



**“Cinema como evento”:
atrações de palco e
tela no cineteatro
Santa Helena em
São Paulo (1927)**
*“Cinema as event”:
stage and screen
attractions at the
cineteatro Santa Helena
in São Paulo (1927)*



Luciana Corrêa de Araújo¹

¹Pesquisadora e professora da graduação e da pós-graduação em Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Com mestrado e doutorado pela ECA/USP, publicou diversos artigos em periódicos e é autora dos livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (Fundarpe, 1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (Alameda, 2013). Atualmente coordena a parte brasileira do projeto “Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema” (AHRC/Reino Unido – Fapesp/Brasil). E-mail: araujo.lu@uol.com.br



Resumo: este artigo investiga as atividades no Teatro Santa Helena, em São Paulo, ao longo de 1927, quando esse cineteatro esteve à frente das estratégias de programação empreendidas pelo consórcio firmado entre a Metro-Goldwyn-Mayer e a Empresas Reunidas, principal cadeia exibidora da cidade. São abordados aspectos relacionados às práticas e à recepção cinematográficas, com particular atenção aos programas mistos envolvendo atrações de palco e tela, de maneira a compreender a sala de cinema enquanto espaço privilegiado na articulação de relações intermediáticas entre cinema, teatro, música e outras práticas artísticas e culturais.

Palavras-chave: cinema silencioso; exibição cinematográfica; intermedialidade.

Abstract: this article investigates activities at the Teatro Santa Helena, in São Paulo, during 1927, when this *cineteatro* was at the forefront of the programming strategies undertaken by the consortium of Metro-Goldwyn-Mayer and Empresas Reunidas, the largest exhibition chain in the city. Film practices and film reception are addressed, with special attention to mixed programs involving stage and screen attractions, to understand movie theaters as privileged spaces for intermedial relations between cinema, stage, music, and other artistic and cultural practices.

Keywords: silent cinema; film exhibition; intermediality.

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla², que estuda a sala de cinema enquanto espaço privilegiado de práticas culturais e artísticas marcadas por relações intermediáticas, tendo como recorte temporal o período do cinema silencioso. Aqui, vamos nos deter em um momento específico, abordando as atividades do Teatro Santa Helena, em São Paulo, ao longo de 1927, quando esse cineteatro se tornou a principal vitrine para as atividades do consórcio cinematográfico entre a companhia norte-americana Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e a Empresas Cinematográficas Reunidas Ltda., que então dominava o circuito de cinemas e teatros da cidade.

O consórcio não teria vida longa, desfazendo-se no final de novembro de 1927, mas essa curta experiência foi suficiente para promover algumas práticas e estratégias de exibição que faziam parte dos anunciados “processos modernos de exibição” (CINEMAS, 1927g).

Cinema como evento

Os estudos sobre a exibição cinematográfica no Brasil vêm se ampliando nos últimos anos, contribuindo para modificar os parâmetros que por décadas nortearam a historiografia clássica, na qual se observa, com bem aponta Jean-Claude Bernardet (1995), a hegemonia do enfoque sobre a produção, deixando em segundo plano as demais esferas e práticas cinematográficas. Entre os trabalhos voltados para o campo da exibição e que trazem variadas e valiosas informações sobre o período do cinema silencioso, destacam-se os livros *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro* (1996), de Alice Gonzaga, e *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros* (2016), de José Inácio de Melo Souza, pesquisador também responsável pela elaboração do Banco de Dados “Salas de cinema de São Paulo (1895-1929) – Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929”.

Neste artigo, ao tomar como estudo de caso o Teatro Santa Helena e as atividades ali desenvolvidas em 1927, iremos nos apoiar sobretudo na concepção de “cinema como evento” (*cinema as event*), proposta por Rick Altman. Contrapondo-se ao predomínio das análises textuais, Altman defende o estudo do cinema como um “macro evento”, argumentando que o “reconhecimento das naturezas heterogêneas da experiência do cinema [...] abre o campo para se considerar um amplo escopo de

²Trabalho resultante de pesquisas realizadas no âmbito do projeto “Towards an intermedial history of Brazilian cinema”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processo nº 2014/50821-3.

objetos, processos e atividades” (ALTMAN, 1992, p. 6-7). Ele enfatiza a importância de estudar os componentes não-fílmicos da exibição cinematográfica:

atrações ao vivo e filmes dividindo o mesmo programa, promoções comerciais, políticas de venda de ingresso, distribuição dos lugares, acústica da sala, atividades no intervalo, disponibilidade de pipoca, venda de produtos correlatos (partituras, discos, fitas de vídeo, camisetas etc.) e muito mais. (ALTMAN, 1992, p. 6)

Altman (1992, p. 9) chama a atenção para a herança do cinema enquanto arte da performance: “precisamos reconhecer que o filme é sempre produto de performances (de forma mais ou menos autoconsciente, mais ou menos complexa, mais ou menos mercantilizada)” (ALTMAN, 1992, p. 9). As diferentes estratégias de apresentação são particularmente relevantes no período do cinema silencioso,

quando diferenças no acompanhamento (piano, órgão, orquestra, comentador, vozes atrás da tela, efeitos etc.) serviram como importantes métodos de individualização, juntamente com outros filmes, atrações de palco e música no programa, para não mencionar o figurino dos funcionários, a decoração da sala, os programas distribuídos e o que for. (ALTMAN, 1992, p. 8)

As atividades no Santa Helena ao longo do período em que a sala serviu de ponta-de-lança para o projeto da MGM em São Paulo constituem um rico objeto de pesquisa a ser investigado dentro da concepção de “cinema como evento”, de maneira a compreender essa experiência levando em conta as “naturezas heterogêneas” nela envolvidas, inserindo-a em um amplo e dinâmico circuito de práticas artísticas e culturais. É nesse sentido que a análise aqui desenvolvida procura abordar esse momento enquanto experiência intermidiática, envolvendo não só o filme projetado na tela mas também várias outras atrações e práticas, a exemplo de música, teatro, dança, arquitetura, decoração, políticas de exibição, estratégias publicitárias etc. As principais fontes de informação são os periódicos da época, em particular o jornal paulistano *Diário da Noite*, no qual foi realizado um levantamento dia a dia nas colunas de cinema e teatro como também nos anúncios publicados, que trazem um detalhado material sobre os espetáculos teatrais e cinematográficos então oferecidos na cidade.

