenções. Porém, o cinema linear roteirizado em *Mulher* se contrapõe, também, ao estilo adotado por Luiz de Barros e Downey. Enquanto estes procuraram uma maior qualidade sonora, ao representar suas cenas dentro de estúdios – o que possibilitou a inclusão de falas, canções e ruídos que caracterizavam os filmes *musicados* –, Gabus Mendes e Gonzaga tentaram por mais dois títulos manter o primado do cinema narrativo clássico, menos pautado nas comédias de costumes e mais próximo dos sonhos das "moçoilas" e "rapazotes" que frequentavam o cinema à procura do idílio e do exemplo do Brasil moderno. Optaram, portanto, por um filme *sincronizado*.

A partir dessa contextualização, e da conclusão sobre o estilo do filme, compreendemos que a trilha sonora corroborava a seriedade daquela história contada. As músicas ritmizam a narrativa e criam blocos claros de momentos dramáticos, troca de personagem e ambientação, além de caracterizar a emoção da cena – momentos

melancólicos e tristes ou felizes, animados. Obtivemos, portanto, a confirmação quanto à importância da trilha sonora na compreensão do responsável pela restauração de 2004, Hernani Heffner, da obra exibida em 1931. Entretanto, não descartamos a influência da versão de 1977 na compreensão final de Heffner do filme, principalmente no que diz respeito ao encadeamento das imagens. A análise da trilha sonora de 1977 nos possibilitou compreender as diferenças entre o que foi a sonorização deste filme e a ideia que se fazia do que seria esta sonorização. No entanto, o aprofundamento metodológico nos materiais em película não foi possível cumprir ao final de pouco mais de dois anos de pesquisa, o que nos permitiria analisar de forma detalhada as marcas das intervenções realizadas que ainda estão impressas na película. Como afirma o pesquisador Alexandre Vasques em sua dissertação recém defendida na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), essas impressões foram herdadas provavelmente pelas gerações de materiais filmográficos posteriores ao negativo original e à cópia em nitrato. A partir da investigação das marcas de borda, pode ser possível, por exemplo, a datação de fabricação do negativo e das cópias. O trabalho de Vasques é referência nessa metodologia que busca a decodificação dos símbolos produzidos pelos fabricantes da película na borda dos materiais que, ao serem confrontados com as informações dos documentos disponíveis em papel, possibilitam identificar as alterações de montagem e as gerações de materiais copiados. Vasques evidencia os “picotes de marcação de luz”, as “marcas de emendas”, as “impressões de marcação de luz” e as “mudanças de suporte”, além de outras características do material, a partir da análise dos documentos audiovisuais do filme *Limite* em mesa enroladeira. Em suma, a metodologia utilizada por Vasques se revela um caminho importante no esclarecimento de muitos “achismos” históricos sobre a preservação e restauração de filmes que passaram por diversas intervenções e muitas vezes foram alterados sem possibilidade de retorno às condições originais.

Em nosso trabalho foi possível, ademais, reconstituir a trajetória de intervenções sobre a banda sonora do filme *Mulher*. Um ponto importante que podemos observar ao concluir a pesquisa é o caráter introdutório no qual ela acabou se configurando. O exercício de comparação de materiais apresenta uma complexidade que merece ser aprofundada, sobretudo do ponto de vista da preservação. No entanto, podemos considerar que nosso estudo apresentou avanços significativos na compreensão do que é a restauração de som dentro da área de preservação audiovisual. Desta forma,

procuramos embasar nosso trabalho em três frentes de pesquisa: o período da passagem para o cinema sonoro aos olhos da *Cinearte*; o momento da produção do filme *Mulher* e, por último, quatro diversos momentos da experiência estética com o filme representados por quatro exibições do filme em diferentes anos (1931, 1977, 2004, 2012), sendo três delas resultado das duas intervenções físicas realizadas na obra. Nossa intenção foi buscar associar as informações coletadas acerca desses quatro momentos da história do filme às características sonoras apresentadas em cada uma delas. Evidenciamos essas características a partir do exame dos discos originais preservados pela Cinemateca Brasileira transcritos para o computador da Rob Filmes e do áudio ótico das cópias em película de 1977 e de 2004. Para um estudo detalhado, trabalhamos também com três diferentes cópias em DVD – duas advindas de fitas VHS de trabalho, respectivamente da versão de 1977 e da cópia ainda incompleta do filme restaurado em 2004 e, posteriormente, perto da conclusão do trabalho, descobrimos uma cópia em DVD resultante da telecinagem da cópia final completa de 2004.

A colaboração do Arquivo da Cinédia em nos permitir o acesso tanto aos documentos em papel quanto aos materiais em película, assim como às cópias digitais dos materiais filmográficos, foi essencial ao resultado alcançado. A partir desse material, procuramos investigar a produção do filme *Mulher* sob o aspecto de sua sonorização e, ainda, problematizamos a atividade de exibição de filmes restaurados. As questões enfrentadas para a viabilização da projeção do filme de 1931 nos anos 2000, como a tecnologia de sonorização, suporte utilizado para a cópia, ou a velocidade de projeção do filme tem referência direta com as condições de difusão da obra.

Concluímos esse trabalho com a estranha sensação de que esse período da história do cinema brasileiro, apesar de já bastante estudado[288], ainda carrega e anseia por ser desvendado como uma importante contribuição à história do início do cinema sonoro no Brasil. Pois, para além de problematizar algumas questões relativas às intervenções realizadas no filme *Mulher*, nosso estudo pode apontar alguns caminhos a serem explorados pelos próximos pesquisadores. Seja na problematização das restaurações sonoras ou no estudo da importância do som nesses filmes que, pela falta de diálogos e

[288] Por nomes como: Paulo Emílio Salles Gomes, Fernando Morais da Costa, Lécio Augusto Ramos, Eduardo Santos Mendes, Carlos Roberto de Souza, Rafael de Luna Freire, Sheila Schwarzman, Eduardo Moretin.

ruídos, são muitas vezes desconsiderados como sonoros, já que, na historiografia clássica, eles são exemplos da precariedade do início das técnicas de sonorização. Essa perspectiva desconsidera e desqualifica a relação entre a imagem e o som que se evidenciou pela importância da influência de um sobre o outro para a tentativa de reconstituição do filme o mais próximo possível do original. Entretanto, a análise detalhada desse material sonoro resultou na destruição dos castelos de areia construídos no início da pesquisa. Apesar dos avisos de pesquisadores e professores, além dos próprios técnicos entrevistados, a motivação durante toda a pesquisa nos levava à esperança de que a restauração de 2004, tão preocupada com a ética, aproximasse o filme assistido na sala da Cinemateca do MAM daquele projetado em 1931 no cinema Capitólio (Broadway) em 12 de outubro, no Rio de Janeiro. No entanto, descobrimos que o filme na "versão restaurada" na verdade não respeita a duração original. Concluímos, pela comparação entre os materiais de 1931, de 1977 e de 2004[289], que esta versão não mantém integralmente a música transcrita dos discos Vitaphone.

