

O processo de narrativização dos filmes e suas implicações sobre a oferta e a apropriação do cinema na década de 1910

Alice Dubina Trusz^{*}

Resumo: O artigo aborda as relações entre o cinema estrangeiro e o mercado latino-americano na década de 1910 a partir do exame das práticas de divulgação publicitária da filmografia europeia no Brasil. A investigação tem por contexto de estudo a cidade de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul/Brasil, em momento de afirmação econômica do setor exibidor local e de ocupação crescente dos programas dos cinemas por filmes com duração estendida, maior complexidade narrativa e valorização individual como produtos artísticos. O objeto da análise são os “anúncios descritivos” dos “filmes de arte” franceses e italianos, que eram publicados na imprensa diária, narrando suas tramas e desfechos. O objetivo é identificar suas possíveis motivações e funções sociais frente às novas exigências perceptivas colocadas aos espectadores.

Palavras chave: exibição cinematográfica, publicidade, narrativização, recepção, década de 1910.

El proceso de narrativización de las películas y sus implicaciones en la oferta y apropiación del cine en la década de 1910.

Resumen: El artículo aborda las relaciones entre el cine extranjero y el mercado latinoamericano en la década de 1910, a partir del examen de las prácticas de promoción publicitaria de los films europeos en Brasil. La investigación tiene como foco de estudio la ciudad de Porto Alegre, capital de Rio Grande do Sul / Brasil, en un momento de afirmación económica del sector de exhibición local y de creciente ocupación de los programas de cine por películas de mayor duración, mayor complejidad narrativa y valorización de su estatuto artístico. El objeto del análisis son los “anuncios descriptivos” de las “películas de arte” francesas e italianas, que se publicaban en la prensa diaria, narrando las tramas y desenlaces. El objetivo es identificar sus posibles motivaciones y funciones sociales ante las nuevas demandas perceptivas que se planteaban a los espectadores.

Palabras clave: exhibición cinematográfica, publicidad, narrativización, recepción, década de 1910.

The process of narrativization of films and its implications on the supply and appropriation of cinema in the 1910s

Abstract: The article addresses the relationship between foreign cinema and the Latin American market in the 1910s by examining the advertising and promotion practices of European films in Brazil. The research focuses on Porto Alegre, capital of Rio Grande do Sul / Brazil, at a time of economic affirmation of the local exhibition sector and a growing occupation of cinema programs by films with extended duration, greater narrative complexity and artistic recognition. The object of the analysis are the “descriptive ads” of the French and Italian “art films”, which were published in the daily press, narrating its plots and endings. Our aim is to identify the possible motivations and social functions of this ads, in view of the new perceptual demands placed on viewers.

Keywords: cinema exhibition, advertisement, narrativization, reception, 1910s.

Inscrito no campo da história da exibição cinematográfica, este estudo tem por desafio motivador caracterizar, em alguma medida, a experiência do encontro entre espectadores e filmes, que vem se transformando, junto com as imagens e as formas de percepção, desde as primeiras projeções cinematográficas.

O contexto focalizado são os anos iniciais da década de 1910, marcados pela afirmação da exibição cinematográfica como prática comercial sedentária. O processo esteve estreitamente relacionado à simultânea transformação dos produtos da indústria cinematográfica, os filmes, que teriam sua duração estendida, ganhariam maior complexidade narrativa e seriam crescentemente valorizados como produtos artísticos. Tais mudanças, que tiveram ocorrência global em suas linhas gerais, serão investigadas a partir do estudo do caso de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul/Brasil, visando-se identificar suas especificidades culturais.

O estudo será desenvolvido por meio do exame de certas práticas de promoção publicitária empreendidas pelo setor exibidor local, aqui representado pelo cinema Recreio Ideal, das quais resultou um vasto conjunto documental, constituído por seus produtos e suportes, os “anúncios descritivos”. Veiculadas na imprensa diária a partir de 1911, eles apresentavam grandes dimensões e traziam extensas descrições textuais dos filmes programados, antecipando aos interessados seus conteúdos e desfechos. O objetivo é identificar as motivações de sua produção e as funções que podem ter desempenhado, tanto sob a perspectiva da oferta quanto da recepção cinematográficas.

Como experiência sensível e cognitiva, a relação entre o público e o cinema é alimentada pelo imaginário dos filmes e o arcabouço cultural dos espectadores, mas também por uma série de elementos extradiegéticos. Se considerarmos o cinema silencioso, a afirmação ganha importância. Marcado pela diversidade de elementos constituintes, modos de organização e práticas, o espetáculo cinematográfico no período podia contar (e contava) com uma série de componentes textuais externos (programas, publicidade e crítica) e sonoros internos (música, sonoplastia, intervenções orais) que acabavam influenciando a experiência espectral antes,

durante e mesmo após a sessão de cinema.¹ Nesse sentido, a investigação se concentra no momento anterior ao espetáculo cinematográfico, da sua divulgação pelo exibidor. O foco da análise é a produção publicitária veiculada pelas salas de cinema nos jornais diários para promover os programas e sua finalidade é identificar as formas assumidas por tais materiais e a qualidade das informações que disponibilizavam ao leitor, potencial espectador, interessado em escolher uma sessão cinematográfica.



Primeiro “anúncio descritivo” do cinema Recreio Ideal. Promoção da exibição de *O granadeiro Roland* (Itália, *Il granatieri Roland. Campagna di Russia 1812*, Luigi Maggi, 1911, Ambrosio). *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19/05/1911, p. 8. Acervo MUSECOM/RS.

O investimento do setor exibidor local em publicidade, que se destaca a partir de 1911 pelo seu volume e qualidade, em contraste com a raridade e pobreza informativa dos anúncios publicados na imprensa porto alegreense entre 1908 e 1910, ocorreria em meio ao crescimento da oferta, pela indústria cinematográfica europeia, dos “filmes de arte”, introduzidos no Brasil a partir de 1909.² Tal filmografia apresentava

¹ Cf. PISANO, Giusy e Valérie Pozner (org.). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XXI^e siècle*. Paris: AFRHC, 2005.

² No Rio de Janeiro, o lançamento ocorreu em janeiro, em um espetáculo especial, elitizado, realizado em um teatro, o Lírico, mobilizando uma grande orquestra e contando com um apresentador, cuja

mudanças formais e expressivas que teriam implicações sobre as formas de sua apropriação, colocando novas exigências perceptivas e cognitivas. Aos exibidores coube pensar alternativas que contribuíssem para despertar a atenção dos espectadores sobre os filmes, atraindo-os aos cinemas.

No caso de Porto Alegre, havia não só um interesse, mas uma necessidade de ampliar e fidelizar um público que enfrentava, desde 1908, com a abertura das pequenas e elitizadas salas de cinema sedentárias, mudanças importantes nos modos de fruição da experiência cinematográfica. Isso porque a sedentarização da exibição no meio local implicou na adoção de um padrão de organização e funcionamento dos espetáculos diverso daquele experimentado com sucesso por um público numeroso e socialmente diversificado entre 1905-1907. Durante este período, os porto-alegrenses estreitaram suas relações com o cinema assistindo a espetáculos exclusivamente de projeções em locais como teatros. Eram espetáculos de duração prolongada e programas entremeados por intervalos, além de serem acessíveis mediante ingressos de diferentes valores e contarem com uma série de iniciativas promocionais, incluindo matinês dominicais infantis. Tais espetáculos foram responsáveis pelo incremento do gosto pelo cinema entre a população local, mas o modelo foi substituído em 1908 por um padrão que não era praticado na cidade: o das sessões curtas e sucessivas, denominado “sistema carioca”.³

As novas salas, de dimensões reduzidas, com uma ou duas opções de lugar, concentradas no mesmo endereço central e funcionando nos mesmos dias e horários,

participação destinava-se à “elucidação dos principais quadros”, em caráter excepcional, já que a tradição do acompanhamento oral das projeções não tem registro documental no Brasil. A respeito, ver SOUZA, José I. M. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004. pp. 157-8. Em Porto Alegre, ocorreu em março, no cinema Smart-Salão, recentemente inaugurado e promovido como um centro de diversões “chic e seleta”. Na ocasião, a imprensa local informou sobre os altos investimentos da Pathé na confecção das fitas, que eram adaptadas da literatura e tinham como intérpretes renomados atores teatrais. Cf. *A Federação*, 26 de fevereiro de 1909, p. 2 e *Correio do Povo*, 7 de março de 1909, p. 4. Todas as referências de imprensa citadas neste texto são de jornais porto-alegrenses.

³ A esse respeito, ver: TRUSZ, Alice D. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010, p. 322.

significaram uma considerável homogeneização do modo de organização do espetáculo, o que deve ter contribuído para a redução e elitização social do acesso público, bem como para o empobrecimento da apropriação. A fragilidade das redes de distribuição se somaria ao quadro para explicar a grande instabilidade do setor nos anos seguintes, com salas trocando de proprietário e/ou endereço e mesmo fechando. Das cinco salas abertas em 1908, apenas duas funcionavam em 1909, quando abriu uma terceira. A quarta abriria somente em 1910. Em 1911, são seis salas em funcionamento, sendo que apenas uma delas investirá nos “anúncios descritivos”, mantendo a sua publicação com exclusividade durante um ano.