Os “processos modernos de exibição”

O luxuoso Teatro Santa Helena localizava-se na Praça da Sé, centro de São Paulo, no Palacete Santa Helena, o primeiro edifício multifuncional da capital,

com espaços destinados a lojas, escritórios, consultórios e lazer (Cf. CAMPOS; PERRONE, 2006). Comportava 1.300 espectadores, acomodados em poltronas, frisas e camarotes, e balcões. Inaugurado em 12 de novembro de 1925, com espetáculo da Grande Companhia Nacional de Comédia Jayme Costa, o espaço seria transformado em cineteatro já a partir do mês seguinte, passando a oferecer diariamente espetáculos de palco e tela.

O consórcio entre a MGM e a Reunidas, portanto, dá continuidade aos programas combinados entre palco e tela, mas dentro de uma perspectiva mais ambiciosa, de maior elaboração das atrações oferecidas pela sala, tendo como carro-chefe a exibição de grandes lançamentos. A proposta é “reformatar, modernizar por completo o comércio da exibição em São Paulo” (CINEMAS, 1927a).

A MGM havia surgido poucos anos antes, em 1924, resultado de uma fusão capitaneada pela Loew's Inc., poderosa companhia do circuito de exibição e distribuição cinematográfica, da qual a MGM se tornou subsidiária. Logo passou a integrar o grupo das principais empresas (*majors*) que dominavam Hollywood, caracterizadas pela atuação vertical no mercado, abrangendo os setores de produção, distribuição e exibição. A expansão internacional da MGM também investiu na verticalização, passando a controlar salas de cinema em outros países, a exemplo do que ocorreu na França em 1925, quando assumiu as salas da Gaumont, com a formação do consórcio Gaumont-Metro-Goldwyn (THOMPSON, 1985, p. 209).

Ao entrar no mercado exibidor brasileiro, a MGM aliou-se, no Rio de Janeiro, ao circuito Severiano Ribeiro e, em seguida, à Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador (Cf. GONZAGA, 1996). Em São Paulo estabeleceu o consórcio que deu origem à empresa Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer Ltda. Apesar de o contrato ter sido firmado em setembro de 1926, o consórcio entraria em atividade apenas no início do ano seguinte. Em 2 de janeiro de 1927, a diretoria tomou posse, tendo como diretor-geral o norte-americano Louis Brock. Também dos Estados Unidos vieram Jack Elms e seu assistente Harry Bernstein, ambos especialistas “em assuntos de organização de grandes cinemas, o que compreende apresentações suntuosas de grandes filmes” (*Diário da Noite*, 1 jan. 1927).

No dia 10 de janeiro acontece o lançamento de *The Volga boatman* (*O barqueiro do Volga*, Cecil B. DeMille, 1926), no Cine República, que formava com o Santa Helena os dois principais cinemas da Reunidas. É “o início dos processos norte-americanos de apresentação dos grandes filmes, nos cinemas das Empresas Reunidas Metro-Goldwyn-Mayer Ltda.”, como noticia a imprensa (CINEMAS, 1927b). O que vinham a ser os chamados novos processos norte-americanos? Cabe a

Jack Elms, diretor técnico do circuito Reunidas-MGM, explicar e enaltecer tanto os princípios quanto as estratégias que os novos processos envolvem:

Um filme, isolado, assistido sem o menor aparato, com uma orquestra comum, longe do seu ambiente, pode agradar. Nunca, porém, chega a agradar tanto quanto um outro que se fizer rodear de todos os atrativos que merece. São esses atrativos, complexos, intermináveis, que aqui pretendemos criar. Imagine o meu amigo: uma orquestra criteriosamente selecionada, composta de vinte ou mais professores [músicos], uma apresentação luxuosa, à altura do valor das películas gênero *Ben-Hur*, uma fachada e todo o ambiente do interior do teatro adaptados com estrita fidelidade ao filme, além de mil requisitos pequenos, que iremos sempre aperfeiçoando, hão de fatalmente encantar o espírito do espectador, fazendo-o sentir emoções deliciosas, esquecendo-o da vida cotidiana e saturante, distraíndo-o em passatempo artístico, proveitoso, que, penso, jamais foi apresentado a este público. (PALCOS..., 1926, p. 10)

O lançamento de *The Volga boatman* no República coloca em prática alguns desses “intermináveis atrativos”. O filme é precedido de grande propaganda, que tem como carro-chefe a canção-tema, tocada exaustivamente nos mais variados estabelecimentos. A música também tem destaque nas sessões do filme. A primeira exibição de *The Volga boatman* tem início com a apresentação de um “autêntico corpo” de Coros Russos, vestido a caráter e regido pelo professor de canto Léo Ivanow, que apresentou a “Canção do barqueiro do Volga”, reproduzindo assim uma das cenas principais do filme (CINEMAS, 1927c). O coro é considerado “sofrível”, por Octavio Gabus Mendes, correspondente da revista *Cinearte* em São Paulo, que, no entanto, estende-se em elogios à “brilhante e formidável adaptação” executada pela orquestra regida pelo maestro Martinez Grau, que ajudou o filme “de uns 30%” (MENDES, 1927a, p. 33).