O fato de em vários momentos não existir a imagem correspondente à banda sonora, sendo necessária a inclusão de *blacks* na tela, levou o pesquisador Hernani Heffner a optar por não utilizar uma pequena parte da trilha original que equivale a três curtas faixas dos discos um lado B e dois lado A. O pesquisador explica que ao confrontar a imagem remanescente do copião e o som dos discos originais, verificou-se uma defasagem de catorze minutos. Ele afirma: "Esse tempo foi distribuído em três minutos para créditos inicial e final e onze minutos para os 113 intertítulos todos sobre fundo preto, acreditando-se que tempos mais dilatados em momentos específicos corresponderiam a sequências faltantes, como a da despedida entre Helena e Flávio". Além disso, um fragmento de imagem preservado na cópia silenciosa de 16mm – encontrada durante a busca por materiais do filme – não coube na montagem compreendida por Heffner durante a comparação das imagens do filme com o áudio dos discos na moviola. A conclusão a qual chegamos e que o próprio pesquisador Hernani Heffner advertiu desde o início da pesquisa, assim como frisado pelo teórico Cesare Brandi, é que o mais importante de uma ação de restauração é a preservação dos materiais remanescentes sem interferência e a anotação de todas as etapas realizadas durante a intervenção. Apesar do máximo esforço que deve ser empregado no objetivo

[289] Os discos originais; as imagens preservadas da cópia de 1977 e a remontagem das imagens utilizando todo o material fotográfico remanescente e a trilha sonora reencontrada nos discos originais.

da reapresentação do filme o mais próximo possível de sua primeira exibição, erros são cometidos. Respeitando-se esse preceito, será possível, a qualquer momento, a realização de uma nova tentativa em restaurar – trazer de volta – o tempo e espaço daquela projeção. Quando o filme era em nitrato, a sala de cinema tinha pouco cuidado com a acústica de sua estrutura, as pessoas tinham o hábito de conversar durante a projeção do filme e não gostavam de assistir um filme que trazia apenas músicas, no momento em que já era vasto o número de títulos falados vindos da "América". Da mesma forma, o barulho do projetor e da vitrola a qual fazia tocar os discos de goma-laca na sala de projeção e a música que saía das poucas caixas falantes espalhadas na sala de projeção, sob a luz que passeava do fundo da sala à tela, mostravam a história de Carmen a todos aqueles que compraram o ingresso, na crença de contribuírem para o crescimento do cinema nacional pregado pela *Cinearte*.

O desenvolvimento da projeção digital de filmes faz com que as restaurações realizadas nos anos 2000 gerem, além da imprescindível cópia no material original (em película), cópias digitais de alta resolução. Ao compreendermos as diferenças nos padrões de exibição das salas de 1930 para as salas de 2013, questionamos, ainda, a viabilidade da emulação de tais padrões técnicos para a exibição digital dos filmes restaurados. Características como volume, gama de frequências dos sons, ruídos índices da materialidade desse som e, mesmo, as diferenças da acústica para os palácios de cinema, poderiam ser emulados através de programas de computador. Voltando aos questionamentos de Brandi, apesar dessa alternativa parecer tentar criar um falso histórico, esse recurso estaria priorizando o *aspecto* do filme, apesar das alterações justificadas em sua *estrutura*. Uma ressalva importante que Brandi reforça é a necessidade de se evidenciar as intervenções realizadas, sem a necessidade de equipamento especial. As diferenças estariam evidenciadas na análise do material, sendo que, provavelmente, o material que garantiria a experiência do espectador com esse filme seria um HD. Essa afirmação nos assusta, ao imaginarmos que a comparação entre os materiais poderia chegar a essa diferença e que esta é uma realidade cada dia mais usual. Frisamos que a teoria da restauração não pretende recuperar de forma sociológica esta experiência original. Acreditando nas possibilidades de novas experiências estéticas com a obra, é no material – sob a dúplice polaridade estética e histórica – e no *aspecto* e *estrutura* da obra que se debruçam os restauradores. Entretanto, para concluir essa dissertação, transcrevemos a descrição, em livro, de um

espectador que optou por ver o filme *Mulher* nas salas de cinema em 1931 e registrou essa experiência. O livro *Burrice, ambição, vaidade e etc.*, de Ricardo Pinto, da Renascença Editora, Rio de Janeiro, de 1933, faz uma crônica do "sacrifício patriótico" que era ir ao cinema para ver um filme nacional. Nesse livro, no texto "Cinematographia nacional", o autor descreve a experiência de assistir ao filme *Mulher*. No início, ele cria uma história sobre o receio de ver um filme nacional:

> Vacillei um momento, com esse pessimismo que precavidamente me faz duvidar sempre das iniciativas nacionaes. Valeria a pena? Porque, afinal, o preço de entrada era o mesmo que se paga para assistir ás grandes fitas americanas, fitas cuja confecção custa milhares e milhares de dollares e são interpretadas por artistas consummados. Os tranzeuntes, attraídos pela exhuberancia de luzes, estacionavam um instante deante dos retratos, sorriam com malicia e depois iam andando e sumindo nas portas dos cinemas próximos. Mau sinal...
> – Estás, como eu, hesitando se deves entrar ou não..."
> Adiante ele resolve com seu amigo: "Vamos ver a grande producção. Talvez seja uma revelação, seu Várzea. O cinema, de resto, não é previlegio americano. Possuímos, em quantidade, mulheres encantadoras, rapagões de optima apparencia, não nos falta luz. Que mais será necessário para ter boas fitas? Technica? Pessimista do inferno, isso se adquire, aprendendo. Estudo, experiência, tenacidade."
> E faz um relato do filme, menos da experiência que teve e mais uma vontade de contar todo o enredo: "Mas logo que começou o filme... O enredo é vulgarissimo. Trata-se de uma rapariga – bonitona, sim – que vive com a mãe e um labrego de camisa de meia, seu padrasto occasional, em certo morro dos arrabaldes. Dona boa, é claro que desperta, naquelle reducto de creoulas beiçudas e de mamas despencadas, a cobiça peccaminosa de vários typos, inclusive até de um perneta romântico e generoso. A sua virtude resiste heroicamente a todas as investidas, a começar pelas do próprio labrego, que não se resignava com a ideia de amadurecer aquella fructinha para outrem. Mas um dia apparece certo almofadinha mais atirado – e prompto. A pequenóta simplória do morro atravessa então varias vicissitudes, passa fome, assiste a scenas edificantes e instructivas e etc., etc., mas de todas as agruras se forra encontrando a protecção providencial de um jovem que, por coincidência, soffre também grande crise, embora moral, apenas. É fácil imaginar o que deve se passar entre uma mulher interessante, que está desamparada, e um moço bem apessoado, que está com o coração escangalhado. A acção transporta-se, pois, para um ambiente de luxo, onde, apezar da canícula carioca, existe até fogão de aquecimento, innumeros figurantes secundários apparecem e o velhaco do galan põe-se a beijócar desesperadamente a pequena, que por sua vez aproveita para exhibir alguns pyjamas elegantes que realçam os seus roliços encantos pessoaes. Mas, em toda fita cinematographica é preciso que haja intriga, lutas secretas de paixões desvairadas, a tentação e o mal que, no fim, serão subjugados pelo heroe. E um vilão é absolutamente necessário. Pois há tudo isso, perfeitamente. A creatura que fizera soffrer o galan com a sua ingratidão, resurge, casada já, deitando-lhe uns olhares gulosos, despeitada com o marido, que era um medico de barbinha fatal, piratão respeitabilíssimo. Logo a seguir, para

