

Los Filmes Cantantes: Un Caso Brasileño

Lic. Arnaldo J. Di Pace
Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil
Universidad Nacional de Tres de Febrero – Argentina
arnaldodipace@yahoo.com.ar

Sumario:

Más allá de lecturas exclusivamente basadas en criterios tecnológicos y productivos, el particular fenómeno de los filmes cantantes brasileños –entre 1908 y 1911– presenta características que parecen trascender esas lecturas y, en cambio, afirman la continuidad y profundización del camino iniciado por los espectáculos cinematográficos en el sentido de la completa virtualización de la experiencia audiovisual.

Palabras-clave: sonología – percepción audiovisual – virtualidad

1908, julio 3. En el *Jornal do Brasil* se anuncia el estreno de "*París à la fenêtre. Fita falante. O maior sucesso de Cinematographo Rio Branco*"¹; cantado **en vivo** por el barítono Antonio Cataldi². Sería el primero de una gran cantidad de filmes que los historiadores de la cinematografía brasileña catalogarían bajo la denominación de *filmes cantantes*, y alcanzarían las dimensiones de *boom* comercial y productivo, con notable repercusión de público. Antes de entrar a analizar las características del fenómeno en sí mismas, daremos un rápido vistazo al cuadro de situación del recientemente establecido espectáculo cinematográfico, y sus posibilidades sonoras.

CINE Y SONIDO - ANTECEDENTES

Desde el propio nacimiento del cine³, se experimentó con variados recursos para agregar sonido a las imágenes móviles. Agruparé estos muy disímiles recursos de sonorización, en dos categorías. En primer lugar, colocaré los que necesitan de activa y permanente intervención humana en la producción sonora: 1) el acompañamiento musical a cargo de pianistas, organistas o conjuntos orquestales de diversos tamaños, coros y/o cantantes solistas; 2) la participación de actores / locutores que, en vivo, agregaban diálogos, relataban y/o comentaban parte de la narración; 3) el uso de dispositivos más o menos simples para la producción de sonidos tales como viento, truenos, pasos, etc. En el segundo grupo incluiré los dispositivos mecánicos o electro-mecánicos que ¿garantizaban? una cierta estabilidad en el sincronismo y en la reproducción y transmisión del sonido: la intervención humana se limitaba a ponerlos en funcionamiento y mantener el sincronismo. Caros, difíciles de operar, e inestables en sus prestaciones, tuvieron vidas cortas, y raramente superaron el nivel de espectáculo *freak*.

En 1902, Gaumont había presentado su sistema *Chronophone* –dos fonógrafos sincronizados con cables a un proyector– en la Sociedad Fotográfica Francesa. Como Gaumont, junto con su principal competidora –la *Pathé Frères*–, eran los casi excluyentes proveedores de filmes a las salas brasileñas más importantes, sus adelantos tecnológicos llegaban pronto al Brasil: en 1904 ya era conocida la primera versión

¹ *Jornal do Brasil*, 3/7/1908.

² *Guía de filmes produzidos no Brasil 1897-1910*, Embrasilme, Rio de Janeiro, 1984. Cfr. Morais. 2006: 41 . Aunque la Guía lo cita como "*Parait à la fenêtre*", se trata del mismo film.

³ Concordaré, sólo a los efectos de este trabajo, en la fecha del 28/12/1895, con la exhibición de los Frères Lumiere en el Café des Capucines.

del *Chronophone* y en 1908, el Cinema-Palace (RJ) "...apresenta pela primeira vez, a 27 de janeiro, o *Chronophone Gaumont* [versión mejorada]. A *Gazeta de Notícias*, de 28 de abril de 1908, informa que o mesmo aparelho continuava em cartaz, naquela data, no mesmo cinema, e destaca a extraordinária precisão do sincronismo, garantindo assim a perfeição e certeza do cinematógrafo falante" (Morais. 2006: 38). Otros diversos sistemas de sonido sincrónico habían sido ya presentados, o lo harían pronto, en todo Brasil.⁴

