

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904 - 1979)

Lucilene Margarete Pizoquero

Campinas, 2006

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Multimeios

Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904 - 1979)

Lucilene Margarete Pizoquero

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo.

Campinas, 2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

P689c	Pizoquero, Lucilene Margarete. Cinema e gênero : a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979) / Lucilene Margarete Pizoquero. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006. Orientador: Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Abreu, Gilda de. 2. Cinema. 3. Mulheres. I. Araújo, Luciana Sá Leitão Corrêa de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
-------	--

Título em inglês: Cinema and gender.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema, Woman.

Área de concentração:

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora: Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo, Ana Maria Pessoa dos Santos, Sheila Schvarzman.

Data da defesa: 21-02-2006.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

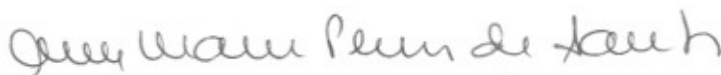
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pelo(a)
Mestrando(a) **Lucilene Margarete Pizoquero** - RA 20632, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca
Examinadora:



Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Côrrea de Araújo - CPG/IA
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Sheila Schvarzman - CPG/IA
Membro Titular



Profa. Dra. Ana Maria Pessoa dos Santos - Fund. Casa de Rui Barbosa
Membro Titular

200616504

*Aos meus pais,
Roberto e Nair*

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, professora dra. Luciana Araújo pelo apoio e orientação e disponibilidade durante esses três anos de pesquisa.

Aos professores doutores Sheila Schvarzman e Adilson Ruiz pela contribuição das leituras atentas em meu Exame de Qualificação.

À Ana Pessoa pela gentileza em aceitar o convite para participar desta Banca.

Aos meus pais, Roberto e Nair que souberam compreender minha ausência nesse período.

A Noel Carvalho pelo incentivo e o generosa troca de informações e bibliografia sobre relações raciais e gênero, fundamentais para a elaboração deste trabalho.

A viúvo, José Spintto pelas informações e depoimentos que, gentilmente me concedeu.

A Hernani Heffner pelas respostas precisas que me auxiliaram a uma melhor compreensão sobre o cinema na década de 1930 e 1940.

A Lécio Augusto Ramos pelas informações que me foram dadas.

À Regina Andrade pela doação de seu artigo “Estrela luminosa” sobre Gilda de Abreu.

Ao amigo de Gilda de Abreu, Lauro Gomes que me possibilitou o contato com José Spintto.

A colaboração de Antônio Vituzzo do Museu do Cinema de São Paulo (*in memoriam*).

Ao grupo de pesquisadores da Cinemateca Brasileira, em especial, Guiomar Ramos, Arhur Altran, Carlos Roberto de Souza e Luiz Felipe Miranda pelo apóio dado à pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca Lasar Segall, especialmente à Cecília.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira.

Aos funcionários da Biblioteca da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE - RJ), em especial, à Márcia.

Aos funcionários da Biblioteca da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ).

Aos funcionários do Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS – RJ).

Aos funcionários do Departamento Informação da Biblioteca Nacional (DINF – BN).

E, finalmente aos funcionários da Biblioteca da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO – UFRJ).

Resumo

Esta dissertação se propõe a estudar a trajetória da atriz, produtora e cineasta Gilda Abreu (1904 - 1979). Junto com Cléo de Verberena (1909 – 1972) e Carmen Santos (1904 – 1952) foram as pioneiras na realização de filmes, no Brasil e na América Latina.

O estudo descreve suas principais atividades, como sua estréia artística, no teatro musicado da Praça Tiradentes (Rio de Janeiro) e sua carreira como realizadora. Gilda de Abreu estreou como atriz no filme *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Vianna. Na década de 40 e 50 dirigiu três longas-metragens: *O ébrio* (1946), *Pinguinho de gente* (1949), *Coração materno* (1951). Em 1977 dirigiu seu último filme, o curta-metragem *Canção de amor*.

Abstract

This work has an objective to study Gilda de Abreu's career (1904 – 1979), such as actress, producer and filmmaker. She was a pioneer filmmaker in Brazil and Latin America with Cléo de Verberena (1909 – 1972) and Carmen Santos (1904 – 1952).

This study describes her artistic activities, such as her debut in the Praça Tiradentes theatres (Rio de Janeiro) and her movie career. Gilda de Abreu has starred in *Bonequinha de seda* (Vianna, Oduvaldo, 1936). In forties and fifties she shot threes movies: *O ébrio* (1946), *Pinguinho de gente* (1949) and *Coração materno* (1951). Her last movie was the short, *Canção de amor* (1977).

Sumário

Introdução	13
Capítulo I	19
1. <i>Belle Époque</i> carioca	19
2. Arte de elite, arte “popular”	25
3. O cinema na <i>Belle Époque</i>	31
4. Família burguesa, educação liberal	35
5. Do amadorismo ao profissionalismo: uma trajetória transgressiva	39
6. O casamento com Vicente Celestino	46
Capítulo II	50
1. O cinema brasileiro na década de 30	50
2. Oduvado Vianna	56
3. Gilda estréia como atriz de cinema	58
4. <i>Bonequinha de seda</i>	67
5. Gilda retorna ao teatro	73
Capítulo III	75
1. O cinema brasileiro na década de 40	75
2. <i>O ébrio</i> , direção Gilda de Abreu	76
2.1 A recepção do filme <i>O ébrio</i>	84
3. Gilda dirige <i>Pinguinho de gente</i>	92
4. Gilda dá adeus ao cinema com o filme <i>Coração materno</i>	100
5. Os melodramas de Gilda de Abreu: <i>O ébrio</i>	105
5.1 <i>Coração materno</i>	110
6. Gilda sai de cena e se dedica a literatura	113
Considerações Finais	119
Bibliografia	123
Filmografia	131
Anexo I	134
Anexo II	152

Lista de Ilustrações

Foto 1: Gilda de Abreu aos vinte anos.

Foto 2: Gilda de Abreu na ópera *Lakmé* de Léo Delibes (1929).

Foto 3: Gilda de Abreu e Viefos Carvalho no primeiro evento beneficente de sua carreira, no Hotel Copacabana Palace, em 14 de novembro de 1929.

Foto 4: Gilda de Abreu na ópera *O barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini (1929)

Foto 5: Gilda de Abreu na década de 1930.

Foto 6: Gilda de Abreu na peça *A canção brasileira* em 1933.

Foto 7: Da esquerda para direita, ator não identificado, Walter d'Ávila, Manuel Vieira e Gilda de Abreu na coxia do teatro.

Foto 8: Gilda de Abreu (foto de divulgação dos estúdios da Cinédia)

Foto 9: Gilda de Abreu é Marilda em *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936).

Foto 10: Marilda (Gilda de Abreu) e João Siqueira (Delorges Caminhas) em *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936).

Foto 11: Gilda de Abreu em *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Vianna, 1936). Foto Edgar Brasil.

Foto 12: Gilda de Abreu na peça *Mizú* (Oduvaldo Vianna, 1939).