complicar ainda mais, entra na historia uma melindrosa de pae rico, que positivamente perturba o rapaz e faz periclitar a sua lealdade para com a companheira. O espectador, á esta altura, vem a ter pena da pobre creatura que vae ser abandonada e a detestar aquelle leviano. E passa naturalmente a sympathisar com o amigo delle, o malandrinho que se vale da situação psychologia para arrastar a aza á mulher...

– Não posso mais. Estou até ficando irritado.

– Um minuto ainda. Vamos ver se o sem vergonha deixa a amante para casar com aquella sirigaita endinheirada.

– Não, vamos embora. Amanhã indagaremos do porteiro como acabou essa patifaria...

Saímos. E só então verificamos que eramos exactamente os dois derradeiros e retardatários espectadores...” (PINTO,1933, pp. 67 - 70)

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. e EISLER, H. *El cine y la musica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1976.

ALTMAN, R. "Nascimento da recepção clássica: a campanha para padronizar o som". In: *Imagens*, n.º 5, ago/dez, Campinas: UNICAMP, 1995; pp. 41-47

_____. *Sound and theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

ANDRÉ, M. "Bazar" In: *Diário da noite*, 19 de maio de 1931

AUGUSTO, E. "Ernani, o caçula" In: *Cinearte*, n.º 270, 29 de abril de 1931, pp. 31-32

AUMONT, J. *O cinema e a encenação.* Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2006.

BARDÈCHE, M.; BRASILLACH, R. *The History of Motion Pictures*. Trad. Iris Barry. Nova York: W. W. Norton & Company/The Museum of Modern Art, 1938.

BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEATON, Welford. "Contra os talkies!" (Texto traduzido) In: Cinearte n.º 187, 25 de setembro de 1929, pp. 6-7; 32-33

[BEHRING, M.] "[Editorial] Chronica" In: *Cinearte,* n.º 66, 1º de junho de 1927, p. 3

_____. "[Editorial] Chronica" In: *Cinearte,* n.º 67, 29 de junho de 1927, p. 3

_____. "[Editorial]" In: *Cinearte*, n.º 138, 17 de outubro de1928, p. 3.

_____. "[Editorial]" In: *Cinearte,* n.º 171, 05 de junho de 1929, p. 3-4

_____. "[Editorial]" In: *Cinearte*, n.º 221, 21 de maio de 1930, pp. 3-5

BIJSTERVELD, K.; DIJCK, J. V. *Sound souvenirs – Audio Technologies, Memory and Culltural Practices*. AMSTERDAM: Amsterdam Unversity Press, 2009.

BILLEAUD, R.; FONTAINE, J. M. "La restauration de bandes sonores de films". In: *Revue coré*, n° 14. Paris, março de 2004

BONELLI, R. *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica.* Roma: Bonsignori, 1995.

BOSSI, A. *Paulo Emílio Sales Gomes, Cataguases e Cinearte na formação de Humberto Mauro*. Arguição de doutoramento. São Paulo: USP, 1972, 2003. Disponívelem: http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/publicacoes/Discurso/Artigos/D8/D08_Cataguases_e_Cinearte.pdf Acessado em: 24 de janeiro de 2012

BRANCO, R. C. C. *Barra humano.* Defesa de monografia. Rio de Janeiro: PUC, 2010.

BRANDI, C. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

BROWN, B. *Talking pictures; a practical and popular account of the principles of construction and operation of the apparatus used in making and showing sound films*. Londres: Sir. Isaac Pitman & Sons, Ltd, 1933.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess.* New Haven: Yale University Press, 1995.

BUSCHE, A. "Just another form of ideology? Ethical and methodological pinciples in Film Restoration". In: *The moving image 6*, 2006, pp. 1-29

CAMPOS, A. *Poesia 1949 – 1979* [*Equivocábulos* (1970)] Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

CARRASCO, N. *Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARVALHO, R. “Restaurando e preservando – Rob Filmes: dez anos preservando a memória e a cultura cinematográfica nacional” In: *Áudio, música & tecnologia*, n.º151, abril de 2004, p. 54

CHION, M. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

_____. *La musique au Cinema – Le chemins de La musique*. Paris: Fayard, 1995.

_____. “Un art sonore, Le cinema”. In: *Cahiers du Cinema* (Coll. Essais), Paris, 2003

COELHO, A. “Correspondência da América” In: *Cinearte*, n.º 38, 17 de novembro de 1926, p. 6

_____. “Correspondência da América” In: *Cinearte* n.º 110, 04 de abril de 1928, pp. 21; 32

COSTA, J. F. *Ordem médica e norma familiar*. 3 ed, Rio de Janeiro: Graal, 1989.

COSTA, J. S. *A teoria de Cesare Brandi aplicada à restauração de som no Cinema Brasileiro.* Defesa de monografia. Rio de Janeiro: UFF, 2010

COSTA, F. M. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro:7 Letras, 2008.

_____. “O som, desde o início do cinema”. In: *Catálogo da mostra E o som se fez* São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2007, p. 9-21

CORREIA, J. *Orçamento de serviços da Rob Filmes para a restauração de som do filme Mulher*. Rio de Janeiro: 08 de agosto de 2002.

_____. *Carta aos Estúdios Cinédia*. Rio de Janeiro: 19 de fevereiro de 2004.

CUNHA, C. R. *A atualidade do pensamento de Cesare Brandi*. Portal Vitruvius. Disponívelem: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/03.032/3181 . Acessado em 8 de agosto de 2012.

DIBBETS, K. *Spreckende films: De komst van de geluidsfilm in Neaderland*, 128-1933. Amsterdam: Otto Cramwinkel Uitgever, 1993.