Do visual ao textual

A prática de identificar os assuntos dos filmes por meio de informações textuais remonta aos catálogos de vistas animadas organizados pelas primeiras produtoras cinematográficas. Eles eram elaborados a partir dos filmes com o objetivo de auxiliar os exibidores na escolha e aquisição dos títulos que integrariam o seu acervo de vistas, na época da exibição itinerante, bem como os programas dos primeiros estabelecimentos fixos de projeções cinematográficas. Segundo André Gaudreault, estes primeiros textos tinham caráter funcional, mais do que ficcional, ou seja, não tinham valor em si, não tinham efeito literário autônomo. Eles procuravam traduzir da melhor forma, por meio da linguagem verbal, o visível, aquele movimento bruto e truncado das primeiras vistas, e, às vezes, o espírito de um filme.⁴

Assim que o cinema começa a se institucionalizar e ganha incremento o seu processo de narrativização, entre 1908 e 1914, uma escrita mais propriamente literária se afirma nos catálogos, dando lugar a textos mais romantizados, mais atentos e ciosos da especificidade da linguagem verbal. A anterior submissão do meio literário ao visual é interrompida a partir do reconhecimento da heterogeneidade das duas linguagens e da especificidade da expressão cinematográfica. A partir de então, o

⁴ GAUDREULT, André e Philippe Marion. “Du filmique au littéraire: les textes des catalogues de la cinématographie-attraction”, *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 15, n. 2-3, 2005, pp. 122-3.

exercício de redação das descrições se desenvolve no sentido de uma transposição ou adaptação do conteúdo do filme em linguagem escrita, priorizando os princípios da textualidade, em detrimento da visualidade.

Nos catálogos das produtoras cinematográficas, os textos telegráficos cedem lugar, em torno de 1908, aos resumos sintéticos e objetivos, já inscritos na tradição literária. Em Porto Alegre, a partir de março de 1909, pequenos textos apresentados como “resumos” passam a subsidiar os lançamentos dos primeiros “filmes de arte” franceses e italianos nos cinemas locais, sendo publicados nas seções especializadas em diversões públicas dos jornais. Nesse mesmo momento, surgem os programas impressos avulsos, reunindo as “descrições” dos filmes.⁵ Sua distribuição ou venda aos frequentadores dos cinemas parece ter sido uma praxe mundial, como atestam pesquisas sobre os contextos francês e dinamarquês⁶, mas também filmes da época.⁷ Embora não tenham sido preservados exemplares de programas avulsos circulados em Porto Alegre, há várias referências ao seu uso na imprensa da época. Em março de 1910, uma nota do cinema Odeon avisava que não seriam “distribuídos argumentos” dos filmes, o que significa que interrompia-se uma prática já em uso, habitual ou ocasional, ou que ao menos havia uma expectativa do público sobre essa distribuição.⁸ A partir de 1911, os exibidores locais passam a publicar anúncios na imprensa diária regularmente e, por este meio, passam a prestar maiores informações sobre os seus programas aos leitores dos jornais, indicando os títulos, as produtoras e, de forma crescente, a metragem dos filmes, mas sem oferecer as descrições dos enredos. O único cinema que o fará será o Recreio Ideal. Os demais apenas convidarão os leitores

⁵ O termo entre aspas era empregado na época na imprensa porto-alegrense. Foi a partir dele que criei a expressão “anúncios descritivos”.

⁶ Sobre o tema, ver: CAROU, Alain. “Récits-programmes dans les salles de cinéma: um apprentissage du silence?” In: PISANO e POZNER, *op. cit.*, pp. 237-258, e SANDBERG, Mark B. “Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema”, *Film History*, vol. 13, n. 1, 2001, pp. 6-22. Em fevereiro de 2020, deveria ter sido realizada na Cinemateca Francesa, em Paris/FR, a seguinte jornada de estudos: *Journée d'études: l'histoire du cinéma (1894-1930) vue par les programmes des salles de projection*. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/seance/33107.html> [Acesso em: 25 março 2020].

⁷ Um exemplo é o filme *Una tragedia al cinematografo* (Itália, Enrico Guazzoni, 1913, Cines). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vTomr1tO_k4 [Acesso em: 31 julho 2020].

⁸ *Correio do Povo*, 20 de março de 1910, p. 2.

a buscá-las nos programas, a serem obtidos nos próprios cinemas, antes das sessões.⁹ A medida que, a partir de julho de 1912, outros cinemas passam a veicular anúncios descritivos, diminuem as remissões aos programas.

A fase seguinte desse processo seria a da novelização, que marca a segunda metade da década de 1910, quando os “cine-romances”, produzidos a partir dos filmes, passam a ser publicados nos jornais paralelamente à exibição nos cinemas das séries cinematográficas que os originaram, numa associação mais enfática de interesses entre imprensa e setor exibidor.¹⁰

Se tais práticas foram mundiais, tiveram suas especificidades culturais locais. Considerando-se particularmente os “anúncios descritivos”, verificou-se que também foram veiculados em jornais cariocas, mas apenas a partir de novembro de 1911, ganhando maior regularidade em 1912.¹¹ Há notícia do seu uso em Buenos Aires, em 1915, mas pode ter sido anterior.¹² Em Porto Alegre, eles foram publicados a partir de maio de 1911, pelo cinema Recreio Ideal, ganhando a adesão das demais salas a partir de junho de 1912.

Os “anúncios descritivos” chegavam ao leitor do jornal, potencial espectador cinematográfico, antes da exibição dos filmes, antecipando, em alguma medida, o que seria assistido na tela (os jornais eram matutinos e as sessões de cinema, noturnas). Tais materiais evidenciam uma preocupação em proporcionar informações textuais prévias sobre os filmes aos espectadores, num processo que se

⁹ No anúncio do cinema Variedades: “Vide descrições no programa” (*O Diário*, 10 de outubro de 1911, p. 4); em anúncios do cinema Smart-Salão: “Atenção para os programas” (*Correio do Povo*, 1 de outubro de 1911, p. 11) e “Ver o argumento!” (*A Reforma*, 4 de novembro de 1911, p. 1).

¹⁰ A esse respeito, consultar: CARVALHO, Danielle C. “Os mistérios da cidade moderna: a propósito de *Os Mistérios de Nova York* (1914) e seus congêneres brasileiros”, *Significação*, vol. 42, n. 43, 2015, pp. 74-95, e SINGER, Ben. “Fiction tie-ins and narrative intelligibility. 1911-18”, *Film History*, vol. 5, n. 4, 1993, pp. 489-504.

¹¹ Foram consultados os diários cariocas: *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Brasil*. Na *Gazeta de Notícias*, a prática iniciou em novembro de 1911 com os cinemas Ouvidor e Avenida. Mas foi o *Parisiense* que mais regularidade lhe deu, no *Correio da Manhã*, a partir de 1912.

¹² Agradeço a Andrea Cuarterolo pela informação.

intensificaria progressivamente no período. Porém, a sua mera existência não explica as motivações e finalidades que impulsionaram a sua produção e veiculação pelo setor exibidor, o papel que podem ter desempenhado sobre a ampliação e fidelização do público ao cinema, as influências e efeitos que podem ter produzido sobre a qualidade da experiência cinematográfica, reconhecendo-se a exibição no período silencioso enquanto “performance”¹³, isto é, como uma experiência potencialmente nova a cada sessão, na qual participavam outras práticas parafilísticas, incluindo os materiais impressos de apoio, todos interferindo na apropriação do filme pelo espectador.

O investimento publicitário como demonstração de poder econômico

Um dos sinais da capitalização de um exibidor cinematográfico é, sem dúvida, a sua capacidade de investir em publicidade. Considerando-se o contexto da produção e circulação dos “anúncios descritivos” no mercado porto-alegrense, observa-se que os interesses econômicos do setor exibidor devem ser considerados como uma das motivações da iniciativa. Inaugurada pelo cinema Recreio Ideal em 1911 nas páginas de dois grandes diários da cidade, o tradicional *Correio do Povo* e o recém lançado *Diário de Notícias*, ambos em formato *standard* e de circulação regional, a prática daria conta da afirmação empresarial do setor após um período inicial de forte instabilidade.¹⁴

Um dos fatores que contribuiu para o sucesso da exibição no período foi a reorganização das redes de distribuição cinematográfica, nos âmbitos mundial e nacional. A integração do Brasil ao comércio cinematográfico internacional, inicialmente capitaneada por exibidores itinerantes independentes, em sua maior parte também estrangeiros, foi se transformando em resposta à racionalização do comércio externo a partir de 1907-8, dando lugar a pequenas empresas importadoras

¹³ SANDBERG, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴ O dinamismo da exibição em 1911 também seria expresso pelas reformas e ampliações das salas existentes e pela abertura de novos cinemas no centro e arrabaldes mais populosos. Tal descentralização, iniciada em 1912, contribuiria para a ampliação e diversificação social do acesso público ao cinema.

e distribuidoras, que se multiplicaram no início dos anos 1910, concentrando-se principalmente no Rio de Janeiro, Capital Federal e principal porto do país.