Foto 13: Gilda de Abreu na peça *Mizú* (Oduvaldo Vianna, 1939).

Foto 14: Cartaz do filme *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946).

Foto 15: Vicente Celestino em cena do filme *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946).

Foto 16: Cartaz do filme *Pinguinho de gente* (Gilda de Abreu, 1949).

Foto 17: Violeta (Gilda de Abreu) e Carlos (Vicente Celestino) no filme *Coração materno* (Gilda de Abreu, 1951).

Foto 18: Bodas de Prata de Gilda de Abreu e Vicente Celestino, em 25 de setembro de 1958.

Foto 19: Gilda de Abreu no lançamento do livro *Sorri e o mundo será teu* (s/d).

Foto 20: Gilda de Abreu em seu apartamento no Flamengo – Rio de Janeiro (s/d).

Foto 21: Gilda de Abreu na sede da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), na década de 1970.

Introdução

O tema dessa pesquisa insere-se em um campo de estudos mais amplo que é o dos estudos de gênero¹ no cinema. A partir da década de 70 com a Nova História, houve um aumento de estudos sobre a mulher, em diversas áreas. Esses estudos refletiam os avanços que as mulheres tiveram dentro da sociedade, da economia, da política e da intelectualidade. Avanços no sentido da conquista de posições em espaços sociais antes ocupados majoritariamente por homens (DEL PRIORE, 1997: 10).

Em relação ao cinema brasileiro, pela pequena quantidade de textos e pesquisas nesse campo, podemos concluir que ele se encontra numa fase inicial, especialmente no que diz respeito às relações de poder entre os sexos e à representação da mulher e do feminino nos filmes. As pesquisadoras Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça observam que: “Apesar da articulação de cineastas e da crescente participação feminina na realização de filmes e vídeos no Brasil, o número de estudos sobre o tema ainda é pequeno” (HOLLANDA, 1989: 12).

A participação das mulheres no cinema costumou ficar restrita a determinadas funções de poder no interior do meio cinematográfico.² Para elas eram designados trabalhos como o de cenógrafas, figurinistas, continuístas e, na maioria das vezes, o de atrizes. Só eventualmente eram destinadas aos cargos de produtoras ou diretoras.

O cinema foi, e ainda é, uma atividade predominantemente masculina. Seu ponto de vista, ou o que podemos chamar genericamente aqui de “olhar dos filmes”, segue uma tendência que projeta o ideário masculino sobre a mulher. Não raramente trazem imagens e representações carregadas de estereótipos sexistas.

¹ Gênero é entendido aqui como uma série de características de diferenças físicas e de papéis sociais entre homens e mulheres. Não deve ser confundido com as taxionomias utilizadas para diferenciar estilos de narração cinematográfica.

² Poder aqui é entendido como possibilidade de influência na construção do sentido dos filmes, o que, no caso, é assegurada por funções como as de diretor, roteirista, produtor e por algumas funções técnicas como as de fotógrafo, montador, cinegrafista, etc.

A condição de objeto da mulher no cinema foi analisada em um artigo de Laura Mulvey.³ Segundo ela:

“O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’” (MULVEY, 1983: 444).

A citação acima se refere, obviamente, aos papéis escritos e dirigidos por homens (ou regido por um imaginário masculino quando escrito e dirigido por mulheres) e dados para as atrizes representarem. Temos claro que uma determinada forma de perceber o feminino e as relações entre os sexos não está inscrita em uma suposta essência sexual. Em outras palavras, tanto homens como mulheres podem manifestar posições sexistas, machistas, etc., assim como posições progressistas não estereotipadas. Quando referimo-nos a um imaginário masculino, estamos apenas chamando a atenção para uma forma de objetivação do feminino e da mulher que, não raramente, age no sentido de neutralizar outras. Nos filmes, é possível identificar a operação deste mesmo imaginário agindo no plano da representação e construindo as figuras estereotipadas das “virgens”, “vamps”, “mulheres fatais” e “divas”. Escrevem Heloísa Buarque de Hollanda, Maria Fernanda Bicalho e Patrícia Moran:

“A virgem inocente e silenciosa, de grandes olhos crédulos, de lábios entreabertos ou gentilmente desdenhosos, a vamp, trazida das mitologias nórdicas, e a grande prostituta trazida das mitologias mediterrâneas, simultaneamente distinguem-se e confundem-se no seio do grande arquétipo da mulher fatal. Entre a virgem e a mulher fatal desabrocha a divina, tão misteriosa e soberana quanto a mulher fatal, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento quanto a jovem virgem” (HOLLANDA; BICALHO; MORAN, 1991: 8).

³ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, p. 435-53.

Segundo a pesquisadora Regina Glória Andrade (2000) o cinema de mulher⁴ tem ocupado um lugar de exceção na cinematografia mundial. Tanto no cinema comercial de Hollywood, quanto nas cinematografias européias e dos países subdesenvolvidos, as mulheres ainda ocupam os espaços alternativos de uma atividade dominada quase exclusivamente por homens.

As primeiras informações sobre mulheres cineastas nos remetem à francesa Alice Guy Blanché, que participou da equipe de realizadores da firma Gaumont, ainda nos primórdios do cinema. Ela iniciou sua carreira em 1896 com o filme *La fée aux choux*. Em 1907 se mudou para os Estados Unidos, onde realizou mais de 150 filmes, alguns dos quais se conservaram (MILÁN, 1999: 40).

Entre os anos de 1906 e 1915 encontramos a italiana Elvira Notari, que trabalhou em aproximadamente 60 longas-metragens e mais de cem documentários e curtas-metragens. Olga Wohlbrück foi a primeira cineasta alemã. Ela dirigiu, em 1913, *A girl for giving away*. Lois Weber foi a primeira cineasta a alcançar sucesso; dirigiu mais de cem filmes entre os anos de 1911 e 1934.

Algumas atrizes se tornaram proprietárias de estúdios, como a canadense Mary Pickford, que criou em 1916 a Mary Pickford Film Corporation em Hollywood, Califórnia. Pickford também fundou com D. W. Griffith, Charlie Chaplin e Douglas Fairbanks a United Artists em 1919.⁵ A diretora e atriz francesa Musidora também montou sua própria produtora, La Société des Films Musidora, em 1918. Dois anos depois ela co-dirigiu *La vagabonda* (1920), com Eugenio Perego.⁶ Um dado recorrente em várias dessas diretoras (e mesmo produtoras, como Pickford e Musidora) é o fato de terem enveredado para a direção de filmes depois de uma carreira como atrizes.

⁴ O termo “cinema de mulher” é de Regina Glória Andrade. Ver *A sombra de uma estrela*, texto apresentado no seminário da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (INTERCOM), 2000.

⁵ *THE SAINT James Women Filmmakers Encyclopedia* – women on the other side of the camera. Amy L. Unterberg: Visible Press, 1999, p. XIX-XX.

