

# O *Guarani* no cinema brasileiro: o olhar imigrante

Sheila Schvarzman  
Mirrah Ianez

**Resumo:** *O Guarani*, de José de Alencar, datado de 1857 e transformado em ópera por Carlos Gomes em 1870, serviu de base para oito adaptações cinematográficas, entre 1908 e 1926. Tratamos aqui da particular apropriação feita pelo diretor italiano Vittorio Capellaro. Assinalamos como as construções românticas da nacionalidade cristalizadas na literatura e na ópera do século XIX são apropriadas num *film d'art*, gênero em voga na Europa e nas telas brasileiras. E ainda, como Capellaro e seus atores, todos imigrantes, integraram o cinema europeu, sua encenação e dramaturgia, às representações e ao imaginário nacional e aos fazeres do nascente cinema brasileiro, dialogando com a sociedade que a recebe.

**Palavras-chave:** *O Guarani*; cinema brasileiro; imigrantes no cinema brasileiro; Vittorio Capellaro

**Abstract:** *O Guarani on Brazilian cinema: the immigrant regard* - *O Guarani* – from José de Alencar, published in 1857 and transformed into an opera by Carlos Gomes in 1870 – was used as a basis for eight cinematographic adaptations, between 1908 and 1926. In this work we try the particular appropriation from the Italian director Vittorio Capellaro. How the nationality romantic constructions, crystallized on the 19<sup>th</sup> century's literature and opera, are appropriated in a *film d'art*, a genre in vogue on Europe and Brazilian screens? And how Capellaro and his actors, all immigrants, have integrated the European cinema and its enactment and dramaturgy into representations and into the national imagery and the practices of the emerging Brazilian cinema, also approaching how his work dialogues with the society that receives it?

**Keywords:** *O Guarani*; Brazilian cinema; immigrants in Brazilian cinema; Vittorio Capellaro

*O Guarani*, romance publicado em 1857, constituiu-se em mito fundador da nação. Sua transformação em ópera italiana em 1870 e o sucesso europeu da adaptação significaram um primeiro reconhecimento artístico do jovem País, bem como de Carlos Gomes, logo alçado no Brasil à categoria de gênio nacional.

Sintoma dessa situação central na mitologia do País, o romance de José de Alencar foi adaptado para o cinema 11 vezes, entre 1908 e 1996, oito delas entre 1908 e 1926, e permeou a história do cinema brasileiro em diversos momentos. A saga da paixão recôndita do valente índio pela nobre branca – que vão fundar a descendência nacional, segundo Alencar – apesar de seus arroubos românticos e melodramáticos (ou por causa deles mesmos) e da fidelidade canina do índio ao nobre colonizador, prestou-se às encenações no mudo. O romance fundador, a ópera de um brasileiro consagrada como italiana e o tema nacionalista se prestaram a *Cantantes*, em 1908, ou a encenações que se diziam grandiosas, como a de 1916, dirigida por Vittorio Cappelaro. O sucesso parece ter justificado um *remake* dez anos depois, pelo mesmo diretor, com a participação da *Paramount* e, novamente, boa recepção de público. O diretor, ator de companhia italiana que migra para o Brasil, utiliza-se da obra em busca do tema e do formato supostamente histórico, exercitando entre nós o *film d'art*, comum no cinema italiano e francês dos anos 1910 e que se pode ver ainda em última e desusada recorrência em 1932 com *O Caçador de Diamantes*, único filme remanescente do diretor, cuja encenação nos permite entrever os guaranis desaparecidos.

Assim, a persistente apropriação desse texto e dessa ópera pelo cinema brasileiro (Alencar consta até mesmo como verbete na Enciclopédia do Cinema Brasileiro como o escritor mais adaptado pelo cinema brasileiro) nos fala da maneira como se elabora a cultura brasileira, suas representações e apropriações, bem como seus modos de recepção. Através das encenações de *O Guarani*, investigamos um período de difícil acesso e escassa documentação para, na falta dos filmes, tentar desvendar aquilo que os circundava. Isso leva também a tratar do cinema em geral e do cinema brasileiro em particular, suas práticas, expectativas e dificuldades, o imaginário dos homens que o compõem e a incessante busca por reconhecimento e afirmação, levando-se em conta que *O Guarani* é, antes de tudo, chancela e apelo.

A exemplo do livro e da ópera, o cinema foi capaz, ao evocar a trajetória de Peri e Ceci, de falar do Brasil imaginando suas melhores formas. E se encenar *O Guarani*, ainda que em pequenas áreas durante o período dos *Cantantes* (1907 a 1911), embute esse apelo nacional e exultante, não é menos verdade que cada um desses filmes, em sua fatura híbrida, a meio caminho entre várias manifestações artísticas (literatura, ópera, teatro, circo), é capaz de revelar múltiplas transcrições culturais tendo por foco último o cinema.

