

Jogo de Armar: Anotações de catalogador¹

Maria Rita Galvão *

Resumo: O texto traz um exaustivo estudo de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913), o mais antigo filme de ficção remanescente da história do cinema brasileiro, obra realizada na cidade de Pelotas, estado do Rio Grande do Sul. São examinadas duas versões da obra, além da documentação textual e iconográfica disponível nos anos 1990, quando “Jogo de Armar” foi escrito.

Palavras-chave: história do cinema brasileiro; preservação audiovisual; Maria Rita Galvão

Building Game: The Cataloger Annotations

Abstract: This text analyses the film *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913), the oldest surviving fiction film in the history of Brazilian cinema, shot in the city of Pelotas, state of Rio Grande do Sul. The author examines two versions of the film are examined, together with the textual and iconographic documentation available in the 1990s, when the text was written.

Key words: Brazilian Film History; Audiovisual Preservation; Maria Rita Galvão

Juego de armar: Anotaciones del catalogador

Resumen: Este texto realiza un exhaustivo estudio de *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913), el film de ficción sobreviviente más antiguo de la historia del cine brasileño, filmado en Pelotas, estado de Río Grande do Sul. Se examinan dos versionas de la obra, además de la documentación textual e iconográfica disponible en la década de 1990, momento en que “Jogo de Armar” fue escrito.

Palabras clave: historia del cine brasileño, preservación audiovisual, Maria Rita Galvão

¹ Material gentilmente cedido pela Cinemateca Brasileira, pertencente ao seu acervo bibliográfico. Texto estabelecido por Eduardo Morettin



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

Nota introdutória

Eduardo Morettin

O texto a seguir foi estabelecido a partir da comparação de três versões: 1) “Jogo de armar: anotações de catalogador”. São Paulo: 19-- . 28 p. + descrição plano a plano. il. Fot. Material não publicado. Acervo Cinemateca Brasileira, designada nas notas como CB; 2) o texto que integra CINEMATECA BRASILEIRA. *Em memória*. São Paulo: 1996. CR-ROM, referida abaixo pela sigla EmM; 3) uma versão em Word, material que tive contato no início dos anos 2000. O ponto de partida para a versão aqui publicada foi a editada em EmM, hoje praticamente inacessível em virtude da inexistência de sistema operacional que consiga ler a mídia. Do cotejo algumas decisões foram tomadas, sempre explicadas em nota, salvo quando se tratou de atualizar a ortografia e de pequenos acréscimos, como “Cinemateca” a “do MAM”, presentes em EmM e ausentes nas demais versões. Sem o esforço e a dedicação dos funcionários da Cinemateca Brasileira e da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a quem agradeço, a publicação do texto não seria possível.

Jogo de Armar: Anotações de catalogador²

Maria Rita Galvão

Este exercício –que trata basicamente de problemas de reconstituição editorial– por isso mesmo tem como título “Jogo de Armar”, acompanhado da especificação “Anotações de catalogador”. Enfatizo o subtítulo porque é precisamente disto que se trata: de mostrar o quanto é importante, para o desenvolvimento dos estudos universitários de História do Cinema, o trabalho de preservação, documentação e catalogação das cinematecas. A partir da restauração de uma cópia de *Os óculos do vovô* feita pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dos documentos sobre o filme e da catalogação feita pela Cinemateca Brasileira, foi possível armar todo um jogo de hipóteses sobre a construção dos filmes brasileiros dos primeiros tempos –a grosso modo, do período anterior à primeira guerra– que, se confirmadas pela análise, podem modificar toda a concepção que até então se tinha sobre a constituição da linguagem no cinema mudo brasileiro. [...]³

Os óculos do vovô foi feito por Francisco Santos no Rio Grande do Sul, em 1913, e é o mais antigo filme de ficção brasileiro que chegou até nossos dias.⁴

² Originalmente escrito para apresentação num seminário histórico sobre “A construção da linguagem no cinema mudo latino-americano”, realizado durante o Congresso Anual da FIAF – Fédération Internationale des Archives du Film, de 1991, em Montevideu. Nota de Eduardo Morettin (EM): A datação e a origem desse texto são informações que somente se encontram na versão EmM. Na versão CB há, antes do título, a seguinte observação: “(Texto escrito para um seminário; será que dá pra aproveitar? Se for o caso, eventualmente mudar a redação. Como alternativa, incluir a descrição plano-a-plano do filme, à guisa de sinopse. Será que é o caso? Ver com Carlos Roberto.)”.

³ Nota EM: essa marcação de texto [...] não se encontra apenas na versão em Word. Em seu lugar, lê-se: “Para este tipo de análise, o vídeo é um instrumento fundamental”. Provavelmente, o registro em VHS intitulado “Jogo de amar (sic): análise videográfica de *Os óculos do vovô* (vídeo, concepção)”, datado como sendo de 1992, pudesse nos fornecer alguma pista. Apesar do registro dessa produção intelectual de Maria Rita constar das bases de bibliotecas da USP, a videoteca da ECA, indicada como depositante desse material, não tem o vídeo (cf <<http://bdpi.usp.br/result.php?search%5B%5D=maria+rita+galv%C3%A3o&sort=name.keyword>> [Acesso: 29 de novembro de 2018]). Agradeço à Marina Macambyra e demais funcionários da biblioteca da ECA pelo auxílio prestado nessa frente.