Tal incremento seria fortalecido e alcançaria um maior nível de organização e eficiência a partir de 1908, após a empresa carioca Marc Ferrez & Filhos (MF&F) tornar-se representante exclusiva da Pathé Frères para o Brasil, tanto para o fornecimento de filmes quanto de equipamentos.¹⁵ Datam deste ano os primeiros contratos estabelecidos pela central (MF&F) com representantes regionais, numa política de maximização das atividades de distribuição cinematográfica da companhia francesa no país. Um deles foi assinado em julho com a empresa Hirtz & Irmão, de Porto Alegre, que também era proprietária, naquele momento, do cinema Recreio Ideal, tornando-a representante exclusiva dos filmes e projetores Pathé Frères para o Rio Grande do Sul.¹⁶

Durante todo o período do cinema silencioso, o Brasil foi um mercado consumidor onde a filmografia estrangeira foi o produto hegemônico. Até a 1ª Guerra, foi dominante o cinema europeu, ainda que filmes norte-americanos estivessem presentes nos programas ao menos desde 1910. A filmografia francesa, em particular, desempenhou importante papel na formação e expansão do setor exibidor no país, em particular a da Pathé. Em 1907-08, quando a maior parte dos exibidores se

¹⁵ A Pathé Frères foi uma das principais produtoras cinematográficas do mundo entre 1906-1915. Desde seus primórdios, ela concentrou seus interesses comerciais no exterior. Segundo Moraes, a sua estratégia para conquistar os mercados da América Latina e do Brasil foi constituir casas de representação. Para dirigi-las, privilegiava parceiros que tivessem nacionalidade francesa, familiaridade com o *métier* cinematográfico ou fotográfico e conexões comerciais com Charles Pathé, além de solidez financeira. Tais aspectos, ou parte deles, teriam caracterizado os concessionários Pathé em países como México, Argentina e Brasil. Cf. MORAES, Julio L. "Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)", *Cahiers des Amériques latines*, n. 79, 2015. pp. 1-15.

¹⁶ Antes, em 30 de maio de 1908, a MF&F firmou um primeiro contrato com Francisco Serrador, tornando-o seu agente exclusivo nos estados de São Paulo e Paraná. No mesmo ano, foi contratado José Tous Rocca para representar a MF&F no Norte e Nordeste do país. Foram igualmente assinados contratos com diferentes exibidores estabelecidos no Rio de Janeiro. A esse respeito, consultar: CONDÉ, William N. *Marc Ferrez & Filhos: comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, PPG- Comunicação, Rio de Janeiro, 2012.

sedentariza, são os projetores Pathé que eles instalarão e divulgarão, procurando valorizar socialmente seu empreendimento pela qualidade técnica. Esse domínio da empresa francesa no fornecimento de equipamentos, e também de filmes, ocorreu em capitais como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. No Rio de Janeiro, a empresa francesa teria mantido “uma média de 30% a 40% do controle do mercado de novos títulos”. A sua importância também é atestada para o período entre 1910 e 1914 em São Paulo, quando a Pathé cobria em torno de 50% da produção francesa exibida naquele mercado, que ocupava uma média de 43% da oferta, cabendo à Itália 27,9% e aos Estados Unidos 23,3%.¹⁷

A aquisição da representação regional da Pathé, além de proporcionar uma via extra de capitalização à empresa do Recreio Ideal, a colocaria em uma situação bastante confortável no mercado local ao permitir uma mais rápida atualização dos seus programas, em que predominariam as produções da Pathé e sucursais. Ela também seria providencial quando do ingresso no país, a partir de 1909, dos primeiros exemplares dos *film d'art* franceses, que passariam a compor de forma crescente os programas dos cinemas. O Recreio Ideal não perderia a condição de agente regional da Pathé ao trocar de proprietários, em outubro de 1910, e nem mesmo quando a MF&F foi incorporada à distribuidora paulista Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), em junho de 1912.¹⁸ Aproveitando a boa maré, neste mesmo ano o exibidor também investiu na produção de um cinejornal e abriu uma segunda sala de cinema na cidade.¹⁹

A prática da publicação dos “anúncios descritivos” pelo cinema Recreio Ideal só ganharia concorrência na cidade a partir de junho de 1912, motivada pelo ingresso da

¹⁷ Os dados foram sintetizados por SOUZA, *op. cit.*, pp. 174-177. Sobre Porto Alegre, ver TRUSZ, 2010, *op. cit.*, pp. 330, 338, 345.

¹⁸ A Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB) foi uma sociedade anônima constituída em julho de 1911 pelo exibidor e distribuidor cinematográfico Francisco Serrador e sócios em São Paulo, onde ficou sediada. Sobre Serrador e seus negócios, consultar: SOUZA, *op. cit.*, pp. 198 a 231, e MORAES, Julio L. “Notas para uma história econômica do cinema brasileiro: o caso da firma Marc Ferrez & Filhos (1907-1917)”, *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 2, 2013, pp. 25-39, p. 35.

¹⁹ Para informações sobre o *Recreio Ideal-Jornal*, consultar TRUSZ, Alice D. “Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910”, *Significação*, São Paulo, ECA-USP, n. 36, 2011, pp. 55-85.

CCB no mercado nacional. Sua política expansionista monopolista repercutiria regionalmente, levando outros distribuidores a reagirem e motivando os cinemas por eles abastecidos a entrarem na disputa pelos espaços publicitários dos jornais e seus leitores. As dimensões dos anúncios crescem e as descrições dos filmes se estendem, passando a ocupar maior espaço nas publicações. A disputa atinge o ápice em novembro de 1912, após o Recreio Ideal abrir a sua “filial”, o cinema Avenida, quando um anúncio do cinema Variedades acaba dividindo a mesma página com outro do Ideal. Ocorre que os dois cinemas eram grandes rivais no mercado local, sendo o Ideal representante da CCB e o Variedades de J. R. Staffa²⁰, importador e exibidor carioca que era o maior oponente nacional ao avanço da companhia paulista.

Extrapolando-se a produção publicitária, podem ser observadas várias outras manifestações do recrudescimento da concorrência e das disputas de poder entre exibidores e distribuidores naquele ano, que foram desde notas difamatórias nos jornais e propostas de duelo a tentativas criminosas de incêndio dos cinemas. Sem dúvida, houve um interesse comercial, econômico, do setor exibidor, por trás do investimento na promoção publicitária individualizada dos filmes via descrições, com o que se buscava valorizá-los, inscrevendo a promoção local na campanha mundial de lançamento dos novos produtos, artísticos, da indústria cinematográfica.

Mas, para além da demonstração simbólica e material do poderio econômico dos dois setores, que repercutiu desde o nível internacional até o local, a prática da publicação dos “anúncios descritivos” também funcionou como um serviço alternativo que o exibidor disponibilizava ao espectador. É provável que o formato tenha resultado, inicialmente, da transposição dos conteúdos dos catálogos ou dos programas impressos para o espaço publicitário da imprensa. Assim, ao permitir ao leitor dos jornais conhecer informações detalhadas sobre os programas e filmes antes de sair

²⁰ Jacomo R. Staffa entrou no ramo cinematográfico em 1907, como proprietário do cinema Parisiense. Posteriormente abriu outros cinemas e investiu na distribuição. Em 1910, tornou-se representante exclusivo da produtora dinamarquesa Nordisk no Brasil, o que lhe renderia grande retorno financeiro e também poder de disputa contra a expansão da CCB no mercado distribuidor nacional. Para maiores informações, ver SOUZA, *op. cit.*, pp. 304 a 312 e CONDÉ, *op. cit.*, p. 78.

para o cinema, comumente em casa, o exibidor ampliava e antecipava o acesso público às descrições, fomentando uma empatia inicial com o leitor, que poderia despertar seu interesse e atraí-lo ao cinema, tornando-o espectador.

Do textual ao visual: a literatura como fonte do cinema

Os “anúncios descritivos” também instigam outras questões, relacionadas ao papéis que os seus conteúdos podem ter desempenhado sobre a relação filme-espectador. Além de incidirem sobre os modos de percepção, que são culturais e históricos, eles também remetem às complexas relações entre o cinema e a literatura, em voga naquele contexto e inscritas tanto na forma literária com que se pretendeu descrever os filmes, quanto na origem de muitos dos filmes descritos. A problemática da linguagem, e da distinção entre o verbal e o visual, daria lugar ao reconhecimento do específico cinematográfico.

