

HISTORIOGRAFIAS DO CINEMA SILENCIOSO BRASILEIRO

Hilda Machado

Professora de História do Cinema Brasileiro da Universidade Federal Fluminense

A recriação da chamada nova historiografia – que repensou o primeiro cinema e a teleologia da narratividade – no Brasil também se impõe: como essa história do cinema – hoje abalada – influenciou o pensamento crítico sobre o cinema mudo narrativo no Brasil? Como, a partir dela, forçar os limites da história do período silencioso e lançar um outro olhar sobre seus filmes?

A criação de conhecimento sobre o audiovisual não-hegemônico e o cinema brasileiro continua premente. E mais que nunca há que se desconstruir o preconceito contra uma sua incapacidade que informa ainda muito do pensamento sobre o silencioso brasileiro.

O longa silencioso *O Segredo do Corcunda* tem sido abordado como um filme primitivo, realização típica dos cineastas médios brasileiros do período mudo, representados como ingênuos. *O Segredo do Corcunda* seria um filme onde já se podem ver retrospectivamente os problemas de roteiro e realização do cinema brasileiro. A historiografia nunca problematizou as *falhas* do longa paulista de 1924. O silêncio sobre as irregularidades gritantes daquele filme silencioso só se justifica pela desvalorização subjacente do cinema do Brasil que as naturalizam e fazem parecer auto-explicadas e evidentes.

O Segredo do Corcunda pode ser um bom título, mas é inadequado. O filme, geralmente reservado ao olhar cinéfilo e reverencial, desperta a hilaridade de platéias não-cultas. A irregularidade narrativa *típica* dos filmes médios atinge seu auge na caracterização do corcunda do título. Durante a primeira meia hora de *O Segredo do Corcunda*, o público se dedica em vão a identificar o corcunda entre os atores do filme: não há nenhum.

A falha, primária, foge ao espetáculo cinematográfico e remete a um recurso teatral corrente. A personagem que revela o melodramático segredo é um velho colono, Marcos. A caracterização da personagem inclui a barba postiça que então caracterizava um idoso, mas não parece haver um propósito na composição de um corcunda propriamente dito - o que qualquer almofada resolveria. O erro em questão parece um disparate voluntário quando comparado à resolução de difíceis problemas de produção realizada pelo filme.¹ É implausível - já nem se pensa em Alberto Traversa - que Rossi ou o tarimbado ator Madrigano tenham pensado Marcos como um corcunda.

Uma hipótese parece se impor. O título foi dado após a filmagem, por questões de *marketing*. *O Segredo do Corcunda* - redondilha maior - era um bom título: aludia às revelações que movem melodramas e ao *pathos* das deficiências físicas, presentes no imaginário oitocentista e presas à espetacularização do corpo singular do princípio do século XX.

A remontagem era uma prática habitual durante o período silencioso. No Brasil, a atividade cinematográfica, praticamente desregulamentada, estava longe de se constituir nesse artesanato mais disciplinado que temos hoje. Inúmeros filmes que foram mal na bilheteria eram remontados e lançados com outro título. Possivelmente o título *O Segredo do Corcunda* foi atribuído após uma remontagem, quando se inserem no material filmado sequências documentais de propaganda do café realizadas para o governo pela Rossi Film.ⁱⁱ Planos descritivos de uma fazenda de café tenham sido montados com as sequências narrativas filmadas em outra. A montagem de material tão heterogêneo resulta numa narrativa sem organicidade, construída a partir de elementos de gêneros diversos. A primeira parte de *O Segredo do Corcunda* se constrói perfeitamente de acordo com o melodrama teatral e literário preso à questão da identidade. Em seguida, o caráter documental domina o filme.

Os métodos da análise textual dos estudos do cinema se combinados à hermenêutica contextualista da história social, parecem permitir se atribuir sentido ao que vinha sendo considerado como *falhas* – paradoxais – daquele filme e também negociar o referidos paradoxos com “os modos de pensamento e prática, à luz dos quais os paradigmas da representação podem ser explicados” como disse Stephen Bann.ⁱⁱⁱ

Se a leitura textual constrói *O Segredo do Corcunda* como uma montagem de material previamente rodado como um filme de ficção onde foram inseridos planos documentais da Rossi Actualidades, a prática contextualista auxilia no estabelecimento de uma conclusão: o esboroar da república velha interrompeu as filmagens do longa. As cisões entre as classes dominantes, que resultariam na revolução de 30, fizeram de 1924 um ano conturbado na cidade de São Paulo, principal locação do roteiro cujos planos realizados, somados a material documental, foram lançados como *O Segredo do Corcunda*.

