



Da ópera para o cinema, do cinema para a ópera: a arte do ator-cantor

*From opera to cinema,
from cinema to opera:
the art of actor-singer*



Luíza Beatriz Alvim¹

Diana Maron²

¹ Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com

² Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutoranda na City University of New York (CUNY). E-mail: maron.diana@gmail.com

Resumo: Neste artigo, consideramos o aspecto da atuação no cinema silencioso de estrelas da ópera com o objetivo de trazer questionamentos sobre uma possível influência das experiências desses artistas em sua atuação operística no sentido de um maior naturalismo. Colocando a atuação nos palcos dentro de uma esfera mais ampla, estudamos o “pictorialismo” (as poses), comum no teatro não musicado do final do século XIX e adotado também na ópera. Para nossas reflexões, usamos um caso com boa documentação de exibição cinematográfica, o da estrela do Metropolitan Opera House, a soprano Geraldine Farrar, como Carmen, no filme homônimo de 1915 de Cecil B. DeMille.

Palavras-chave: atuação; cinema silencioso; ópera; teatro.

Abstract: This paper raises questions concerning the participation of opera singers in silent movies and the influence of that experience on the creation of a more naturalist form of acting in opera. Considering the activity of acting under a broader perspective, we reflect about stage pictorialism, a common practice in non-musical theater by the end of the 19th century which is also adopted in opera. Our considerations are guided by a well-documented case of film screening, Metropolitan Opera House soprano Geraldine Farrar as Carmen in the homonym 1915 movie by Cecil B. De Mille.

Keywords: acting; silent film; opera; theater.

É um lugar-comum considerar a atuação no cinema silencioso como influenciada pela atuação operística, com gestos mais largos e enfáticos³. Muitos autores ao longo da História do Cinema evocaram uma filiação genética do cinema silencioso à ópera, especialmente quanto a uma colocação em prática da “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) idealizada por Richard Wagner, algo costumeiramente afirmado sem o cotejamento de teorias do próprio Wagner e usado desde o início do cinema como modo de legitimação e promoção dos filmes perante seu público⁴.

Até hoje visto dentro do espectro do popular, o cinema, no início do século XX, encontrava-se em meio à tentativa de ampliar seu público, angariando as classes burguesas, e de sua legitimação, tendo sido alçado à categoria de arte por teóricos como Ricciotto Canudo (que cunhou o termo, depois popularizado, de “sétima arte”, em 1911). Por sua vez, na mesma época, a ópera gozava de uma posição elevada no bastião das artes, mesmo que, como observe Branstetter (2006), desde a sua criação pela Camerata Florentina no final do século XVI, tenha existido simultaneamente tanto como entretenimento popular quanto como arte elevada (*high art*).

Nos Estados Unidos do século XIX, Levine (1990) observa que a ópera era compartilhada por um público bastante heterogêneo. Embora o autor indique também que houve uma mudança na relação da sociedade americana com a música e outras artes no final do século XIX em direção a uma “sacralização”, considera que, mesmo assim, estrelas de ópera ainda usufruíam de grande popularidade no início do século XX.

Tal conjugação de popularidade e elitismo/glamour da ópera foi bem vista pelo cinema. Assim, além da reivindicação da filiação wagneriana, outro estratagema de atingir esse status foi o emprego de estrelas da ópera nas telas (TAMBLING, 1987; JOE, 2013). Considerando esse segundo aspecto, vamos nos debruçar sobre a questão da atuação no cinema silencioso e sua suposta via de mão dupla na atuação operística a partir de um caso específico: o da soprano Geraldine Farrar (1882-1967), intérprete de Carmen no filme homônimo de 1915, de Cecil B. DeMille.

³ Michel Chion (2019), por exemplo, embora não se limite a esse aspecto, cita uma afirmação de Carlo Piccardi, proferida num colóquio de 1991, de que a recitação dos filmes silenciosos se desenvolvia mais próxima à música, “no sentido de seus gestos, que se desenvolviam em forma dilatada (sic), semelhantes às curvas hiperbólicas típicas dos movimentos dos cantores na ópera” (PICCARDI, 1992, p. 85 apud CHION, 2019, p. 51, tradução nossa, grifo nosso).

⁴ Não estamos dizendo que não haja relação alguma, mas apontamos como Wagner foi “fetichizado”, reificado e naturalizado pela Teoria e História do Cinema (PAULIN, 2000), já a partir de acepções de figuras da época do silencioso, como Samuel Rothapfel, o Roxy, evocado por Altman (2007). O aprofundamento dessas questões foge ao objetivo desse artigo.

Diante desse objeto de estudo, podemos fazer vários questionamentos: se hoje se considera que a atuação de cantores de ópera é fundamental na *mise-en-scène* operística como um todo, sendo mesmo cada vez mais imposto e requerido um *physique du rôle* adequado à personagem⁵, será que tudo isso só começou na contemporaneidade? Qual seria a relação da atuação em ópera com o teatro não musical do final do século XIX e início do século XX? Será que na época do cinema silencioso houve também uma genealogia reversa (do cinema para a ópera) na atuação? O caso de Farrar nos ajuda a pensar essas questões, já que o filme está acessível e há bastante documentação sobre as suas exhibições e sobre a relação de Farrar com essa experiência no cinema.

O objetivo desse artigo é, partindo de estudos sobre as relações entre teatro, ópera e cinema silencioso que incluam especialmente a atuação nesses três domínios, e, detendo-nos no caso específico de Geraldine Farrar, detectar o que ele pode nos trazer para o aprofundamento sobre essas relações. Pretendemos, com esse estudo inicial, dar continuidade às questões do parágrafo anterior que nos norteiam nessa pesquisa.