Tal produção publicitária surge associada ao ingresso no mercado brasileiro de uma filmografia resultante de transformações econômicas, técnicas e estéticas da indústria cinematográfica europeia. Trata-se de uma filmografia que colocava novos desafios às formas de percepção e às noções de tempo e espaço, pois investia em outras e mais complexas narrativas e modos de narrar, tanto da perspectiva formal quanto temática, tendo por subsídio as tradições históricas, literárias e teatrais dos seus países produtores.

A iniciativa francesa da produção dos *film d'art* foi o elemento central de sua estratégia comercial de diversificação da produção cinematográfica destinada tanto ao mercado interno quanto externo entre 1906 e 1914. Tais filmes resultavam da adaptação para o cinema de clássicos da literatura, da dramaturgia e da operística europeias ou de roteiros originais encomendados a escritores renomados e eram protagonizados por respeitados atores teatrais. O empreendimento contribuiu para valorizar os filmes como produtos individuais e legitimar socialmente o cinema como opção de lazer cultural, capaz de ampliar os horizontes e aperfeiçoar a formação dos espectadores. O movimento teve início em 1908, com o lançamento dos filmes A

arlesiana (*L'arlésienne*, baseado na obra de Alphonse Daudet e dirigido por Albert Capellani), produção da SCAGL (*Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres*)²¹, e *O assassinato do Duque de Guise* (*L'assassinat du duc de Guise*, roteirizado por Henri Lavedan, dirigido por André Calmettes e Charles Le Bargy e musicado por Camille Saint-Saëns), produção da *Film d'Art*.²² Concorrentes, ambas foram associadas à Pathé Frères, a segunda de forma mais coesa e duradoura.²³ Contudo, será a Pathé que liderará a produção e disseminação dessa filmografia mundialmente, em parceria com suas produtoras associadas e por meio de suas sucursais estrangeiras.

A maior parte dos filmes assistidos pelos frequentadores do Recreio Ideal durante 1911-12, a que me limitarei por razões metodológicas, era produzida ou distribuída pela Pathé Frères, da qual o exibidor era distribuidor regional, como é sabido. Albert Capellani (1874-1931) foi o diretor de boa parte deles. Tendo começado a carreira no teatro, ele tornou-se assistente e roteirista da Pathé em 1905 e diretor em 1906. Em 1908, ao ser criada a sua “filial”, a SCAGL, assumiu também a direção artística da sociedade.²⁴ Apesar disso, seu nome nunca foi citado nos anúncios porto-alegrenses, ao contrário de Paul Capellani, seu irmão e ator fetiche. A constatação dá conta dos aspectos que começavam a ser considerados prestigiosos aos filmes e atraentes aos espectadores naquele contexto, dentro da campanha de promoção dos “filmes

²¹ A SCAGL foi fundada por dois banqueiros ligados à Pathé, Saul e Georges Merzbach, em associação a dois escritores renomados, Pierre Decourcelle e Eugène Ionesco, como uma sociedade anônima cujo maior acionário e administrador era a Pathé Frères. Cf. MOUSTACCHI, Dominique et Stéphanie Salmon, “Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l'émergence de l'auteur”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012, pp. 99-100.

²² A sociedade anônima *Film d'Art* foi fundada em janeiro de 1908 por Paul Laffitte. Entre março deste ano e dezembro de 1909, a Pathé foi responsável pela revelação dos negativos, produção dos positivos e distribuição da sua produção cinematográfica. Desde abril de 1909, a Pathé também se tornaria proprietária exclusiva de vários títulos produzidos pela *Film d'Art*. Cf. LE ROY, Éric. “Cronologie du Film d'Art. L'histoire mouvementée d'un catalogue”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 335-340.

²³ A esse respeito, consultar: SALMON, Stéphanie. “Le Film d'Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 69-80, e MOUSTACCHI e SALMON, *op. cit.*, pp. 98-119.

²⁴ Cf. MOUSTACCHI e SALMON, *op. cit.*, p. 104.

artísticos”, originada nas próprias produtoras: os autores ou roteiristas das obras literárias adaptadas para o cinema e os atores já consagrados no teatro.²⁵

No entanto, foi o francês Albert Capellani que, por meio dos roteiros cuja elaboração supervisionou e dos filmes que dirigiu, habituou o público a doses maiores de realismo: ele empregou os primeiros movimentos de câmera (primeiros exercícios com tomadas panorâmicas, enquadramentos em primeiro plano, uso do campo/contracampo) e realizou filmagens em locações ao ar livre, com uso de luz natural, preferencialmente nas locações originais das narrativas filmadas, incluídas as ruas de Paris, escolhidas sempre por suas qualidades pictóricas e dramáticas.²⁶

A filmografia italiana também tinha presença marcante na programação do Recreio Ideal, proveniente de diferentes companhias. Mas sua aparição nas telas porto-alegrenses ocorreu ainda em outubro de 1908, nos recém-inaugurados cinemas Rio Branco e Recreio Familiar. Eram títulos da Cines, que só voltaria ao mercado local com fôlego a partir de março de 1909. Surgidas a partir de 1905-06, em Roma, Turim e Milão, a Cines, a Ambrosio e a Rossi, as primeiras produtoras italianas, só começaram a forjar sua identidade a partir de 1908, com a produção de dramas e filmes históricos. A Cines, inclusive, teve as suas primeiras produções realizadas por técnicos da Pathé, a partir de modelos de produção e representação já empregados nos filmes da produtora francesa.²⁷ O seu sucesso internacional viria com as adaptações de clássicos da literatura grega, romana e bíblica, aproveitando as locações originais dos mitos ou

²⁵ Segundo Philippe Azoury, o conceito de direção, relacionado à questão do estilo e/ou autoria, ainda balbuciava. Os filmes realizados por Capellani entre 1906-10 não eram assinados. Seu nome tampouco figurava nos cartazes de divulgação da produtora. O mesmo acontecia com relação a outros diretores. O filme *L'assomoir* (França, Albert Capellani, 1909), por exemplo, foi lançado em 1908 como um “filme de Emile Zola”. Cf. Catalogue des restaurations et tirages de la Cinémathèque Française. Albert Capellani. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/corpus.php?id=8> [Acesso em: 30 julho 2020].

²⁶ Para maiores informações, ver: BERTHOMÉ, Jean-Pierre. “Décors et espace dans les films français de Capellani”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012, pp. 137-150.

²⁷ Cf. BERNARDINI, Aldo. “La Pathé Frères contre le cinéma italien”. In: Guibbert, Pierre (org.). *Les premiers ans du cinéma français. Actes du V Colloque International de L'Institut Jean Vigo*. Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, p. 88.

fatos históricos a que se reportavam. Avançando nos anos 1910, suas produções foram estendendo sua duração e ganhando maiores investimentos, que seriam aplicados na integração de grandes contingentes de figurantes e animais vivos, na preocupação com a fidelidade das reconstituições históricas, nos cuidados com figurinos e cenários de época, contribuindo para modificar a qualidade do que seria exibido e do que passaria a ser exigido pelos espectadores como novo padrão de excelência cinematográfica. Os aspectos citados seriam rapidamente valorizados pelos contemporâneos como aperfeiçoamentos da “cinematografia moderna”, expressão empregada com assiduidade crescente na época nos jornais e revistas porto-alegrenses. Também eles evidenciariam a importância que ganham os roteiros e seus autores nesse processo, bem como os intérpretes dos filmes.

Tais transformações e as novas demandas perceptivas por elas colocadas desafiariam tanto espectadores quanto exibidores. Frente aos novos produtos da indústria e à importância de promover um encontro satisfatório, talvez memorável, entre filmes e espectadores, coube aos exibidores pensar meios que dessem maior fluidez à experiência cinematográfica, tornando-a não somente efetiva, mas prazerosa, de modo que a prática de ir ao cinema se consolidasse como uma opção de lazer habitual. Entre as iniciativas empreendidas, encontram-se a confecção e disponibilização de programas impressos junto às bilheterias dos cinemas, os investimentos em publicidade na imprensa e a transformação qualitativa dos anúncios com a incorporação das descrições dos filmes.²⁸

Filmes e espectadores dos anos 1910: uma relação mediada

A hipótese interpretativa inicial sobre quais teriam sido as motivações da produção dos “anúncios descritivos” (e talvez dos programas, não conservados e hoje desconhecidos) e que papéis as suas narrativas poderiam ter desempenhado sobre a

²⁸ Também foram realizadas a partir de 1909, por diferentes exibidores porto-alegrenses, sessões de pré-estreia de filmes dedicadas à imprensa, das quais resultavam notas de recomendação e “crítica” publicadas nos jornais. Elas demonstram o reconhecimento e legitimação do papel dos jornalistas como formadores de opinião.

apropriação dos filmes pelos espectadores porto-alegrenses era a de que elas teriam atuado como mediadoras. Por seu intermédio, se teria procurado contornar eventuais dificuldades de compreensão das narrativas propostas pelos filmes de maior metragem (e múltiplas bobinas), cuja oferta foi crescente no período e que daria lugar aos longas-metragens.²⁹

Recreio Ideal
HOJE - DOMINGO, 1 de outubro de 1911 - HOJE
GRANDIOSO PROGRAMA NOVO
 Eis as fitas de hoje: 1.º — O TALISMAN DO CHEFE, drama sensacional; 2.º — CALINO DORME AO RELENTO, esplendida fita comica; 3.º — Pela ultima vez, o grandioso drama CUMES DE CLOWNS BOIS; 4.º A maravilhosa e estupenda fita natural UMA EXCURSAO AOS PRECIPITOS DO LOBO

Descrição das fitas que serão exhibidas amanhã, segunda-feira:

1.ª PARTE
David e Saul
 (Fita de sete bobinas). Szena extraordinaria das lutas de David e Saul. Esta fita representa mais esplendor do que qualquer outra já vista no Brasil. A gloriosa fita chamada pelas partes: "David e Saul". É, não apenas uma das mais belas, mas a mais perfeita das obras de arte cinematográfica. A fita representa mais esplendor do que qualquer outra já vista no Brasil. A gloriosa fita chamada pelas partes: "David e Saul". É, não apenas uma das mais belas, mas a mais perfeita das obras de arte cinematográfica.