## A operação romântica de construção nacional no Brasil

Para entender o significado da obra alencariana como mito da nacionalidade, gostaríamos de remontar brevemente à operação romântica de construção nacional da Revista *Nitheroy*, de 1836, em cujas páginas se engendra, no País, a ideia da literatura como lugar da manifestação do espírito de um povo e onde despontaria, segundo Gonçalves de Magalhães, seu “instinto oculto”, ligado à presença de uma natureza esplendorosa e de condições de vida próprias, que o tornariam autônomo em relação à literatura portuguesa.

A literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas idéias, de mais filosófico no pensamento, de mais heróico na moral, e de mais belo na Natureza, é o quadro animado de suas virtudes, e de suas paixões, o despertar de sua glória, e o reflexo progressivo de sua inteligência. (MAGALHÃES, 1836, p.132)

Da grandiloquência do texto e do alcance de suas proposições depreende-se aquilo que embasará a constituição da literatura romântica brasileira como repositório histórico e matriz privilegiada do “instinto oculto” do seu povo. Dentro desses cânones, e como ávido leitor de Dumas, Victor Hugo e Chateaubriand, Alencar construirá sua primeira epopeia, em 1857, forjando o nascimento da nação a partir da união de um índio com uma portuguesa após vencerem inúmeros obstáculos, depois da conversão do índio ao cristianismo.

Em meio a esse imaginário tributário de outros mitos fundadores nacionais, como *René* ou *Atala* de Chateaubriand (COLI, 2003, p.111), é possível acompanhar em *O Guarani* a construção de um Brasil colonial – a ação se passa em 1617 –, evoluindo sob formas de vida medievais, num relato imerso no século XIX, com suas preocupações com a nobreza, a pureza, a coragem e a exaltação da natureza.

Dom Antonio Mariz e sua filha Cecília admiram Peri, respeitam os selvagens. O conquistador reconhece nos índios as virtudes de altivez e fidalguia comuns ao português: Peri é ao mesmo tempo tão nobre quanto os mais ilustres barões portugueses [...] e servo espontâneo de Cecília, a quem chama Uíara - Senhora. (BOSI, 1978, p. 241)

Os Aimorés ofendidos com a morte involuntária de uma índia vêm se vingar e D. Antonio explode o seu solar, onde estavam os aventureiros como Loredano, a quem deseja eliminar. No final, Peri – a quem o batismo ministrado no último instante tornaria digno de salvar sua senhora – foge com Ceci.

Bosi observa ainda que em *O Guarani*, o primeiro romance histórico brasileiro, Alencar dá forma a um romantismo selvagem, pré-social na medida em que o primitivismo natural que constrói e opera na história torna o relato ainda mais remoto, puro e romântico do que apenas a evocação de tempos antigos. Daí poder se instaurar como um verdadeiro mito (BOSI, 1978, p. 242).

Estamos em 1857. De posse dessa história, Carlos Gomes vai escrever sua ópera *O Guarani* em 1870, na Itália, com libreto de Scalvini e D'Ormeville. A ópera triunfa no La Scala de Milão. Seu autor, vencendo essa prova, torna-se, aos olhos dos brasileiros, um mito porque não cortou os laços com a cultura brasileira (COLI, 2003, p.105). A música é européia e ele nunca se serviu sequer de temas folclóricos ou mesmo indígenas para lhe dar cor local. Basta o assunto, que faz com que o indianismo passe a ter existência internacional.

Na Itália, a ópera tem sucesso de público e crítica morna nos jornais. Mas “para as proporções da cultura brasileira o sucesso de *Il Guarani* crescia como imenso, absoluto, lendário triunfo, que transformava o compositor no gênio musical da grande nação” (ibidem, p.105). Segundo Coli “*Il Guarani* era, de início um romance e um assunto brasileiro, mesmo se coristas e protagonistas fantasiados de índios cantassem em italiano diante de belos cenários de um exotismo impreciso” (ibidem, p. 106).

O índio torna-se o ancestral legítimo, autóctone, heróico e não comprometido com a história colonial (a *mancha* da escravidão). O indianismo correspondia a um desejo de brasilidade, e sua repercussão foi grande pelo próprio sucesso de um modelo de literatura da construção nacional em que Chateaubriand, assim como Verdi, têm grande papel.

De fato, Carlos Gomes condensa em sua obra um conjunto expressivo de características internacionais para conformar o mito fundador forjado por Alencar – também resultado de construções e viagens – e que será tomado como a expressão da brasilidade. E ainda agregará a isso o mito do brasileiro, agora reconhecido na terra da ópera, graças ao indianismo.