_____. "The introduction of sound". In: *Nowell-Smith, Geoffrey,* Ed. The Oxford History of World Cinema, Oxford, 1996.

DREER BUARQUE, M. "A experiência com restauração de filmes no Brasil". *Revista Mosaico*. nº 5, ano III, set. 2011. Rio de Janeiro. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=artigo/experi%C3%AAncia-com-restaura%C3%A7%C3%A3o-de-filmes-no-brasil. Acesso em: 15 janeiro de 2013.

EDMONDSON, R. *Audiovisual archiving: philosophy and principles*. PARIS: Unesco, 2004.

ELSAESSER, T. "The new film history as media archaeology" In: C*inémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: journal of film studies*, v. 14, n.º 2 - 3, França: 2004; pp. 75-117

FELICE, F. *A apoteose da imagem – Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club*. São Carlos: Dissertação defendida na UFSCAR, 2012

FOSSATI. G. *From Grain to Pixel: The Archival life of film in transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010.

FREIRE, R. L. *Carnaval, mistério e gangsteres: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Defesa de doutorado. Niterói: UFF, 2011. Disponível: em http://www.bdtd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2011-07-22T122312Z-3014/ Publico/TESE_Rafael_de_Luna_Freire_2011.pdf. Acessado em: 24 fevereiro de 2011

FREIRE, R. L. "Cinetom e outros tons: A adaptação do circuito exibidor brasileiro ao cinema sonoro" In: *Filme Cultura*, v. 58, 2013, pp. 20-24

_____. “Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da western electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos” In: *Imagofagia*, v. 5, Campinas, 2012, p. 9

GALVÃO, R. T. “Ainda o Vitaphone” In: *Cinearte*, n.º 41, 8 de dezembro de 1926, pp. 22-23

_____. “Ainda o Vitaphone” In: *Cinearte*, n.º 53, 3 de março de 1927, p. 25

GOMERY, D. *The coming of sound: a History*. New York, London: Routledge, 2005.

GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GONZAGA, A. A. “Nota” em “Correspondência da Ameríca” In: *Cinearte*, n.º 110, 4 de abril de 1928, p. 32

_____. *Gonzaga por ele mesmo: memórias e escritos de um pioneiro do cinema brasileiro – Alice Gonzaga e Carlos Aquino.* Rio de Janeiro: Record,1989.

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: junho de 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia)

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 1).

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: junho de 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 2).

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 5).

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 32).

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 33).

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 36).

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 37).

_____. *Carta a Álvaro Rocha*. Hollywood: 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 38).

_____. *Carta a* Gilberto Souto (Gil). Hollywood: 1929. (Gong book – Arquivo Cinédia, p. 4).

GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record-FUNARTE, 1996.

_____. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. *Carta a Roberto Farias (EMBRAFILME)*. Rio de Janeiro: 18 de abril de 1977.

_____. *Carta a Rádio Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 29 de junho de 1977.

_____. *Carta a Elenora de Marinho (BR-Petrobrás distribuidora)*. Rio de Janeiro: 26 de julho de 2002.

_____. *Carta a BR-Petrobrás distribuidora*. Rio de Janeiro: 04 de outubro de 2002.

_____. *Carta a Hernani Heffner (Cinemateca do MAM-RJ)*. Rio de Janeiro: 8 de maio de 2003.

GONZAGA, A.; SABOYA, E. *Relatório da restauração de 1977 do filme Mulher*. Rio de Janeiro: Cinédia, julho de 1977.

_____; HEFFNER, H. *Relatório da restauração de 2004 enviado à Petrobras*.

GOULART, Isabell. *A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. São Paulo: Dissertação defendida na ECA-USP, 2013.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.

GORBMAN, C. *Unhead Melodies – Narrative FIlm Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

JOYCE, J., *Finnegans Wake / Finnicius Revém*, Livro 1. Cotia; Porto Alegra: Ateliê Editorial, 1999.

KELLOGG, E. W. "4 review of the quest for constant speed," In: *Jornal SMPE*, n.º 28, [1928]. Abril de 1937, pp. 337-376; 86-102

KESSLER, F. "Programming and performing early cinema today: strategies and *dispositifs*". In: *Early cinema today: the art of programming and live performance*. Indiana: KINtop, 2011, p. 138-146.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Permanência e atualidade da teoria de Cesare Brandi nas intervenções do instituto central de restauração, Roma*. Pós. Revista Programa Pós-Graduação Arquitetura Urbanismo. FAUUSP no.16 São Paulo dez. 2004. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S1518-95542004000200009& script=sci _arttext. Acessado em: 27 de junho de 2012.

LAZZOLI, A. "A verdadeira voz do cinema" In: *Cinearte*, n.º 188, 02 de outubro de 1929, pp. 6- 7; 32 (O NOME DA MATÉRIA MUDA DE VERDADEIRA PRA DERRADEIRA, NA PÁG. 32).

LIMA, P. "Cinema Brasileiro" In: *Cinearte*, n.º 133, 12 de setembro de 1928, pp. 6-7

_____. "Cinema Brasileiro" In: *Cinearte*, n.º 177, 17 de julho de 1929, pp. 4-5 *apud* anotações de pesquisas de Carlos Roberto de Souza.

_____. "Cinema Brasileiro" In: *Cinearte*, n.º 188, pp. 4-5

[LIMA, P.] "Cinema Brasileiro" In: *Cinearte*, n.º 97, 04 de janeiro de 1928, pp. 4-5

_____. "Cinema do Brasil" In: *Cinearte*, n º 297, 4 de novembro de 1931, pp. 4-5

LONDON, K. *Film Music*. London: Faber & Faber, 1936.

MALTER, L. "Loudsueakers and theater sound reproduction," In: *Jornal SMPE*, n.º 14, junho de 1930, pp. 611-622

MAMEDE, L. T. “A chegada do som no cinema: A expansão da indústria norte-americana e o surgimento das primeiras leis protecionistas”. In: *IV Encontro Nacional da Ulepicc-Brasil.* Rio de Janeiro: 2012, s/p. Disponível em: http://www.williangomes.com.br/ulepicc/pdf/gt4/MAMEDE_a_chegada_do_som_no_cinema_a_expansao_da_industria_norteamericana_e_o_surgimento_das_primeiras_leis_protecionistas.pdf. Acessado em: 22 de setembro de 2012.

MARINHO, L. S. In: *Cinearte*, n.º 162, 3 de abril de 1929, n. 162, p. 21

_____. *Carta a Gonzaga*. Hollywood: 11 de novembro de 1929.

MARKS, M. M. *Music and Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

McKAY, H. C. *The voice of the films: a simple description of the processes used in making films with synchronized sound*. New York: New York Institute of Photography, 1930.