2.ª PARTE
Vendedor de sapatos eléctricos
 Comica — Um habil sapateiro te vende a genial ideia de adaptar aos sapatos que vendes, uns patins electricos. Graças a esse portentoso invento, os transeuntes se tornam mais velozes do que os autos, correm nas ruas em vertiginosa carreira e oferecendo o curioso e excitante espectáculo de uma multidão em delirio.

3.ª PARTE
A tutellada terrível
 (AMERICANA)
 Americana. — O espectador assiste a uma scena comica de grande successo, feita de maneira verdadeiramente artistica sem os recursos da malicia, do gesto devedor, o da realidade, venenosos. O trabalho das duas moças americanas bem merecido, pela sua natureza, um espanto unanime e sincero do publico. Jogo de scena, gesto physiologico, intervallos de eja, compostura, espontaneidade, naturalidade, — tudo é rigorosamente observado pelas duas jovens artistas mercedoras das sympathias do mais exigente auditorio.

4.ª PARTE
As anemonas
 (NATURAL)
 Divulgacao scientifica. Fita grande ensinamento. Trabalho de grande interesse. Trabalho de grande interesse.

HOJE, Domingo! — Delicadissimo programma novo. — A's 2 horas da tarde haverá matiné, exhibindo-se fora do programma mais uma hilariante fita comica
AMANHÃ, SEGUNDA-FEIRA! — DAVID e SAUL — 600 metros, colorido!

Anúncio do cinema Recreio Ideal com programa de quatro partes e quatro filmes. O *Diário*, Porto Alegre, 01/10/1911, p. 16. Acervo MUSECOM/RS.

Tal interpretação foi comum ao historiador Mark Sandberg, que também examinou o contexto do início dos anos 1910, mas na Dinamarca. Diferentemente, seu objeto de análise foram os programas narrativos de cinema e não os anúncios narrativos publicados na imprensa diária, como é o caso aqui. Foi considerando a significativa

²⁹ Uma bobina ou rolo com filme 35mm costumava medir 300 metros e ocupar cerca de 15 minutos da projeção se rodada a 18q/s. Cf. USAI, Paolo C. *Silent cinema. An introduction*. London: BFI/ Palgrave Macmillan, 2010, p. 172. Com relação ao conceito de longa-metragem, não era empregado na época. A metragem dos filmes será crescentemente divulgada como um item de sua valorização à medida que se estende, sendo tal duração convertida, para a compreensão dos contemporâneos, no número de partes que compunham um filme, o que implicaria no número de partes que ele ocuparia no programa. Entre 1908 e 1914, em Porto Alegre, as sessões dos cinemas eram organizadas em programas de quatro partes, inicialmente preenchidas por quatro filmes curtos. Embora não se saiba a duração total de um programa, essa estrutura não seria alterada com a introdução dos filmes de múltiplas bobinas. Quando começam a ser exibidos filmes de duas partes, ainda em 1911, eles passam a ocupar igualmente duas partes do programa, sendo reduzido proporcionalmente o número de títulos da sessão. E assim sucessivamente. Contudo, não se trata de alterações que se sucedem e excluem, mas que se alternam.

oferta dos longas-metragens naquele mercado na época, bem como a paralela produção de programas descritivos associados, que o autor formulou a hipótese explicativa de que estes últimos tivessem cumprido a função de “redes de segurança cognitivas” na mediação da relação entre espectadores e filmes. Dessa perspectiva, a produção dos programas seria o resultado da adaptação de uma prática já corrente no teatro e na ópera, que utilizava livretos com função mediadora. Por seu formato portátil e volátil, e por sua sofisticada confecção, ele imaginou o trajeto e usos dos programas narrativos cinematográficos nos momentos anterior e posterior à projeção, apontando a sua participação na “performance” da exibição e na apropriação dos filmes, mas também os identificou como “programas-souvenir”, como lugares de memória de uma experiência espectral, possíveis objetos de coleção.³⁰

A esse respeito, vale esclarecer a que tipo de material o autor atribuiu os conceitos de “filme de bolso” e “programa-souvenir”: livretos de várias páginas, impressos em alto padrão de qualidade, trazendo em seu interior detalhada descrição em prosa do filme a que se referiam, produzidos com elegante design e amplamente ilustrados com fotografias de cena do filme, documentando momentos-chave do seu enredo. Eles eram originalmente vendidos por um pequeno custo adicional nas salas de cinema (1/5 do valor das entradas). Carou, que também utilizou em sua pesquisa programas de cinema narrativos publicados por exibidores e circulados entre o público cinematográfico parisiense entre 1906 e 1915, os descreveu como impressos que apresentavam diferentes formatos, podendo ir de uma folha dobrada em três faces a um livreto de 20 páginas, tendo sido comuns exemplares com capa cartonada e impressa em cores, no interior dos quais havia textos descritivos e fotografias de cenas dos filmes, além de anúncios publicitários.³¹

No caso de Porto Alegre, embora se saiba que programas tenham sido confeccionados e disponibilizados aos espectadores locais, não sabemos como se apresentavam

³⁰ SANDBERG, *op. cit.*, pp. 6 e 11.

³¹ CAROU, *op. cit.*, p. 239.

devido ao seu completo desaparecimento. Acredita-se, porém, que partilhassem algum padrão de apresentação, de pequeno formato e de mais fácil manejo do que os anúncios dos jornais, cuja leitura era mais trabalhosa devido às grandes dimensões dos diários, que também se prestavam menos à guarda em razão da baixa qualidade do papel empregado na impressão. Daí porque acreditarmos que os “anúncios descritivos” dos jornais destinavam-se a serem lidos preferencialmente antes da sessão e no âmbito doméstico, pelas mulheres, ou no ambiente de um café, pelos homens (segundo padrões de comportamento e códigos de gênero da época no meio local), o que não significa que não pudessem ser retomados após a sessão e o retorno do cinema, e mesmo recortados e guardados.

Ultrapassando-se a questão da relação entre forma, funções e usos dos objetos, aspectos que precisam ser considerados em estudos sobre os modos de ler, verificou-se, embora por razões distintas, que, tanto para o caso porto-alegrense quanto para o dinamarquês, não se sustenta a interpretação das descrições como respostas a eventuais dificuldades de compreensão das narrativas cinematográficas de maior duração e metragem. No que respeita a Porto Alegre, a hipótese se fragilizou frente à constatação de que a publicação dos “anúncios descritivos” foi anterior à exibição de filmes de duas bobinas ou mais pelo cinema que os veiculou. Por sua vez, outras salas de cinema da cidade que exibiram filmes longos em 1911, como o cinema Variedades, pioneiro na projeção de títulos da Nordisk no meio local, não publicaram, inicialmente, “anúncios descritivos” para acompanhar tais lançamentos.