O carisma do livro e da ópera persiste no século XX e transita da cultura letrada para a cultura popular em que aparece já em 1902, numa pantomima circense encenada pelo ator negro Benjamin de Oliveira. Esse espetáculo será reencenado e filmado em 1908 por Antonio Leal convertendo-se em filme cantante<sup>1</sup> no Rio de Janeiro. Sob esse formato serão realizados ainda quatro outros nos anos 1910.

Nesse ponto é interessante chamar a atenção sobre a suposta dicotomia entre a cultura letrada e a cultura popular. Em 1908 o Visconde de Taunay, autor de “Inocência”, lembrava em suas “Reminiscências”:

Em 1857, publicou *O Guarany* em folhetim no Diário do Rio de Janeiro, e ainda me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade [...] entusiasmo acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao influxo da literatura [...] o Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia o *Guarany* e seguia comovido e enleado os amores tão puros e discretos de Cecy e Pery [...] Quando a São Paulo chegava o correio, [...] reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, [...] para ouvirem, absortos, a leitura feita em voz alta por algum deles que tivesse órgão mais forte [...] E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões [...] a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 97)

<sup>1</sup> Os cantantes surgem com Gaumont e Pathé a partir dos anos 1907 e 1908. Neles, o cinematógrafo era combinado com um fonógrafo e eram apresentados trechos de óperas ou canções populares (ARAÚJO, 1976, p. 229). Os filmes eram inicialmente apresentados nesse sistema no Brasil mas os exibidores logo se dão conta de que era mais fácil e econômico fazer os próprios filmes com os cantores atrás da tela.

Para Hélio Guimarães, as afirmações de Taunay são exageradas e “lembram o hábito ainda hoje vigente entre a elite brasileira de assumir que um pequeno grupo representa algo maior do que um pequeno grupo” (ibidem, p. 97). Mas o que chama a atenção é o relato dos *ouvintes* que cercam os leitores. Numa sociedade majoritariamente analfabeta o livro foi bem pouco comprado<sup>2</sup> e muito ouvido; portanto, a oralidade é parte significativa das formas de divulgação da literatura brasileira. Câmara Cascudo refere-se ao hábito de decorar páginas dos livros de Alencar para recitá-las em público (ibidem, p. 98). É essa cultura que alimenta o culto ao escritor, sua fama e os desdobramentos que conduzem o livro e a ópera ao circo, na forma de pantomima, e ao cinema. Cultura da elite em franca mistura com a cultura popular, ressaltando-se que o circo era, à época, um entretenimento devidamente codificado, com uma coluna específica no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada “Palcos e Circos”.

Se o romance é mais ouvido, a ópera é encenada continuamente por companhias estrangeiras e brasileiras, o que não significa que não se reproduzisse também nos teatros de variedades. De 1880 a 1916, em São Paulo, constou da programação dos teatros<sup>3</sup> ao menos a cada dois anos, ou por vezes num mesmo ano; nesses 24 anos, foi apresentada em 24 programas (CERQUEIRA, 1954, p. 259-261). Essa recorrência nos fala do carisma da ópera, de seu tema e de seu autor, bem percebido pelos Cantantes e pelo cinema de ficção que começava a ser realizado em meados dos anos 1910. É ainda uma sensibilidade romântica com cores nacionais ao gosto do público letrado, mas também dos imigrantes, dos trabalhadores italianos que trazem sua cultura operística da terra natal. Desnecessário dizer que esse construto excluía os negros.

Tudo isso permite entender a escolha reiterada dessa obra e autores para a montagem de ‘posados’, e em especial por Vittorio Capellaro. Mas há mais elementos e esses serão trazidos pelo diretor italiano e pelo cinema.

## Um Guarani Imigrante

Vittorio Capellaro nasceu na Itália em 1877. Tornou-se ator em Turim e fez parte de importantes companhias teatrais: Ermette Zacconi (1904), Eleonora Duse (1907), Tina de Lourenzo (1912)<sup>4</sup> e participou de um filme com Francesca Bertini (1912). Cada um desses atores era então um *divo* ou uma *diva*. Tanto o teatro quanto o cinema que realizavam era marcado por esse tipo de interpretação.

Nesse momento, as companhias apresentavam um teatro de repertório que incluía Goldoni, D’Annunzio, Othelo de Shakespeare, A Dama das Camélias de Dumas, e Hedda Gabler de Ibsen<sup>5</sup>, trazendo uma obra diferente a cada dia (SILVEIRA, 1976 p. 96).

<sup>2</sup> Entre 1856 e 1873, com cinco edições, circularam 5.700 exemplares do livro (GUIMARÃES, 2004, p. 99).