Na primeira parte do artigo, partindo principalmente do detalhado estudo de Brewster e Jacobs (2016), consideramos a relação da atuação operística no final do século XIX e início do XX com as poses vindas do teatro não musicado e presentes em manuais utilizados pelo teatro da época, além de problemas práticos, como os indicados por Nash (2012). Evocamos também o estudo de Henson (2015) sobre cantores do século XIX associados a elementos de “realismo” em suas atuações. A seguir, centramos no caso de Geraldine Farrar e analisamos os possíveis efeitos da experiência no cinema silencioso sobre sua atuação operística a partir da bibliografia atual sobre a cantora, depoimentos da própria Geraldine Farrar e de seus contemporâneos, além da relacioná-los com o filme. Finalmente, faremos considerações sobre atuações de outras estrelas da ópera, de modo a pensar para além do caso Farrar.

Atuação: do teatro ao cinema silencioso dos anos 1910, passando pela ópera

Brewster e Jacobs (2016) constroem um percurso do “pictorialismo” do teatro até o cinema silencioso dos anos 1910 que torna mais complexas afirmações como as de que atuações do cinema silencioso estão em relação de continuidade direta com as atuações operísticas da época ou com a pantomima.

⁵ Esse aspecto é posto ainda mais em evidência por causa da transmissão de óperas em HD nos cinemas, iniciada pelo Metropolitan Opera House em 2006, tendo sido seguido por outros teatros de ópera. Como consequência, cantoras famosas já tiveram que recorrer a procedimentos cirúrgicos para tentarem salvar a carreira (LALEU, 2018).

O “pictorialismo”, ou o “efeito pictórico”, não diz respeito apenas ao emprego de composições enquadradas como pinturas ou de *tableaux vivants*, bastante utilizados no teatro e no primeiro cinema enquanto gênero autônomo ou parte de peças/filmes, mas sim a momentos pontuais, que incluíam, sobretudo, um tipo de atuação presente no teatro em geral (e não só na ópera) dos séculos XVIII e XIX e que impregna também o cinema dos anos 1910. A duração dessas poses estáticas era variável, podendo ser bem longa no teatro dramático, ou bem mais curta no cinema, já que, ali, dependia também da extensão dos planos e da montagem.

Como observam Brewster e Jacobs (2016), tais poses⁶, em geral reminiscentes de pinturas e esculturas clássicas⁷, faziam parte dos manuais de atuação dos séculos XVIII e XIX⁸, estudados tanto por atores quanto cantores (Figura 1). A pose funcionava para o ator como um controle dele próprio de sua posição no espaço, em contraposição ao que pregava Stanislavski, para quem toda a atenção do ator deveria se voltar à sua identificação psicológica ao papel. Por outro lado, na visão do teatro pré-Stanislavski, as poses não significavam falta de psicologia na atuação, já que o gesto (codificado e estudado a partir dos manuais) era considerado como capaz de concentrar e externalizar estados interiores.

⁶ Pode-se pensar na ideia de “instante pregnante” evocado por Lessing quanto à representação de uma ação na pintura, como algo que sobrevive (no sentido de Aby Warburg; ver nota 7) nessas poses. Porém, é importante levarmos em conta que, embora os atores/cantores se mantivessem numa “pose”, diferentemente da pintura, o teatro e a ópera são artes do tempo: durante a pose, um texto é recitado, um recitativo ou ária são cantados. Portanto, a pose pode assumir o caráter de instante pregnante, mas não a parte auditiva do teatro e da ópera, em movimento. No cinema silencioso, mesmo sem o som da palavra havia a visão de bocas moventes: a palavra estava ali, mesmo sem ser ouvida (e era lida nos intertítulos).

⁷ Pode-se evocar a relação dessas poses com a noção de *Pahosformel* (“fórmulas de pathos”) de Aby Warburg, ou seja, a sobrevivência de gestos (que evocam sentimentos) da Antiguidade em estátuas, gravuras e pinturas de épocas posteriores. Embora os atores e cantores fossem instados a estudarem pinturas e esculturas antigas, está fora do escopo desse artigo a análise mais aprofundada dessa genealogia, pois interessa-nos mais a relação das poses do teatro com questões práticas da atuação na ópera e de que forma isso se adapta ou não às imagens em movimento e à montagem do cinema, além da ação reversa dessas últimas na atuação operística.

⁸ Entre esses manuais do século XVIII e início do século XIX, estão o de Franciscus Lang (1727), o de Johannes Jelgerhuis (1827) e o de Henry Siddons (1822). Muito influente também no século XIX foi o manual *Estética aplicada* de François Delsarte (BREWSTER; JACOBS, 2016; HICKS, 2011).



Figura 1: Poses no teatro e suas relações com sentimentos.

Fonte: Siddons (1822) apud Brewster e Jacobs (2016, p. 71).

As poses refletiam também respostas a um problema prático: a partir de Frederick Marker, Brewster e Jacobs (2016) evocam que, até ao menos 1860, havia poucos ensaios, não existindo a figura moderna do “diretor” como responsável pela concepção do espetáculo como um todo, e a encenação estava a cargo de cada ator. Sendo assim, as poses facilitavam o planejamento do ator e a sua antecipação do que os outros fariam numa determinada cena, possibilitando o manejo do conjunto.

Em relação com isso, a figura do “diretor” também não aparece logo no primeiro cinema, em que mais importante era quem produzia o filme, além dos operadores de câmera. No caso da ópera, no final do século XIX e início do século XX, eram comuns em países do continente americano, como Estados Unidos, México, Brasil e Argentina, as companhias itinerantes, que faziam encenações de diversos títulos de óperas numa temporada concentrada em poucos dias e destinada a várias cidades, para o que, evidentemente, atuações baseadas em poses eram vantajosas.