Os anúncios descritivos publicados pelo cinema Recreio Ideal a partir de maio de 1911 foram lançados para propagar filmes de 300 e 400 metros, ou seja, de no máximo uma bobina, que ocupavam apenas uma parte dos programas, incluídos todos os gêneros. A partir de julho, aparecem filmes com metragem mais longa, de 500 a 800 metros, mas, em muitas ocasiões, filmes promovidos como tendo 500 metros continuavam ocupando uma parte do programa. O cotejamento dos dados dos anúncios aos dados atuais dos filmes preservados permite observar que a metragem informada não corresponde à da cópia existente, mas a ultrapassa. Um exemplo é o filme *A rival de Richelieu* (França, *La rivale de Richelieu*, Gérard Bourgeois, 1911), produção da Pathé

dedicado ao desenvolvimento das narrativas, que permitia um melhor encadeamento do enredo, mais lógico e contínuo, com menos distorções. Segundo o autor, o formato visual longo não inibiu a compreensão; ao contrário, auxiliou-a:

A exposição mais longa, aparentemente, foi percebida como permitindo um estilo de atuação mais cuidadosamente nuançado, um uso do detalhe visual que auxiliou muito mais do que dificultou a inteligibilidade. Nesse sentido, a forma narrativa mais curta, especialmente quando usada para a adaptação de peças e romances mais longos, é que pode ser considerada uma restrição formal debilitante, ao invés de um limite superior às habilidades de visualização do público.³³

Tal consideração parece se adequar também a Porto Alegre, onde os resumos, e a seguir os “anúncios descritivos”, ganharam lugar na imprensa e evidência social justamente a partir do momento em que passaram a ser exibidos nas telas da cidade os “filmes artísticos”, ainda restritos a uma ou duas partes, mas já propondo um grau de complexidade narrativa mais sofisticado. Vale lembrar que muitos títulos haviam sido realizados a partir da adaptação de clássicos literários, dramáticos, históricos e operísticos, como as obras de Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Dante Alighieri e Verdi, narrativas longas e complexas que eram simplificadas e reduzidas a um filme de 15 a 30 minutos. Assim, a publicação dos “anúncios descritivos” pode ter funcionado como um meio alternativo e auxiliar para a compreensão dos filmes em processo de narrativização, mas não dos longas-metragens em particular. Endossa tal interpretação a constatação de que a maior parte das descrições mais extensas não correspondeu aos filmes de maior metragem, mas a filmes de determinados gêneros, como os dramas românticos e sociais da Pathé e os épicos históricos italianos.

Do visual ao textual: o cinema como fonte da literatura

O exame dos conteúdos das descrições aponta uma série de outros papéis que elas podem ter cumprido, influenciando a relação entre cinema e público como prática

³³ “The longer exposition apparently was perceived as allowing for a more carefully nuanced acting style, a more considered use of visual detail that aided rather than hindered intelligibility. In this view, the shorter narrative form, especially when used for the adaptation of longer plays and novels, might be regarded as a debilitating formal constraint instead of an upper limit of the audience’s viewing skills.” SANDBERG, *op. cit.*, p. 13.

social e, sobretudo, como experiência sensível. A atenção ao que diziam e como nos permite entrar no universo dos filmes da época e identificar aspectos do seu imaginário e daquele dos espectadores, nos aproximar da compreensão dos contemporâneos sobre o cinema enquanto narrativa visual que se construía como linguagem. Os textos das descrições também trazem indicações sobre as formas de percepção e as expectativas, potencialidades e dificuldades do público dos anos 1910 na apropriação dos filmes.

Nos primeiros meses em que foram publicados, os “anúncios descritivos” costumavam trazer resumos dos quatro filmes do programa, incluindo os cômicos e os naturais. Os programas eram renovados três vezes por semana, do que resulta um considerável volume de filmes exibidos e assistidos, mas também descritos.³⁴ Hoje, a maior parte daqueles filmes está desaparecida. Dessa forma, as descrições dos anúncios restam como uma forma de acesso, guardadas as proporções, àquela filmografia, tal qual observou Sandberg ao atribuir aos programas de cinema o título “filmes de bolso”. Novamente cabe salientar o diferencial entre tais objetos e os anúncios veiculados na imprensa diária no que respeita a sua apropriação ao colecionismo, sobretudo considerando-se que, em Porto Alegre, a circulação de programas avulsos foi simultânea à publicação dos “anúncios descritivos”.

Um exame mais atento das descrições dos filmes veiculadas nos anúncios do cinema Recreio Ideal revela que tais narrativas foram elaboradas com diferentes graus de subjetividade e entreteceram relações ora de aproximação, ora de distanciamento com a literatura e o cinema. Considerando-se a filmografia produzida pela Pathé Frères e produtoras associadas, exibida pelo cinema em 1911-12 e divulgada pelos seus “anúncios descritivos”, e considerando-se a possibilidade de cotejar tais descrições

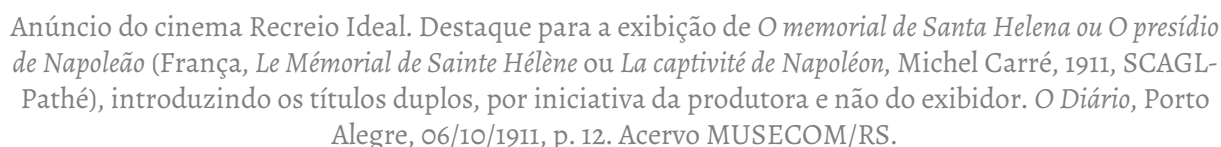
³⁴ Com o passar do tempo, deixou-se de descrever a totalidade dos títulos dos programas. Os curtas cômicos foram os primeiros a perder atenção. Nestes casos, o narrador se justificava tanto pelo interesse em manter a surpresa da gag quanto pela confessa incapacidade de traduzir o chiste em palavras. Por outro lado, eram abundantes as descrições dos “naturais” (documentários), confirmando sua importância na época, quando também ganharia incremento a produção de cinejornais.

com os resumos produzidos e fornecidos pela produtora em seus catálogos³⁵, podemos distinguir três categorias gerais de textos.

No “modelo 1”, o mais simples, as descrições resumiam-se a traduções literais dos resumos fornecidos pela produtora nos catálogos destinados aos distribuidores. Nos anúncios, tais textos eram antecidos por informações incompletas sobre o gênero do filme, produtora e intérpretes. Já as descrições eram curtas, sintéticas e objetivas, obedecendo a um mesmo padrão ou estilo literário, que priorizava a ação. Este formato predominou no primeiro período, correspondendo a filmes de uma parte.

No “modelo 2”, as descrições preservavam os resumos da Pathé como conteúdos centrais, mas acrescentavam introduções elogiosas à produtora e à casa exibidora, informações curtas sobre os filmes e recomendações finais. Já no “modelo 3”, verificou-se que o resumo fornecido pela Pathé era utilizado, mas era extrapolado pelo acréscimo de trechos extras no início, meio e fim do texto original. Tais conteúdos, quando dispostos ao início, costumavam partir de elogios ao filme, à produtora e ao cinema exibidor para então transformarem-se em verdadeiros tratados sobre a temática nele abordada, sobretudo quando o assunto era o amor contrariado, a traição, a ganância ou o vício. Nesses casos, foi comum a integração ao texto de ideias que pensadores e literatos teriam postulado a respeito. No caso de filmes adaptados da literatura ou referentes a fatos históricos, os textos das descrições incluíam, inicialmente, informações sobre as obras e seus autores, bem como sobre os acontecimentos e personalidades da trama. A seguir procedia-se à descrição do enredo, mas entremeando-a de larga adjetivação, uso de metáforas poéticas, citações filosóficas, poemas e comentários interpretativos.

³⁵ A consulta aos resumos dos filmes Pathé Frères 1911-12 foi realizada junto à base de dados *Filmographie Pathé*, por meio do seu catálogo digital, disponibilizado no site da Fundação Jérôme Seydoux Pathé, e cuja origem é o *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, publicação em 4 tomos elaborada por Henri Bousquet. Disponível em: <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/index.php> [Acesso em: 31 julho 2020].



Em várias ocasiões, o narrador evidenciava ter assistido ao filme antes de descrevê-lo e isso o fazia acrescentar cenas e detalhes ausentes no resumo original dos catálogos, antecipando ao leitor/espectador as emoções por elas provocadas ou, ao contrário, deixando de narrá-las para preservar a surpresa do imprevisto. Comumente, os sentimentos, pensamentos e comportamentos das personagens tornavam-se objeto de considerações moralizantes do narrador, expressando suas crenças pessoais. Tais intervenções acabavam acentuando a carga dramática das narrativas textuais, deixando-as mais emocionantes e envolventes e ampliando a sua autonomia em relação às narrativas visuais a que se reportavam.



Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica
Año 6, n. 6, Diciembre de 2020, 84-115.

O crescimento das dimensões das descrições e a consolidação de tais incorporações, de caráter mais literário e subjetivo, parecem indicar o sucesso do modelo, demonstrando que o tipo de informação suficiente para a produtora e o distribuidor poderia não ser satisfatória e interessante ao espectador. Investigando os materiais circulados no contexto parisiense, Carou constatou que os resumos de filmes dedicados ao público e publicados pela Pathé nos programas de seus cinemas diferiam largamente daqueles disponibilizados pela mesma empresa nos boletins destinados aos distribuidores e exibidores e, inclusive, que havia uma ausência de controle da produtora sobre os textos dos programas das salas.³⁶

Considerando que foram encontradas na imprensa do Rio de Janeiro descrições cinematográficas idênticas às circuladas posteriormente em Porto Alegre, conforme o modelo 1, da reprodução literal dos resumos dos catálogos franceses da Pathé, surge a possibilidade de o Rio de Janeiro, sede dos agentes nacionais da produtora, ter sido o local onde tais traduções eram feitas. Embora não seja possível confirmar tal hipótese nos limites desta pesquisa, sabe-se que os filmes enviados aos agentes regionais eram acompanhados de materiais de divulgação como catálogos, cartazes e fotografias, entre outros. Em favor da ideia da tradução dos resumos no Brasil, além da perfeita tradução do francês para o português das descrições, há o caso da identificação, pelo pesquisador Igor Pontes, de um tradutor de títulos e intertítulos de filmes estrangeiros no Rio de Janeiro dos anos 1910. Ao investigar a exibição dos primeiros filmes de Charles Chaplin naquele contexto e o surgimento do nome Carlito(s), com que seu personagem se popularizaria no país a partir de 1915, o pesquisador identificou o jornalista Vasco Abreu, que atuava na imprensa diária carioca e também era escritor de novelas, como o provável responsável pela referida atribuição. Segundo diferentes fontes, ele teria sido o tradutor dos títulos e intertítulos de filmes de determinadas produtoras norte-americanas exibidos no Rio de Janeiro a partir de 1917, tendo feito um trabalho elogiado pelos contemporâneos.³⁷

³⁶ CAROU, *op. cit.*, pp. 239-240.