<sup>3</sup> Teatros Santana, São José, Politeama e Municipal.

<sup>4</sup> Com ambas vem ao Brasil em 1907 e 1913.

<sup>5</sup> Na apresentação que fez no Brasil, com a atriz e ‘diva’ Eleonora Duse, Capellaro interpretou Dumas e Ibsen, entre outros (BARRO, 2004, p. 12).

Isso indica que Capellaro era versátil, tinha boa formação cultural. Mostra também o repertório artístico a que estava acostumado e que valorizava.

Se um público de elite no Rio de Janeiro ou São Paulo acorria a tais espetáculos em teatros como o São José ou o Santana, um repertório semelhante e um mesmo padrão de interpretação faziam também parte dos grupos amadores que os imigrantes desenvolviam nessas cidades<sup>6</sup>. Entre os italianos formam-se os *filodramáticos*<sup>7</sup> que, à parte o convívio social, têm no teatro uma arena de expressão política do *Risorgimento* no qual, segundo Mazzini, ideólogo da unificação italiana,

os deveres do homem se estendiam ao erguimento intelectual dos menos cultos, ao apuro da sensibilidade pelo convívio com a beleza da arte [...] situando-se o teatro como um painel de emoções, idéias e sentimentos que deveriam tornar-se exemplares, tanto para os que assistiam como para os que interpretavam. (EISENSDADT, apud SILVEIRA, 1976, p. 23)

Desnecessário se faz apontar o caráter pedagógico e nacionalista desses movimentos que, apesar de grandes diferenças ideológicas, tinham na manutenção da *italianità* um dos seus fundamentos.

É importante observar também que Capellaro vivia em Turim, que é, a partir de 1911, o principal centro de produção cinematográfica da Itália (BERNARDINI, 1983, p. 47). Em 1906, surgiu ali a Ambrosio Film, em 1908, a Itala Film, e em 1909, a Águila. Eram empresas que realizavam filmes influenciados pelos gêneros em voga na França e alimentavam o mercado interno. Em 1909, instala-se em Roma a Film d'Arte Italiana, filial da Pathé francesa. Já começa a haver então a "consciência da vocação natural dos italianos para o drama *de época*, para a reconstrução do ambiente e personagens da antiguidade greco-romana e do Renascimento" (ibidem, p. 45). De olho no mercado interno e externo os cineastas voltam-se para a história através do romance oitocentista italiano e francês, preocupados com o seu caráter cultural e educativo. Nesses textos encontravam temas já conhecidos e de compreensão imediata de um público diversificado. *La presa de Roma* (1905), dado como o primeiro filme de ficção italiano, é uma reconstituição histórica. O primeiro êxito internacional, *Os últimos dias de Pompéia* (1908), da Ambrósio Film, é outra<sup>8</sup>. Com a boa aceitação desses filmes no mercado interno e externo, entre 1909 e 1910, a produção das empresas de Turim, Milão e Roma aumenta e chega à Alemanha, Inglaterra, Rússia, Austrália, aos Estados Unidos, que viviam as restrições do Truste, assim como à América Latina, onde o Brasil é um consumidor expressivo (BRUNETTA, 2008, p. 59). A partir de 1911, diante desse cenário, juntam-se aos estúdios empresários industriais

<sup>6</sup> Miroel Silveira (1976, p. 23) lembra que os imigrantes enchiam as 'torrinhas' dos teatros para ver esses espetáculos.

<sup>7</sup> Os grupos filodramáticos surgem com as sociedades beneficentes de ajuda, ou culturais. Misturavam dramas seguidos por comédias ou farsas e números musicais; serviam para arrecadar fundos para ajudar necessitados, trazer mais imigrantes ou proteger perseguidos de atividades políticas. Terminavam sempre com bailes (SILVEIRA, 1976, p. 22).

<sup>8</sup> Fez muito sucesso em Nova York, o que aumentava imensamente os lucros (BRUNETTA, 2008, p. 56).

e aristocratas que lhes injetam capitais e melhoram a qualidade com filmes tecnicamente requintados (BERNARDINI, 1983, p. 47), ampliam a distribuição e o circuito de salas e trazem para o cinema escritores e atores conceituados, os *divos*:

Não era só uma questão de lucro, mas de prestígio e de afirmação de uma superioridade cultural, permeada, é certo, de provincianismo e de uma ingenuidade, que, em certas ocasiões não estava longe do ridículo, mas que era genuína e tinha raízes profundas nos hábitos nacionais do pós Risorgimento. (Ibidem, p. 48)