A grande investida da Reunidas-MGM, contudo, se dá no Santa Helena e tem início a partir do dia 19 de março, quando a sala reabre depois de reformas que a transformam “no maior cinema da América do Sul e num dos mais luxuosos do mundo”, como alardeia a publicidade (THEATRO..., 1927). O filme exibido, em sessão de gala com a presença do governador do estado Carlos de Campos e outras autoridades, é a aguardada produção *The big parade* (*O grande desfile*, King Vidor, 1925). Assim como na exibição de *The Volga boatman* no República, especial destaque é dado à música de acompanhamento, “organizada, composta e compilada” pelo maestro Martinez Grau e executada por uma orquestra de dezenove músicos (CINEMAS, 1927f).

Além das músicas, a projeção foi acompanhada também por sonorização. Octavio Gabus Mendes entusiasmou-se com o “acompanhamento estupendo de tudo que era ruído: disparos de canhões, caminhões pesadíssimos rodando, aeroplanos em voo, metralhadoras a nos recordarem os tenebrosos dias de julho de 1924” (MENDES, 1927b, p. 29), referindo-se aos bombardeios ocorridos na cidade apenas três anos antes, durante a Revolta Paulista. Também em termos visuais, o espetáculo proporcionado pelo Santa Helena não se restringia à projeção do filme na tela. Segundo matéria no *Diário da Noite*, a sala apresentou na ocasião

novos aspectos, até agora desconhecidos de nosso público: porteiros com fardas azuis, muito claras, com túnica, calças e barrete cheios de frisos dourados e avermelhados; indicadoras de localidades com vestidos dessa mesma cor e estilo; à entrada, funcionários de smoking, cheios de distinção, um dos quais usa uma pera muito elegante e traz, a cavalo, no nariz, um pincenê que lhe dá certa importância. Os ornamentos internos são simples, mas artisticamente ornados e a luz, distribuída com habilidade e discrição, dá ao ambiente aspectos que não conhecíamos nos nossos salões de exibição. (CINEMAS, 1927f, p. 2)

Nada disso, entretanto, empolgou João Raymundo Ribeiro, que sob o pseudônimo Fiteiro assinava a coluna cinematográfica do *Correio Paulistano*. Para ele, “tem sido uma verdadeira, imensa desilusão a super fita projetada com ruidosa propaganda no ‘luxuoso’ Santa Helena desde sábado último, em meio da barulheira infernal produzida nos bastidores para acompanhar pari-passu os lances guerreiros da película” (FITEIRO, 1927, p. 7). Mesmo levando em conta as críticas, pode-se afirmar que os variados atrativos que cercaram a exibição de *The big parade* constituíram os “métodos de individualização” aos quais Altman se refere (1992, p. 8), responsáveis por conferir ao espetáculo proporcionado pelo Santa Helena um caráter único, produto de uma performance que o espectador não poderia usufruir em outra sala da cidade.

A Reunidas-MGM e o circuito local: reações e críticas

Ao ser divulgado o fim do consórcio Reunidas-MGM, o colunista teatral do *Diário da Noite*, Brasil Gerson, comenta a notícia com uma nota de decepção:

Em verdade, pouca coisa nos ensinaram os americanos. Antes que eles chegassem a S. Paulo esperava-se um sistema muito bonito de exhibir fitas. Eles anunciaram grandes reformas, que não realizaram. Disseram que iam fazer coisas fantásticas. Prometeram mundos novos de maravilhas e de iniciativas. Mas ficou tudo na mesma, como antigamente. (GERSON, 1927c, p. 2)

Antes mesmo desse balanço final, porém, é possível encontrar ao longo do ano diversas críticas à atuação da Reunidas-MGM expostas na imprensa paulistana. O próprio sucesso de público alcançado com as primeiras exibições no República e em seguida no Santa Helena acaba por gerar reações negativas, tanto relacionadas a decisões da companhia norte-americana quanto, de forma mais ampla, a questões envolvendo os exibidores e as práticas de consumo locais – o que ajuda inclusive a conhecer melhor algumas características do circuito e dos espectadores paulistanos.

Entre as críticas à atuação da MGM no mercado exibidor de São Paulo percebe-se mesmo uma postura antiamericana. No *Correio Paulistano*, os textos de Fiteiro “revelam irritação contra as propagandas bombásticas da empresa e também um feroz antiamericanismo, pelo que este representava de exploração do mercado e da credulidade dos brasileiros”, como observa Carlos Roberto de Souza (2014). No *Diário da Noite* encontram-se críticas aos “inoportunos” letrados de *The big parade*, que parecem ter sido traduzidos para o português de Portugal e não do Brasil, e ao próprio fato de o filme ter sido exibido com seu título original, sem tradução para o português.

No mesmo jornal há uma constante valorização não tanto dos novos processos estrangeiros mas sobretudo dos profissionais locais neles envolvidos, a exemplo do maestro Martinez Grau e do cenógrafo Juvenal Prado. A qualidade do trabalho realizado por eles é creditada menos às novas orientações da MGM do que à experiência anterior que ambos tiveram nos primeiros anos do República, inaugurado em 1921, quando colaboravam nos elaborados programas compostos pelo gerente da sala, João Quadros Júnior. Já na época do República, Quadros Júnior teria modernizado os processos de exibição: havia uma *jazz-band* ou orquestra típica na sala de espera; iluminação profusa; orquestra de qualidade, acompanhamento musical adaptado às cenas do filme; e apresentação de prólogos, com cenários pintados por Prado (CINEMAS, 1927k). O mesmo Quadros Júnior, que em 1923 esteve à frente da criação da Empresas Reunidas, da qual se tornou diretor, será contratado pela Reunidas-MGM em agosto de 1927 e voltará a assumir o cargo de diretor da Reunidas uma vez desfeito o consórcio.