O bairro de Vila Mariana, locação de grande parte das sequências, foi palco de batalhas travadas pela coluna paulista em julho daquele ano: “Ataques e contra-ataques legalistas e revolucionários (dias 14, 15 e 16) – Na mesma noite, dia 14, começou a ser fortemente bombardeados os bairros de Vila Mariana [...] madrugada e manhã do dia 15 [...]”.^{iv} Nem a retirada da capital paulista, na madrugada de 27 de julho, viabilizaria a retomada das filmagens interrompidas do roteiro escrito e produzido por João Cypriano.

A história de João Cypriano segue conhecido padrão: nascido na periferia, em Franco da Rocha, João Cypriano - o y buscava um nome mais artístico - mudou para São Paulo ainda menino. E se apaixonou por cinema. Para ver filmes sem pagar ingresso, vendia bala na platéia ou carregava tabuletas de propaganda pelas ruas. Adulto, sobreviveu de seu ofício, encanador, e freqüentava a Escola de Artes Cinematográficas Azurri, de Arturo Carrari.

Na escola se reuniam principalmente operários que sonhavam ser atores e atrizes de cinema e João Cypriano ficou amigo de Francisco Garcia, também encanador por profissão. João escreve um argumento, ambos economizam durante dois anos - doze contos de réis - e convidam o melhor fotógrafo de São Paulo, Francisco Rossi, para a equipe de seu longa-metragem.^v

Francisco Madrigano, que faz o vilão de *O Segredo do Corcunda*, foi um grande ator do vigoroso teatro operário paulistano dos anos 20. Ligado às sociedades dramáticas de cunho anarquista, esse teatro foi uma forte influência no cinema mudo de São Paulo. Em *O Segredo do Corcunda* vêem-se tais marcas proletárias.

A fortuna crítica dos filmes médios silenciosos brasileiros não tem problematizado suficientemente a história de sua produção. À falta de memória se une o viés nostálgico que pensa um passado mais risonho que o presente das produções fílmicas brasileiras e a realização do filme não é pensada como luta de poderes. As reflexões de Michèle Lagny serão indispensáveis para a problematização das representações vigentes desse passado fílmico:

“[...] il se défend notamment de ‘laisser la nostalgie donner au passé un pittoresque de marché aux puces’ et ‘d’occulter les pires aspects d’une période pour n’y voir que les éléments que nous admirons’, et il assume clairement le désir de sortir de stéréotypes produits par le cinéma hollywoodien lui-même, qui ‘dépeignait un éventail limité de personnages: le producer brutal, le scénariste cynique, la star alcoolique et le petit monde bigarré qui les entoure’ [...].”^{vi}

A produção idílica construída pela historiografia vigente ignora as tensões estabelecidas quando se iniciou a filmagem do filme que mais tarde viria a se chamar *O Segredo do Corcunda*. O que poderia ter acontecido ao se juntarem homens com perfis tão diversos como o forte produtor paulista, responsável pela propaganda do governo, dois argumentistas operários munidos de capital, um ator anarquista e um refinado cineasta europeu, rendido à América?

O longa criado na edição do material filmado por Traversa a partir do roteiro dos operários Cypriano e Garcia com sequências documentais da Rossi Actualidades, patrocinadas por sucessivas

campanhas do café, participou da divulgação do café no exterior. A exibição de *O Segredo do Corcunda* em Lisboa e no Porto quase causou um incidente diplomático. O embaixador brasileiro viu-se às voltas com a repercussão de um longa que não fazia a propaganda da indústria do café, mas inventava um país onde os colonos viviam miseravelmente em meio a injustiças e espancamentos.

Também se impõe a desconstrução das leituras históricas vigentes sobre o cineasta Alberto Traversa – se forem enfrentados os problemas da categoria autor e da ilusão biográfica – e a afirmação de um novo perfil para a sua filmografia.

O Segredo do Corcunda consta como o único filme sobrevivente do cineasta italiano Alberto Traversa. Traversa, um diretor menor, filmou no auge do cinema silencioso do norte da Itália: ele assinou a direção de um longa, *La Crociata degli Innocenti* (Itália, 1915), baseada em peça de Gabriele D’Annunzio.

Dos filmes patrióticos da primeira guerra ele roda, entre outros, *Il Soldato d’Italia* (1916) – o que o vincula a uma corrente mais realista – e seu complemento cômico, *Farulli si Arruola*.