⁶ Idem, ibidem,

Nos Estados Unidos, a primeira dessas atrizes-cineastas foi Marion E. Wong, presidente da Mandarin Film Company of Oakland. Sua primeira produção foi *The curse of Quon Qwan* (1917). Houve também Lillian Gish, que dirigiu *Remodeling her husband* (1920).⁷

Na América Latina, as primeiras realizadoras datam dos anos 10. As precursoras são a argentina Emília Saleny, que dirigiu os filmes *Niña del bosque* (1917) e *Clarita* (1919), e Maria V. de Celestine, que dirigiu *Mi derecho* (1920). Destaca-se ainda a produtora mexicana Mimi Derba que, embora não tenha dirigido ao que consta nenhum filme, foi uma das primeiras produtoras de filmes, fundadora da Companhia Azteca Film (MENDONÇA; PESSOA, 1989).

A primeira diretora brasileira foi Cléo de Verberena. Em 1930 ela dirigiu o filme *O mistério do dominó preto*. Para a realização do filme, além da direção, ela assumiu as funções de atriz e produtora.⁸ Milán identifica Cléo de Verberena entre as pioneiras do cinema latino-americano.

“Perlita (Adela Sequeyro) foi uma das primeiras diretoras do primeiro cinema sonoro na América Latina. As outras duas foram Cléo de Varberena, brasileira, produtora de *O mistério do dominó preto* (1930-1931) e a mexicana Elena Sánchez Valenzuela, que foi encarregada por Lázaro Cárdenas a dirigir o documentário *Michoacán* (1936), fundadora da Filмотeca Latinoamericana em 1946” (MILÁN, 1999: 87).⁹

A segunda cineasta “brasileira”¹⁰ foi Carmen Santos. Carmen trabalhou como atriz nos filmes *Urutau, ou a eterna história* (1919) de William Jansen, *A carne* (1923)¹¹ de Fausto Muniz, na adaptação do romance de Benjamin Costallat, *Mademoiselle cinéma* (1924), de Léo Marten, *Limite* (1930), de Mário Peixoto e

⁷ Idem, ibidem.

⁸ O filme foi concluído, mas, infelizmente, os negativos e sua cópia se encontram em péssimo estado de conservação, o que não nos permite saber sua duração original (HOLLANDA, 1989: 32).

⁹ O nome de Cléo de Verberena foi grafado incorretamente pela autora (Varberena) e não há indícios de que o filme *O mistério do dominó preto* seja sonoro (HOLLANDA, 1989: 31-2).

¹⁰ Carmen Santos nasceu em 1909 em Portugal, mas fez toda a sua carreira no Brasil, onde morreu em 1952.

¹¹ As filmagens foram paralisadas por motivos de roubos de jóias, desvio de latas de negativos e dívidas (SANTOS, 1992: 58).

Onde a terra acaba (1933), de Octávio Gabus Mendes. Trabalhou ainda nos filmes dirigidos por Humberto Mauro: *Sangue mineiro* (1929), *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936) e *Argila* (1940) (SANTOS, 1992: 198).

Carmen também produziu alguns projetos, como *A carne*¹² (1925), *Sangue mineiro* (1929), *Onde a terra acaba* (1933), *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936), *Argila* (1940), *O malandro e a grã-fina* (1947), *Inocência* (1949) e *O rei do samba* (1952).

No ano de 1933, na cidade do Rio de Janeiro, Carmen fundou a Brasil Vox Filmes, “cujo nome foi alterado em 1935 para Brasil Vita Filme”,¹³ com patrocínio de seu namorado Antonio Lartigaud Seabra. A primeira produção da empresa foi *Favela dos meus amores* (1935), hoje desaparecido.

Carmen teve sua experiência como diretora quando assumiu a direção do filme *Inconfidência Mineira* (1939-1948), projeto ambicioso acalentado durante anos pela atriz. O filme deveria ser dirigido por Humberto Mauro, mas ele o recusou. “Carmen levou quase dez anos no ambicioso projeto *Inconfidência Mineira* estreado em 1948, onde atuou como produtora, diretora e intérprete” (VIEIRA, 1990: 143).

Nos anos 50 houve a curiosa empresa cinematográfica Terra do Brasil, dirigida exclusivamente por mulheres, que pretendia realizar o filme *Estrada da vida*, inclusive com equipe técnica majoritariamente feminina. O jornal *A Noite* noticiou:

“A empresa cinematográfica paulista Terra do Brasil exclusivamente dirigida por mulheres (?) filma seu primeiro longa-metragem. Trata-se de *Estrada da vida*, extraído de um romance de Dirza Simões Diniz, estrelado por Eduardo Amaral e Lia de Moura.

O que há de mais curioso na empresa é que até os cinematografistas são do sexo feminino, distribuindo-se daí, outras mulheres para os demais postos de direção. O filme

¹² Esta segunda versão do livro de Júlio Ribeiro foi dirigida por Léo Marten. Em 1926 um incêndio destruiu o filme que estava quase pronto (SANTOS, 1992: 67).

¹³ AUTRAN, Arthur. Carmen Santos. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 490-1.

Estrada da vida será lançado pela distribuidora Publi-Filme de São Paulo.”¹⁴

Gilda de Abreu foi a terceira cineasta brasileira. Estreou no cinema como atriz no filme *Bonequinha de seda* (1936), de Oduvaldo Vianna. Entre os anos de 1946 e 1951 dedicou-se ao cinema, como roteirista, produtora e diretora. Realizou os filmes: *O ébrio* (1946), *Pinguinho de gente* (1949) e *Coração materno* (1951). Neste último, além de assumir a direção, atuou como atriz principal ao lado do seu marido, Vicente Celestino.

O objetivo desta pesquisa é estudar a trajetória de Gilda de Abreu. A escolha se deve ao seu pioneirismo, já que Gilda foi a primeira mulher brasileira a dirigir três longas-metragens, obter sucesso de público e se legitimar em um meio cinematográfico dominado majoritariamente por homens. Foi, ainda, a primeira realizadora contratada pelos estúdios da Cinédia, comandados na época por Adhemar Gonzaga.

Advirto aos leitores que a ortografia dos jornais e revistas de época foi atualizada, para facilitar a leitura desta dissertação.

¹⁴ O BELO sexo invade o cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1952.

Capítulo I

1. *Belle Époque* carioca

O final do período monárquico e a primeira década da República foram marcados por várias transformações na sociedade brasileira. Vejamos rapidamente algumas delas: 1) a Guerra do Paraguai, responsável pela morte de 13 mil combatentes entre os anos de 1864 e 1870 e que consumiu em torno de 614 mil contos de réis, o equivalente a 11 orçamentos imperiais (DORATIOTO, 2004: 17); 2) a Abolição dos escravos em 13 de maio de 1888, com a libertação de uma massa de homens livres que passou a migrar para os grandes centros, como a cidade do Rio de Janeiro. Grande parte dessa população engrossou o número de subempregados e desempregados que compunham a população das grandes cidades; 3) politicamente, no ano seguinte, em 1889, houve o golpe militar que levou à Proclamação da República, instalando um governo provisório e, dois anos depois, uma Assembléia Constituinte para a elaboração da Constituição Federal, que elegeu Deodoro da Fonseca como presidente; 4) do ponto de vista econômico, a queda do preço do café no mercado mundial no início da República obrigou o governo a atender as reivindicações dos cafeicultores e emitir moeda para o pagamento dos salários. Vários bancos emitiram dinheiro sem lastro, ocasionando uma febre especulativa entre os anos de 1890 e 1891. A consequência foi o encarecimento de produtos importados, que na época abrangiam quase tudo o que o país consumia. No ano seguinte houve inflação, queda do câmbio e aumento dos impostos. Esse período foi conhecido pelo nome de Encilhamento (CARVALHO, 2004: 19-20).