Em termos de público, a entrada da Reunidas-MGM no circuito paulistano começou com grande sucesso. No entanto, a imensa afluência de espectadores já no lançamento de *The Volga boatman* no República veio acentuar um problema recorrente nas salas de cinema paulistanas: o tumulto provocado no intervalo entre a primeira e a segunda sessão devido à entrada e saída dos espectadores da sala. No *Diário da Noite*, o assunto é tratado na coluna “Cinemas”, que aborda com frequência o comportamento do público e as práticas da exibição cinematográfica



na cidade. Pouco depois da estreia de *The Volga boatman*, a coluna transcreve e comenta duas matérias publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo* pelo colaborador Bento de Moraes e pelo cronista de cinema Guilherme de Almeida. Moraes descreve a sessão de *The Volga boatman* a qual compareceu. Logo à entrada, relata, dezenas de espectadores se acotovelavam durante mais de trinta minutos em um ambiente de estufa. Na sessão, a algazarra que rompeu “nas galerias e na própria plateia” teve início já quando se apagaram as luzes e não poupou nem mesmo o maestro (CINEMAS, 1927d, p. 2). Durante a projeção, a algazarra continuou:

saravada de gaiatices, a sublinhar burlescamente cada passagem mais destacada – suspiros obscenos, risadinhas esganiçadas, estalidos de beijos, notas da toada dos barqueiros cantaroladas ou assobiadas com intenção hilariante, e, para completar o serviço, piadas mais ou menos oportunas e seguramente importunas, que provocavam largas exalações de regozijo em toda a sala... (CINEMAS, 1927d, p. 2)

Ao final da sessão, escreve Moraes, “erguemo-nos com a impressão de que saímos de um espetáculo de circo no Belenzinho ou em Santa Inácia de Barroca” (CINEMAS, 1927d, p. 2). Guilherme de Almeida, por sua vez, diante dos distúrbios provocados pela “gente barulhenta”, propõe “suprimirem-se por inúteis, incomodativos e tolos os letreiros”, identificados por ele como a causa da “mania do trocadilho sem propósito” (CINEMAS, 1927d, p. 2). Ao condenar os modos considerados pouco civilizados dos espectadores, ambos os textos expressam o incômodo diante da presença crescente de um público de extração mais popular nos melhores cinemas da cidade. Como avalia o historiador Tiago de Melo Gomes, em seu estudo sobre o teatro de revista nos anos 1920, tratava-se de um momento de “redefinição das estratégias de diferenciação” (2003, p. 28). Grupos de extratos privilegiados, desejosos de manter a diferenciação no plano cultural em relação ao que consideravam ser a “massa inculta”, procuravam reformular os termos hierárquicos em um cenário de crescente massificação cultural, “já que se tornava óbvio que pessoas de todas as origens sociais tinham divertimentos em comum” (GOMES, 2003, p. 108).

A tensão entre classes e o que se pontificava como sendo o comportamento adequado a plateias distintas surge também na carta de um leitor ao *Diário da Noite*, que comenta sua experiência no Santa Helena. Tendo apreciado o prólogo para o filme *The scarlet letter* (*A letra escarlata*, Victor Sjöström, 1926), com um grande coral apresentando músicas sacras, o leitor expressou sua satisfação batendo palmas: “Foi o bastante para que uma jovem e um rapaz (talvez seu marido?) e alguns outros circunstantes me olhassem apavorados como que estupefatos e

surpresos por verem no mais chique cinema da cidade um representante da 'desprezível classe' da 'claque'" (CINEMAS, 1927i, p. 2).

Ao transcrever as matérias de Bento de Moraes e Guilherme de Almeida, o cronista do *Diário da Noite* não credita a "invasão de bárbaros" – rubrica que irá se repetir na coluna ao tratar do tema – apenas à falta de educação dos espectadores, mas principalmente às empresas exibidoras e à ausência de regulamentação por parte da prefeitura. Uma comissão chega a ser montada pela municipalidade a fim de organizar um regulamento municipal para os cinemas, estabelecendo também uma tabela de preços como forma de impedir oscilações arbitrárias. Semanas depois, contudo, nenhuma solução havia sido encaminhada (CINEMAS, 1927e).

A ausência de regulamentação indica o grau de autonomia com que agiam as empresas exibidoras. Logo ao dar início às suas atividades, a Reunidas-MGM aumentou o preço dos ingressos no República, que nos primeiros dias de 1927 custavam 3 mil-réis (poltronas), 18 mil-réis (frisas e camarotes) e 1 mil-réis (galerias) e, para a exibição de *The Volga boatman*, passaram a 5 mil-réis (poltronas), 28 mil-réis (frisas e camarotes) e 2 mil-réis (gerais). São preços quase equiparados às entradas de um teatro como o Apollo, próximo à Praça da República, onde se poderia assistir a uma comédia com Procópio Ferreira pagando 6 mil-réis pela poltrona e 30 mil-réis nas frisas e camarotes.

Também no Santa Helena os preços se alteram a partir de março, quando começam os programas da Reunidas-MGM. Em janeiro, as entradas custam 3 mil-réis (poltronas) e 18 mil-réis (frisas e camarotes), subindo em março para 5 mil-réis (poltronas e balcões) e 35 mil-réis (frisas e camarotes). Embora o preço das poltronas individuais seja o mesmo estipulado no República para *The Volga boatman*, no Santa Helena há um aumento significativo nas frisas e camarotes. Além disso, o preço de poltronas e balcões é o mesmo, enquanto no República havia a opção mais barata das galerias. Na mesma época, as salas mais centrais costumavam cobrar 3 mil-réis a poltrona, enquanto em um cinema de bairro como o Braz-Polytheama o preço ficava em 2 mil-réis.