MELO, L. A. R. “O som e seus limites – um breve panorama dos estúdios de som no Brasil” In: *FilmeCultura* nº. 58, pp. 25-30

MENDES, O. G. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 165, 24 de abril de 1929, pp. 12-13

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 172, 12 de junho de 1929, pp. 30-31

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 176, 10 de Julho de 1929, p. 8-10

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 177, 17 julho de 1929, pp.30-31

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 178, *24* de julho de 1929, p. 28-29

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 179, 31 de julho de 1929, p. 7; 32

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 184, 04 de setembro de 1929, p. 20-21; 37-38

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 186, 18 de setembro de 1929, p.21; 36

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º187, 25 de setembro de 1929, p.20-21; 37-38. Continuação “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 188, 2 de outubro de 1929, p. 32

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 188, 2 de outubro de 1929, p. 30-32

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 191, 23 de outubro de 1929, p. 30-31

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte* 28 de outubro de 1929, p. 20

_____. “De São Paulo” In: *Cinearte*, n.º 136, 03 de outubro de 1928, p. 19; 32-33

_____. *Carta a Gonzaga*. São Paulo: 17 de junho de 1929.

_____. *Carta a Gonzaga*. São Paulo: 26 de outubro de 1929.

_____. *Carta a Gonzaga*. São Paulo: 3 de outubro de 1929.

_____. *Carta “O it que estava faltando ao Brasil...” ao Chaplin Club*. Rio de Janeiro: s/d.

_____. *Carta sobre as condições do cinema no Brasil*. 1932.

MIRANDA, S. R. “A música das teclas e suas múltiplas funções”. In: SÁ, S. P.; COSTA, F. M. *Som + Imagem*, 2012, pp. 42-54.

_____. “A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico” In: *Ciberlegenda*, 2011, pp. 19-28

MORETTIN, E. V. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; CAPELATO, M. H.; SALIBA, E. T.. (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 1ed.São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, p. 39-64.

NÚÑEZ, F. R. M. *Humberto Mauro: um olhar brasileiro – A construção de um pensamento nacionalista cinematográfico no Brasil*. Niterói: Dissertação defendida na UFF, 2003.

OLSON, H. F. "Recent developments in theater loudspeakers of the directional baffle type," *Jornal SMPE*, n.º 78, maio de 1932, pp. 571-583

_____. e MASSA, F. "Applied Acoustics", In: *P. Blakiston's Son & co.*, Philadelphia, 1934

PINTO, R. *Burrice, ambição, vaidade e etc.* Rio de Janeiro: Renascença Editora, 1933.

PEREIRA, C. E. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Inédito, 2013.

_____. *A música no cinema sonoro brasileiro na década de 1930: nacionalismo, música popular e identidade cultural.* Defesa de mestrado. Rio de Janeiro: Dissertação defendida na UFRJ, 2008.

RAMOS, F. MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

RAMOS, L. A. "Cinearte e a polêmica do sonoro". In: Centro dos de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, *Cinearte*, Rio de Janeiro: CPCB, 1991, p. 50-56

READ, P.; MEYER, M. *Restoration of motion picture film*. Wobum: ELSEVIER, 2000.

RIAMBAU, E. (Coordenador). *Multiversions.* Gerneralitat de Catalunya e Filmoteca de Catalunya, 2013.

RIBAS, P. Ben Hur. *Carta a Adhemar Gonzaga.* Rio de Janeiro: 22 de janeiro de 1932.

ROCHA. A. *Carta a Adhemar Gonzaga*. Rio de Janeiro: 2 de junho de 1929.

ROHMER, E. *Ensaio sobre a noção de profundidade na música -- Mozart em Beethoven.* Rio de Janeiro: Imago, 1997.

SABOYA, E. *Relatório de restauração da versão sonora do filme Mulher*. Rio de Janeiro: Cinédia, julho de 1977.

_____. *Crítica ao filme Mulher*. Rio de Janeiro: Cinédia, julho de 1977.

SCHEIBY, C. *Fichário filmográfico da Cinemateca Brasileira*, contendo anotações de Pery Ribas. [Não são mencionadas as fontes de informação utilizadas].

SCHVARZMAN, S. *Mensagem eletrônica "Enc: Mulher, de Gabus Mendes, no Reserva Especial"*. São Paulo: 14 de junho de 2005.

SEEL, L. *Carta a Adhemar Gonzaga*. Rio de Janeiro: 22 de outubro de 1931.

_____. *Carta a Adhemar Gonzaga*. Rio de Janeiro: 31 de julho de 1931

_____. *Carta a Adhemar Gonzaga*. Rio de Janeiro: 22 de outubro de 1931.

_____. *Carta a Adhemar Gonzaga*. Rio de Janeiro: 05 de novembro de 1931.

SOARES, N. C. *A Revisão na preservação de filmes – manual básico*. Defesa de monografia. Niterói: UFF, 2007.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Defesa de doutorado. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: http://www.cruzeirocepec.com.br/arquivos/Cinemateca.pdf

_____. *Carta com orçamento dos serviços de laboratório da Cinemateca Brasileira*. São Paulo: 06 de agosto de 2002.

_____. ***Mulher*** - *Materiais – Listagem em 21 de fevereiro de 2013*. Rio de Janeiro: 21 de fevereiro de 2013.

SPARGO, J. S. "Crítica sobre *o cantor de jazz*" In: *Exhibitor's Herald*, 15 de outubro de 1927 *APUD*. ALTMAN, A. "Nascimento da Recepção Clássica: A campanha para padronizar o som". In: *Imagens*. n. 5, ago/dez, Campinas: UNICAMP, 1995; pp. 41-47

TINHORÃO, J. R. *Musica popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

THOMPSON, E. *The Soundscape of Modernity – Architectural Acoustics and the culture of listening in America, 1900 – 1933*. Massachussets: MIT Press, 2004.

VASQUES, A. R. *Nos rastros de Limite: um estudo de caso na história da preservação das imagens em movimento no Brasil*. São Carlos: Dissertação defendida na UFSCAR, 2012

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/ INL, 1959

VIEIRA, M. C. "O rádio no Brasil: tecnologia como meio de vulgarização da cultura erudita em busca do progresso e da modernidade" In: *Entre Meios*, v. 5, 2009, pp. 1-15

VIEIRA, J. L. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*. In: RAMOS, F. *História do cinema brasileiro*. Art Editora, 1987. Pág. 137-

VIOLETA, C. "Mulher...". In: *Cinearte*, n.º 270, 29 de abril de 1931, p. 33-34

WORMS, L.; COSTA, W. C. *Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular*. Curitiba: Nova Didática, 2002.

XAVIER, I. *Melodram ou a sedução da moral negociada*. São Paulo: 2003, p. 91

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LAHUE, K. C. *Gentlemen to the Rescue: the heroes of the silent screen*. Cranbury: A.S. Barnes & Company, 1972.

USAI, P. C. *Film as an art object*. Danish Film Institute, 2002.

_____. *Silent Cinema: an introduction*. London: British Film Institute, 2000.

ENTREVISTAS

AMÂNCIO, A. C. 14 de outubro de 2012; por Facebook.