Como indica Nash (2012), mesmo em produções nos grandes teatros de ópera do final do século XIX, muitas das estrelas ignoravam indicações de atuação dos “gerentes de palco” (*stage managers*, no original), recusavam-se a participar de ensaios em que pudesse ser discutida a movimentação no palco e simplesmente não “atuavam”, considerando que a sua arte consistia apenas na qualidade vocal. Nos Estados Unidos, as próprias roupas das grandes estrelas eram providenciadas por elas mesmas. Não havia, portanto, na maior parte das apresentações de ópera da época, uma preocupação com a concepção geral do espetáculo, com exceção, talvez, para Nash (2012), do teatro de Wagner em Bayreuth.

Nash (2012) observa, no entanto, que, já nesse final do século XIX, alguns cantores começaram a ir contra essas práticas, dando origem ao ator-cantor que hoje

tanto prezamos. Entre eles, Victor Capoul, professor de Geraldine Farrar (sobre quem nos centraremos no próximo item), Victor Maurel⁹ e Emma Calvé. Numa geração seguinte de cantores que aliavam as qualidades dramáticas à voz, Nash (2012) destaca, além de Farrar, a soprano Mary Garden e o baixo russo Fiodor Chaliapin.

Em seu estudo, que inclui resenhas da época, cartas, indicações presentes na partitura de Bizet e fotografias, Henson (2015) detectou elementos do que seria o “realismo” (a própria autora usa diversas vezes as aspas) tão evocado pelas resenhas na atuação de Célestine Galli-Marié, a primeira intérprete da protagonista Carmen da ópera de Bizet, em 1875. Entre eles, a vivacidade dos movimentos, que Henson (2015) atribui, entre outros fatores, ao fato de que Galli-Marié, como comum a outras mezzo-sopranos¹⁰, interpretava vários papéis travestidos (tanto personagens mulheres que se vestem de homem na diegese quanto artistas mulheres fazendo papéis masculinos, como o Romeu de Bellini) e, com isso, era-lhe permitido uma maior liberdade de movimentos com suas vestimentas masculinas e dentro das necessidades dramáticas (por exemplo, subir escadas, no caso de Romeu). Galli-Marié transmitiu toda essa experiência à sua Carmen.

Voltando às poses nas diferentes instâncias do teatro, ópera e cinema silencioso, Brewster e Jacobs (2016) observam que, no teatro, além de funcionais para a troca de cenários, as poses pontuavam momentos narrativos importantes. Na ópera, os autores evocam a questão da transição das poses em árias barrocas, em que há, de praxe, a repetição de sua primeira parte (na estrutura tripartite ABA) e momentos bem contrastantes (o “A” e o “B”), quanto aos quais o intérprete tinha que se preocupar em como fazer as transições, por vezes, tendo que interpor outras poses entre as duas principais.

No caso do cinema, segundo Brewster e Jacobs (2016), a falta da palavra falada não nos deve fazer pensar na pantomima como procede Jacques Aumont (2008), sendo a pantomima um gênero teatral específico em que a palavra é substituída pelo gesto. Embora os autores observem que alguns gestos da pantomima estivessem efetivamente presentes no cinema silencioso – podemos citar o exemplo de Aumont (2008) de que, para mostrar que era casada, a personagem indicava o dedo anelar –, consideram que os gestos caminham em outra direção: enquanto, por exemplo, para indicar que queria um copo d’água, um ator de pantomima iria fazer com a mão a forma de um copo d’água,

⁹ Sobre Maurel, ver também Henson (2015).

¹⁰ A personagem Carmen foi, desde então, interpretada tanto por mezzo-sopranos (como Galli-Marié) quanto por sopranos (como Farrar).

o ator de cinema simplesmente apontaria para o objeto. Além disso, muitos atores de cinema vieram do teatro dramático falado e buscaram, em sua atuação, respostas para a ausência da palavra falada no cinema silencioso.

No início do cinema, nos filmes curtos de um só rolo, houve uma pressão a que tudo fosse mais rápido e determinados gestos foram adaptados para serem mais enfáticos que no teatro. Já com o aumento da metragem dos filmes e com o incremento do domínio técnico, nos anos 1910, houve uma desaceleração e, além das poses em determinadas situações, os movimentos dos lábios indicavam o som ausente das palavras, escritas ou resumidas nos intertítulos. Por outro lado, filmes com mais planos e um papel mais enfático da edição não permitiam poses tão demoradas.

É bastante conhecida e aceita a conceituação de Tom Gunning (2006) de “cinema de atrações”, que corresponderia aos filmes dos primeiros anos do cinema, em geral feitos com um só rolo de película e em que o autor observa uma falta de preocupação com a narrativa das situações, ou, ao menos, um menor peso dessa característica. Depois de um período de transição de 1907 a 1913-1915, o aspecto narrativo se imporia definitivamente no cinema dominante (COSTA, 2006).

Brewster e Jacobs (2016) relativizam a tese de Gunning, mostrando que a permanência das poses nos filmes dos anos 1910 e mesmo dos anos 1920 não significariam a sobrevivência do cinema de atrações dentro do filme de ficção longa-metragem, mas sim a de uma tradição teatral segundo a qual as poses serviam para a pontuação de blocos dramáticos ou para destacarem determinadas situações. Eles observam também a relação das poses com o gênero: filmes de drama em geral tinham um estilo mais lento e mais espaço para as poses do que as comédias. Além disso, elas eram usadas em momentos de clímax dramático e não em atos prosaicos. Aumont (2008) também observa a coexistência no cinema silencioso de diferentes tipos de gestos, que ele chama de convencionais (os relacionados com as poses), artificiais embora originais, e outros mais naturalistas.

Essa questão do naturalismo nas atuações é justamente uma das mais complexas para uma aproximação analítica devido à distância de nosso objeto histórico (a ópera e o cinema do início do final do século XIX e início do século XX) e aos diferentes modos como o realismo/naturalismo era concebido em épocas específicas, seja agora no século XXI, seja nos discursos a respeito do teatro no século XIX e o que era, na época, considerado importante no julgamento de uma atuação.