No final da década, Alberto Traversa vai para a Argentina, cuja indústria produz mais de 100 filmes entre 1916 e 1921. Traversa dirige em 1916 o longa *Bajo el Sol de la Pampa*^{vii} e, em 1918 ele roda *Los Inconscientes*, longa-metragem tematizando o alcoolismo. Traversa filmou ainda *La Hija de la Pampa*^{viii} (1919). Sua mais importantes películas argentinas foram *En un Dia de Gloria* (1918) e *En Buena Ley*^{ix} (1919) dois importantes longas do gauchismo fílmico portenho. A literatura sobre *En Buena Ley* mostra Traversa novamente – após sua ligação com D’Annunzio – vinculado ao universo erudito, agora da cidade de Buenos Aires. O filme foi fruto da ligação do cineasta italiano com o círculo intelectual portenho, com a geração do centenário e Horacio Quiroga. O escritor uruguaio, apaixonado por cinema, foi uma das mais interessantes figuras da história das artes do chamado cone sul nas primeiras décadas do século. Inegavelmente Quiroga é um contista maior da chamada literatura universal. Até hoje ofuscado pelo outro mestre da narrativa curta do Rio da Prata, Jorge Luis Borges, o imaginário de Horácio Quiroga, opõe-se radicalmente ao universo borgiano e alinha-se a Dostoievsky, Poe e Stevenson, cantando o terror, a morte e a selva. Horácio Quiroga, que viveu em Buenos Aires no período de maior produtividade do italiano Traversa, escreveu regularmente crítica de cinema entre 1918 e 1920 e tentou escrever roteiros cinematográficos.

Em 1920 a crise que termina com o silencioso argentino expulsa Traversa que retorna à Itália. Lá ele abre a Traversa Film, roda um longa estrelado por aquela que, sua mulher, seria chamada

Enne Traversa. A produtora parece não ter garantido entretanto a permanência do casal na Itália. Alberto e Enne Traversa vão para a Argentina onde Traversa dirige *La Milonga* em 1922, vindo depois para o Brasil onde dirige *O Segredo do Corcunda* (1924), em São Paulo, e *Risos e Lágrimas* (1926), no Rio de Janeiro.

De volta a Buenos Aires, Traversa filma *Guignol Porteño* (1927) e *La Mano Negra* (1928). A chegada do som parece ter interrompido sua carreira tendo Traversa se retirado para a Ilha Grande, no Rio de Janeiro, onde morreu.

Esse Alberto Traversa histórico oscila entre dois perfis, construídos por diferentes historiografias. A história do cinema brasileiro desenhou-lhe o perfil mais geral do cavador, um dos italianos que apenas sabendo manipular uma câmera aqui vieram fazer a América. Maria Rita Galvão,^x em seu indispensável *Crônica do cinema paulistano*, afirma que aquele cinema mudo já se via cindido entre “os idealistas do cinema nacional” e a “corja de cavadores que infestavam São Paulo.” A abordagem é ainda o olhar do paulistano que se quer quatrocentão e desqualifica o italiano imigrante: sempre rude.

Já as histórias gerais do cinema silencioso, escritas na Europa, buscavam a legitimação da Sétima Arte e atribuíram a Traversa a direção de uma grande diva: “On applaudissait aussi Francesca Bertini [...] un film écrit spécialement par d’Annunzio, *La Croisade des Innocents*”^{xi}, com trilha de Giacomo Puccini.^{xii}

Os resultados da pesquisa sobre Traversa abalam ambas abordagens historiográficas: o cineasta italiano nunca trabalhou com a grande diva Bertini e *La Croisade des Innocents* não teve acompanhamento original escrito por Puccini. Mas tendo trabalhado na Turim durante o auge da cinematografia muda e convivido com o círculo de Horácio Quiroga na Argentina, Alberto Traversa não pode ser diluído em um conceito totalizante do *rude cavador italiano que veio fazer a América*.

Criado no silencioso do norte da Itália e no gênero histórico, a fase portenha daquele realizador aponta para seu domínio naquele gênero de narrativa, o que fotogramas sobreviventes de *En Buena Ley* (1919) parecem comprovar. O exercício histórico de Traversa na Argentina parte também de um passado argentino visível – um pampa imaginado – e o diretor italiano o representou filmicamente como um repertório de diferenças, como o corcunda do filme paulistano ou a mulher marcada pela varíola do perdido *Risos e Lágrimas*, o primeiro filme de longa-metragem de Niterói.