EMERY, O. 29 de julho de 2011; por e-mail

FILIPPI, P. 06 de maio de 2013; por telefone.

GONZAGA, A. 02 de maio de 2013; por e-mail

GONZAGA, A. 09dez2011

GONZAGA, A. 12dez2011

GONZAGA, A. dez 2012

GONZAGA, A. fevereiro 2013

GONZAGA, A.

HEFFNER, H. 21 de fevereiro de 2013; por e-mail.

_____. 12 de março de 2013

JUSTO, J. 21 de março de 2012; por e-mail.

OLIVEIRA, J. S. 2010

SOBRAL, A. M. 27 de maio de 2010; por e-mail.

SITES

CINÉDIA ESTÚDIOS CINEMATOGRÁFICOS. *Mulher – 1931*. Disponível em: http://www.cinedia.com.br/Mulher.html. Acesso em: 18 de abril de 2013.

DICIONÁRIO CULTURAL CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *Carolina Cardoso de Menezes*. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/carolina-cardoso-de-menezes/dados-artisticos. Acessado em: 15/02/2013

PERIÓDICOS

[SEM AUTOR]. In: *Cine Magazine*, v. 6, nº. 65, setembro de 1938, p. 4 apud FREIRE, R. L. “Versão brasileira Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940” In: *Ciberlegenda* (UFF. Online), v. 1, 2011, pp. 7-18

_____.“O movimento cinematographico da Cinédia” In: *Correio*, 03 de maio de 1931

CINEARTE

[SEM AUTOR]. “O que é o vitaphone?”. In: *Cinearte*, n.º 36, 03 de novembro de 1926, p. 20; 31

_____.“O letreiro -- amigo e inimigo”, In: *Cinearte*, n.º 92, 30 de novembro de 1927, p. 24

_____.“A “voz” de Hollywood” In: *Cinearte*, n.º 138, 17 de outubro de 1928, pp. 14-15; 34

_____.*“Silencio! Tem a palavra, o cinema”* In: *Cinearte*, n.º 166, 1º de maio de 1929. p. 14-15; 34

_____.“De Curityba” In: *Cinearte*, n.º 179, 31 de julho de 1929, p. 31-32

_____.“Mulher 1º Capítulo” In: *Cinearte*, n.º 291, 23 de setembro de 1931, p. 6-7; 33

_____.“Mulher 2º Capítulo” In: *Cinearte*, n.º 292, 30 de setembro de 1931, p. 6; 32

_____.“Mulher 3º Capítulo” In: *Cinearte*, n.º 293, 7 de outubro de 1931, p. 28-29

_____.“Mulher 4º Capítulo” In: *Cinearte* n.º 294, 14 de outubro de 1931, p. 6-7

_____.“Mulher 5º Capítulo” In: *Cinearte*, n.º 295, 21 de outubro de 1931, pp. 29; 33

_____.“A revista da Byington” In: *Cinearte*, n.º 296, em 28 de outubro de 1931, p. 28

_____.“Mulher 6º Capítulo” In: *Cinearte*, n.º 296, 28 de outubro de 1931, p. 34

_____.“Cinema Brasileiro” In: *Cinearte*, n.º 299, 18 de novembro de 1931, p. 5-6

_____.“Cinema Brasileiro” In: *Cinearte*, n.º 375, 15 de setembro de 1933, p. 7

_____.“Cinema falado” In: *Cinearte*, n.º 484, 1º de abril de 1938. p. 7, In: GONZAGA, 1989, p. 41

_____. [SEM TÍTULO]. In: *Cinearte*, n.º 143, 21 de novembro de 1928, p. 38

_____.In: *Cinearte*, n.º 158, 06 de março de 1929, p. 23

In: *Cinearte* n.º 172, 12 de junho de 1929

ARQUIVO CINÉDIA

DOCUMENTOS DE PRÉ-FILMAGEM E PRÉ-RESTAURAÇÃO

Decupagem do filme Mulher 1931

Roteiro do filme Mulher 1931

Argumento do filme Mulher 1929

Lista de diálogos do filme Mulher 1931

Lista de diálogos do filme Mulher 1977

Orçamento físico financeiro restauração do filme Mulher 2004

CONTRATOS

Contrato entre Alice Gonzaga Assaf (filha de Adhemar Gonzaga) e a Empresa Brasileira de Filmes S. A. (EMBRAFILME). Rio de Janeiro: 14 de junho de 1977.

Carta-contrato entre a BR Petrobras (Petrobras Distribuidora S. A.) e a diretora-superintendente da Cinédia Estúdios Cinematográficos Ltda Alice Gonzaga Assaf do "Clássicos da Cinédia". Rio de Janeiro: 23 de dezembro de 2002.

ORDENS DE SERVIÇO

Bloco de Ordens de Serviço de 002 a 050. Rio de Janeiro: Cinédia, 03 de dezembro de 1973 a 15 de fevereiro de 1977.

Bloco de Ordens de Serviço de 051 a 100. Rio de Janeiro: Cinédia, julho de 1976 a 13 de julho de 1977.

Bloco de Ordens de Serviço de 101 a 150. Rio de Janeiro: Cinédia, 07 de março de 1974 a 23 de novembro de 1974.

Bloco de Ordens de Serviço de 152 a 199. Rio de Janeiro: Cinédia, 03 de fevereiro de 1975 a 06 de julho de 1976.

Bloco de Ordens de Serviço de 201 a 249. Rio de Janeiro: Cinédia, 16 de agosto de 1977 a 20 de julho de 1982.

Bloco de Ordens de Serviço de 251 a 300. Rio de Janeiro: Cinédia, 02 de maio de 1977 a 26 de fevereiro de 1988.

Bloco de Ordens de Serviço de 351 a 300. Rio de Janeiro: Cinédia, 06 de maio de 1983 a 28 de novembro de 1984.

Bloco de Ordens de Serviço de 401 a 450. Rio de Janeiro: Cinédia, dezembro de 1985 a 15 de janeiro de 1988.

Bloco de Ordens de Serviço de 451 a 500. Rio de Janeiro: Cinédia, 19 de agosto de 1980 a 06 de fevereiro de 1985.

PARTITURAS

ABREU, Z. *Mulher*. Rio de Janeiro: 1931.

RECIBOS

Recido da Cinédia Studio nº 2 de crédito à Francisco Barreto (Mitchell Câmera Corporation). Rio de Janeiro: 14 de dezembro de 1929.

RECORTES DE PERIÓDICOS

GONZAGA, A. A. Não informa a fonte:

22 de maio de 1977 (informação em manuscrito).