Em meio a esse acúmulo de problemas, em 1898 foi eleito para presidente do Brasil Manuel Ferraz de Campos Sales (1898-1902). Decidido a resolver a grave crise que vivia o país, já antes de sua posse viajou a Londres, onde fechou acordo com os financistas e fez empréstimos para salvar o país da bancarrota. Ao assumir, implementou um conjunto de medidas deflacionistas para a economia cujo objetivo era aumentar a arrecadação. O historiador Jeffrey Needell, em seu

estudo sobre a *Belle Époque*, afirma que essas mudanças econômicas e políticas afetaram o meio cultural e social da capital da República (NEEDELL, 1993: 36-9). Para ele “(...) determinados aspectos característicos da *Belle Époque* carioca se manifestaram depois, a partir da base financeira e política criada por Campos Sales em quatro anos e legada ao seu sucessor [Rodrigues Alves]” (idem: 40). Completa ele:

“A *belle époque* carioca inicia-se com a subida de Campos Sales ao poder em 1898 e a recuperação da tranqüilidade sob a égide das elites regionais. Nestes anos registrou-se uma mudança sensível no clima político, que logo afetou o meio cultural e social. As jornadas revolucionárias haviam passado. As condições de estabilidade para uma vida urbana elegante estavam de novo ao alcance da mão” (idem: 39).

Após o governo de Campos Sales, foi eleito o paulista Francisco de Paula Rodrigues Alves (1902-1906) para a Presidência da República. Sua missão foi consolidar o regime republicano e prosseguir com a política de modernização implementada pelo seu antecessor. Rodrigues Alves sabia que a cidade do Rio de Janeiro precisava ser remodelada e saneada para enfrentar as epidemias, a falta de moradias e os problemas na distribuição de água e esgoto. Para esta tarefa nomeou como prefeito Francisco Pereira Passos, em 1903, que governaria o Rio de Janeiro até 1906.

Pereira Passos assumiu com plenos poderes: podia legislar por decreto, dispor do aparelho administrativo como quisesse e realizar operações de crédito sem interferência do Legislativo. O novo prefeito era engenheiro formado pela Escola Militar da Praia Vermelha. Após a formatura foi nomeado *attaché*¹⁵ no consulado em Paris, onde residiu de 1857 a 1860. Nesse período presenciou as inúmeras transformações ocorridas em Paris, entre 1853 e 1869, sob responsabilidade do barão George-Eugène Haussmann. O propósito da reforma

¹⁵ Equivalente a adido cultural.

parisiense era resolver as dificuldades de locomoção, controlar as epidemias e o aumento da população urbana (NEEDELL, 1993: 50-5).

Hausmann foi a inspiração de Pereira Passos em seus projetos na cidade do Rio de Janeiro. Ele demoliu grande parte das antigas residências da Cidade Velha. Os sobrados imperiais em ruínas, que serviam de residências coletivas para os trabalhadores desempregados, prostitutas, malandros, ambulantes, engraxates, carroceiros, ex-escravos e a população que vivia da contravenção, foram derrubados e seus moradores obrigados a se deslocarem para os subúrbios ou improvisar abrigos nas encostas dos morros. O episódio ficou conhecido como “bota abaixo”.

Carlos Maul testemunhou esse período e escreveu em seu livro, *O Rio da Bela Época*:

“Uma turma de operários acercou-se de um sobradinho em cujo andar térreo fora instalado um armazém de secos e molhados. O vendeiro reagiu e declarou que não cumpriria a determinação do prefeito. Não admitia que por um preço vil o privassem do que lhe pertencia e custara o seu dinheiro. Não sairia dali de maneira nenhuma. Os trabalhadores, porém, fecharam os ouvidos a seus protestos se meteram [sic] as picaretas nas paredes. Nessa altura o vendeiro não se conteve e sentou-se numa cadeira à porta do estabelecimento e esperou, de guarda-chuva aberto, que os homens suspendessem a sua faina, temerosos de que a calça e os tijolos pudessem ferir o teimoso. Eles, entretanto, não se preocuparam com isso e prosseguiram em atividade. Aí o recalcitrante, ao ver a inutilidade da resistência, e receoso de que um calhau lhe quebrasse a cabeça, deu-se por vencido e gritou que a Justiça castigaria a violência de que estava sendo vítima. Mas o certo é que esse, como numerosos outros sobrados decrépitos foram reduzidos a escombros, para que em seu lugar se levantassem edifícios modernos” (MAUL, 1968: 15-6).

Houve a inauguração da Avenida Central em 15 de novembro de 1905 que serviu de vitrine para a exibição das mudanças dos hábitos e costumes dos habitantes da cidade. Ruas foram interligadas e alargadas. Executou-se a pavimentação do perímetro da Cidade Velha e a construção de calçadas. A

iluminação a gás e os antigos bondes puxados por cavalos foram substituídos. Em 1906 iniciou-se a abertura da Avenida Beira Mar, que liga a Cidade Velha aos bairros do Flamengo e Botafogo. Houve a remodelação do mercado da Glória e as reformas para o embelezamento das praças Quinze de Novembro, Onze de Junho, Tiradentes, Largo da Glória, Largo do Machado, Passeio Público e o Campo de Santana.

É desse período ainda a modernização do porto, inaugurado em 1910. Novos equipamentos foram importados, dando maior agilidade ao escoamento dos produtos. Em suas imediações foi construída uma grande avenida que terminava na linha férrea para facilitar a distribuição dos produtos para o interior do estado e do país.

Com tantas transformações a cidade do Rio de Janeiro passou a ser o cartão-postal da recém-criada República. A Rua do Ouvidor transformou-se em uma pequena amostra do consumo parisiense, com suas livrarias, confeitarias, lojas de tecidos finos, etc. O local passou a ser o preferido pela elite junto com a Avenida Central para a prática do *footing*.¹⁶ Os homens circulavam com o traje completo e as mulheres com vestidos importados, na última moda francesa.