⁴ Nota EM: na versão EmM, esse parágrafo foi suprimido, provavelmente porque o recurso multimídia permitisse que outras informações fossem obtidas ao se clicar em *Os óculos do vovô*. A

Francisco Santos nasceu no Porto, em Portugal, e muito jovem tornou-se ator de teatro. Foi também exibidor ambulante, jornalista, e entre 1896 e 1900 excursionou pela Espanha, Portugal e o norte da África, filmando por onde passava. Quando chegou ao Brasil –em algum momento do início do século, não se sabe quando– tinha ainda um dos primeiros aparelhos de série da marca Pathé. A mais antiga notícia que se tem aqui sobre ele é o registro de sua passagem pelo Amazonas, em 1902, com uma companhia teatral portuguesa. No ano seguinte cria a sua própria companhia, e daí por diante excursiona pelo Brasil, chegando até o Uruguai e a Argentina. Nos primeiros anos 10 fixa-se no sul, de onde não mais sairá e abandona o teatro para dedicar-se ao cinema, criando o primeiro dos muitos ciclos regionais que caracterizaram o desenvolvimento do cinema mudo brasileiro. Na cidade de Pelotas constrói um estúdio cinematográfico, produz quase uma centena de jornais da tela e dirige três filmes de enredo. Em 1914, a escassez de película virgem provocada pela guerra interrompe em meio a produção de um quarto filme, que não será retomado: é o final do ciclo.⁵

Em 1983, na Cinemateca Brasileira,⁶ examinei em moviola e anotei plano a plano uma cópia de fragmentos do filme –ao que se soubesse, os únicos existentes–, proveniente da Cinemateca do MAM. Comparando minhas anotações com outras feitas anteriormente por Olga Futemma, na própria Cinemateca Brasileira mas a partir de uma cópia da Embrafilme, chamou-me de imediato a atenção a diferença de metragem: a cópia da Embrafilme era menor do que a do MAM, faltava todo o primeiro bloco do filme, logo após os letreiros introdutórios, e ainda um plano intermediário, o de número 22.⁷

decisão por mantê-lo diz respeito à contextualização trazida pelo parágrafo, importante para situar o filme e o diretor. Na versão em Word, o período se inicia com “O filme que apresentamos...”.

⁵ Nota EM: esse parágrafo existe apenas na versão em Word. Sua inclusão se deve aos mesmos motivos explicados na nota anterior.

⁶ Nota EM: na versão em Word o parágrafo se inicia com “Meio século mais tarde, preparando a ficha filmográfica de *Os óculos do vovô*, (...)”

⁷ Ver “*Os óculos do vovô* – Descrição plano-a-plano”. Nota EM: esta nota somente existe na versão EmM. Na versão CB, há, logo após o final do parágrafo, a indicação “<foto?>”. Provavelmente Maria



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

O que logo se explicou. Atendendo à solicitação de empréstimo dos fragmentos de *Os óculos do vovô* feita pela Cinemateca Brasileira, a Embrafilme efetivamente nos enviara “fragmentos” dos fragmentos do filme, que haviam sido utilizados numa antologia, e não a cópia “completa” (a totalidade dos fragmentos). Porém o que me causou estranheza não foi o fato de a cópia estar incompleta, e sim a ausência do plano 22. Se fazia todo o sentido que numa antologia se usasse apenas um trecho do filme, antecedido pelos créditos da restauração, não fazia nenhum supor que deste trecho –ao todo 15 planos, afóra a introdução– se tivesse retirado um único, entre os planos 21 e 23.

Solicitando informações à Embrafilme, a resposta foi que o trecho utilizado constituía simplesmente a primeira metade do filme, que havia sido contratipado inteiro e copiado em dois pequenos rolos. Não havia qualquer indício de que o trecho

Rita se refere à decupagem comentada com fotografias, publicada por *Vivomatografias*. Há várias inclusões desse tipo nesta versão.

reproduzido tivesse sido montado –excluíram-se apenas os dois primeiros letreiros feitos pelo MAM. A segunda metade do filme não tinha emendas, e não havia nenhum plano solto arquivado. O material em questão fora algumas vezes utilizado na Embrafilme por diferentes pessoas, com finalidades de exibição ou reprodução, mas certamente não se excluiu na montagem, em nenhum momento, nenhum plano intermediário.

Consultamos em seguida a Cinemateca do MAM. A cópia original em nitrato não estava na Cinemateca –talvez não existisse mais, o que impedia a verificação de eventuais emendas–, e o técnico responsável pela restauração [Manfredo Caldas] já não trabalhava lá;⁸ mas garantia-se com segurança que o material original havia sido reproduzido sem qualquer tentativa de reconstituição editorial: a única intervenção da Cinemateca, afora a colocação dos créditos iniciais, fora aumentar o tempo de leitura de alguns letreiros.

Permanecia no entanto o fato de que as cópias, cuja origem eram contratipos do mesmo original, em primeira ou segunda geração, tinham montagens diferentes.