Por exemplo, Brewster e Jacobs (2016) indicam que, nos séculos XVIII e XIX, era muito mais importante uma bela postura do que “excessos” de atuação, ainda que eles estivessem a favor da expressividade e da situação dramática. Tais excessos eram,

na época, por vezes, associados aos termos “realismo” ou “naturalismo” e dificilmente seriam julgados assim pelo público e crítica do final do século XX e início do século XXI.

A tradição de atuação mais naturalista num sentido mais próximo ao que empregamos hoje começa a se estabelecer no teatro a partir de 1880. Nela, a tendência era abandonar tanto as posturas graciosas quanto os excessos maneiristas em prol de se expressar a personalidade dos personagens por meio de ações cotidianas comuns, tal como acontecia nas montagens de Stanislavski¹¹. Resultava, com isso, uma opacidade na atuação gestual, compensada, de certo modo, pela ênfase na linguagem. Embora Brewster e Jacobs vejam também influências concomitantes desse tipo de teatro em algumas atuações no cinema silencioso, a falta da palavra falada era um desafio para os atores dessa tradição, que, possivelmente, precisaram recorrer a atuações mais “enfáticas” no novo meio (BREWSTER; JACOBS, 2016).

Voltaremos a esses questionamentos na análise da atuação de Geraldine Farrar em *Carmen*.

O caso Farrar

Embora alguns filmes silenciosos tenham empregado divas da ópera no seu elenco, elas não cantavam. Diferentemente dos bem-sucedidos filmes cantantes no Brasil (cujo ápice foi entre 1908 e 1911), em que a grande atração era a dublagem ao vivo de cenas de ópera por cantores escondidos atrás da tela e, por vezes, dublando a si mesmos¹² (PEREIRA, 2014), no longa-metragem *Carmen* (1915), de Cecil B. DeMille, o atrativo não é a voz, mas sim a imagem da soprano Geraldine Farrar.

Pois, na trilha sonora – considerando-se registros de algumas exibições importantes do filme –, não houve preocupação de incluir a voz da própria Farrar. Na estreia no Symphony Hall em Boston, o famoso exibidor Samuel Rothapfel (Roxy) foi convocado de Nova York para supervisionar a partitura composta por

¹¹ Hicks (2011) considera que, de maneira geral, a atuação no teatro não musicado e na ópera caminha no mesmo sentido de sua base nas poses e nos já evocados manuais de atuação até o final do século XIX, quando teria havido uma cisão: a influência de Stanislavski se faz cada vez mais forte no teatro não musicado, enquanto a atuação na ópera permanece ainda um bom tempo muito baseada nas poses. Apesar de ser uma proposição geral que nos ajuda a pensar, não leva em conta os casos estudados por Henson (2015) e o nosso objeto, Geraldine Farrar.

¹² Pereira (2014) identifica como os principais nomes dos filmes cantantes: Antonio Cataldi, Claudina Montenegro, Santiago Pepe, Amica Pelissier, Mercedes Villa e Ismênia Mateos. Porém, embora esses cantores e cantoras tenham feito constantemente o trânsito entre as telas e os palcos, no caso dos últimos, atuaram principalmente em teatro de revista, operetas e teatro não musicado. Como o objeto que nos interessa aqui é a arte operística e suas grandes estrelas (a ponto de evocarmos que tenham propiciado ou facilitado mudanças na interpretação operística), não vamos considerar esses artistas na discussão que se segue.

Hugo Riesenfeld, feita com trechos orquestrais de melodias da ópera de Bizet. A própria Geraldine Farrar assistiu a essa exibição como convidada de honra (ESSE, 2016).

Em outras exibições, como no Imperial Theater de São Francisco, houve uso de seis cantores da Lombardi Opera Company na primeira parte do filme, mas ao estilo dos filmes cantantes brasileiros, ou seja, escondidos atrás da tela. A segunda parte foi apenas orquestral, com arranjo de C. W. Melville. Também em Chicago, houve um programa com alguns trechos vocais cantados por Naomi Nazor e Burton Thatcher. O próprio Roxy, ao levar o filme ao seu cinema em Nova York, incluiu cantores na apresentação (ESSE, 2016).

Por que a escolha de Farrar, e não de uma atriz qualquer, já que não haveria o seu canto ao vivo? No sentido do que observaram Tambling (1987) e Joe (2013) quanto ao emprego de estrelas de ópera no cinema, Melina Esse (2016) afirmou que um dos maiores atrativos de Farrar para DeMille era a possibilidade de atrair um público mais culto e elitizado. Outro motivo importante foi que Farrar já tinha uma reputação estabelecida no meio da ópera, com uma base grande de fãs (muitos se autodenominavam *Gerryflappers*¹³). Não deixava de ser uma grande estratégia publicitária de se angariar um público maior para o cinema.

Isso é corroborado no artigo de Anderson (2005), que descreve a ida do produtor Jesse L. Lasky a uma performance de *Madame Butterfly* no Metropolitan Opera House no dia 15 de abril de 1915, com o objetivo de atrair intérpretes para o cinema, o que resultou no contrato de Farrar para o filme de DeMille naquele mesmo ano, apesar do posicionamento do Metropolitan Opera House ser contrário ao emprego da cantora no cinema¹⁴.

No entanto, para além dessa manobra legitimadora e/ou publicitária do filme, Esse (2016, p. 90) observa que a “impressão de verossimilhança¹⁵ [da atuação no filme *Carmen*] parece ter devido bastante à performance de Farrar”. Com efeito,

¹³ “Gerry” é uma referência a Geraldine e “Flapper” foi uma gíria dos anos 1920 para mulheres de estilo transgressor. *Gerryflappers*, como explica Schroeder (2002), eram principalmente mulheres jovens que tentavam imitar o modo de vestir e a aparência geral de Geraldine Farrar, considerada transgressora na época.