As mudanças estruturais vieram acompanhadas de medidas restritivas aos hábitos da vida cotidiana da população da cidade, especialmente da população pobre. O objetivo era adequar os costumes ao sentido de civilidade que esses reformadores queriam impor. Assim, foi proibido cuspir nas ruas ou bondes, impedir cães vadios e vacas leiteiras de circularem pelas ruas, criar suínos, manter hortas, dentre outras medidas. A circulação na Cidade Velha também sofreu restrições com a proibição de vendedores de bilhetes de loteria e ambulantes em geral de trabalharem nas ruas. Os mendigos foram recolhidos aos abrigos públicos e os proprietários de imóveis ficaram obrigados a manterem limpas e pintadas as frentes das suas propriedades (CARVALHO, 2004: 95). A intenção era reprimir as lembranças ao Brasil imperial negro e português. Enfim,

¹⁶ A Rua do Ouvidor, e a Avenida Central eram os principais pontos de encontro da elite. Nessa parte da cidade do Rio de Janeiro era possível acreditar que se estivesse em Paris. No entanto, num desvio dos passos ou do olhar, deparava-se com pobres e os negros que também freqüentavam esse espaço. Sem, evidentemente, os vestuários da moda e a “elegância” do Velho Mundo.

“o Rio civilizou-se”, a antiga capital da colônia não queria ser provinciana e tampouco agrária, almejava ser uma cidade cosmopolita igual a Paris.¹⁷

No entanto tal modernidade era apenas aparente e circunscrita a determinadas áreas da cidade e setores da população. No mais era o Brasil monocultor, pobre e atrasado que se sobressaía. No seu estudo *Imagens do passado; São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*, o historiador José Inácio de Melo Souza recupera elementos que denunciavam essa contradição da cidade. Destaca essa passagem da revista *Fon-Fon*:

“[o] Rio de Janeiro é uma cidade de contrastes. Sai-se da Avenida Rio Branco¹⁸ e cai-se nas vielas dos tempos coloniais. Vêem-se nas nossas ruas senhoras ricamente vestidas, homens no rigor da moda misturados, com eles, na mais franca promiscuidade, indivíduos imundos, de camisa de meia desbotada, esfarrapados e descalços [...]

E para o cúmulo quando se entra na avenida Rio Branco e o olhar paira à esquerda, descortina-se lá do alto, a dois passos da famosa artéria, um trecho de África” (*Fon-Fon*, apud SOUZA, 2004: 116-8).

As classes baixas reagiram antes e depois da reforma urbana, já que foram as mais prejudicadas pelo ímpeto reformista das elites. Nos diversos momentos em que seus direitos foram desrespeitados e as dificuldades do dia-a-dia perturbaram seu bem-estar, ameaçando sua sobrevivência, ocorreram revoltas. A mais famosa foi a Revolta da Vacina. Nesta, a população se rebelou contra a medida do diretor do Serviço de Saúde Pública, Oswaldo Cruz. Todos os habitantes da cidade foram obrigados a receber a vacina contra a febre amarela. Diante de mais uma arbitrariedade, a campanha foi interpretada como ameaça à honra da família, já que os pais deveriam permitir que suas mulheres e filhas mostrassem os braços para os agentes sanitários (CARVALHO, 2004: 93-5).

¹⁷ A expressão é atribuída ao jornalista Raimundo de Menezes, mas sua autoria é contestada. Segundo José Inácio de Melo Souza, ele pode não ser o autor, mas foi o propagador da frase “O Rio civiliza-se” (SOUZA, 2004: 115).

¹⁸ Antiga Avenida Central.

Do ponto de vista dos costumes femininos, a *Belle Époque* mudou o comportamento da burguesia e, sobretudo, das mulheres da elite, que viviam reclusas dentro dos lares, como aponta a historiadora June E. Hahner:

“(...) mulheres de elite permaneciam reclusas em suas casas, muitas vezes dirigiam moradias de porte razoável, cheias de parentes, criados e escravos. Elas supervisionavam a produção de roupas, alimentos, utensílios domésticos e outras necessidades de uma casa em grande parte auto-suficiente e eram responsáveis pelo cuidado com a saúde da família, pela instrução de dependentes, bem como por inúmeras obrigações religiosas” (HAHNER, 2003: 43-4).

As mulheres da elite passaram a freqüentar espaços públicos, desfrutando das possibilidades de lazer. Os cabelos foram encurtados *à la garçon*e, ajudando as mulheres a se adaptarem melhor ao calor e ao clima dos trópicos; as saias eram *jupe-culottes* (saia-calça); os vestidos mais curtos delineavam os corpos femininos. O papel da tradicional dona-de-casa e mãe de família passou a ser tensionado pela nova mulher. Mais e mais mulheres das classes médias assumiram empregos fora de casa, como os de professoras primárias: “A escola normal ajudava a ampliar os horizontes da mulher, assim como promovia o aumento gradual da alfabetização no Brasil” (HAHNER, 2003: 196).

Para as mulheres das classes pobres restavam os empregos desqualificados, como no setor têxtil ou de confecções. Desde o Império já era possível encontrar nas ruas da cidade mulheres que trabalhavam como ambulantes, principalmente como quituteiras. Para o povo pobre o trabalho feminino sempre fora uma importante fonte de renda para o sustento das famílias. As negras assumiam os piores tipos de atividade e suportavam tratamentos mais degradantes. Muito tempo depois da Abolição as mulheres negras continuavam nas mesmas posições. Suas ocupações eram domésticas, cozinheiras, babás, lavadeiras ou vendedoras ambulantes (HAHNER, 2003: 207).

Mas foram as mulheres burguesas que ampliaram o espaço para a participação feminina na sociedade. O direito à igualdade passava pela

possibilidade do voto, embora a situação política não fosse compatível com as atividades de esposa e mãe. Escreve June Hahner:

“As mulheres podiam influir socialmente no âmbito do lar, mas não no contexto da vida pública. Os brasileiros progressistas, entretanto, ampliaram o significado dessa ação exercida no lar, lembrando que, ao orientar o desenvolvimento moral e comportamento dos cidadãos, as mulheres estariam determinando o destino da nação” (idem: 170).

A partir dos anos 20 começou a surgir um tímido movimento feminista. A reivindicação desse movimento girava em torno dos direitos políticos, principalmente do voto feminino.

“As feministas brasileiras montaram uma efetiva e bem divulgada campanha sufragista que atingiu seu objetivo em 1932, (...). Elas acreditavam que o voto forneceria a chave para as futuras conquistas femininas” (idem: 304-5).

O voto feminino no Brasil foi instituído em 1932, através de decreto presidencial, e ratificado em 1934, pela Constituição. Inicialmente era restrito às mulheres casadas desde que autorizadas pelo marido ou viúvas (ARAÚJO, 1995: 93).

2. Arte de elite, arte “popular”

As reformas urbanas da *Belle Époque* transformaram a cidade do Rio de Janeiro, segundo o que a elite carioca imaginava que fossem as grandes cidades européias. Escreve Rosa Maria Barboza de Araújo:

“A inauguração da Avenida Central em 1905 arejou não somente a cidade, como as idéias e hábitos. Com ela chegaram o cinema, o automóvel, o ônibus, que iriam tudo revolucionar e modificar. Ela se tornou o símbolo da cidade civilizada, exibindo a Escola de Belas-Artes, a Biblioteca

Nacional, o Supremo Tribunal, o Palácio Monroe, o Teatro Municipal, clubes, cafés, hotéis, grandes companhias e comércio de luxo” (ARAÚJO, 1995: 326-7).