Conforme aos ideais de Mazzini acima citados, essa nova mentalidade levou a produções gigantescas e dispendiosas, tendo por consequência o aumento da metragem dos filmes, que passam a ter entre 1.000 e 1.200 metros em média (perfazendo uma hora de duração). O longa metragem se impõe na produção italiana (BERNARDINI, 1983, p. 48): *Quo Vadis*, da Cines, 1913, tem 2.250 metros e visava o mercado americano (BRUNETTA, 2008, p. 56); *Cabíria*, de 1914, pela Itala de Pastrone, em Turim, com texto de Gabriele D'Annunzio, o escritor mais prestigiado do seu tempo, tem mais de 4.000 metros. O filme italiano tem grande sucesso entre 1912 e 1915 na Argentina, no Brasil<sup>9</sup> e, sobretudo, nos Estados Unidos. Mas é também nesse momento que começam as restrições à sua entrada, coincidindo com mudanças nas produções.

Em 1915, Capellaro chega a São Paulo com a Companhia de Teatro e Cinema de Alberto Capozzi, de Turim, e se apresenta entre os dias 9 a 15 de julho. Capozzi era um divo do cinema e, esporadicamente, do teatro, além de diretor e roteirista. Em 1914, com o início da guerra, cria essa companhia na qual filmes e peças se alternam no repertório, o que é um dado interessante sobre o prestígio e o estatuto artístico do cinema na Itália naquele momento. *Vita venduta*, dirigido por Capozzi para a Ambrosio<sup>10</sup>, ou *La rosa rossa*, grande sucesso do ator em 1912<sup>11</sup>, antecedem o espetáculo teatral composto por *As calças da Sra. Baronesa* ou *Il Capriccio di un Padre* (CAPELLARO, 1986, p.16). Acompanha a trupe o "operador da Ambrósio Mário Bacino" (ibidem, p.16) que filma *Capozzi em visita a cidade de São Paulo*, exibido no Pathé Palácio no dia 15 de julho, sala onde a trupe estava se apresentando (ibidem, p. 20). O espetáculo é reverenciado pelo *short* cinematográfico no qual se exhibe a multidão que recebe Capozzi no porto de Santos. A reportagem se agrega à própria turnê. Os serviços de laboratório desse filme foram realizados por Antonio Campos, e os atores do grupo participaram do seu filme de propaganda *Uma fábrica original*.

É em meio a essa atividade que Vittorio Capellaro deixa Capozzi, que excursionava pela América<sup>12</sup>. Associa-se a Antonio Campos, experiente nas reportagens e nos filmes de

<sup>9</sup> Em 1912 o Brasil importa 9.058 quilos de filmes italianos enquanto a Argentina, 1.270 e os Estados Unidos, 12.681. Em 1915 o Brasil importa 10.122, a Argentina 11.421 e os Estados Unidos 4.304 quilos de filmes italianos (BRUNETTA, 2008, p. 60- 61).

<sup>10</sup> 1915, 32 min. Dizionario Biografico degli Italiani. Disponível em: <[<sup>11</sup> Jorge Capellaro cita como peça, mas é o filme que tornou o ator célebre.](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-capozzi_(Dizionario-Biografico)/></a>.</p></div><div data-bbox=)

<sup>12</sup> Os elencos italianos faziam a rota Buenos Aires, Montevédu, Rio de Janeiro e Nova York. Com o enriquecimento paulista, São Paulo é incluída (SILVEIRA, 1976, p.31).

propaganda, e vai se ligar aos filodramáticos da colônia italiana em São Paulo (BARRO, 2004, p. 12), com quem realiza seu primeiro filme.

Munido da experiência italiana como ator e com os trabalhos de cinema na companhia de Capozzi, acreditou possível trazer o cinema de reconstituição histórica e de grandes textos para o Brasil. Esse tipo de espetáculo, como ocorreu na Itália, seria capaz de sensibilizar as elites a participar da empreitada de trazer a lume grandes produções sobre a história brasileira através dos mestres nacionais da literatura, a exemplo do que se fazia com sucesso em Turim ou mesmo em Paris. Não é difícil supor que pretendesse, ainda, sensibilizar próceres da colônia italiana no Brasil como Francesco Matarazzo ou Rodolfo Crespi, o que na verdade não ocorre. Não há nenhuma menção ao filme de Capellaro nas páginas de *A Fanfulla*, o jornal da comunidade italiana. A Antonio Campos terá agradado a possibilidade de um parceiro consagrado para realizar um 'posado' que teria reconhecimento numa sociedade que não valorizava a atividade cinematográfica local.