Recorte do jornal O Globo, de 9 de maio de 1979 (informações à mão);

561 é um recorte de jornal, do caderno Música, do Rio de Janeiro, de Daniel dos Santos. À mão está a data, de 19 de abril de 1977;

563 é um recorte de revista, com data escrita à mão, de 18 de junho de 1977

564 é um recorte de jornal, sem fonte.

Artigo de jornal sem identificação datado de 12 de julho de 1931.

ARQUIVOS DE ÁUDIO

O Escurinho, de 1954, e *Pedro Pedregulho*, de 1950.

BARROS, Luiz de. *Acabaram-se os otários* (1929).

- BILL, Tom. **Tango mania**. [S.l.]: Parlophon, 1929; Acervo IMS (http://acervo.ims.uol.com.br/) - fragmento descoberto por FREIRE, R. L. (2012)
- BILL, Tom. **A quadrilha**. [S.l.]: Parlophon, 1929; Acervo IMS (http://acervo.ims.uol.com.br/) - fragmento descoberto por FREIRE, R. L. (2012)

- ORQUESTRA MILITAR PARLOPHON. **A serenata malograda**. [S.l.]: Parlophon, Indefinida; Acervo IMS (http://acervo.ims.uol.com.br/) - fragmento descoberto por FREIRE, R. L. (2012)

DOWNEY, W. "Versão restaurada" *Coisas nossas* (1931)/ 1995. CD-R; origem: CD "Vozes do Primeiro Musical Brasileiro *Coisas nossas* Edição comemorativa aos cem anos do cinema (1895-1995) – Governo do Estado do Rio Grande do Sul com 8 "músicas" (56m54s), 1995 – Arquivo Cinemateca do MAM.

MENDES, O. G. *Mulher* (1931). Discos Vitaphone – Caixa 3

- MULHE – E – 1 – E – 3
- MULHER – 6 – E – 8 – E
- MULHER – D – 1 – 3 – D
- MULHER – 4 – D – 2 – D
- "MULHER" Partes 6D e 8D
- MULHER – 7 – B – 5 – B
- MULHER – 4 – B – 2 – B
- MULHER – 1 – B – 3 – B

_____. *Mulher* (1931). DVD-R Arquivos – Mulher – Rob Filmes (gravado por Dionísio Ferreira)

- Pasta "Coleção L – Discos 2, 4, 5, 6, 7 e 8" com 6 arquivos de áudio AIFF.
- Pasta "Coleção N – Discos 5, 6, 7 e 8" com 4 arquivos de áudio AIFF
- Pasta "Denoise" com 8 arquivos de áudio AIFF
- Pasta "Denoise sem filtros" com 8 arquivos de áudio AIFF
- Pasta "Matriz Editado" com 8 arquivos de áudio AIFF

_____. “Versão restaurada” de *Mulher* (1931)/ 2004. Arquivo de áudio mp3 (separado da imagem do DVD-R (P&B, 77m), origem: HDCam Casa Blanca – Arquivo Cinédia por Henrique Iwao).

PEDREIRA, Brutus. com Stravinsky, Borodin, Debussy e outros

PEREIRA, G. *Escurinho, O* (1954)

_____. *Pedro Pedregulho* (1950).

Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) –

"Good Bye/Eu passo • Parlophon • 78".

FILMOGRAFIA

ABREU, G. O Ébrio (1946),

ABREU, G. Um pinguinho de gente, (1949);

BACON, L. *The singing fool* (1928); não visto.

BARROS L. *Acabaram-se os otários* (1929). http://www.youtube.com

/watch?v=tFD3_H5pQeo (fragmento)

_____. *Anjo do lodo* (1951);

_____. *O babão* (1930); não visto.

_____. *Berlim na batucada* (1944);

_____. *Caídos do céu* (1946)

_____. *O Cortiço* (1945);

_____. *Lua de mel* (1930); não visto

_____. *Maridinho de luxo* (1938);

_____. *Samba da vida* (1937);

_____. Samba em Berlim (1943);

_____. Tereré não resolve (1938);

BENEDETTI, P. *Uma transformista original* (1915).

BRASIL, E. *Alice no país das maravilhas* (1936)

BROWER, O. *O Capitão Espalha-Brasa* ("Clearing the Range", 1931)

COSTA, R.; DOWNEY, W. Abacaxi azul (1944);

CROSLAND, A. *Don Juan* (1926)

DREYER. C. T. *A paixão de Joana D'Arc* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928). Arquivo digital AVI (964 MB), com legenda em português.

DISNEY, W. *A dança macabra* ("The Skeleton Dance", 1929)

FENELON, M. Obrigado, doutor (1948);

GONZAGA, A. Alimentação (1937), realizado para a Embrafilme;

_____. *Alô, alô, carnaval*. Rio de Janeiro: Cinédia, 1936; não visto.

_____. *Barro humano* (1929). Como afirma Rodrigo Castelo Branco em sua dissertação, "Hoje não existe mais nenhuma cópia completa de Barro humano". Em 1992, foram encontrados fragmentos do filme, que junto dos trechos que sobreviveram ao incêndio de 1943 no Ministério da Agricultura, encontram-se na Cinemateca do MAM. Só tivemos contato com fotografias do filme durante pesquisa no Arquivo Cinédia.

_____. *Canção de ninar* (1937) – Cinédia Atualidades nº4;

_____. *Romance proibido* (1944)

_____. *Salário Mínimo* (1970),

_____. "versão inacabada" *Saudade* (1930),

_____. BARROS, L. *Pif Paf* (1945)

_____. "versão inacabada" *Preço de um prazer* (1931). Não visto.

_____. MAURO, H. *Voz do carnaval* (1933); não visto.

GRIFFITH D. W. The battle of the sexes,

HAZANAVICIUS, M. The Artist (2011). COZ 35mm (100 min); P&B; 1.37 : 1 (spherical). Unibanco Arteplex 6 (Dolby Digital)

HERZOG, W. Cave of Forgotten Dreams (2010). D-Cinema/DOLBY DIGITAL (90 min); COR; 1.85 : 1 (theatrical ratio. BOTAFOGO Unibanco Arteplex - Espaço Itaú de Cinema

LUBITSCH, E. Alta traição (The patriot, 1928); não foi visto.

MARTEN, L. Beijo roubado (1950);

MAURO, H. "Versão sonorizada" de *Ganga Bruta* (1933)/. COZ 35mm; velocidade de projeção 24 qps – Arquivo Cinédia; visto em 17 de maio de 2012.

_____. "versão inacabada" *Lábios sem beijos* (1929). Não visto.

_____. *Lábios sem beijos* (1930). Não visto.

MENDES, O. G. "Versão sonorizada" de *Mulher* (1931)/ 1977. VHS – Cinemateca Brasileira; visto em 01 de setembro de 2011.

_____. "Versão sonorizada" de *Mulher* (1931)/ 1977. DVD-R, origem: VHS 2609 – Cinemateca do MAM (RJ); visto em 08 de maio de 2013.