³⁷ PONTES, Igor A. *Os caminhos de Carlitos. A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*. Dissertação de Mestrado, UFF, PPG-Comunicação, Rio de Janeiro, 2016. p. 39.



Retrato de Custódio Carlos de Araújo Cavaco, 1912. Fotogravura. Publicado em seu romance *Estella* (Porto Alegre: Livraria do Globo, 1912.) Acervo Biblioteca Central/PUCRS.

Já no caso das descrições dos modelos 2 e 3, sobretudo do último, de mais enfático caráter autoral, as evidências apontam que foram escritas em Porto Alegre por Custódio Carlos de Araújo Cavaco (1878-1961), embora o cinema Recreio Ideal só tenha tornado pública e oficial tal informação em meados de 1912, quando o identificou como “chefe geral dos escritórios de locação de fitas e encarregado da descrição dos films”.³⁸ Na verdade, o próprio

Cavaco evocou a experiência em relato reproduzido no livro de seu primeiro biógrafo, Ivo Caggiani, mas sem referência de fonte e data. Provavelmente por isso, a informação foi retomada por dois outros autores de forma equivocada, levando-os a datar a atividade da produção das descrições cinematográficas por Cavaco como anterior a 1909, quando ele protagonizou o primeiro filme de ficção gaúcho, *Ranchinho do sertão*, de Eduardo Hirtz.³⁹ Segundo Cavaco, “acompanhando o desenrolar das cenas, eu tomava notas, fazia apontamentos, para, no dia seguinte, ou depois, publicar, em ‘rodapé’, no *Correio do Povo*, folhetins, verdadeiras histórias feitas

³⁸ *Correio do Povo*, 6 de julho de 1912, p. 12.

³⁹ SCHMIDT, Benito B. *O patriarca e o tribuno: caminhos, encruzilhadas, viagens e pontes de dois líderes socialistas - Francisco Xavier da Costa (187?-1934) e Carlos Cavaco (1878-1961)*. Tese de Doutorado, Unicamp, IFCH, Campinas, 2002, p. 331 e PÓVOAS, Glênio N. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação (1904-1954)*. Tese de Doutorado, PUCRS, PPG Comunicação Social, Porto Alegre, 2005, vol. 1, pp. 57-58.

com os assuntos dos filmes.”⁴⁰ Ainda que o afirme, e que o próprio cinema tenha adotado a expressão para se referir às descrições⁴¹, não eram folhetins o que Cavaco escrevia, já que folhetins consistiam em um gênero de narrativa literária seriada, que era publicada em sequência nos jornais e esteve em voga no Brasil na segunda metade do século XIX. Contudo, o fato de Cavaco ter rememorado a atividade dessa forma, aproximando-a do gênero literário, dá conta do seu significado para ele, visto que lhe oportunizou exercitar seus pendores literários e românticos, dando vazão aos seus interesses e subjetividades como leitor e escritor.

Cavaco teve três grandes paixões na vida: a literatura, o jornalismo e a militância socialista. Nascido em Livramento/RS, desenvolveu carreira militar antes de se estabelecer em Porto Alegre, em 1904. Na capital, buscou cedo integrar-se às redes de sociabilidade literária. Em 1905, começou a publicar contribuições nos jornais da cidade a fim de obter reconhecimento como escritor. No mesmo ano, lançou seu primeiro livro de poemas, *Rosicler*. Nos anos seguintes, trabalhou nas redações de vários jornais, lançou seus próprios jornais e revistas, publicou novos livros e foi lentamente se impondo no mundo das letras local.

Paralelamente, empreendeu ativa militância socialista, ainda que sua trajetória política pareça ter sido mais motivada por um ideal estético-emocional do que por razões ideológicas.⁴² Ainda antes de chegar a Porto Alegre, Cavaco já era conhecido pela sua eloquência. Seus dotes de oratória, seu dom do discurso, o tornaram muito popular como tribuno ao longo dos anos, sobretudo através dos inúmeros comícios em praça pública e conferências literárias que realizou. Segundo Schmidt, Cavaco se envolveu em todos os empreendimentos que pudessem lhe trazer projeção e

⁴⁰ CAGGIANI, Ivo. *Carlos Cavaco: a vida quixotesca do tribuno popular de Porto Alegre*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986, p. 59 apud SCHMIDT, *op. cit.*, p. 331.

⁴¹ Enquanto o *Recreio Ideal* publicou anúncios descritivos no *Correio do Povo*, a única informação que o leitor encontrava sobre a sala na seção especializada do jornal era: “Na última página desta folha, em folhetins literários, encontrar-se-á a descrição dos films que este cinema exhibe diariamente.” *Correio do Povo*, 9 de julho de 1912, p. 10.

⁴² A interpretação é de SCHMIDT, *op. cit.*, p. 28, cuja tese serviu de base para a elaboração da presente síntese biográfica.

popularidade. Através de sua obra, ele buscou construir uma figura pública de homem sensível, poeta lírico, mas também herói romântico e protetor dos oprimidos, estetizando sua existência.

Em 1912, enquanto redigia as descrições cinematográficas para o Recreio Ideal, Cavaco publicou um romance, *Estella*. Sua popularidade era tamanha, que apareceu até em reclame de fortificante para a saúde. Em dezembro, porém, suas atividades seriam interrompidas por uma acusação de rapto e estupro de menor que escandalizou a pacata Porto Alegre. A repercussão na imprensa foi gigantesca. Embora tenha negado o crime e atribuído a acusação a uma armação de seus desafetos literários e políticos, Cavaco foi preso, julgado e condenado a mais de oito anos de prisão. Contudo, não cumpriu a pena, sendo libertado em março de 1914 após uma apelação. Enquanto esteve preso, escreveu e publicou livros, por meio dos quais procurou e conseguiu reverter o estigma de criminoso moral que lhe foi lançado, defendendo para si, em oposição, as imagens de herói injustiçado e mártir. Após ganhar a liberdade literalmente nos braços do povo, Cavaco continuou se dedicando à literatura, ao jornalismo e à militância socialista. Mas com o cinema, a sua relação reduziu-se à memória.

Cavaco era um defensor do amor espontâneo em oposição às convenções sociais, mas também de uma moralidade conservadora com relação aos vícios, que faziam com que os trabalhadores perdessem o respeito da burguesia na hora de negociar questões trabalhistas. Ideias como essas foram muitas vezes defendidas com veemência nas descrições cinematográficas que produziu, sobretudo quando tratou dos melodramas românticos e filmes de “tese social” da Pathé (sobre problemas como o alcoolismo, o jogo, a miséria e a prostituição), pelos quais tinha verdadeira predileção. Tais filmes foram justamente aqueles que renderam as descrições mais extensas.

Embora examinando os resumos dos catálogos da norte-americana Biograph de 1910, provavelmente destinados aos exibidores, Gaudreault identificou textos com as mesmas características das descrições dos modelos 2 e 3. Também naquele contexto, as informações extradiegéticas agregadas às descrições da trama dos filmes

procuraram salientar suas referências culturais no intuito de valorizá-los. Sandberg, por sua vez, acrescentaria outro aspecto que tais características acabaram denunciando: o seu público-alvo, ou seja, uma elite cultural ilustrada ou a ilustrar.

Assim, podemos pensar como outra motivação da publicação dos “anúncios descritivos” o reconhecimento da importância da tradição da cultura letrada e da literatura entre os contemporâneos como meio de conferir aos filmes um novo atributo a partir de sua associação a um discurso verbal, aspecto que seria endossado pelo fato de muitos filmes da época já serem adaptações literárias. Com o foco sobre a narrativa, prioriza-se o enredo dos filmes nas descrições e oferece-se ao leitor-espectador aquilo com que está mais familiarizado. Estimula-se o seu envolvimento com o filme a partir da experiência que ele já detinha com o livro e o folhetim, mas renovando-a da perspectiva perceptiva, e dando lugar crescente ao específico cinematográfico.