¹⁴ Apesar de ter sido pioneiro na transmissão de óperas em HD na contemporaneidade, o Metropolitan Opera House foi contrário à transmissão de óperas no rádio nos anos 1920, diferentemente de outros teatros (IRINA, 2016). Irina (2016, p. 57) atribui tal atitude ao diretor do Met na época, Giulio Gatti-Casazza, antigo diretor do Scala de Milão, que temia a “desestabilização do status da ópera” pelo rádio.

¹⁵ A aceção “impressão de verossimilhança” é uma conclusão de Esse (2016) a partir de uma crítica do filme de 2 de outubro de 1915 (no Boston Daily Globe), comparando-o com apresentações da ópera (não necessariamente com Farrar como protagonista). A crítica ressalta os acertos do filme ao se livrar de “episódios artificiais” da ópera e de intérpretes acima do peso, incongruentes com o *physique du rôle* dos personagens. Elogia também o filme por ter trazido “assuntos da própria vida, de verossimilitude crível e persuasiva, homens e mulheres de carne e osso” (“*subjects out of life, of believable and persuasive verossimilitude, men and women of flesh and blood*”) (ESSE, 2016, p. 90, tradução nossa).

como já evocamos no item anterior, a artista esteve entre aqueles que, no início do século XX, buscaram levar qualidades de atuação à representação operística, muitas vezes sacrificando a beleza musical a efeitos dramáticos, e sua atuação era reputada por “sua intensidade e realismo” (NASH, 2012, p. 1). Nash (2012) evoca diversos depoimentos da cantora sobre a importância para ela da subordinação do canto à atuação na ópera. Também relata que Farrar se irritava com a falta de movimentos no estilo tradicional de atuação operística da época e teria abandonado suas aulas com o método de Delsarte (um dos que evocamos que se baseava em poses e gestos) nos anos 1890 por considerá-lo deplorável.

Sobre o filme *Carmen*, Melina Esse (2016) cita resenhas que destacavam o seu naturalismo em geral, identificado pelas cenas externas e presença de animais, além da “extraordinária energia e vitalidade” da protagonista (ESSE, 2016, p. 91, tradução nossa), “a vivacidade, a força e a graça da representação constante do humor da personagem no rosto e nos olhos”¹⁶ (BOSTON DAILY GLOBE, 1915¹⁷ apud ESSE, 2016, p. 91).

O livro *Carmen*, de Prosper Mérimée, publicado pela primeira vez em 1845, é todo contado da perspectiva do protagonista masculino Don José (em relato a outro personagem), sendo Carmen a personificação da mulher sensual e perigosa, com exagero nas tintas¹⁸. Na ópera de Georges Bizet, de 1875, com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, a protagonista feminina recebe contornos românticos e trágicos, o que possibilita uma maior empatia com o público, incluindo o feminino¹⁹. Numa entrevista de 1915, Farrar evocou o seu cuidado em não transformar Carmen em uma mulher simplesmente sensual (ANDERSON, 2005). Porém, como o filme se baseou principalmente na história do livro de Mérimée²⁰, Anderson (2005) observa que a Carmen cinematográfica de Farrar transmite menos empatia, retomando as características de sensualidade animalésca do personagem

¹⁶ Do original: “the vividity, strength, and grace of the constant play of mood in face and eyes”.

¹⁷ Artigo de 2 de outubro de 1915, “Sees Debut of Own Pictures: Farrar Lives Carmen in Film Premier”.

¹⁸ Mérimée faz parte do que ficou conhecido como naturalismo literário do século XIX, que, em sua busca da “realidade”, privilegiava e mesmo exagerava os seus aspectos mais feios (contrapondo-se à aceção de que a Arte deve representar apenas a beleza), indo, muitas vezes, na direção do pitoresco.

¹⁹ No entanto, Henson (2015) observa a presença da indicação do livro de Mérimée na própria partitura de Bizet e atribui o “realismo” que críticos da época enxergaram na *Habenera*, a primeira ária de Carmen na ópera, a uma tentativa de transposição da atmosfera do livro à ópera.

²⁰ Segundo Schroeder (2002), a razão disso foi puramente econômica, evitando-se, desta forma, pagar direitos autorais aos herdeiros de Bizet e a seus libretistas.

no livro, fato destacado em outras resenhas da época, presentes no artigo de Anderson (2005).

É importante destacar também o aspecto do realismo/naturalismo, bastante evocado nas resenhas da época quanto à atuação de Farrar no filme, aí talvez mais próximo ao que Brewster e Jacobs (2016) indicaram quanto à sua associação com uma “expressividade exagerada” na concepção da ópera do século XIX (a “vivacidade” bastante evocada). O exagero (numa concepção mais próxima à atual) que Farrar eventualmente pudesse trazer na sua atuação no cinema foi bastante temido por DeMille ao contratar a cantora. Em seu relato, expressa preocupações com detalhes de atuação dignas da concepção de monólogo interior de Stanislavski:

o melhor ator de palco ainda terá coisas a aprender e desaprender quando vai para diante da câmera; e isso, senti, era particularmente verdade no caso de alguém vindo da grande ópera, onde a tradição é de se exagerar na atuação e onde a música gloriosa pode carregar ou cobrir uma certa quantidade de atuação menos gloriosa, se necessário. [...] Enquanto um ator não aprender a usar seus olhos e a ter a mínima mudança de expressão facial para demonstrar o que está na mente do personagem que ele está interpretando, o público do filme não vai acreditar nele²¹. (DEMILLE, 1959, p. 141 apud SCHROEDER, 2002, p. 21-22)

DeMille observa que, no cinema, o artista depende inteiramente de seu rosto e corpo, diferentemente do que acontecia na ópera da época, em que ele podia deixar tudo (ou quase tudo) por conta de suas habilidades vocais. Schroeder (2002) atribui a esse posicionamento a busca pelo cinema de rostos e corpos considerados atraentes.