_____. "Versão restaurada" de *Mulher* (1931)/ 2004. Cópia combinada 35mm (COZ 07799-02); 7 rolos (2120m); P&B; som ótico AV; janela sonora; tela 1:1,37 – Arquivo Cinédia; visto em 10 de maio de 2012, velocidade de projeção 24 qps.

_____. "Versão restaurada" de *Mulher* (1931)/ 2004. Cópia de trabalho DVD-R, origem: VHS 2608 – Arquivo Cinemateca do MAM (RJ); visto em 08 de maio de 2013.

_____. “Versão restaurada” de *Mulher* (1931)/ 2004. DVD-R (P&B, 77m), origem: HDCam Casa Blanca – Arquivo Cinédia; visto em 08 de maio de 2013.

MESQUITINHA. Onde estás, felicidade? (1939);

NÃO IDENTIFICADO. “projeto interrompido” *Marta*. (FREIRE, 2003, p. 73)

NÃO IDENTIFICADO. *Hawtorne* (1922); não visto.

PEIXOTO, M. “Versão silenciosa” *Limite* (1931)/. COZ 35mm; P&B, Silenciosa; 1.33 : 1 – Arquivo Cinemateca do MAM (RJ); visto em 03 de maio de 2012, velocidade de projeção 22 qps

SANTOS, F. *Os óculos do vovô* (1913)

SCORCESE, M. *Hugo* (2011). Cor, Dolby Digital; 1.85 : 1 (126 min). Unibanco Arteplex; D-Cinema (versão 3-D)

STROHEIM, E. V. *Queen Kelly* (1929)

VIANNA, O. *Bonequinha de seda* (1936); não visto.

WALLACE, R. *Anjo Pecador* (The Shopworn Angel, 1928)

WENDERS, W. *Pina* (2011). Cor; Dolby Digital; 1.85 : 1 (103 min). BOTAFOGO Unibanco Arteplex - Espaço Itaú de Cinema; D-Cinema (versão 3-D)

ANEXOS

ANEXO A – Disco Vitaphone do filme *Mulher*: detalhe do número de exibições manuscritos a lápis.

ANEXO B – Números dos rendimentos de bilheteria de dezembro de 1931 a janeiro de 1932 do filme *Mulher* (1931)

Extracto de Conta Corrente A. A. Gonzaga (Cinedia)
1931
Dezembro 5
Seu debito nesta data
2:292$000

Adhemar A. Gonzaga - c/corrente
1931
Outubro 31
Seu crédito nesta data
2:565$400

Demonstração da renda do film "Mulher" em novembro 1931
Renda
1:550$000

Carta
Rio de Janeiro

1932
11 de janeiro
saldo á favor
1:886$000

Extracto de Conta Corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1931
Dezembro 26
Seu debito nesta data
1:886$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em dezembro 1931
Total renda
640$000

Carta
Rio de Janeiro
1932
11 de janeiro
saldo á favor
1:886$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
Janeiro 30
Seu debito nesta data
1:165$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em Janeiro 1932
Rio de Janeiro
750$000

Carta
Rio de Janeiro
1932
15 de Março
saldo á favor de
1:805$000

Extracto de Conta Corrente A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
Março 5
Seu credito nesta data
1:305$000

Nota demonstrativa da renda do film "Mulher" em fevereiro de 1932
1:830$000

Carta
Rio de Janeiro
1932

14 de abril
Ref: extratp de conta corrente
saldo de 789$500

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
abril 2
seu credito nesta data
789$500

Demonstração da renda do film "Mulher"
março de 1932
total da renda
200$000

Carta
Rio de Janeiro, 13 de maio de 1932
saldo de 309$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
abril 30
seu crédito nesta data
309$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em abril 1932
total da renda
470$000

Carta
Rio de Janeiro, 18 de junho de 1932
saldo de 490$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
junho 4
seu crédito nesta data
490$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em junho 4 (maio) 1932
370$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
julho 2
seu crédito nesta data
420$000

carta
Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1932

saldo de 490$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em Janeiro 28, 1933
renda do film
870$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1933
março 4
seu crédito nesta data
1;481$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em março 4, 1933
430$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1933
setembro 30
seu credito nesta data
336$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em setembro de 1933
Renda do film
100$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1933
outubro 28
seu crédito nesta data
259$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1934
outubro 25
seu pagamento (Rio)
94$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1933
dezembro 2
seu credito nesta data
56$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
julho 30
seu credito nesta data
490$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)

1932
setembro 3
seu crédito nesta data
392$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em setembro 3 (agosto) de 1932
Somma Rs.
430$000

Extracto de conta corrente Snr. A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
outubro 1
seu crédito resta data
378$000

Extracto de Conta Corrente A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
outubro 29
seu crédito nesta data
140$000

Demonstração da renda do film "Mulher" em outubro 1 (setembro) de 1932
renda do film
500$000

Extracto de Conta Corrente A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
Dezembro 31
seu credito nesta data
479$800

Extracto de Conta Corrente A. A. Gonzaga (Cinedia)
1932
janeiro 28
seu crédito nesta data
1:088$800

	Mulher	
nov		3381200
dez	4466200	1085000
jan	4914200	448000
	5439200	525000
fev	6439200	1000000
	7720200	1281000
mar	8299700	579500
	3727870	8299700
	Renda Bruta?	22%?

ANEXO C – Custos de produção do filme *Mulher* (1931).

Custo do filme:

Material fotográfico	3.862.200,00
Revelação e cópia	1.658.800,00
Filme virgem negativo	6.084.500,00
Artistas	600.000,00
Extras	102.000,00
Locomoções	1.222.500,00
Positivo	6.015.200,00
Propaganda	3.837.300,00
Lanches e almoços	228.000,00
Montagens	45.500,00
Sincronismo	8.060,00
Despesas diversas	135.800,00
Total	23.799.860,00

ANEXO D – Discos Vitaphone do filme *Mulher* (1931).

Detalhe para o papel que identifica a “Victor Talking Machine Company of Brasil”.

Disco Vitaphone Coleção 4 lado B.

Detalhe da inscrição em baixo-relevo do número do rolo e o ponto de *start*.

Disco norte-americano do filme *Capitão espalha brasa* de 1931, prensado pela Columbia phonograph company. Detalhe para o fato dele possuir apenas um lado com informação sonora.

Disco da animação norte-americana de 1929 *The Skeleton Dance*. Detalhe para a necessidade do registro do número de exibições assim como o do filme *Mulher*.

ANEXO E – Detalhe do ponto de *start* do disco que coincidia com o ponto de *start* da imagem (película), assim como no disco Vitaphone do filme *Mulher*.

ANEXO F – Foto da filmagem do filme *Coisas nossas*. Detalhe do equipamento de gravação sonora em discos presente no set de filmagem.