Embora esta investigação não tenha por objetivo verificar qual era o grau de correspondência ou autonomia entre os registros textuais e visuais, entre as descrições dos anúncios e os filmes descritos, o exame dos textos permite observar que ao menos uma parcela deles propôs um movimento de afastamento ou distinção entre o cinema e a literatura, ao evidenciar aspectos que distinguiriam o específico cinematográfico como meio expressivo. Trata-se de descrições que apontam para a visualidade, indicando os movimentos de câmera e os diferentes enquadramentos das imagens. Torna-se recorrente na época, por exemplo, o uso do primeiro plano para mostrar detalhes e também textos inscritos em cartas, telegramas e bilhetes, técnica que passa a ser largamente empregada como recurso expressivo, permitindo informar sem extrapolar no uso de intertítulos. Em outras ocasiões, a montagem é que se salienta por seu “encadeamento admirável, que prende sobremodo o espírito do público”. Já a encenação seria elogiada por seus “lances rápidos, fortes, precisos” e as interpretações pelo “manejo fisionômico destacado, gestos firmes, sem exageros”.

Num contexto de construção da linguagem cinematográfica, tais aspectos surpreendem enquanto evidências da perspicácia perceptiva do autor dos textos e da experiência cinéfila que vinha acumulando, atestando ainda o quanto as descrições podem ter contribuído positivamente para a alfabetização visual dos espectadores, estimulando a apropriação crítica dos filmes e fomentando uma cultura cinematográfica. Assim, os “anúncios descritivos” podem ter desempenhado importante papel como auxiliares, mas também como orientadores, na apropriação das narrativas visuais. O leitor das descrições passa a olhar os filmes com as novas competências estimuladas pelo narrador, seja o escritor oficial da produtora, seja o tradutor ou outros, como Cavaco, que, em terceira mão, deram o seu toque pessoal aos resumos.

Sobre essa grande e inegável proximidade que marcou o ver e o ler entre uma parcela significativa dos espectadores cinematográficos do cinema silencioso no início dos anos 1910, Sandberg salienta a potencialidade de pensarmos os registros textual e visual em sua complementaridade, como fontes para a compreensão das narrativas cinematográficas. Trata-se de considerar que os espectadores da época podem ter sido menos exigentes sobre a necessidade de distingui-las do que nós somos. É importante lembrar que nossos preconceitos contra a legitimidade da informação extratela devem-se à concepção do texto fílmico bem delimitado, tornado possível após a sincronização sonora, mas inexistente naquela época.

A eficiência da intensa campanha publicitária realizada a partir de 1911 pelos exibidores porto-alegrenses por meio dos “anúncios descritivos” parece ter surtido efeito quando verificamos o sucesso do cinema no meio local em 1913, com a abertura de seis novas salas, além das cinco já existentes. O incremento da cultura cinematográfica em Porto Alegre na época conferiu um novo dinamismo às práticas sociais, a ponto de transformar o crescimento do público espectador e sua frequência aos cinemas em objeto de distinção social e promoção comercial, como demonstra a série fotográfica produzida e veiculada pela revista local *Kodak* a partir de março de 1913, documentando as salas de espera e projeção dos cinemas, repletas de espectadores de diferentes gêneros, faixas etárias e origens sociais.



Público na sala de projeções do cinema Iris. Fotogravura. *Kodak*, Porto Alegre, n. 55, 01/11/1913. Acervo Biblioteca Pública do Estado/RS.

Referências bibliográficas

- AZOURY, Philippe. *Catalogue des restaurations et tirages de la Cinémathèque Française*. Albert Capellani. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/corpus.php?id=8> [Acesso em: 30 julho 2020].
- BERNARDINI, Aldo. “La Pathé Frères contre le cinéma italien”. In: Guibbert, Pierre (org.). *Les premiers ans du cinema français. Actes du V Colloque International de L’Institut Jean Vigo*. Perpignan: Institut Jean Vigo, 1985, pp. 88-98.
- BERTHOMÉ, Jean-Pierre. “Décors et espace dans les films français de Capellani”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n. 68, 2012, pp. 137-150. Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/4755> [Acesso em: 1 outubro 2016].
- CAROU, Alain. “Récits-programmes dans les salles de cinéma: um apprentissage du silence?” In: PISANO, Giusy e Valérie Pozner (org.). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l’aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005, pp. 237-258.

- CARVALHO, Danielle C. “Os mistérios da cidade moderna: a propósito de Os Mistérios de Nova York (1914) e seus congêneres brasileiros”, *Significação*, vol. 42, n. 43, 2015, pp. 74-95.
- CONDÉ, William N. *Marc Ferrez & Filhos: comércio, distribuição e exibição nos primórdios do cinema brasileiro (1905-1912)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPG - Comunicação, Rio de Janeiro, 2012.
- GAUDREAU, André e Philippe Marion. “Du filmique au littéraire: les textes des catalogues de la cinématographie-attraction”, *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 15, n. 2-3, 2005, pp. 121-145. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/012323ar> [Acesso em: 18 maio 2016].
- LE ROY, Éric. “Chronologie du Film d'Art. L'histoire mouvementée d'un catalogue”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 335-340. Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/4085> [Acesso em: 30 jul 2020].
- MORAES, Julio L. “Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America (1906-1915)”, *Cahiers des Amériques latines*, n. 79, 2015, pp. 1-15. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cal/3680> [Acesso em: 2 maio 2019].
- _____. “Notas para uma história econômica do cinema brasileiro: o caso da firma Marc Ferrez & Filhos (1907-1917)”, *Revista da Cinemateca Brasileira*, n. 2, 2013, pp. 25-39.
- MOUSTACCHI, Dominique e Stéphanie Salmon. “Albert Capellani directeur artistique de la SCAGL ou l' émergence de l'auteur”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 68, 2012, pp. 99-119. Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/4751> [Acesso em: 1 outubro 2016].
- PISANO, Giusy e Valérie Pozner (org.). *Le muet a la parole. Cinéma et performances à l'aube du XX siècle*. Paris: AFRHC, 2005.
- PONTES, Igor A. *Os caminhos de Carlitos. A exibição dos filmes de Charles Chaplin no Rio de Janeiro, suas histórias e seus personagens (1914-1922)*. Dissertação de Mestrado, Universidade federal Fluminense, PPG-Comunicação, Rio de Janeiro, 2016.
- PÓVOAS, Glênio N. *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação (1904-1954)*. Tese de Doutorado, PUCRS, PPG Comunicação Social, Porto Alegre, 2005.
- SALMON, Stéphanie. “Le Film d'Art et Pathé: une relation éphémère et fondatrice”, 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 56, 2008, pp. 69-80. Disponível em: <https://journals.openedition.org/1895/4058> [Acesso em: 30 setembro 2016].

- SANDBERG, Mark B. "Pocket Movies: Souvenir Cinema Programmes and the Danish Silent Cinema", *Film History*, vol. 13, n. 1, 2001, pp. 6-22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3815409> [Acesso em: 17 agosto 2018].
- SCHMIDT, Benito B. *O patriarca e o tribuno: caminhos, encruzilhadas, viagens e pontes de dois líderes socialistas - Francisco Xavier da Costa (187?-1934) e Carlos Cavaco (1878-1961)*. Tese de Doutorado, Unicamp, IFCH, Campinas, 2002.
- SINGER, Ben. "Fiction tie-ins and narrative intelligibility. 1911-18", *Film History*, vol. 5, n. 4, 1993, pp. 489-504.
- SOUZA, José I. M. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004.
- TRUSZ, Alice D. Emílio Guimarães: as múltiplas identidades de um produtor de imagens no Brasil dos anos de 1910, *Significação*, São Paulo, ECA-USP, n. 36, 2011, pp. 55-85.
- _____. *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908*. São Paulo: Terceiro Nome/Ecofalante, 2010.
- USAI, Paolo C. *Silent cinema. An introduction*. London: BFI/ Palgrave Macmillan, 2010.

Data de recepção do artigo: 3 de agosto de 2020

Data aceitação do artigo: 11 de novembro de 2020

Para citar este artigo:

TRUSZ, Alice D. "O processo de narrativização dos filmes e suas implicações sobre a oferta e a apropriação do cinema na década de 1910", *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 6, diciembre de 2020, pp. 84-115. Disponible en: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/298> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Alice Dubina Trusz** é doutora em História, com pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Tem experiência de pesquisa em História da Cultura e da Visualidade, com ênfase na História do Brasil republicano. Entre seus interesses investigativos constam, além da história do cinema, a fotografia, a publicidade, a imprensa periódica ilustrada e as artes gráficas. Pesquisa a história da exibição cinematográfica desde 2008. É autora dos livros *Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908* (São Paulo: Ecofalante, 2010), vencedor do Prêmio SAV-Minc 2010, e *Verdes anos: memórias de um filme e de uma geração* (Porto Alegre, UFRGS/PMPA, 2016), primeira publicação da Cinemateca Capitólio, de Porto Alegre/RS. É pesquisadora independente e historiadora profissional, tendo desenvolvido pesquisas e realizado curadorias de exposições para instituições públicas e privadas. E-mail: alicedtrusz@gmail.com.