Em 17 de novembro de 1915 ambos lançam *Inocência*, do Visconde de Taunay, com 1.800 metros de filme, o primeiro posado em cinco atos realizado em São Paulo. *O Estado de São Paulo* (edição de 18 de janeiro de 1916) louva a iniciativa e o esforço de levar o interior e os costumes sertanejos à tela. O filme foi exibido consecutivamente em seis salas (BERNARDET, 1979, p.1915-21). Deve ter feito algum sucesso de público, pois em junho de 1916 *O Guarany* é lançado.

Não se sabe de quem foi a ideia de filmar *O Guarani*, ou mesmo *Inocência*, e é de se supor que Campos tenha contribuído, já que conhecia o meio paulistano e a elite local<sup>13</sup>. Mas não tinha experiência com posados. Assim, o desenvolvimento do roteiro e a concepção de *O Guarani*, segundo seus filhos, foi de Capellaro, que também o dirigiu. Para a adaptação usou uma edição francesa do romance (de 1902), em que anotou muitas páginas que foram utilizadas nos intertítulos (CAPELLARO, 1986, p. 23). Entretanto, na Bibliothéque Nationale de France não consta tradução de Alencar em 1902. Assim, o livro utilizado foi mesmo em português e certamente Campos participou mais da elaboração do filme do que Capellaro contou aos filhos.

Por outro lado, conforme os usos do período, como em *Cabíria*, por exemplo, os intertítulos eram muito extensos, aproveitando ou ressaltando o texto literário original. Com isso, o filme tinha 3.500 metros com 12 partes em 7 atos e 2h15min de duração, o mais extenso até aquela data: "Os quadros são elucidados pelos textos correspondentes do romance" (BERNARDET, 1979, p. 1916-6). Como acontecia na Europa com esse gênero, o preço dos ingressos era mais caro, dada a extensão e o alto investimento do filme e conforme atestam os anúncios da época (ibidem, p.1916-6 ).

As locações em ambientes de mata como o Parque Jabaquara, a represa de Santo Amaro, a Serra da Cantareira e o Instituto Butantã (por conta das cobras que Peri enfrenta),

<sup>13</sup> Foi responsável, entre outros, por 'Caça a Raposa' reportagem de 1913 com a família Prado (cf. SOUZA, 2000, p.78).



procuram reproduzir o ambiente de solidão e natureza ora acolhedora ora ameaçadora explorada por Alencar. A propaganda fala em seis meses na floresta para fazer o filme (EFEGÊ, 1982). Além disso, contou com auxílio da Força Pública de São Paulo para o papel dos aventureiros que se aproximam do solar de D. Mariz comandados pelo vilão Loredano, “como figurantes a cavalo” (CAPELLARO, 1986, p. 23). Houve ainda muitos figurantes vestidos e pintados de índios.

Artigos em jornais e propagandas exploram os perigos enfrentados para garantir a melhor transposição da história, a selva, as águas da represa para a última cena, uma cobra ou uma onça: tudo se passa como se diretores e atores repetissem a saga iniciática de Ceci e Peri. Tudo serve para demonstrar o esforço da produção, a devoção de Capellaro pelo Brasil: “Um grande acontecimento! Pela primeira vez no Brasil o estupendo e majestoso trabalho nacional!” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1915, p. 4). Tudo isso leva a criar a ideia da obra grandiosa, fato realçado pela imprensa, tanto mais que o filme se abria com a Protofonia de *O Guarani* de Carlos Gomes, executada durante as sessões nos cinemas mais importantes, como o Pathé Palácio, por uma orquestra “com vários professores”. Ao longo da exibição, outras passagens conhecidas da ópera, como “A Canção do Aventureiro”, são executadas e contribuem para cativar o público.

Não há observações críticas sobre a adaptação do romance para o cinema que vá além de uma visão geral positiva: “ninguém poderia supor que aqui se pudesse fazer um trabalho tão bem feito” (ibidem, p. 4). O filme devia funcionar como uma ilustração imagética dos diferentes capítulos ancorados no texto, o que fazia com que a ação dependesse dos letreiros. Essa é uma especulação que se fundamenta no *film d'art*, que se passava em grande medida dessa maneira<sup>14</sup>.

O desempenho dos atores não chamou a atenção negativamente. Talvez não destoasse muito, apesar das dificuldades técnicas locais e daquilo que os espectadores estavam acostumados a ver. Nesse sentido valeria a pena especular sobre a direção de Antonio Campos que, em 1918, depois de fazer alguns posados a partir de adaptações literárias, escreve sobre o tema em *A Fita*.

Segundo Souza, a regra básica da adaptação pela qual se guiava Campos era a da divisão em quadros do local onde se desenvolvia a ação. Mudando-se a ação de lugar, mudava-se o quadro. No interior do quadro poderia haver diferentes tomadas. Para Campos, elas podiam ser comparativas, de adorno ou excitantes. Com essas premissas, é de se supor que tenha observado os filmes italianos e os americanos de Griffith (SOUZA, 2000, p.79), o que explicaria, por outro lado, uma decupagem mais elaborada do que a de um mero teatro filmado.