Por outro lado havia, no arquivo da Cinemateca Brasileira, uma série de fotografias do filme, feitas nos anos 50, que eram reproduções de fotogramas; e havia anotações de pesquisa de Paulo Emilio Salles Gomes indicando que os fotogramas faziam parte dos poucos planos (não se sabe se soltos ou emendados) guardados pela família do realizador.

As fotografias reproduziam alguns letreiros e todos os cenários do filme –a sala, a sacada, o jardim, o vestíbulo, o consultório, a rua–,⁹ o que indica uma preocupação de registro sistemático; e o fato de várias delas estarem invertidas parece confirmar que foram tiradas (por fotógrafo certamente inábil ou desatento) de planos soltos, ou de

⁸ Nota EM: do início do período até a nota há pequenas mudanças na versão EmM em relação à CB e à em Word. Dentre elas, o acréscimo do nome do técnico. Mantive o que se encontrava em EmM.

⁹ Nota EM: em CB, ao lado de cada palavra antes da vírgula, encontram-se “<foto>” e “<foto invertida>”.

cópia com trechos emendados ao contrário. Todas, com exceção de uma, fazem parte do trecho remanescente do filme. A exceção representa o personagem do título, o vovô, dormindo sentado num jardim, no mesmo local de outros planos existentes porém em enquadramento sensivelmente mais próximo, indicando um plano diferente que se perdeu.

No que se refere à possível existência de materiais deste filme, isto foi tudo quanto conseguimos encontrar.¹⁰ Evidentemente o fato de nada termos encontrado não significa que outra cópia não existisse, num só pedaço¹¹ e sem emendas, além da examinada por Paulo Emilio. É plausível supor que se trate da mesma, que em algum momento tenha sido (bem ou mal) emendada, mas de qualquer modo não importa: esta cópia se perdeu, e pelo menos um dos contratipos resultantes, de segunda ou terceira geração, foi remontado em um momento posterior. O problema é saber qual.

Uma análise das duas versões revela que em ambos os casos a montagem faz sentido e obedeceu a critérios lógicos, embora diferentes. Porém, conforme se adote uma ou outra, o resultado é bastante diverso em matéria de articulação de linguagem.

Admitindo-se que a montagem da Cinemateca do MAM seja a da cópia original, a sua análise torna evidente a necessidade de uma revisão radical de algumas afirmações básicas da historiografia brasileira sobre o período silencioso.

¹⁰ Afora as referidas anotações de pesquisa, consultamos todas as demais fontes de informação existentes nas cinematecas sobre o autor e o filme –incluindo um artigo de Antônio Jesus Pfeil, a quem se deve a obtenção da cópia contratipada, e uma monografia feita por Yolanda Lhullier dos Santos, neta do realizador, anotações de Caio Scheiby, baseadas em pesquisas de Pery Ribas– e não encontramos nenhuma referência a qualquer outra cópia. Yolanda Lhullier informa que a cópia entregue a A. J. Pfeil pertencia a seu pai, era a única existente (pelo menos tanto quanto soubesse a família). Nota EM: Nas versões CB e em Word a nota se encerra em “existente”. Depois há o seguinte acréscimo: “e devia estar num só pedaço –não sabe se com ou sem emendas; muito menos sabe se tinha trechos invertidos, porque nunca a viu projetada. Uma consulta a Antônio Jesus Pfeil ficou sem resposta, porém Eduardo Leone, baseado em informações do próprio Pfeil, confirma que efetivamente os fragmentos foram encontrados em planos soltos”. Em CB ao invés de “planos soltos”, temos “pedaços soltos”.

¹¹ Nota EM: nas versões CB e em Word, no lugar de “num só pedaço”, lê-se “inteira”.



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

Afora algumas fotografias, nada sobrou das dezenas de filmes de enredo feitos no Brasil entre 1908 e 1912 –a chamada “bela época” do cinema brasileiro. Com base nestas fotografias e em poucas descrições de enredos, supunha-se que a estrutura dos filmes brasileiros, até os anos 20,¹² era composta por uma sucessão de quadros de ação completa, interligados por letreiros que deveriam explicar os acontecimentos e estabelecer a concatenação lógica entre eles.¹³ Os letreiros instituem o enredo e antecipadamente informam sobre qual é a ação de cada quadro; as imagens não

¹² Data de 1919 o primeiro filme brasileiro em que os historiadores do nosso cinema viram traços de modernidade, identificada com a ideia de continuidade cinematográfica. Trata-se de *Exemplo regenerador*, uma pequena comédia de pouco mais de dez minutos dirigida por José Medina. Nota EM: na versão CB, entre “identificada” e “com” há o seguinte acréscimo: “esta última exclusivamente”.

¹³ Nota EM: antes do próximo período, Maria Rita havia acrescido na versão em Word: “Porém um filme argentino de 1910, *La revolución de mayo*, ilustra admiravelmente esta estrutura”. A estrutura desse parágrafo também é um pouco diferente, com períodos distribuídos de outra forma.

desenvolvem, mas apenas ilustram a ação, que só progride quando um novo letreiro introduz o próximo quadro.