O receio do diretor fez com que ele, como um treinamento para *Carmen*, começasse a rodar outro filme com Farrar, *Maria Rosa*. No entanto, ao final, DeMille ficou convencido de que Farrar tinha um talento “natural” para a atuação cinematográfica (SCHROEDER, 2002).

Embora uma análise da atuação de Farrar levando em conta a visualização hoje do filme seja extremamente complicada pelo fato, já apontado, de que conceitos como pictorialismo, naturalismo e excessos são empregados de modo muito diferentes,

²¹ Do original: “the best stage actor still has things to learn and unlearn when he comes before a camera; and that, I felt, was particularly true of one coming from grand opera, where the tradition is to over-act and where the glorious music can carry or cover a certain amount of less than glorious acting if necessary. [...] Unless an actor learns to use his eyes and the slightest flickering change of facial expression to project what is in the mind of the character he is playing, the motion picture audience will not believe him”.

adotamos parâmetros de outros teóricos que se debruçaram sobre atuações dos filmes da década de 1910.

Pearson (1992), em sua análise sobre os filmes de Griffith da empresa Biograph de 1908 a 1913, observa que os filmes do final desse período, diferentemente dos iniciais, têm um “código de verossimilhança” expresso muitas vezes no emprego pelos atores de diversos pequenos gestos na duração de sua atuação e no uso de objetos de cena de forma mais integrada à narrativa. Em vários momentos de *Carmen*, esses pequenos gestos estão presentes na atuação de Farrar. Ela também faz uso constante do seu leque, do chapéu e do xale, além tocar castanholas numa performance razoável de uma dança “aflamencada”.

No entanto, se é bem verdade que Farrar tem momentos de “pose” (de que destacamos um, que ocorre pouco antes da imagem da Figura 2, quando Carmen abre a porta, no alto da escada na taberna, aonde acabou de chegar o toureiro Escamillo), não é de forma contrária ao que normalmente acontecia nesses filmes, nem são exclusividade da intérprete de Carmen no filme de DeMille. Segundo Brewster e Jacobs (2016), as poses são sobrevivências do teatro no cinema dessa época e não significariam “menos realismo”. Além disso, dependem do gênero do filme, sendo que a *femme fatale* encarnada por Farrar é uma personagem bastante codificada no cinema. No caso de Carmen, recebe ainda uma profusão de signos de “hispanidade”, como alguns dos já mencionados, e a colocação frequente das mãos na cintura (algo que vem da própria dança flamenca).



Figura 2: Geraldine Farrar como Carmen no filme de 1915.

Fonte: Filme *Carmen* (Cecil B. DeMille, 1915).

O rosto de Farrar na Figura 2 pode nos levar a pensar em momentos de exagero na interpretação, com olhos arregalados e fixos por algum tempo. Se levarmos

em conta o manual de teatro de Jelgerhuis (1827), podemos associar algumas das figuras de rostos – uma mistura dos olhos da primeira (espanto) com a boca da segunda (riso), na Figura 3 – ao de Farrar na Figura 2. Por outro lado, Farrar não é a única nesse e em outros filmes a assumir esse tipo de expressão, o que torna difícil de dizer o que era próprio dela ou o que estava relacionado ao tipo de atuação num tempo em que o rosto teria que transmitir muito dos sentimentos do personagem pela ausência da palavra falada²².

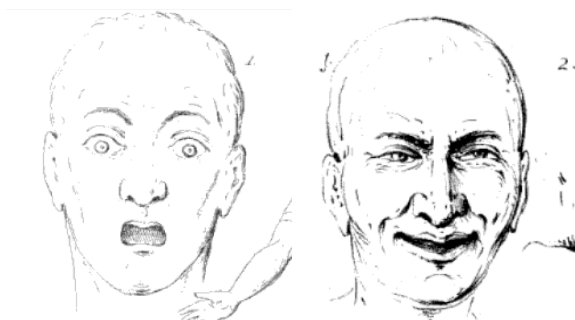


Figura 3: Rostos de espanto/maravilhamento e de riso.
Fonte: Jelgerhuis (1827).

Esse (2016) aponta o choque e o estranhamento de Farrar ao ter visto depois sua imagem em movimento no cinema. Já a partir das reações relatadas – a cantora teria se espantado: “Meus Deus! Eu uso o chapéu desse jeito?” ou, ainda, “Eles radiografaram minha verdadeira alma na tela” (BOSTON DAILY GLOBE, 1915 apud ESSE, 2016, p. 93, tradução nossa)²³ –, é de se pensar que o fato de ter atuado no cinema e assistido à sua imagem na tela tenha influenciado sua atuação posterior nos palcos, embora essa oportunidade no cinema tenha acontecido quando a cantora já enfrentava problemas vocais, sendo obrigada a constantes períodos de descanso fora dos palcos.

De todo modo, Anderson (2005) parece confirmar essa influência reversa da atuação no cinema sobre a performance de Farrar na ópera, ao relatar que a cantora se apresentou no mesmo papel de Carmen na noite de 17 de fevereiro de 1916,

²² Para chegar a conclusões mais profundas, seria necessário um estudo só sobre o rosto de Farrar em comparação aos presentes nos filmes dessa época.