Os preços elevados no Santa Helena indicam uma aposta alta da Reunidas-MGM, que pretendia assim impulsionar os lucros obtidos, tendo como atrativos os grandes lançamentos e os anunciados novos métodos de exibição. Poucos meses depois, porém, a programação do Santa Helena já não demonstra o mesmo vigor. As atrações de palco tornam-se menos elaboradas e atrativas até desaparecerem dos programas, enquanto na imprensa surgem reclamações quanto à qualidade dos filmes. É nesse momento que, em julho de 1927, os preços dos ingressos são

reduzidos significativamente: o das poltronas passa de 5 para 3 mil-réis, e o das frisas e camarotes cai de 35 para 18 mil-réis. A imprensa atribui o reajuste à inauguração do Capitólio, da Empresa Serrador, localizado no bairro da Liberdade, relativamente próximo ao Santa Helena. Também de Serrador, o prestigiado cineteatro Sant'Anna, localizado nas imediações da Praça da Sé, oferecia variados programas de palco e tela, investindo nos "processos modernos de exibição", a exemplo do Santa Helena e do República (CINEMAS, 1927g). Diante da concorrência e sem grandes atrações programadas no palco e na tela, em meados de 1927 o preço do ingresso do Santa Helena é reenquadrado pela Reunidas-MGM às dimensões do mercado local.

Palco e tela no Santa Helena: duas fases

No que diz respeito à relação entre espetáculos de palco e tela, a atuação da MGM no Santa Helena pode ser dividida em duas fases principais. Na primeira, que se estende até início de junho, são programados lançamentos de grandes filmes com estrelas de primeira linha, sempre cercados por atrações cênicas, musicais e decorativas especialmente concebidas para cada título. A segunda fase tem início em setembro e se estende até finais de novembro, pouco antes da dissolução do consórcio. É marcada por um novo tipo de programa, com a apresentação no palco de um espetáculo de variedades, sem correspondência com o longa-metragem em exibição, mas ambos tendo em comum o acompanhamento musical da orquestra de jazz regida pelo músico norte-americano Phil Fabello.

Na primeira fase, que se inicia com o lançamento de *The big parade*, seguem-se outras grandes atrações. Antes da exibição de *The scarlet letter*, estrelado por Lillian Gish, houve a abertura com uma sinfonia de Haydn executada pela orquestra do maestro Martinez Grau, seguida pela apresentação no palco do número "A hora dos cânticos sagrados nas catacumbas", no qual um coro de trinta vozes entoava peças sacras, sob a regência do maestro Leo Ivanow (CINEMAS, 1927h). O filme também foi motivo para uma campanha promocional: quem encontrasse no seu carro um cartão com a letra escarlate teria direito a duas entradas grátis.

O investimento na propaganda, incluindo grandes e chamativos anúncios nos jornais, marcou o lançamento de *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), protagonizado pelo astro John Barrymore. Para criar ambientação própria para o filme, não houve espetáculo de palco e sim uma decoração especial que transformou a sala de espera do Santa Helena em um castelo medieval, graças ao trabalho do cenógrafo Juvenal Prado (CINEMAS, 1927j).

O espetáculo promovido para a exibição de *Stage struck* (*Este mundo é um teatro*, Allan Dwan, 1925), com Gloria Swanson, levou ao palco do Santa Helena um desfile com “doze lindos modelos vivos” da casa de moda Mme. Francisca, apresentando “as últimas criações dos reis da moda em Paris” (SANTA..., 1927c, p. 6).

Antes do lançamento de *Kiki* (*Ki-Ki*, Clarence Brown, 1926), com Norma Talmadge, o maestro Martinez Grau explicou em entrevista como seria o acompanhamento: “seguirei apenas o guia musical que me entregaram para substituir os diversos trechos por músicas escolhidas por mim, que se adaptem melhor ao temperamento do nosso público” (CINEMAS..., 1927, p. 2). Fica evidente a preocupação em adequar as indicações do guia musical, enviado pelas companhias norte-americanas, ao gosto e às características do público ao qual o espetáculo se destinava.

Para as sessões de *Kiki* é elaborada uma “mise-en-scène própria”, assinada por Luiz de Barros, diretor de cinema que naquele momento se dedicava bem mais à carreira teatral, como cenógrafo e diretor. No palco são apresentadas “lindas canções francesas por Mlle. Collette D'Ivry, no papel de Ki-Ki” (SANTA..., 1927b, p. 6). A “mise-en-scène própria” e o acompanhamento musical adaptado por Martinez Grau são elementos fundamentais enquanto estratégias de individualização (ALTMAN, 1992, p. 8), que diferenciam e valorizam os programas, como explicitam os anúncios ao informar que tais atrações não serão apresentadas em outros cinemas, somente no Santa Helena.

O termo “mise-en-scène”, que aparece em anúncios, releases e resenhas, não chega a ser claramente definido – pelo menos não entre o material levantado por esta pesquisa. Em geral está relacionado aos cenários de palco desenhados especialmente para o filme em exibição. O termo pode abranger também outros recursos, como efeitos de luz e apresentações de canto e dança no palco, que tinham a função de prólogos. Compreende-se que a *mise-en-scène* “especial” ou “própria” consistia na elaboração de um ambiente especificamente criado para se harmonizar ao estilo e às características do longa-metragem projetado na tela, valorizando o espetáculo e envolvendo o espectador no clima adequado para a melhor fruição do filme.

No cinema silencioso, os programas mistos envolvendo espetáculos de palco e tela constituem um formato dos mais frequentes, característico sobretudo dos inúmeros cineteatros em funcionamento tanto nos grandes centros quanto nas cidades menores. Menos habituais, porém, são os momentos nos quais as apresentações de palco e outras atrações da sala (iluminação, decoração, fachada, figurino dos funcionários) são elaboradas em consonância com o longa-metragem em exibição, contribuindo para proporcionar ao espectador um espetáculo completo, harmônico

e único. Pelo trabalho e custos envolvidos, tais experiências costumam acontecer no circuito brasileiro de forma mais esporádica, em geral caracterizando momentos excepcionais que justificam o maior investimento. É o caso do Santa Helena sob a direção da MGM em 1927; do República, nos meses que se seguem a sua inauguração em dezembro de 1921, com Quadros Júnior comandando as atividades; e, no Rio de Janeiro, dos cinemas Odeon, Glória, Império e Capitólio inaugurados pelo exibidor Francisco Serrador entre 1925 e 1926, quando, para consolidar o novo quarteirão dedicado à exibição cinematográfica, logo batizado de Cinelândia, foram colocadas em prática diversas estratégias promocionais, entre elas a encenação de prólogos cinematográficos (Cf. ARAÚJO, 2009).