Admitia-se que o modelo básico desse tipo de construção era o cinema europeu, sobretudo o francês, anterior à Primeira Guerra. O desenvolvimento do cinema era visto como um processo linear, constituído pelo acúmulo de sucessivas conquistas de linguagem que, sobrepondo-se umas às outras, teriam constituído a linguagem cinematográfica, única e universal. A partir desta visão da história, o cinema brasileiro teria, à sua maneira, seguido os mesmos passos evolutivos que, por volta de 1915, no mundo desenvolvido, conduziram à passagem do cinema dito “primitivo” ao moderno – só que de forma retardada e degradada.

Diz Paulo Emilio Salles Gomes, sem dúvida o mais notável historiador do cinema brasileiro, referindo-se à produção nacional posterior a 1908:

Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles [esses filmes] não eram fatores de brasilianismos¹⁴ apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro. [As fitas brasileiras], tecnicamente muito inferiores ao similar importado, [só puderam ser apreciadas porque se dirigiam a] um espectador ainda ingênuo, não iniciado no gosto do acabamento de um produto cujo consumo apenas começara.¹⁵

E em outro texto:¹⁶

De 1912 em diante, durante 10 anos [...] a linguagem desse cinema marginalizado permanecera extremamente primitiva. O filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos caracteres e situações, assim como o

¹⁴ Nota EM: nas versões CB e em Word, “brasileirismo” substituí “brasilianismos”, termo empregado por Paulo Emilio no artigo citado na nota seguinte.

¹⁵ “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. In: SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p. 78. Nota EM: nas versões CB e em Word, as intervenções de Maria Rita na citação de Paulo Emilio não estão separadas por colchetes.

¹⁶ “Pequeno cinema antigo”. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, *op. cit.*, p. 31-32.

desenvolvimento do enredo, ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos. Essa situação medíocre vigorou até os primórdios da década de 20.

Uma análise dos fragmentos de *Os óculos do vovô*, apenas três minutos e meio de um filme feito em 1913,¹⁷ é suficiente para pelo menos questionar esta visão dos fatos.

O filme tinha originalmente 15 minutos e apresentava 16 quadros, divididos em duas partes. As “partes” claramente referiam-se ao número de rolos. Nenhum documento esclarece a que tipo de unidades se referiam os “quadros”, mas certamente eles não correspondem aos “quadros de ação completa” de Paulo Emílio.

O enredo é bastante simples e assim o resume a ficha filmográfica:

“Um menino peralta pinta os óculos do avô enquanto este dorme. Ao acordar o avô leva um susto, diante da cegueira imaginada, criando uma série de confusões dentro de casa”.

Nada sabemos sobre o desenvolvimento das mencionadas confusões, mas o trecho apresentado é suficiente para amarrar o nó do enredo.

Se considerarmos a articulação do tempo e do espaço, podemos dividir os fragmentos em três unidades narrativas.

Na primeira –planos de 4 a 9, na montagem da Cinemateca do MAM,¹⁸ que corresponde à terceira parte na montagem da Embrafilme–, temos seis planos de uma narração linear que se desenvolve em continuidade no tempo, e em espaços que no universo da ficção admitimos como contíguos, embora na verdade não o sejam. O menino sozinho na sala derruba um vaso, e ao ouvir os passos da mãe que se

¹⁷ Nota EM: a versão hoje disponível tem quatro minutos e dezesseis segundos, como indiquei em “Maria Rita Galvão, historiadora”.

¹⁸ Ver “*Os óculos do vovô* – Descrição plano a plano”. Nota EM: essa nota somente existe na versão EmM.

aproxima sai correndo. A mãe o persegue pelo interior da casa e pela varanda até o jardim, onde ele se abriga nos braços do avô.



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

Na segunda unidade –planos 10 a 21, que corresponde à primeira na cópia da Embrafilme– uma montagem alternada de 12 planos, divididos em duas séries de seis planos cada, articula em paralelismo no tempo dois espaços diferentes, o *hall* da casa e o consultório médico. Pelo telefone, o pai chama o médico para visitar o avô, que está assustado porque amanheceu com a vista inflamada.

É logo após o final desta unidade e antes do início da seguinte que encontramos o mencionado plano número 22, que existe apenas na cópia da Cinemateca do MAM. Trata-se de um plano isolado, que dá continuidade à ação do primeiro bloco. Reencontramos a mãe, o menino e o avô no jardim, no mesmo local em que os deixamos para assistir à conversa telefônica –e com isto de imediato se estabelece um paralelismo entre as duas situações, o famoso “enquanto isso” cinematográfico. Enquanto¹⁹ o pai fala ao telefone, a mãe, o menino e o avô continuam conversando no jardim. É este mesmo plano, por outro lado, que estabelece a articulação no tempo

¹⁹ Nota EM: os grifos da autora em “enquanto” e “enquanto isso” constam apenas das versões CB e EmM.

com o prosseguimento da ação: a mãe se levanta e se encaminha em direção à casa, deixando o avô e o neto ainda no jardim. Enquanto isso o médico, que víramos saindo do consultório para atender ao chamado, tem tempo de chegar até a casa, onde o aguarda o pai, dando início ao último bloco da narração.