Tais mudanças influenciaram os hábitos e gostos de uma elite que estava deslumbrada com as suas realizações.

“A animação da Rua do Ouvidor era tamanha que uma mocinha, por exemplo, após recuperar-se de longa enfermidade, teve como primeiro desejo um passeio nessa rua do centro da cidade” (idem: 327).

Vejamos algumas práticas de consumo cultural dessa mesma elite. A literatura foi na maioria das vezes uma forma de distinção desse grupo social. A literatura poderia proporcionar vantagens como a que a eleição para uma Academia de Letras poderia significar. Para tanto, não estava descartado, inclusive, fundar uma para aparecerem como acadêmicos ou presidentes. O escritor Lima Barreto, certamente o crítico mais ferino do comportamento do período, não perdeu a oportunidade de ironizar tais expedientes. Escreve ele em 1919:

“Ah! As letras! Todos as desdenham e todos querem a glória que dão. Os que se entregam a elas, merecem dos homens sisudos e sábios os piores epítetos e qualificativos. Os menores são devassos, bêbados e ignorantes... Mas não há nenhum sujeito que tenha aprendido a ler, que tenha escrito uma carta à namorada, que tenha redigido uma reclamação aos jornais, que não se julgue literato e afilhado das Musas” (LIMA BARRETO, 2004: 511).

E ainda:

“De quando em quando surge a notícia da fundação de uma nova academia de letras. Ultimamente, segundo se lê nos jornais, foi fundada uma em Niterói.

Temos, portanto, uma academia na Praia Grande e com quarenta membros que descobriram quarenta outras sumidades mortais que lhes apadrinham as poltronas.

Por todos esses estados brasileiros, há academias literárias e todas elas com quarenta imortais, sendo os estados vinte e incluindo a do Distrito Federal, vulgo, brasileira, temos, se a aritmética não falha, oitocentas e quarenta sumidades literárias, o que não é muito para país tão vasto e tão culto, como dizem ser o nosso.

A moda, porém, já está passando dos estados para municípios e destes para os bairros. Já se falou aqui de uma academia suburbana (...)” (idem: 16).

A Livraria Garnier, localizada na Rua do Ouvidor, funcionava como um ponto de encontro, mas aqui também as aparências davam o tom:

“Entrar ali [na livraria], à tarde, exhibir-se na porta aos transeuntes, constituía motivo de orgulho para determinados moços de alma ingênua e povoada de esperanças que se sentiam felizes pelo respirar o mesmo ar sagrado que respiravam as figuras eminentes reunidas no fundo” (MAUL, 1968: 173).

Como no restante, as diversões dessa provinciana burguesia assemelhavam-se às da elite européia. A principal delas era o teatro. A população carioca freqüentou-o assiduamente. Um dos locais preferidos era o Teatro Lírico, no Largo da Carioca. Fundado em 1871, era o ponto de encontro da burguesia culta para assistir à apresentação das companhias estrangeiras na cidade. Neste teatro foram apresentadas óperas, como: *Aida*, *Rigoletto* e *Otelo* de Giuseppe Verdi, *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli, *La Bohème* de Giacomo Puccini, *Carmen* de Georges Bizet e *Il Guarany* de Carlos Gomes, entre outras (NEEDELL, 1993: 100-3). No entanto, segundo consta, suas instalações eram precárias e sem *glamour*, muito aquém das casas de óperas parisienses. Lima Barreto assim se referiu ao local:

“Deveras, a princípio aquelas barras hercúleas de ferro, que atravessam a sala, lado a lado, surpreenderam-me e, na flagrante adaptação aos trapézios que se adivinham nelas, lobriguei perceber um circo; mas, ao mesmo tempo, aquele ar petulante e faustoso da sala; aqueles heráldicos dragões sopesando o *espadagão* da república que tão bem

se justapôs à esfera armilar do Império; as lojas presidenciais; deram-me a impressão de ópera.

Ao colega que tão espontaneamente me guiava pelas grandezas do Rio, submeti minha dúvida, ao que tornou-se breve e seco — é o Lírico! Satisfeito fui para casa sabendo que aquele tapume engalanado a ópera, faustoso e soberbo era o Lírico.

(...) É o Lírico sob o aspecto... diga-se... sob o aspecto subjetivo. Sob o aspecto objetivo o símile é perfeito; vejamos: em começo é pleno capinzal, ao depois umas paredes adelgaçam-se formando o barracão do circo, mais depois uma fachada pretensiosa acaba a edificação — eis o Lírico. É circo e é ópera” (LIMA BARRETO, 2004: 66-7).

Havia muito de improvisação no lazer da elite. As opções não eram muitas: além do Teatro Lírico, existiam o Club dos Diários, o Jockey Club e o Casino Fluminense. Era costume das famílias se reunirem com os parentes e amigos e promoverem recitais e bailes nas próprias residências. Isso explica em parte a pouca assiduidade ao Teatro Lírico quando não se apresentavam os espetáculos das grandes companhias estrangeiras.

Em 1909, com a inauguração do Teatro Municipal, a cidade pôde contar com uma grande casa de espetáculos. Sobre a inauguração, escreveu Carlos Maul:

“(...) em 1909, a 14 de julho se inaugurava com o nome de ‘Teatro Municipal do Rio de Janeiro’ projeto de execução do engenheiro Francisco de Oliveira Passos inspirado, com alteração, na Ópera de Paris.

Para a decoração interna e a pintura do pano de boca chamou-se um dos mestres da pintura: Eliseu Visconti,¹⁹ que deixou nos tetos e na tela do velário os traços admiráveis de sua arte magnífica. Os vestibulos receberam quadros em mosaicos com cenas das capitais de peças de Molière, de Goethe, de Wagner, de Carlos Gomes, de Sófocles, de Rostand e de Shakespeare.

¹⁹ Eliseu Visconti estudou na Escola de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e em 1893 viajou para Paris para estudar na Escola de Belas-Artes de Paris, onde residiu por oito anos. Na sua volta foi convidado para pintar o pano de boca do Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro. Novamente o gosto pelo importado, especialmente que vinha de Paris, devia ser mostrado em uma das principais construções da Avenida Central.

Mármore e bronzes guarnecem as escadarias imponentes de um autêntico palácio do Renascimento. Naquele ambiente teríamos a seguir drama, comédia e ópera, brasileiros e estrangeiros.

(...) Era aí que se serviam jantares que causariam inveja aos freqüentadores dos restaurantes de luxo de agora, tanto na variedade e riquezas das iguarias, como na modicidade dos preços... Comia-se e bebia-se no Assírio com tratamento finíssimo e músicas de excelente orquestra e garçons fardados, por vinte mil-réis (...).” (MAUL, 1968: 115-6).

A apresentação das companhias estrangeiras gerava grande expectativa junto ao público. Ir ao teatro era o equivalente à ostentação de elegância, sinal de distinção e *status* social. Desde o período imperial o canto lírico e a ópera eram os espetáculos mais apreciados. O intervalo das apresentações era reservado para o desfile de moda e as novidades européias trazidas no *dernier bateau*.