La recurrencia a frases publicitarias como "...projeções animadas fallante (sic) e semi-fallante, o mais aperfeiçoado no género..."⁵, o "Para maior realce esta fita será apresentada com todos os rumores e músicas exigidas"⁶, son indicadores de la importancia que se acordaba a estas presencias sonoras como medio de atraer público. El 1/5/1908, el Cinematographo Brasil (RJ) se arrogaba ser el "...único semi-fallante...", y presentaba una programación con cintas "...fallantes e com ruidos..."⁷. Ya desde marzo de 1908, esa sala era promocionada como "O melhor salão da capital, onde as fitas são faladas e representadas com todos os movimentos [?] e ruídos ... Fitas sempre novas, recebidas de Paris ... Programas novos as quartas-feiras e sabbados"⁸. Resulta evidente la importancia que se asignaba a los componentes sonoros de los filmes: ya fueran el habla –a través de sistemas electro-mecánicos o con la participación de actores, dialogando y/o comentando la acción–, música grabada o en vivo, o ruidos; cualesquiera fuera el origen de los filmes y los sistemas utilizados, la co-presencia de imágenes y sonidos relacionados, en el ambiente inmersivo de las salas de cine, formaban parte del entorno audiovisual de los ciudadanos cariocas en 1908⁹.

Se generó una enorme demanda de filmes sonoros que la sola importación no alcanzaría a cubrir. La salida era, obviamente, iniciar la producción local; pero la tecnología necesaria para su producción no estaba disponible. Acudiendo a mucha imaginación y osadía tecnológica, el producto resultante sería un dechado de originalidades.

LOS FILMES CANTANTES

¿Qué productos resultaron? ¿Qué eran estos filmes cantantes? ¿Qué tecnologías se usaban en su producción? Para tratar de entender este fenómeno atenderemos las palabras de uno de los máximos responsables en el surgimiento de este ¿género? cinematográfico. El empresario Francisco Serrador¹⁰ relataba en una entrevista:

A película na realidade era silenciosa. O som, acrescentava-se durante a projeção com a presença da orquestra e dos cantores, no cinema. Essa projeção fazia-se ao inverso do que hoje é usado, também pela parte de traz da tela. Os interpretes sentavam-se em confortáveis banquinhos e diziam o seu dialogo, ou cantava o seu pedaço de Leoncavallo ou Bizet, por meio de canudos e funis de madeira ou papelão, que atravessavam a moldurana da tela, espalhando assim os seus gorjeios, ou as suas "gracinhas" pelo recinto da platéia. (Silveira, cfr. Pereira).

Este fragmento presenta material para mencionar varias cuestiones interesantes:

1. al film silente se le agregaba sonido **en vivo**, durante la proyección;
2. este sonido en vivo estaba compuesto por obras musicales vocales-instrumentales; también incluían hablados (al menos, en forma de "gracinhas");

⁴ Para ampliar detalles sobre estos datos, vide Morais. 2006: 38-39

⁵ Anuncio del Pavilhão Progreso, Rua Haddock Lobo 16, RJ. Jornal do Brasil, 28/6/1908.

⁶ Anuncio del Cinematographo Paris, Praça Tiradentes 38, RJ. Jornal do Brasil, 28/6/1908.

⁷ Jornal do Brasil, 1/5/1908

⁸ Jornal do Brasil, 6/3/1908

⁹ Al menos, los de las clases acomodadas, habitués de las salas de primera línea.

¹⁰ Para una biografía de Francisco Serrador, vide Milton Teixeira, O criador da Cinelândia, Folha Cultural Nº 75, Rio de Janeiro, nov. 2007.

3. su concreción estaba a cargo de cantores/intérpretes y orquestas;
4. los cantores/intérpretes eran invisibles al público, ubicándose detrás de la pantalla, del mismo lado en que también se proyectaban estos filmes;
5. las orquestas eran visibles y ocupaban el lugar entre el público y la pantalla;
6. se utilizaban dispositivos auxiliares *low-tech* expresamente contruidos, para conducir las voces hacia el público;
7. a juzgar por los ejemplos citados los números de ópera tenían gran relevancia.