Na terceira unidade –planos 23 a 30, ainda na montagem da Cinemateca do MAM, que corresponde à segunda da Embrafilme– temos de novo a narração linear que, em treze planos, em sucessão no tempo e em espaços contíguos, nos dá conta da visita do médico.

Repassemos mais de perto este esquema para verificar, no nível do plano, como se dá a articulação de tempo e espaço.

O fragmento tem início com um letreiro, que é o décimo de uma série que traz o número doze. Todos os letreiros têm este mesmo número doze, mas não se sabe ao que corresponde a série. Lembrando que o filme todo tinha dezesseis “quadros”, poderia o fragmento que analisamos corresponder ao décimo segundo? Não há como saber.²⁰

No alto, em todos os letreiros há o título do filme, e em baixo, ao centro entre os dois números, a marca da produtora.

Vem em seguida o primeiro plano de imagem, enquadrando parte de uma sala. É porém uma sala singularmente diversa das que encontramos em algumas reproduções fotográficas de filmes mudos brasileiros anteriores, ou mesmo no mais antigo filme de enredo brasileiro, depois do que analisamos, que sobreviveu ao tempo: *Exemplo regenerador*, de 1919.²¹ Nestes em geral a ambientação é mais decorada –estátuas, lareiras, bibelôs–, mas menos trabalhada arquitetonicamente. Aqui, o que

²⁰ Nota EM: a construção do final desse parágrafo na versão em Word é um pouco diferente, como vemos a seguir: “talvez o fragmento que analisamos corresponda ao décimo segundo, mas não há como ter certeza”. Nas versões CB e em Word alguns parágrafos, principalmente os que correspondem à descrição de um plano, como esse, são antecidos por um travessão.

²¹ Nota EM: em CB há o apontamento “<eventualmente foto da sala>”.

chama a atenção é a articulação do espaço, e a integração dos móveis e objetos na própria ação. Temos duas salas contíguas, e a câmera se coloca em ângulo, frente ao canto da primeira sala, o que permite ver apenas parte da segunda. A interrupção do quadro à direita configura um espaço imaginário além dos seus limites. Não se trata, portanto, do palco de três lados tão comum no cinema dos primeiros tempos, que uma câmera frontal registra do ponto de vista de um espectador da terceira fila. À esquerda, nas duas salas, recortes de claridade na parede indicam amplas portas-janelas, e depoimentos de participantes registram o uso de rebatedores para conseguir este efeito num estúdio envidraçado cuja única fonte de iluminação era a própria luz natural. Reconstrói-se assim internamente no estúdio, à esquerda do cenário, a mesma parede que veremos à direita nos planos de exterior, filmados em locação. Chama ainda a atenção a economia interna do cenário, e a ausência de objetos puramente decorativos: há apenas a máquina de costura e o pote, os dois únicos objetos necessários à ação. O que não significa empobrecimento: mesas, cadeiras, as poltronas com guarda-pé, cortinas e reposteiros, o tapete florido que recobre a sala contígua, configuram suficientemente uma casa burguesa bem posta e confortável.

Os personagens entram em cena pela segunda sala e avançam para a primeira passando entre as duas poltronas, uma das quais apenas parcialmente visível. A direção de sua entrada em cena, à direita e ao fundo, institui o espaço do interior da casa.

Em meio à traquinagem, o menino olha para a câmera, enquanto gira a manivela da máquina. Não parece, no entanto, comunicar-se deliberadamente com o espectador, embora o efeito acabe sendo este; o resultado parece casual –como nos filmes amadores familiares– e não desafio ou cumplicidade –como em geral nos chamados primitivos. A mãe entra na sala olhando em torno –e ao contrário do menino, a atriz ignora a câmera–, vê o vaso no chão e sai atrás do menino. Porém o corte não se dá imediatamente após a sua saída, e durante breves segundos o plano permanece vazio.

No próximo plano, da mesma forma, o quadro permanece vazio por alguns segundos, antes da entrada dos personagens. Temos uma sacada dando para o exterior, e ao fundo, no alto do plano, algumas copas de árvores.

A saída dos personagens pela direita, no plano anterior, e a entrada pela esquerda neste plano estabelecem com clareza a geografia da casa. E os poucos segundos de plano vazio, depois que a mãe sai da sala e antes que o menino entre na varanda, fazem supor que a parede do terraço²² não é contígua ao espaço mostrado da sala. O conjunto dá a impressão de um controle preciso de tempo e espaço.

A salientar o fato de que estes dois planos não foram filmados em espaços contíguos; tampouco o seguinte. A varanda, bem como a entrada da casa, que existe até hoje, foram filmados no local onde funcionavam o laboratório da Guarany Films.²³ A cenografia da sala foi construída no estúdio, um enorme galpão que ficava no fundo do terreno. Os planos seguintes foram filmados num parque público, mas bastaria a presença das copas de árvores, no plano da varanda, para estabelecer a contigüidade entre o plano anterior e os seguintes.

No próximo plano estamos num jardim de árvores frondosas. Os poucos segundos de espera, antes da entrada em campo dos personagens, configuram no tempo a distância do espaço percorrido. A direção da sua entrada e o relacionamento com os planos anteriores fazem supor que o jardim fique ao fundo da casa –que deve ser um sobradão, dado o lance de escada–, e que seja um jardim bastante grande, dado o tempo de espera antes da chegada dos personagens.