Mas existiam também os teatros freqüentados pela população em geral, ou seja, os teatros “populares”. Estes apresentavam as revistas brasileiras e portuguesas, operetas, comédias leves, *vaudeville* e dramas franceses. Localizavam-se nas imediações do antigo Largo do Rocio, hoje Praça Tiradentes.²⁰ Havia o Teatro São Pedro de Alcântara, hoje Teatro João Caetano. Inaugurado em 1813, era uma cópia do Scala de Milão. Possuía camarotes oficiais, platéia para 400 cadeiras e galerias nobres e gerais. Sua capacidade total era para 1000 pessoas sentadas. Outro era o Teatro Recreio, localizado na Rua Espírito Santo, atual Dom Pedro I. Tinha uma boa platéia, duas ordens de camarotes e rodeado por jardins. Sua capacidade era para aproximadamente 1000 espectadores. É no Teatro Recreio que Gilda de Abreu estreará profissionalmente, em 1933. E por último, o Teatro São José, localizado entre a Rua Espírito Santo e a Travessa da Bandeira. Este era de propriedade de Paschoal Segreto²¹ e possuía 1500 lugares (OGAWA: 1972: 13-6). Refinamento

²⁰ Os largos de São Francisco ou de São José através das ruas Sete de Setembro e Carioca se ligavam ao Largo do Rocio, atual Praça Tiradentes. (GONZAGA, 1996: 47)

²¹ Segreto nasceu em uma pequena cidade na província de Salerno e imigrou para o Brasil em 1883. Suas primeiras atividades profissionais foram de jornalista e vendedor de bilhetes de loteria. Explorou os jogos de loterias ilegais antes de se tornar empresário no ramo das diversões. Comprou e fundou a Companhia Nacional do Teatro São Pedro e a *Maison Moderne*, entre outros.

europeu e hábitos familiares não eram a regra nesse tipo de diversão. Sobre o clima de animação desse ambiente, escreve a historiadora Rosa Maria Barboza de Araújo:

“A Praça Tiradentes era um centro iluminado de diversões pelos cartazes do Teatro São Pedro (...) e do *Moulin Rouge*, onde a animação começava às oito da noite, prolongando-se até o início da madrugada com os freqüentadores dos cafés e restaurantes das cercanias ou do Teatro Recreio. Este último era palco do gênero de teatro de revista apresentando nos cafés-concertos ou *music-halls* que proliferavam na cidade no início deste século, exibindo, como nos cabarés, um show com cantoras e coristas estrangeiras e brasileiras, que pela ousadia de seus números ajudaram a criar a fama desses estabelecimentos. Para agravar a reputação, nesses lugares bebia-se muito, bebia-se demais, bebia-se como talvez não haja idéia de se haver bebido no Brasil. Bebia-se pelas compoteiras. No calor, para refrescar-se; no frio, para aquecer”. (1995: 344)

A Praça Tiradentes exibia outros tipos de diversões, algumas de natureza circense como, por exemplo, mulheres barbadas, faquires e barracas de jogos. Havia ainda cervejarias, cafés-concertos, riques de patinação e carrosséis. A exceção era o Teatro São Pedro, um dos principais locais para a apresentação de companhias estrangeiras em excursão pelo Rio de Janeiro. Essas companhias levavam até a Praça Tiradentes os freqüentadores dos ditos “teatros sérios” da Avenida Central.

A reação moralista que acusava os freqüentadores da Praça Tiradentes e os espetáculos apresentados de permissivos e imorais não tardou a aparecer. A polícia passou a intervir mais intensamente na região, o que levou os teatros a retirarem os shows mais ousados e incorporarem as famílias em horários especiais. Publica o *Jornal do Brasil* em 1914:

Em 1897 junto com Cunha Sales abriu a primeira sala fixa de cinema na Rua do Ouvidor, batizada de O Salão de Novidades Paris no Rio. Entre os anos de 1900 e 1907 montou um estúdio e laboratórios de filmagens, sendo o primeiro exibidor e produtor na Capital Federal. Neste período realizou cerca de 60 filmes. Morreu em 1920 (MOURA, 2000: 503-4).

“No Teatro Recreio em 1914, por exemplo, atribui-se à presença das famílias o sucesso de um espetáculo e a ‘prosperidade’ e o futuro do teatro no Rio de Janeiro, que não pode absolutamente viver sustentado pela meia dúzia de *habitués* notívagos que lhe forma o público” (*Jornal do Brasil* 27 set. 1914, apud ARAÚJO, 1995: 344).

Do ponto de vista do entretenimento a cidade estava dividida entre uma cultura de elite com seus teatros ao longo da Avenida Central e adjacências, e os espaços específicos de um teatro “popular”, localizado na Praça Tiradentes. O trecho da revista *O Rio Musical* define a diferença entre estes dois mundos:

“A platéia carioca divide-se em duas grandes correntes em zona Norte e Sul (até parece tratar-se de futebol). A do sul que é a de Botafogo e adjacências freqüenta o Municipal (temporada oficial, onde poderá exibir o *chic* de sua indumentária), às vezes o Palace, quando têm no palco companhias estrangeiras, ou então o Trianon — ponto de espera onde se pode fazer horas para os Tée-tango.

A do Norte, freqüentada pelos moradores de outras paragens (a plebe ignora os termos dos habitantes de outra zona) procura os teatro da Praça Tiradentes, etc.” (*O Rio Musical*, 1^o jul.1922, apud GOMES, 2004: 49).

No entanto, como é característico das cidades, havia muitas contaminações de ambas as partes e muitos atravessavam as fronteiras sociais e espaciais. O Teatro São Pedro era também freqüentado pelo público da Avenida Central quando palco das companhias estrangeiras. E, vizinho ao Teatro Municipal, havia o Parque do Centenário, cujas atrações eram as mesmas da Praça Tiradentes com suas mulheres barbadas, cinema ao ar livre, faquires, barracas de jogos, etc. (GOMES, 2004: 50).

3. O cinema na *Belle Époque*

Vejamos agora a atividade cinematográfica nesse período. O historiador Nicolau Sevcenko escreve sobre as primeiras projeções de filmes:

“(...) a 8 de julho de 1986, ocorreria a primeira apresentação das imagens em movimento no Rio de Janeiro. O aparelho francês era anunciado como sendo um ‘omniógrafo’, para ressaltar a diferença entre ele e as máquinas americanas de Edison, os chamados ‘kinetoscópios’,²² que mostravam seqüências miniaturizadas de movimentos, no interior de uma câmara, as quais, entretanto, só podiam ser observadas através de uma objetiva por uma pessoa de cada vez. A novidade era anunciada com entusiasmo pela imprensa, nos dias que antecederam à exibição, como sendo ‘uma maravilha da ciência moderna, tão surpreendente em suas descobertas e aplicações’ ou ainda como a ‘maravilhosa lanterna mágica da ciência’. Quando a ansiada projeção se deu, a reação dos jornais foi ainda mais eufórica: ‘Assistimos ontem à inauguração de um dos mais maravilhosos espetáculos, que excita atualmente a admiração nas principais capitais européias... Não falando do interesse científico que resulta dessas cenas animadas, o espectador experimenta uma estranha sensação vendo mover-se figuras naturais do écran onde a luz as fixou. Os enormes progressos realizados nestes últimos anos na arte fotográfica permitiriam que se pudesse oferecer ao público o raro espetáculo que vai exhibir nesta capital e que ultrapassa tudo quanto pode sonhar a imaginação fantástica” (SEVCENKO, 1998: 518-9).