No Santa Helena, o vínculo temático entre atrações de palco e tela é uma prática que se estende somente até meados de 1927. A partir daí o cinema passa a oferecer uma programação de filmes pouco expressiva, sem espetáculos de palco, que são retomados apenas em setembro. É quando tem início a segunda fase de programas mistos no Santa Helena, sob a direção da Reunidas-MGM. Esse período é marcado pela atuação do músico e maestro norte-americano Phil Fabello, cuja experiência à frente de orquestras em salas de cinema da Califórnia o levou a ser contratado em 1926 pela Loew's. No Santa Helena, e por vezes também no República, Fabello torna-se responsável pela “música adaptada” que acompanha a projeção dos filmes (CINEMAS, 1927I), além de comandar a “companhia de *revuette*, esquetes, bailados e espetáculos ligeiros” (SANTA..., 1927d, p. 2) que se apresenta no palco do Santa Helena, em espetáculos de variedades que combinam música, dança, humor, entre outras atrações. É importante frisar, contudo, que os espetáculos de palco conduzidos por Fabello não se articulavam temática ou estilisticamente ao longa-metragem em exibição, como havia sido implementado pela MGM em seus primeiros meses no Santa Helena.

O cronista teatral Brasil Gerson não economiza elogios ao tipo de atração promovida por Fabello, “um espetáculo moderno, muito variado e com alguns aspectos de absoluta novidade para nós”. Mostra-se particularmente empolgado com o estilo da orquestra de *jazz* e os resultados inesperados que obtém, fabricando “ressonâncias encantadoras, claras, diferentes. A música antiga, de sabor clássico, ganha cores novas e tem mesmo a vivacidade do século quando sai desses instrumentos modernos de ritmo sadio” (GERSON, 1927a, p. 5). “Dentro do *jazz*”, escreve Gerson, Fabello “enquadra todas as melodias. Dá mais alma ao tango, mais, mais [sic] sentimento à canção brasileira, mais beleza a um trecho de Puccini” (GERSON, 1927b, p. 6).

Os programas de palco conduzidos por Fabello no Santa Helena não poderiam ser mais coerentes com o termo "variedade". Em espetáculos não muito longos, já que serviam de complemento para o longa-metragem em cartaz e, portanto, todo o programa não deveria ultrapassar as duas horas da sessão, há uma fascinante sucessão de atrações, nacionalidades, estilos. Um bom exemplo é o programa anunciado para o dia 4 de outubro, complemento da comédia *Is zat so?* (*Entre luzes e luvas*, Alfred E. Green, 1927):

No palco – FABELLO apresenta: "E'cos do Teatro Metropolitan Opera" [sic], orquestração especial de Fabello. – LULLY MALAGA: "Piel de tigre", foxtrote. – RATINHO E JARARACA: a) valsa "Desfolhando rosas", Ratinho; b) "Poeta do sertão", Catulo Cearense. – BAPTISTA JUNIOR: os seus bonecos animados. – FABELLO: "Indian love call", Rudolf Frimil (solo de violino) – RATINHO e JARARACA: Canções e emboladas sertanejas – LULLY MALAGA: "Anoche a las dos", Raoul de los Hoyos – FABELLO e sua orquestra: Sexteto da ópera "Lucia di Lammermoor". (SANTA..., 1927e, p. 6)

Em um mesmo espetáculo de palco, o público do Santa Helena acompanhava toda uma variedade de estilos e gêneros musicais – foxtrote, valsa, embolada, tango, ópera – executados pela orquestra de *jazz* de Fabello³.

Entre outras atrações, passaram pelo palco do Santa Helena de setembro a novembro de 1927: a dupla Jararaca & Ratinho, recém-formada pelos músicos José Calazans e Severino Rangel depois de anos tocando juntos em grupos regionais; a cantora de tango argentina Lully Malaga; o ventríloquo e comediante brasileiro Baptista Junior e sua trupe de bonecos falantes; a dupla de dançarinos acrobáticos americanos Del Sol and Nata; Lolita Benavente, bailarina espanhola; Wreedon Sisters, bailarinas excêntricas americanas; Paita y Palitos, bailarinos cômicos modernos; Duo Vandí, com paródias, canções ítalo-brasileiras, imitações; Tilde Sero, cantora lírica italiana; Kitnou, bailarina hindu; a cantora Amparito Guillot; Arcos-Verdaguer, duetistas cômicos, parodistas e bailarinos espanhóis; Irmãs Sabatter, bailarinas excêntricas modernas; Irmãs Tarrasow, bailarinas russas; Turunas da Mauricea, violeiros e cantadores nortistas.

Boa parte desses artistas circulava ativamente em outros espaços da cidade, sendo nomes já reconhecidos pelo público que frequentava teatros, cineteatros e outros locais de entretenimento. Depois de integrar a trupe de Fabello no Santa Helena em outubro, o ventríloquo Baptista Junior, anunciado como "o artista tão querido de S. Paulo" (TEATROS, 1927 p. 6), deu continuidade aos seus espetáculos de palco percorrendo

³Como esclarece Gomes (2003), no Brasil dos anos 1920 o termo *jazz* "em geral não se referia a um gênero musical específico, e sim a uma maneira de executar uma ampla gama de gêneros" (p. 71).

diversos cineteatros paulistanos, localizados no centro e também nos bairros. A cantora de tango Lully Malaga, por sua vez, chegou ao Santa Helena depois de uma bem-sucedida temporada no Teatro Boa Vista, na qual seu trabalho junto à Companhia Arruda de Revistas e Burletas rendeu constante destaque na imprensa. Outros artistas foram também atrações dos espaços de *music-hall* da cidade, como o Imperial-Dancing e o Grill Room do Esplanada Hotel. Por este último passaram Lully Malaga, Paita y Palitos, Wreedeen Sisters e os dançarinos Del Sol and Nata, que, em uma mesma noite, subiram ao palco do Santa Helena na primeira sessão, às dezenove horas, para em seguida se apresentar no Grill Room do Esplanada (GRILL..., 1927; SANTA..., 1927f). Aos locais de entretenimento vinha se juntar o rádio, que ainda de forma incipiente ampliava o circuito percorrido pelos artistas, a exemplo dos Turunas da Mauricea, que em 1927, além de tocar no Teatro Apollo e no cineteatro Santa Helena, tinham músicas veiculadas em programas da Sociedade Rádio Educadora Paulista.