²³ Do original: “My land! Do I wear my hat like that?”; “They have X-rayed my very soul upon the screen”. A primeira citação está no artigo “Carmen in Camera’s Eye” de 26 de setembro de 1915 e, a segunda, em “New Hit in Carmen”, de 7 de agosto de 1915, ambos no Boston Daily Globe.

ou seja, pouco tempo depois do filme, incorporando elementos do cinema na sua atuação no palco, inclusive o fato de “enfiar a rosa” no rosto do personagem D. José:

Sem avisar aos seus colegas de palco, ela introduziu uma briga realista na fábrica de cigarros dentro do primeiro ato da ópera. Então, ela enfiou a rosa na bochecha de Don José (Caruso). No terceiro ato, ela ficou tão elétrica e provocava distração enquanto ele cantava, que Caruso a agarrou e não a largou²⁴. (ANDERSON, 2005, p. 28, tradução nossa)

Anderson (2005) considera também que, embora a sua “interpretação sensual” tenha causado um escândalo no Metropolitan na época, muito da atuação “realista” de Farrar, inspirada na sua experiência no cinema, foi incorporada a criações subsequentes da personagem Carmen em óperas. A própria Farrar induz essa interpretação da influência do cinema na ópera, como podemos depreender em seu depoimento ao New York Times, em 22 de agosto de 1915: “Quando você vê minha Carmen do cinema, você vê *minha Carmen real*; um dia, vou conseguir *avivar* um pouco as coisas na ópera”²⁵ (apud RINDOM, 2019, p. 305, tradução nossa, grifo nosso).

Farrar ainda atuou em filmes (foram quatorze ao todo, muitos deles perdidos), não necessariamente relacionados com histórias utilizadas em libretos de ópera, até 1920. Abandonou as apresentações operísticas em 1922, embora tenha continuado a dar recitais.

O que o caso Farrar pode nos provar?

O fato de que Geraldine Farrar tenha estreado no cinema em 1915 e já estivesse, na época, diminuindo sua atuação nos palcos de ópera, até parar definitivamente em 1922, não concede muito tempo para chegarmos à conclusão de que a visão da sua imagem no cinema tenha influenciado o seu estilo de atuação nos palcos posteriormente, embora Anderson (2005) faça algumas afirmações nesse sentido. O cinema silencioso aparece como outro modo de atuação para Farrar quando sua voz já falhava, tornando-a, como no título do artigo de Melissa Esse, uma “diva silenciosa”. Mesmo que o artigo de Anderson (2005) traga conclusões sobre a

²⁴ Do original: “Without warning any of her fellows performers, she introduced a realistic fight in the cigarette factory into the first act of the opera. Then she stuffed her rose into don José’s (Caruso’s) cheek. In Act 3 she became so energetic and distracting while he was singing that Caruso grabbed her and would not let her go”.

²⁵ Do original: “When you see my Carmen of the pictures you will see my real Carmen, and some day I am going to liven things up a bit at the opera”.

questão inicial que dá título ao nosso artigo (as relações de ida e volta entre ópera e cinema silencioso), elas se referem especialmente ao caso de Farrar.

No entanto, é de se imaginar que outros cantores e outras cantoras pudessem ter uma reação semelhante ao ver a diva e pensassem: “eu me movimento desse jeito?”. Se hoje isso é algo apontado pela constante gravação e transmissão de óperas em HD em cinemas, favorecendo ver e rever cada detalhe, não se pode deixar de especular que essas imagens tenham sido relevantes para os artistas da fase do cinema silencioso. Além disso, Farrar não foi a única estrela da época a ter experiência no mundo do cinema.

Apesar da posição bastante refratária à ida de Geraldine Farrar para o cinema, um artigo da *Vanity Fair* de maio de 1916 mostra que o Metropolitan Opera House, diante do sucesso da empreitada e do novo meio, chegou a ter um projeto de filmagem da ópera *Tosca* com outras de suas estrelas: a soprano Lina Cavalieri e o barítono Antonio Scotti. Porém, o projeto nunca se concretizou (IRINA, 2016).

Segundo Fryer (2005), Cavalieri foi a primeira estrela da época a participar de um filme, numa adaptação da ópera *Manon Lescaut* de Puccini, em 1914. Era considerada uma mulher belíssima, o que foi bem conveniente para as telas. Tal como ocorreu com *Carmen* em 1915, a exibição, com estreia no Republic Theater, não contou com a voz da cantora, mas sim com um acompanhamento orquestral, assim como no Strand Theater em Washington (FRYER; USOVA, 2004).

Críticas da época não foram tão elogiosas quanto à atuação da cantora. Na *Variety*, foi dito que ela se saía bem como atriz de cinema, mas que “às vezes parece esquecer que, no momento, está atuando num papel de pantomima e não num de palco, no qual, com sua voz, ela já ganha metade da batalha” (FRYER; USOVA, 2004, p. 150). Por outro lado, o marido e parceiro de Cavalieri na ópera e no referido filme, o tenor francês Lucien Muratore, embora chamasse bem menos atenção por não ter o caráter de estrelato da mulher, era considerado um excelente ator, tendo participado de espetáculos diversos no Variétés de Paris e no teatro Odéon, antes de sua estreia em óperas. O casal ainda fez mais um filme silencioso em 1915, sem relação com histórias operísticas e Muratore atuou depois em três filmes sonoros (FRYER; USOVA, 2004).

Já o grande tenor da época, Enrico Caruso, chegou a participar de dois filmes. No primeiro, *My Cousin*, lançado em 1918, Caruso fez dois personagens: um escultor pobre e seu primo, um famoso cantor de ópera. O filme mostra Caruso cantando no palco em *Pagliacci* de Leoncavallo (FRYER, 2005). Não temos informações sobre a sua atuação em resenhas da época.

A dificuldade de emprego de estrelas da ópera como Caruso, na época do cinema silencioso, pode ser atribuída, entre outros fatores, à ausência da voz, algo essencial para a arte de um cantor lírico, pois, mesmo que houvesse alguma intenção por parte dos produtores de canto ao vivo nas salas de cinema, seria impossível a ubiquidade das estrelas da ópera em mais de uma sala em diferentes cidades, estados e países ao mesmo tempo²⁶, além de que dificilmente tais cantores estariam dispostos a ficarem atrás da tela tais quais os intérpretes dos filmes cantantes brasileiros. Já o cinema sonoro, como observou Irina (2016), atraiu várias estrelas da ópera.