Os atores eram quase todos italianos, a começar por Capellaro, que fazia o herói Peri. Os outros vieram dos filodramáticos, que, segundo os filhos de Capellaro, eram

<sup>14</sup> Penso em Albert Capellani, o diretor francês de *Les Misérables* e *Germinal*, ambos de 1913, e em Pastrone, diretor de *Cabiria*, que utilizam muito o texto literário e não deixam de fazer experiências com o enquadramento, a iluminação e a profundidade de campo.

também seus financiadores – o que é um dado precioso sobre as formas de se fazer cinema naquela época em São Paulo, das relações entre o teatro amador, o cinema e suas condições de produção:

Não escondemos que alguns dos antigos filodramáticos, ou mais tarde das Muse Italiche (de tendência liberal), [...] foram seus pequenos “financiadores” e que para saldar débitos Capellaro muitas vezes entregou cópias dos seus filmes para serem exibidos individualmente e por conta dos credores. (CAPELLARO, 1986, p.10)

O elenco quase inteiramente italiano, inclusive o protagonista índio, parece não ter incomodado a crítica de *O Estado de São Paulo*, que ressalta, ao contrário, as dificuldades de produção, elemento que Capellaro, com sua experiência italiana, enfatizava: “custou ingentes sacrifícios, dada a falta de pessoal numeroso e hábil, de material, de locais apropriados, de atelier...” [...]. O jornal dá aos artistas o mérito pelo filme, acrescentando que o trabalho dos irmãos (sic) Campos e Capellaro foi uma verdadeira revelação, como jamais se conseguiu no Brasil (ibid. 1916, p. 5).

Esse comportamento da crítica em relação à escalação e à concepção do filme chama a atenção, pois esse foi, ao contrário, um fator que incomodou muito no filme de 1926 do mesmo diretor. Podemos levantar hipóteses para o fato, a começar pela imprensa que poupa a realização por seu ineditismo, a continuar pelo patriotismo e a terminar pelos inúmeros anúncios da distribuidora e exibidora de Francisco Serrador.

Outra hipótese é a da proximidade com o *film d’art* italiano e francês, presentes nas telas da época, o que indica que o olhar do espectador estava mais próximo das encenações do romance histórico. Com isso, o elenco quase todo estrangeiro e as concepções de cenários e guarda-roupa da montagem de 1916 não ferem as regras da verossimilhança do espectador local quanto ao que é um índio, ou ao que são os demais personagens, caracterizados segundo padrões genéricos de feudalidade, e que no mais não ficam longe das descrições de Alencar e das óperas que eram encenadas na cidade. Os cenários, adereços e figurinos pertenciam à Casa Theatral Valentini, de antigos atores e colegas de Capellaro na companhia de Eleonora Duse, de quem veio esse acervo, o que pode dar igualmente uma ideia do tipo de atmosfera do filme (CAPELLARO, 1986, p.16- 23).

Outra hipótese diz respeito à influência da italianidade na cultura, notadamente na paulistana. Alvim, entre outros autores, já chamou a atenção sobre isso, e os anos 1910 são um período marcadamente italiano da cidade (ALVIM, 1986). Atores italianos no teatro são comuns seja pela frequência de grupos estrangeiros seja pela presença dos filodramáticos e dos que migram para companhias profissionais locais que, como já mostrou Miroel Silveira (1976), não eram ainda muito desenvolvidas e contavam com a forte presença dos imigrantes.

Outra hipótese é quanto à audiência: em 1916 elites e letrados não frequentavam nem admiravam o cinema, muito menos filmes brasileiros. O *film d’art* e uma sala de

exibição de qualidade são formas de atraí-los. Entretanto, pela trajetória das salas onde foi exibido, a audiência parece ter sido majoritariamente popular.

O filme foi distribuído e exibido pela Companhia Cinematográfica Brasileira de Francisco Serrador e percorreu um circuito que foi do centro, no Pathé Palace, passando por Campos Elíseos, bairro aristocrático, aos bairros operários do Brás e Bom Retiro. A propaganda sobre as exposições chama a atenção para sessões de “lotação esgotada”.

A partir da estreia em dia 5 de junho de 1916, ficou em exibição por dois dias em cada sala. Na segunda semana, por apenas um dia, o que era costumeiro, mas o filme volta um mês depois para salas onde já havia sido exibido, o que parece atestar o interesse do público. A lotação das salas era de em média 1.000 lugares, chegando a 2.000 lugares numa sala popular como o Colombo, no Brás, onde foi exibido (BERNARDET, 1979, 1916-6).