Reunindo artistas que frequentavam desde os populares cineteatros de bairro ao elegante Grill Room do Esplanada, o espetáculo de variedades de Fabello no Santa Helena parece ter alcançado sucesso junto a um público amplo, que para assistir a um programa misto de palco e tela não pagava mais do que um ingresso de cinema, com o mesmo preço de outras salas do centro. Na imprensa, entretanto, o apelo popular de certas atrações despertava novas imprecações, como os comentários feitos pelo cronista cinematográfico do *Diário da Noite* sobre o número cômico apresentado pela dupla Jararaca & Ratinho:

Vi ontem, no mesmo cinema, o elegante Santa Helena, uma fita bem engraçada e um "ratinho", mais uma "jararaca", sem graça nenhuma. A fita é *Moinho vermelho* de Marion Davies, que esteve interessante e sardenta como nunca. "Ratinho" e "Jararaca" são elementos da trupe dirigida por Fabello e, cumpre-me dizer a bem da verdade, agradaram a grande parte do numeroso público que encheu, por 2 vezes, a sala do cinema. Para dizer do espírito daqueles 2 companheiros de Fabello bastam as palavras "a égua de tua avó", a "besta da tua tia" e outros do mesmo jaez, que brotavam, a miúdo, lá do palco, e os casos onde, para dar uma nota de fino *humour* se faz menção a certos atos fisiológicos, muito naturais, mas que, para gente educada, não podem servir de pivô de uma graça de salão. E eu presumo que ao Santa Helena vai muita gente de boas maneiras... (CINEMA, 1927m)

Também aqui ficam claras as "estratégias de diferenciação" apontadas por Tiago de Melo Gomes. Esse e outros comentários semelhantes publicados no *Diário da Noite* não levavam em conta – ou preferiam ignorar – que a sustentação de um

entretenimento de massa como o cinema exigia um público heterogêneo, formado por classes distintas. Para se viabilizar economicamente, atraindo público constante para as duas sessões diárias, ambas no período noturno, uma sala de cinema de 1.300 lugares como o Santa Helena não poderia se destinar apenas aos espectadores do que se considerava ser a elite cultural e econômica da cidade.

Ao que parece, a estratégia adotada pela MGM com a colocação de Fabello no Santa Helena aproximava-se da chamada *neighborhood picture house policy*, uma prática de exibição voltada para cinemas de bairro, que o próprio Fabello havia implementado no ano anterior no cinema Loew's 7th Avenue, no Harlem, em Nova York. Como explicam algumas notas publicadas na *Variety*, com essa nova ideia a Loew's pretendia fortalecer seus cinemas de bairro com a ajuda de uma orquestra de *jazz* versátil, instalada no fosso da orquestra, tocando acompanhamentos musicais para cinejornais, comédias, apresentações de palco e longas-metragens (LOEW'S..., 1927).

Em relação aos espetáculos de palco e tela no Santa Helena, é interessante observar como as duas fases principais apontam estratégias distintas de programação, seguindo dois padrões norte-americanos já praticados pela MGM. Na primeira fase, o modelo são os *movie palaces*, os luxuosos cinemas lançadores que aliavam a projeção de um grande lançamento com atrações de palco e decoração da sala especialmente elaboradas para o longa-metragem em cartaz. Na segunda fase, o modelo são as salas de bairro, que compensavam a ausência de filmes em lançamento com uma programação de palco capaz de atrair o público específico da região.

Nas duas fases, porém, existe uma interlocução entre o modelo norte-americano e formatos de entretenimento já familiares ao público paulistano. Os *movie palaces* haviam inspirado J. Quadros Júnior, quando da abertura do Cine República no início dos anos 1920, a preparar prólogos, encomendar cenários especiais e cuidar pessoalmente da qualidade e adequação do acompanhamento musical. Em relação aos espetáculos de variedades combinados com projeções na tela, essa foi uma estratégia adotada pelo Santa Helena desde sua inauguração, em finais de 1925, além de ser prática corrente em outros cineteatros da cidade.

É bem possível que os espetáculos de palco conduzidos por Fabello tenham contado com a colaboração ou mesmo tenham sido coordenados por Quadros Júnior, contratado pela Reunidas-MGM no mês anterior à estreia de Fabello. Ao contrário do norte-americano, recém-chegado à cidade, Quadros Júnior tinha vasto conhecimento não só do circuito de entretenimento local e dos artistas em atividade que poderiam ser contratados, como também sobre as preferências do público aos quais se destinava o espetáculo de variedades do Santa Helena.

Considerações finais

Apesar da publicidade que anunciava o Santa Helena “como o único cinema da América do Sul capaz de rivalizar, em luxo e elegância, com os maiores de New York” (SANTA..., 1927a, p. 6), é curioso perceber como a sala termina por receber, por parte da MGM, tratamento semelhante não aos palácios cinematográficos e sim às salas de bairro. Nesse sentido, podemos relacionar as considerações de Miriam Hansen sobre as salas de bairro norte-americanas e seu público fora do *mainstream* a uma sala como o Santa Helena, que, apesar de cinema lançador, situava-se em um país periférico. Hansen aponta que, assim como os palácios cinematográficos, as salas menores depositavam grande confiança nas atrações de palco, e seu status entre os cinemas de bairro dependia das “atrações adicionais” que poderiam oferecer (HANSEN, 1991, p. 100). Com a trupe de Fabello no Santa Helena, a MGM compensava a ausência de grandes lançamentos cinematográficos, como aqueles que marcaram sua entrada no mercado paulistano, investindo em uma programação de palco estreitamente conectada ao circuito de entretenimento da cidade, reunindo artistas que se apresentavam em outros estabelecimentos, com seus nomes divulgados em anúncios e colunas de jornais, o que contribuía para torná-los mais atrativos aos frequentadores do cinema.