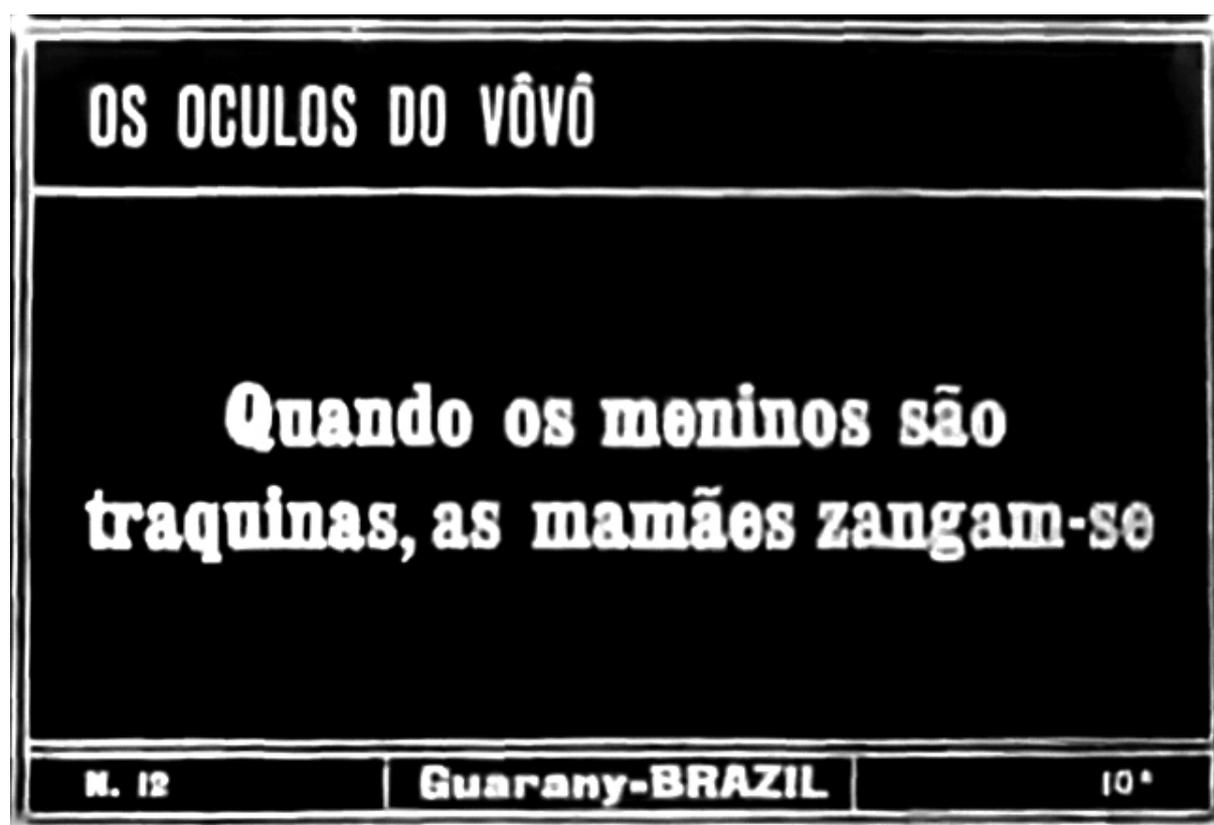
O próximo plano é o letreiro de número 11 da série 12. Trata-se de uma frase de diálogo, e assim serão também todos os seguintes. Com exceção do primeiro, que

²² Nota EM: em EmM, ao invés de “terraço”, temos “varanda”. Mantive o que se encontra nas versões CB e em Word porque, nesse caso, evita-se a repetição. Nas demais ocorrências, optei pelo “varanda” da versão EmM.

²³ Nota EM: na versão CB e em word não existe “da Guarany Films”. Em seu lugar, apenas na versão em Word, lê-se “e uma tipografia do realizador”.

expressa um comentário genérico do narrador sobre o que acontece aos meninos traquinas, todos os demais letreiros são simples frases de diálogos.

Chegamos ao fundo do jardim. As cadeiras vazias ao lado da que ocupa o avô preparam o cenário para o prosseguimento da ação, e o triciclo à direita identifica um local de uso do menino. Inclinado sobre a mesa o vovô lê ou escreve, e além dos papéis lá está também, bem ao centro, o que parece ser um tinteiro²⁴ –mas pode ser qualquer outra coisa (uma xícara de café?). Os personagens, que no plano anterior haviam saído de campo pela frente à esquerda, entram agora pelo fundo do mesmo lado, dando a sensação de que o percurso no jardim foi feito por uma aléia em curva. O menino se refugia entre os joelhos do avô, e enquanto falam a mãe se conserva de pé, à direita do plano.



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

²⁴ Nota EM: na versão CB e em Word o período se encerra com “tinteiro”.

O letreiro seguinte, além de introduzir uma nova situação, aparentemente sem ligação com a anterior, traz uma quebra de numeração na série dos letreiros: este é o quinto, e o anterior era o décimo primeiro. É ainda uma frase de diálogo, que dá início à conversa telefônica.