O realizador, que foge à norma historiográfica sobre os italianos do cinema paulista, provoca a desconstrução de olhares estabelecidos. Alberto Traversa e sua retórica da alteridade produzem hoje, nas práticas do historiador do cinema, ao mesmo tempo estranhamento e reconhecimento,

como um dia escreveu François Hartog, “[...] esse trabalho, incessante e indefinido como o das ondas quebrando na praia, que consiste em levar do outro ao próprio.”^{xiii}

i O Segredo do Corcunda falseia cinematograficamente os pampas gaúchos: filma-se gado (emprestado ao matadouro de Vila Mariana que hoje pertence à Cinemateca Brasileira) pastando no relevo plano daquele bairro da zona sul de São Paulo. Há também habilidade na administração de dificuldades de superprodução (trens chegam em estações cheias, charretes se cruzam em ruas da cidade) e as locações são escolhidas com sensibilidade.

ii A fotografia de Gilberto Rossi, que descreve a paisagem rural na tradição pictórica da paisagística acadêmica, entusiasmou o crítico Benedito Duarte e desequilibra O Segredo do Corcunda. Esse desnível entre a qualidade do aspecto documental da obra frente às pretensões ficcionais do filme é típico do cinema silencioso médio brasileiro. O documentário dentro d’ O Segredo do Corcunda - as externas - explode o espaço teatral que confina os interiores aos planos médios e abre espaço para a excelente fotografia de Gilberto Rossi, fotógrafo da estatura de Edgar Brasil e Humberto Mauro, com quem uma comparação se faz inevitável. É a mesma descrição da paisagem rural, característica do mestre em sua primeira fase, em Cataguases. Os planos gerais entusiasmaram Benedito Duarte para quem eles legitimam o filme: Essa legitimidade se deve, em grande parte, à excelente fotografia de Gilberto Rossi, a atingir nessa fita alturas que não seriam ultrapassadas, certamente depois, na idade do ouro do cinema mudo brasileiro. Há quadros de uma beleza plástica tão pura, tão despida de virtuosismo, mas tão integrada na narrativa, tão funcional, como se diria hoje, que nos faz lembrar a obra ingênua de certos pintores primitivos ...”

iii BANN, Stephen. *The True Vine: on Visual Representation and the Western Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 46.

iv CARONE, Edgard. *O tenentismo*. São Paulo: DIFEL, 1975, p.65.

v João Cypriano acumulou as funções de argumentista, roteirista e produtor de O Segredo do Corcunda, desempenhando ainda o papel do protagonista - o galã do filme.

vi LAGNY, Michèle. *de l’Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992, p. 275-6.

vii Cf. CANETO, Guillermo et alli. *Historia del cine mudo en la argentina 1896-1933*. In: MESA, Héctor García. *Cine latinoamericano 1896-1930: investigación y estudio acerca del cine latinoamericano desde sus orígenes (1896) hasta finales del periodo mudo*. Caracas: Fundación del nuevo cine latinoamericano, 1992, p. 25. Na cinemateca argentina existe foto de dois casais, nítidos personagens rurais.

viii DI NUBILA, Domingo. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz da Malta, s/d, (1), p. 33.

ix En Buena Ley foi à época considerado um sucesso de bilheteria. Segundo Estela dos Santos o filme, uma superprodução, custou \$50.000 enquanto Campo ajuera, de Ferreyra, apenas \$5.000. A comparação é penosa para Traversa, afinal el negro Ferreyra é um dos grandes realizadores da Argentina, el Griffith criollo.

SANTOS, Estela dos. *El cine nacional*. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1971, p.23.

x GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p.55.

xi BARDECHE, Maurice et BRASILLACH, Robert. *Histoire du Cinema: Le Cinema Muet*. [Givors]: André Martel, 1953, p. 132.

xii La Crociata degli Innocenti teve as filmagens paralizadas e duas mudanças de equipe. Traversa, o terceiro diretor, finalizou a película, baseada em peça pre-existente de Gabriele D’Annunzio. Quando D’Annunzio escrevia La crociata, trocou cartas com Puccini acerca de possível criação da música, que não se concretizou. O filme também não teve Francesca Bertini. Cf. D’ANNUNZIO, G. *Tragedie, Sogno e Misteri (II)*. Milano: Mondadori, 1968; CONSTANTINI, Francesca Bertini. Milão:s/d e HERELLE, Georges. *Notolette Dannunziane*. Pescara: Centro Nazionale de Studi Dannunziani, 1984.

xiii Dizer o outro é enunciá-lo como diferente – é enunciar que há dois termos, a e b, e que a não é b. Por exemplo: gregos e não gregos. Mas a diferença não se torna interessante senão a partir do momento em que a e b entram num mesmo sistema. Não se tinha antes senão uma pura e simples não-coincidência. Daí para a a frente, encontramos desvios, portanto uma diferença possível de ser assinalada e significativa entre os dois termos. Por exemplo existem gregos e bárbaros. Desde quando a diferença é dita ou transcrita, torna-se significativa, já que é captada nos sistemas da língua e da escrita. Começa então esse trabalho, incessante e indefinido como o das ondas quebrando na praia, que consiste em levar do outro ao próprio.”

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p.229.