La idea tan simple y los elementales dispositivos técnicos usados, pueden sugerir una implementación improvisada o poco cuidadosa. Por el contrario, se notan esfuerzos en el sentido de proporcionar espectáculos consistentes: no sólo se atendía a las cuestiones ya tradicionales en el cine (actores conocidos, puesta en escena, vestuarios y escenografías, etc.) sino también en las cuestiones asociadas con problemáticas novedosas, como p.ej., la proyección de las voces:

Primeiro havia experimentado colocar os artistas na platéia junto á estante das musicas, mas não deu certo. Depois os distribuiu pelas “bambolinas” de cada lado da tela, porém ainda aí não surtiu o desejado efeito. Apelou, finalmente para os tubos portadores da voz dos artistas, que precisavam assistir todas as exibições para conjugar o movimento de seus lábios com a das figuras projetadas na tela, e o sucesso resultou completo. (Silveira, cfr. Pereira)

De esta parte de las declaraciones también podemos extraer varias jugosas ideas:

1. la ubicación de los artistas detrás de la pantalla no fué resultado de improvisación o comodidad; por el contrario, parece surgir de cuidadosos procesos de prueba-y-error en los que fueron ensayadas varias posibilidades;
2. se agregó equipamiento técnico, de tubos y elementales bocinas (embudos), para resolver problemas de conducción de las voces;
3. cada nueva producción fílmica era cuidadosamente ensayada, por los propios artistas con los que había sido registrada, para conseguir un adecuado *lip-sync*.

Va de suyo que, en pro del buen sincronismo de las voces "reales" con las imágenes, la orquesta se vería sometida a igual o mayor cantidad de ensayos para conseguir plena integración.

El sistema de transmisión de las voces, que presupondré esquemáticamente como bocina-receptora / tubo-transmisor / bocina-emisora, tendría algún parentesco con los sistemas de grabación de música que ya se habían firmemente establecido en Brasil. Pero este sistema precario no tiene acción neutra sobre las emisiones vocales en vivo; podemos fácilmente imaginar las transformaciones que impondría sobre las mismas: reverberaciones completamente distintas a las ambientes, transformaciones de los contenidos espectrales, ondas estacionarias propias de los tubos y bocinas, etc. Este conjunto de factores proporcionaría "marcas" espaciales y espectrales particularizadas, generando audiciones distintas de la voz-en-vivo directa, sin intermediaciones.

¿Será que estas transformaciones, estas "marcas" propias del *apparatus* proporcionaba la fantasmalidad necesaria para corresponderse con las imágenes fantasmáticas? Este sonido re-presentado y - de algún modo- virtualizado, ¿era imprescindible para avanzar en la construcción de espectáculos completamente virtuales? ¿Por qué para las voces parece ser así y para la orquesta, no?

¿Por qué no aparecían directamente los cantantes frente al público? Indudablemente, no se trataba de una cuestión económica: presentar directamente a los artistas cantando sobre el escenario acompañados por la misma orquesta hubiera resultado más barato que: a) primero, producir el film, y b) tener que volver a pagar al cantante por cada proyección.

A diferencia de la lectura que hace José Inácio de Melo Souza, en cuanto a que aquellos filmes proporcionaban un “*cruzamento cultural*”, una práctica “*a medio camino del cine y del teatro*”¹¹, las evidencias muestran que los esfuerzos eran en el sentido de avanzar sobre la completa virtualidad del

¹¹ Cfr. Morais. 2006: 40

espectáculo. Si se hubiera deseado ir en el sentido teatral, los cantantes de “cuerpo presente” serían el camino más inmediato. Pero no eran las citadas las únicas circunstancias que permiten inferir acerca de tendencias hacia la virtualización. Aún a sabiendas de su presencia detrás de la pantalla, los cantantes no debían ser vistos por el público en ningún momento:

- E o público aplaudia?

- Como não! Tanto, que o cantor insistia em vir á cena agradecer. Era um trabalho infernal o meu para convencê-lo que as palmas dirigiam-se ao intérprete do filme, embora um e outro fossem o mesmo... O intérprete da imagem e o cantor! (Silveira, cfr. Pereira)

La situación que se generaba era bastante curiosa: se acudía contratar a reconocidos artistas con atracción propia, a fin de que sus imágenes aparecieran en pantalla, pero se deconstruía la relación público-artistas por una doble vía: por un lado, escamoteando la presencia física del artista, aún al finalizar la proyección y cuando sería bastante lógico que enfrentara al público y recibiera sus aplausos; por otro lado, se violentaba uno de los que seguramente estarían entre los mayores atractivos de los artistas –sus voces–, operando perceptibles transformaciones de timbres, intensidades y proyecciones. Así, la sensación fantasmática generada sobre el público era absolutamente preservada.