O próximo plano nos mostrará quem fala –o pai, em meio-perfil e virado para a esquerda–, e o seguinte quem responde –o doutor, igualmente em meio-perfil porém virado para a direita, o que estabelece um contracampo com relação ao plano anterior.

As cenografias são ambas de estúdio, mas enquanto a da casa é parca e econômica –apenas um *hall* com um telefone de parede–, a do consultório é atulhada de objetos ingenuamente significativos: as duas gravuras tradicionais na parede forrada de papel floreado, a cantoneira que sustenta o que parece ser um bicho empalhado, a escrivaninha cheia de livros, papéis e objetos espalhados –além do próprio telefone–, à direita num aparador a maleta do médico, e ainda bem à frente um acintoso esqueleto. Nos dois casos a câmera, de frente para o ângulo de duas paredes, lembra os enquadramentos de Griffith.

O próximo plano é o letreiro de número 6, em seqüência ao anterior.

E no seguinte temos ainda o Dr. Silveira, que continua ao telefone. O letreiro, portanto, foi articulado em meio à sua fala.

O próximo plano apresenta novamente o pai, estabelecendo a montagem paralela que terá prosseguimento até o final deste bloco, sempre alternando, numa espécie de campo/contracampo, as duas séries de planos, e com os letreiros sempre intercalados entre duas imagens da mesma série. Os próximos letreiros são os de números 7 e 8, mantendo ainda a seqüência.

Encerrada a conversa, o doutor desliga o telefone, levanta-se e sai de campo pela esquerda ao fundo, enquanto que no plano seguinte, após desligar ele também e girar

a manivela encerrando o telefonema, o pai sai de campo caminhando para a frente e à direita, criando assim uma relação de simetria e oposição com o movimento do personagem no plano anterior.

O próximo é o plano autônomo, continuação do primeiro bloco, que só existe na cópia da Cinemateca do MAM. Mãe, avô e neto conversam ainda, porém a moça, que no plano anterior estava de pé à direita, está agora sentada, à esquerda –o que, além de indicar o paralelismo, reforça o transcurso de tempo: enquanto dura a conversa telefônica, a ação no jardim prossegue pelo menos o tempo suficiente para que ela mude de lugar. Ela se levanta e sai de campo, enquanto avô e neto continuam a conversa.

E temos finalmente o último bloco. Na rua, enfocada em profundidade pela câmera, veem-se alguns passantes que atravessam ao fundo, bem ao longe algumas árvores, e um poste dividindo verticalmente o plano. A fachada da casa é ladeada no alto por pequenos balcões de portas-janelas –o que estabelece o relacionamento espacial com o interior da sala– e pelos vitrôs redondos do andar de baixo; ao centro a escada, de que se vê apenas o primeiro degrau. Pelo fundo e pela esquerda, na mão correta, chega uma vitória,²⁵ que desvia para a direita para parar junto à calçada. Desce o doutor.

Temos agora novamente a varanda, ainda vazia. O ângulo é o mesmo que no plano em que a vimos antes, mas a câmera está mais próxima, deixando ver apenas a primeira porta. O tempo de espera, antes da entrada dos personagens, além de confirmar a geografia da casa, estabelecendo a distância entre a frente e o fundo, elide o encontro entre a mãe e o médico. Ao mesmo tempo a relação com o último plano do jardim reforça a articulação de tempo e espaço: tal como o plano do jardim, funcionando como um enquanto isso, cobre o tempo de trajeto do doutor, o plano da entrada cobre o tempo que a moça leva para chegar do jardim até a casa.²⁶

²⁵ Nota EM: na versão CB e em Word o parágrafo se encerra aqui. “Vitória” designa a pequena carruagem que transporta o médico.

²⁶ Nota EM: na versão CB há a seguinte observação “<foto indicando isto?>”.

Estamos agora no mesmo trecho do jardim que já conhecemos, e os personagens o percorrem pelo mesmo trajeto, cruzando transversalmente o campo. Entre eles, saltitante, um griffithiano cachorrinho.²⁷



Os óculos do vovô (Francisco Santos, 1913)

Reencontramos o avô e o neto, que ainda conversam. Um último letreiro, que traz o número 9, mantém ainda a seqüência com relação ao anterior.

No plano seguinte a ação prossegue com o grupo todo em torno da mesa –sai de campo apenas o cachorrinho. O doutor se aproxima para examinar o velho e gesticula dando a entender que não é nada. A gesticulação no entanto é extremamente discreta, não só neste plano como em todo o filme; a mímica, a expressão facial, o andar, a postura e caracterização dos personagens lembram muito mais o cinema

²⁷ Nota EM: nas versões CB e em Word a redação deste período é um pouco diferente: “Só que desta vez têm entre eles um griffithiano cachorrinho”.

americano que o europeu. A mãe se afasta e o menino a segue, saindo ambos de campo. O doutor se despede, e o vovô se prepara para retomar a sua ação inicial: põe os óculos, arruma o tinteiro (a xícara de café?)²⁸ sobre a mesa, mostra os papéis com que trabalhava, derruba-os, cata-os do chão e se põe a lê-los, enquanto o pai acompanha o doutor que se retira. Sobre a mesa, de novo bem à vista, continua o tinteiro.