Embora as atrações ao vivo tivessem um apelo por si mesmas, Hansen argumenta que elas também moldavam a maneira como os filmes *mainstream* poderiam ser recebidos – e reinterpretados – por um público fora do *mainstream* (HANSEN, 1991, p. 100). Avançando nesse terreno, Laura Isabel Serna toma por base suas pesquisas sobre cinema no México para colocar em discussão “as dimensões políticas da circulação de filmes produzidos nos Estados Unidos dentro de contextos específicos de recepção” (2014, p. 132). Ao analisar a tradução de intertítulos enquanto um processo particular de mediação associado ao contexto no qual está inserido, Serna relaciona os processos de mediação ao conceito de “cinema como evento” de Rick Altman, e propõe: “de fato, talvez seja preciso repensar a categoria de ‘filme americano’ em si mesma” (SERNA, 2014, p. 141).

As considerações de Hansen e Serna, aliadas ao conceito de “cinema como evento”, nos levam a pensar no intrincado processo de recepção de filmes estrangeiros, em sua maioria norte-americanos, exibidos em um cineteatro como o Santa Helena, no qual as projeções eram acompanhadas por outras atrações, ligadas ou não ao longa-metragem em cartaz, que incluíam diferentes mídias e práticas culturais, desde espetáculos de palco, com a performance de artistas das mais variadas nacionalidades, a acompanhamentos musicais, cenários e iluminação especiais, decoração da sala,

estratégias promocionais. As práticas intermediáticas, que no caso do Santa Helena envolviam também aspectos transnacionais, contribuíam para reconfigurar o filme estrangeiro. Em uma sala sob o controle de uma empresa norte-americana, a MGM, as práticas intermediáticas mobilizadas para constituir o evento cinematográfico expõem a dimensão política envolvida no espaço da exibição e recepção, na medida em que, direcionadas por interesses estrangeiros, são também estratégia valiosa para fortalecer o circuito de entretenimento local e promover releituras particulares dos filmes importados, constituindo assim uma permanente arena de negociações entre diferentes mídias, práticas culturais, classes sociais, nacionalidades e interesses econômicos.

Referências

ALTMAN, R. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

ARAÚJO, L. C. “Prólogos envenenados’: cinema e teatro nos palcos da Cinelândia carioca”. *Travessias*, Paraná, v. 3, n. 2, p. 1-17, 2009. Disponível em: <<http://bit.do/eby8t>>. Acesso em: 22 mar. 2018.

BERNARDET, J-C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

CAMPOS, C. M.; PERRONE, R. “O Palacete Santa Helena: implantação, construção e arquitetura”. In: CAMPOS NETO, C. M.; SIMÕES JÚNIOR, J. G. *Palacete Santa Helena: um pioneiro da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Senac/Imprensa Oficial, 2006, p. 69-161.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 2 jan. 1927a, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 10 jan. 1927b, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 12 jan. 1927c, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 23 jan. 1927d, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 6 mar. 1927e, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 21 mar. 1927f, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 3 abr. 1927g, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 11 abr. 1927h, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 16 abr. 1927i, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 27 abr. 1927j, p. 2.

CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 7 jun. 1927k, p. 2.

- CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 21 set. 1927l, p. 6.
- CINEMAS. *Diário da Noite*, São Paulo, 26 set. 1927m, p. 5.
- CINEMAS: a música e o cinema. *Diário da Noite*, São Paulo, 3 abr. 1927, p. 2.
- FITEIRO. No país das sombras. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22 mar. 1927.
- GERSON, B. Teatros. *Diário da Noite*, São Paulo, 20 set. 1927a, p. 5.
- GERSON, B. Teatros. *Diário da Noite*, São Paulo, 5 out. 1927b, p. 6.
- GERSON, B. Teatros. *Diário da Noite*, São Paulo, 1º dez. 1927c, p. 2.
- GOMES, T. M. “Como eles se divertem” (*e se entendem*): teatro de revista, cultura de massas e identidade sociais no Rio de Janeiro dos anos 20. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte/Record, 1996.
- GRILL Room do Esplanada Hotel [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 out. 1927, p. 6.
- HANSEN, M. *Babel and Babylon*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- LOEW'S Sheridan. *Variety*, New York, v. 87, n. 9, 29 jun. 1927, p. 29.
- MENDES, O. A tela em revista: São Paulo. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 52, p. 33, 23 fev. 1927a.
- MENDES, O. A tela em revista: São Paulo. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 60, p. 29, 20 abr. 1927b.
- PALCOS & Telas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1926, p. 10.
- SALAS de cinema de São Paulo (1895-1929) – Inventário dos espaços de sociabilidade cinematográfica na cidade de São Paulo: 1895-1929”. In: CINEMATÉCA BRASILEIRA. *Base de Dados*. 2016. Disponível em: <<http://bit.do/ebCkG>>. Acesso em: 3 set. 2017.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 mar. 1927a, p. 6.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 2 abr. 1927b, p. 6.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 7 maio 1927c, p. 6.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 13 set. 1927d, p. 2.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 4 out. 1927e, p. 6.
- SANTA Helena [anúncio]. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 out. 1927f, p. 6.
- SERNA, L. I. “Translations and Transportation Toward a Transnational History of the Intertitle”. In: BEAN, J.; KAPSE, A. (Eds.) *Silent cinema and the politics of space*. Bloomington: University of Indiana Press, 2014.