APOGEO Y DECADENCIA

El éxito de los filmes cantantes desató una "fiebre" productiva que incluyó particularidades capitalistas en toda la regla: producción masiva, procesos industrializados, división y especialización del trabajo, guerra comercial, espionaje industrial, plagios, *star system*, reclutamiento (y robo) de talentos, oligopolios, etc. La producción se acelera en 1909: comienzan a superar la duración de un aria o canción, pasan a ser largometrajes, con varias escenas y muchos cantores; las músicas y temáticas brasileñas, como el carnaval, se incorporan con mayor frecuencia. La producción seriada de filmes de duraciones mayores llevaría al desdoblamiento de roles y a la aparición de funciones como la de director –hasta ese momento llevado a cabo casi exclusivamente por el operador de cámara–, y la de argumentista –innecesario cuando se trataba de arias o canciones cortas–. También se daría inicio una sociedad hasta entonces impensada: las industrias del cine y de la grabación musical darían sus primeros pasos juntas; cantores famosos como el Bahiano y Mario Alves se incorporan a los elencos de los filmes.

En 1910 se produce el pico de producción de filmes cantantes pero hacia mediados de 1911, por variadas y poco claras razones, cesa casi por completo la producción nacional de filmes y, posteriormente, sólo se registran algunas pocas noticias sobre esfuerzos en relación al cine sonoro: la llegada de nuevos aparatos de Gaumont (fines de 1911) y Edison (1914)¹²; y las esporádicas producciones locales o adaptaciones de filmes extranjeros¹³.

REFLEXIONES FINALES

Lejos están las intenciones de este trabajo de participar en la polémica acerca de las dimensiones, los alcances, o la originalidad del fenómeno de los filmes cantantes brasileños. Sólo he pretendido indagar en algunas cuestiones relacionadas con la construcción de espectáculos con grados cada vez mayores de virtualidad, en los que la fisicalidad inherente a las manifestaciones teatrales quedaba, cada vez más, confinada a sus ámbitos específicos.

Muchos de los hechos aquí señalados pueden entenderse como resoluciones creativas de aspectos técnicos o imitaciones *low tech* de desarrollos importados. Más allá que sean atendibles estas opiniones, las situaciones paradójales que encontramos en el análisis de este fenómeno, autorizan otras interpretaciones. En efecto, parece haber una inversión del camino usual: en vez de usar las tecnologías más avanzadas

¹² Morais. 2006: 68

¹³ O martir do calvario, adaptación de un film francés presentado por Serrador en la Semana Santa de 1912, en São Paulo (Morais. 2006: 68); exhibiciones sonorizadas en salas de Bahia, en 1915 (Morais. 2006: 63).

disponibles para la re-presentación de hechos “reales”, se acude a lo “real” –en este caso, cantantes en vivo– para construir la sensación de eventos virtuales.

No es extraño, entonces, que emerjan –a lo largo del breve y fulgurante camino de los filmes cantantes– ideas-fuerza que trascienden la mera resolución técnica, para orientarse decididamente en la profundización –no planificada, quizás– de las condiciones de virtualidad que el cine se había encargado de comenzar algunos años antes y que terminaría de formalizar hacia fines de la década de 1920, coadyuvado por perfeccionamientos en los sistemas de sonido incorporado al film. Motivados quizá sólo por intereses económicos, o quizás también por el entusiasmo en desarrollar aspectos originales de un arte-industria de amplia repercusión popular, lo cierto es que estos pioneros dieron al mundo un fenómeno que no sólo encuentra pocos antecedentes y equivalentes, sino que aportó soluciones originales en la construcción de nuevas propuestas perceptivas audiovisuales.

FUENTES

AA.VV. (Altman, Lastra, Durovicova, Belton, e.a.) recopilado por Rick Altman (1992), *Sound Theory, Sound Practice*. Los Angeles: American Film Institute.

AA.VV. (Gomery, Altman, Doane, Eisenstein, Pudovkin, Clair, Balasz, Kracauer, Bresson, e.a.) recopilado por Elisabeth Weis and John Belton (1985), *Film Sound, Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.

Bernardet, Jean Claude (1979). *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1900-1935*, Secretaria de Cultura, Comissão de Cinema, São Paulo, (basado en los anuncios del Jornal O Estado de São Paulo)

Franceschi, Humberto (2002). *A Casa Edison e Seu Tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí.

Jornal do Brasil, 1908

Morais, Fernando (2006). *O Som no Cinema Brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. Tesis de doctorado UFF.

Pereira, Carlos Eduardo. *O Cinema Mudo Brasileiro*, inédito.