Uma última vez temos ainda a varanda, e um tempo de espera, que é agora acintoso.

Finalmente no último plano estamos novamente na rua, mas o ângulo da câmera é ligeiramente diverso do anterior. O pai e o doutor descem pela escada –e os segundos em que o plano permanece vazio dão-lhes tempo para atravessarem a casa. A vitória põe-se em movimento em direção à esquerda, retomando a sua mão, e a câmera a acompanha com o início de uma panorâmica, interrompida em meio num plano certamente incompleto.

Esta descrição foi feita a partir da cópia da Cinemateca do MAM, que por todos os motivos nos parece a mais fidedigna. Porém a montagem da Embrafilme não é arbitrária, e obedece a um critério lógico e objetivo: segue simplesmente a numeração dos letreiros, claramente relacionados com as cenas que os acompanham, em ordem crescente. A partir deles fez-se da conversa telefônica o primeiro bloco –letreiros de 5 a 8, mais os planos correspondentes. Da visita do médico, a partir do letreiro número 9, fez-se o segundo bloco, separado do primeiro por uma elipse de tempo –perfeitamente admissível e mesmo inevitável, já que não havia nenhum plano que pudesse servir de intermediação entre os dois blocos; lembremos que desta cópia não consta o plano 22, o único não diretamente vinculado a uma ação linear e/ou a um letreiro introdutório. A “segunda metade” do filme teria início com o terceiro bloco –a traquinagem do menino– no letreiro número 10, e prosseguiria com o de número 11 até os planos do menino, mãe e avô no jardim, que encerrariam o filme.

²⁸ Nota EM: nas versões CB e em Word não encontramos “(a xícara de café?)”, assim como as demais dúvidas sobre a identificação deste objeto de cena.

A montagem da cópia da Cinemateca é igualmente criteriosa. Ela inverte a ordem crescente das duas séries de letreiros, mas isto não é arbitrário nem incomum –há outros exemplos, em filmes mudos brasileiros sobre cuja edição não pairam dúvidas, de letreiros numerados em que a ordenação é quebrada. A rigor esta montagem é a única possível, dada a existência do plano 22, que não caberia em nenhum outro lugar sem uma injustificável quebra de continuidade –e a continuidade, como vimos, é inegavelmente uma das características do filme. A única outra alternativa –supor que este plano e o anterior do jardim formassem um único longo plano de que se teria perdido um pedaço– faz pouco sentido: implicaria em quebra de ritmo, e do equilíbrio criado pela duração relativa dos planos entre si e com os letreiros, bastante harmoniosa. Na grande maioria são planos ágeis e curtos, de menos de 10 segundos, e a única exceção significativa –o último plano do jardim, que tem 42 segundos– é o mais denso de ação, o que justifica a sua duração bem maior.

Este plano a mais, já o dissemos, faz toda a diferença: ele introduz uma complexidade na articulação do tempo de que o filme (ou o fragmento que conhecemos) não tem outros exemplos, e é a sua presença que garante ao filme uma continuidade absoluta. Porém de qualquer modo, em qualquer das duas versões, e mesmo sem o plano 22, a construção do espaço, a definição de campos, a segurança no tempo, o uso dos letreiros, a agilidade no corte, mesmo a incompleta panorâmica sugerindo a possibilidade de eventuais outros movimentos de câmera –mas sobretudo a leveza que o filme apresenta são surpreendentes, e suficientes para revolucionar a idéia corrente sobre a construção da linguagem no cinema mudo brasileiro.

Onde se encaixaria, no contexto do filme, o plano do vovô dormindo, de que sobreviveu apenas um fotograma, registrado pela fotografia de Paulo Emílio e desaparecido da cópia? Talvez ainda em continuidade, após o último plano que vimos. É plausível supor que, enquanto o pai e a mãe acompanham o doutor, o avô –sozinho no jardim– adormece. O menino, que na cena anterior havia deixado o jardim atrás da mãe, igualmente sozinho, poderia descer para o jardim onde encontraria a cena armada para o desenvolvimento do episódio central do enredo: o

vovô adormecido e, sobre a mesa, seus óculos e (?) um vidro de tinta (?).²⁹ Bastaria a lembrança da presenciada conversa entre os adultos, sobre o vovô que tem medo de ficar cego, para sugerir ao “menino traquinas” a próxima travessura: pintar os óculos do vovô.³⁰ Mas é mera conjectura.

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2018

Fecha de aceptación: 15 de diciembre de 2018

Para citar este artículo:

GALVÃO, Maria Rita. “Jogo de Armar: Anotações de catalogador”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 4, diciembre de 2018, pp. 167-187. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/189>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Maria Rita Galvão** (1939-2017) foi professora de história do cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, tendo publicado diversos livros e artigos sobre o cinema silencioso brasileiro e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, dentre outros temas. Desde os anos 1970 atuou junto à Cinemateca Brasileira, tendo integrado a diretoria e o Conselho da instituição.

²⁹ Nota EM: na versão CB e em Word não há os pontos de interrogação entre parêntesis.

³⁰ Nota EM: na versão CB e em Word o texto termina aqui.