Em janeiro de 1917, o filme chega ao Rio de Janeiro e depois a outras cidades brasileiras e até mesmo a Manaus. Foi reprisado em 1918, em 1920, quando Alberto Botelho lança o seu filme sobre o mesmo tema, e em outras ocasiões (CAPELLARO, 1986). Algumas cenas com ‘mais produção’, como a dos Aventureiros, foram reutilizadas na versão de 1926, o que contrariou muito a crítica.

No período de lançamento do filme em São Paulo, simultaneamente houve apresentações da ópera *O Guarany* no teatro São José, em 2 de junho de 1916. A crítica ressaltou as deficiências da encenação pela companhia brasileira Billoro, e não parece sem sentido supor que as notícias esporádicas a seu respeito, que circulavam desde 18 de janeiro de 1916, tenham levado à montagem da ópera, que não era vista desde 1913. Além disso, conforme o filme vai mudando de sala de exibição a cada dia na cidade, surgem novos anúncios da ópera, agora encenada pela empresa Loureiro no Teatro Municipal, em 11 de junho de 1916. Por alguns dias naquele mesmo mês e ano, São Paulo, a crer pelos anúncios e artigos de jornal, parece voltada para *O Guarani* (O ESTADO DE SÃO PAULO, Palcos e Circos, 2 a 18 de junho de 1916), sendo desta feita o cinema brasileiro o responsável por esse retorno.

Se a literatura e a ópera românticas de acento nacional foram caução para a boa aceitação de um filme brasileiro, seu lançamento serviu para ativar um retorno à literatura e à ópera. Mas ele constituiu-se também numa forma significativa de inserção do imigrante italiano e sua cultura, cultura musical, cinematográfica e dramática: atuação, cenários, figurinos remontam seja ao *film d’art*, seja ao romance histórico e à dramaturgia do século XIX europeu. Formas que encontraram eco na audiência. O construto literário romântico de *O Guarani*, que remonta a Chateaubriand e outras fontes, torna-se ópera italiana, torna-se *film d’art* dentro das parcas possibilidades do cinema brasileiro, e contribui para reavivar a mitologia em torno do papel central de um índio, agora italianado, que vai romper o seu isolamento, penetrando no cinema e na sociedade brasileira.

Sheila Schvarzman é professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Pós-doutora em Multimeios e doutora em História Social pela Unicamp.

sheilas@uol.com.br

Mirrah Ianez é aluna do 6º semestre de graduação em Cinema da Universidade Anhembi Morumbi. Faz trabalho de Iniciação Científica sobre “As Apropriações d’O Guarani no Cinema”. Contribui nesse artigo com levantamento de documentação.

mirrah\_@hotmail.com

## Referências

- ALENCAR, J. (2000). *O Guarani*. São Paulo: Ática.
- ALVIM, Z. (1986). *Brava gente: os italianos em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense.
- ARAÚJO, V. P. (1976). *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- BARRO, M. (2004). *O caçador de diamantes de Vittorio Capellaro*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- BERNARDET, J. C. (1979). *Filmografia do cinema brasileiro 1900 – 1935*. São Paulo: Comissão de Cinema.
- BERNARDINI, A. (1983). *Cinema mudo italiano*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- BOSI, A. (1978). Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva.
- BRUNETTA, G. P. (2008). *Il cinema muto italiano*. Roma: Laterza.
- CAPELLARO, J. V.; CAPELLARO, V. J. G. (1986). *Vittorio Capellaro: Italiano pioneiro do cinema brasileiro*. Cadernos de Pesquisa 2, Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro.
- CERQUEIRA, P. O. C. (1954). *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal.
- COLI, J. (2003). *A paixão segundo a Ópera*. São Paulo: Perspectiva.
- EFÊGE, J. (1982). Passou seis meses na floresta para ser o Peri de O Guarani. *Jornal O Globo*, edição de 13 de janeiro. Rio de Janeiro: Globo.
- FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>> Acesso em: 12/2/2012.
- GUIMARÃES, H. S. (2004). *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp.
- MAGALHÃES, G. (1836). *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil*. Nitheroy, Revista Brasiliense. t.1., n.1, p.132, Paris: Dauvien et Fontaine Librairies. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/130/mode/1up>>. Acesso em: 12/2/2012.

SILVEIRA, M. (1976). *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Quíron/Mec.SOUZA, J. I. M. (2000). Antonio Campos. In: MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac.

UMA FÁBRICA ORIGINAL, direção de Antonio Campos, São Paulo, 14/08/1915, filme desaparecido.

*Artigo recebido em abril  
e aprovado em maio de 2012.*