Assim, embora não seja algo relacionado somente à imagem, evocamos também a possível influência da experiência no cinema sonoro sobre a atuação operística do tenor Tito Schipa a partir do estudo de Maron (2018). Schipa era um entusiasta das novas tecnologias (gramofone e cinema) porque elas proporcionavam uma ampliação de alcance do seu trabalho, além de que, assim como na gravação de áudio²⁷, a filmagem realçava características de sua atuação, como o uso de nuances mais sutis na movimentação no palco e no gestual (MARON, 2018).

Para além de conclusões preempatórias sobre as influências da atuação cinematográfica dessas estrelas da ópera na atuação operística da época, o que reivindicamos é que a intermedialidade e os diversos trânsitos de seus atores de um meio para outro devem ser pensados ao se fazer afirmações sobre estilos de atuação em um ou em outro meio. Devemos igualmente levar em conta as resenhas da época, pois, o que é considerado “realista” ou “naturalista” hoje, muitas vezes, não corresponde ao que essas concepções significavam nos anos 1910. Sendo a ópera uma arte do palco, é importante considerar também o teatro como um todo – e não apenas o musicado – e os estilos de atuação nele consagrados.

Referências

ALTMAN, R. “Early film themes: Roxy, Adorno, and the problem of cultural capital”. In: GOLDMARK, D.; KRAMER, L.; LEPPERT, R. (org.). *Beyond the soundtrack: representing music in cinema*. Los Angeles: University of California Press, 2007. p. 205-224.

ANDERSON, G. B. “Geraldine Farrar and Cecil B. DeMille: the effect of opera on film and film on opera in 1915”. In: PERRIAM, C.; DAVIES, A. (ed.). *Carmen: from silent film to MTV*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2005. p. 23-35.

²⁶ A falta da presença física no cinema foi vista como vantagem por Farrar, que se alegrava por poder tomar chá com as amigas, enquanto novos e antigos públicos viam o seu trabalho artístico nas salas (FARRAR, 1919).

²⁷ Para mais informações sobre a influência do gramofone na técnica e na naturalidade do canto, ver Maron (2018).

- AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- BRANSTETTER, L. *Angels and Artic Monkeys: a study of pop-opera crossover*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Cincinnati, Cincinnati, 2006.
- BREWSTER, B.; JACOBS, L. *Theatre to cinema: stage pictorialism and the early feature film*. New York: Oxford University Press, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3i7Faw0>. Acesso em: 26 jun. 2020.
- CHION, M. *La musique au cinéma*. 2. ed. rev. e aum. Paris: Fayard, 2019.
- COSTA, F. C. “Primeiro Cinema”. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006. p. 17-52.
- ESSE, M. “The silent diva: Farrar’s Carmen”. In: HENSON, K. *Technology and the diva: sopranos, opera, and media from romanticism to the digital age*. New York: Cambridge University Press, 2016. p. 89-103.
- FARRAR, G. “The Story of my Life”. *Photoplay*, Chicago, 1919. Disponível em: <https://bit.ly/3i5nsZQ>. Acesso em: 7 nov. 2019.
- FRYER, P. *The opera singer and the silent film*. Jefferson: Mc Farland, 2005.
- FRYER, P.; USOVA, O. *Lina Cavalieri: the life of opera’s greatest beauty, 1874-1944*. Jefferson: Mc Farland, 2004.
- GUNNING, T. The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, W. (ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 381-388.
- HENSON, K. *Opera acts: singers and performance in the late nineteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- HICKS, A. *Singer and actor: acting technique and the operatic performer*. Milwaukee: Amadeus Press, 2011.
- IRINA, M. *The spell of live performance: HD opera and liveness today*. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – Carleton University Ottawa, Ottawa, 2016.
- JELGERHUIS, J. *Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek, gegeven aan de kweekelingen van het fonds ter opleiding en onderrigting van tooneelkunstenaars aan den Stads Schouwburgte Amsterdam*. Amsterdam: P. Meijer Warnars, 1827. Disponível em: <https://bit.ly/38gLI73>. Acesso em: 30 jun. 2020.
- JOE, J. *Opera as soundtrack*. Surrey: Ashgate, 2013.

LALEU, A. “Dans le monde de l’opéra, le physique prime désormais sur la voix” *Slate.fr*, Paris, 22 fev. 2018, 9:41. Disponível em: <https://bit.ly/3eCzDeH>. Acesso em: 15 nov. 2019.

LEVINE, L. *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

MARON, D. *Para além da ópera: Tito Schipa e sua presença no Brasil no início do século XX*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

NASH, E. *Geraldine Farrar: opera’s charismatic innovator*. 2. ed. Jefferson: McFarland, 2012.

PAULIN, S. “Richard Wagner and the fantasy of cinematic unity: the idea of *Gesamtkunstwerk* in the History and Theory of Film Music”. In: BUHLER, James; FLINN, C.; NEUMEYER, D. *Music and Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. p. 58-84.

PEARSON, R. *Eloquent gestures: the transformation of performance style in the Griffith Biograph films*. Berkeley: University of California Press, 1992.

PEREIRA, C. E. *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.

RINDOM, D. “Celluloid diva: staging Leoncavallo’s *Zazà* in the cinematic age”. *Journal of the Royal Musical Association*, Cambridge, n. 144, v. 2, p. 287-321, 2019.

SCHROEDER, D. *Cinema’s illusions, opera’s allure: the operatic impulse in film*. New York: Continuum International Publishing Group Inc., 2002.

SIDDONS, H. *Practical illustrations of rhetorical gesture and action*. London: Sherwood, Neely and Jones, 1822.

TAMBLING, J. “Film aspiring to the condition of opera”. In: TAMBLING, J. *Opera, ideology and film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1987. p. 41-67.

Submetido em: 29 nov. 2019 | aprovado em: 20 mai. 2020