Segundo Roberto Moura, o cinema causava interesse e curiosidade aos habitantes do Rio de Janeiro: “A apresentação do poder e da nobreza européia, narrada por uma tecnologia emblemática da cultura burguesa, gera o deslocamento do contexto dos ambientes abordados quando da exibição daquela tecnoarte para a urbe terceiro-mundista. Presidentes, grã-finos, realezas e rojões de artilharia são, na sala escura, justapostos a ladrões, palhaços e crianças, e ao surpreendente Fausto de Meliès” (MOURA: 2000: 13-20).

Os primeiros dez anos da atividade cinematográfica foram marcados pela precariedade. Os filmes eram, via de regra, importados e as projeções realizavam-se em salas improvisadas e, não raramente, eram interrompidas devido à

²² Era “(...) um visor individual, na tradição das caixas ópticas do século XVIII. (...), através do visor podia-se ver um filme cronofotográfico em 35 mm (formato que ainda hoje é utilizado, em cores ou preto-e-branco, mudo ou sonoro), representando uma pequena comédia animada, uma cena esportiva ou artística, interpretada por atores de verdade ou figurantes” (MANNONI, 2003: 379).

irregularidade no fornecimento e distribuição de energia elétrica. Com a inauguração da usina de Ribeirão das Lages houve uma melhora na distribuição de eletricidade, o que propiciou a abertura das primeiras salas fixas (GOMES, 2001: 9).

O sucesso da nova forma de diversão foi rápido: em 1907 havia dezenas de salas fixas na Avenida Central. Olavo Bilac, testemunhando essa época, escreveu:

“Já há na avenida Central quatro ou cinco cinematógrafos, e, além das casas especialmente destinadas para esse espetáculo, já a mania cinematográfica invadiu todos os teatros e tomou conta de todas as paredes e de todos os andaimes em que é possível estirar um vasto quadrado de pano branco [...]. E, daqui a pouco, não poderemos dar um passo pela cidade, sem encontrar diante dos olhos um desses lençóis alvos em que as cenas da vida humana apareçam deformadas pelo tremor convulsivo da fita, e onde as figuras de homens e mulheres aparecem atacadas de *delirium-tremens* ou de coréia, numa trepidação epilética” (apud BERNARDET, 1995: 75).

O cinema foi um dos principais passatempos da população carioca. Com preços mais acessíveis que os do teatro, atraiu um grande número de espectadores. Era possível comprar uma entrada por 1 mil-réis, enquanto a entrada mais barata no teatro na Praça Tiradentes era 2 mil-réis (GOMES, 2004: 153). Segundo Vicente de Paula Araújo:

“A coqueluche do carioca (...) era o cinema. Sua influência na vida social da cidade acentuava-se cada vez mais. Os jornais já empregavam os vocábulos *fita* e *fiteiro*, como sinônimos de fingimento e fingido. Também as ‘Secções Livres’ dos periódicos usavam uma linguagem baseada em títulos de filmes (...)” (ARAÚJO, 1976: 213).

Os anos de 1907 e 1911 compreenderam o período chamado de Bela Época do cinema brasileiro. Entre os anos de 1896 e 1906, os filmes realizados no país estavam próximos do que definimos hoje por documentários e reportagens, e que na época eram chamados de “naturais”. A partir de 1907, empresários, em

sua maioria, estrangeiros, se dedicaram não apenas à importação e exibição, mas à produção de filmes ficcionais, chamados na época de “posados”. Segundo Bernardet:

“A produção se desenvolve justamente com a ampliação e consolidação de um circuito exibidor, pois é a partir de 1907 que se multiplicam as salas fixas. A produção provém em grande parte da iniciativa dos donos de sala que se tornam, para usar o vocábulo atual, simultaneamente exibidores e produtores, (...)” (BERNARDET: 1995: 35).

A produção em grande quantidade trouxe alguma diversidade na exploração de temas, quase todos urbanos, como os filmes policiais (*Os estranguladores*, 1908, de Antônio Leal), históricos (*A vida do barão do Rio Branco*, 1912, de Alberto Botelho), religiosos (*Os milagres de santo Antonio*, 1909, de Antônio Serra) e as comédias (*Zé Bolas e o famoso telegrama número 9*, 1909, de Eduardo Leite) (GOMES, 2004: 29-30). Mas, os sucessos viriam dos filmes cantantes²³, como as operetas: *A viúva alegre* (1909), de Eduardo Leite Américo Colombo, *A Geisha* (1909), de José Gonçalves Leonardo e *O conde de Luxemburgo* (1911), de Antônio Quintiliano. E, também das revistas, como *Paz e amor* (1910), de Alberto Moreira com sua sucessão de quadros retrospectivos a fatos políticos e sociais. Em 1912 houve uma queda da produção e apenas um filme de ficção foi realizado.

Em 1912 houve uma queda da produção e apenas um filme de ficção foi realizado. A expressão Bela Época é polemica, mas para Souza foi uma invenção da historiografia brasileira dos anos 50, através de Adhemar Gonzaga, Alex Viany e Paulo Emílio. Suas idéias ao referir-se a um passado glorioso, com dezenas de filmes realizados ocupando 50% do mercado brasileiro era a ilusão perfeita frente ao fracasso da industrialização cinematográfica brasileira na época. (SOUZA, 2003: 293). E para Bernardet uma de suas explicações foi a interrupção da venda

²³ Os filmes cantantes foram um fenômeno genuinamente brasileiro. Eram filmes que se apropriavam dos espetáculos do teatro, como operetas e revistas musicais, e deram início à primeira conquista de mercado de produção nacional. (RAMOS, Lécio Augusto. Filme cantante. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p. 241-3).

dos filmes da Pathé iniciando uma reforma no mercado cinematográfico. Benoît Lévy presidente da Pathé declarou o “filme como propriedade literária e artística e para projetá-lo era necessário o pagamento de direitos”. E o pequeno comércio cinematográfico se arruinou e foi obrigado a atender as exigências. Nesse mesmo período iniciava-se no Brasil a Bela Época do cinema brasileiro e seus efeitos foram sentidos apenas em 1911 (BERNARDET, 1995: 42-3).

Do ponto de vista dos costumes, à medida que se popularizava como diversão, o cinema sofria um processo de elitização. Para tanto procurava afastar a fama dos primeiros dias como local impróprio onde reinava a imoralidade dos bolinadores e a ação dos batedores de carteira. Os pobres, negros e imigrantes, que não eram vistos com bons olhos passeando nas áreas nobres e adjacências, como as da Avenida Central, foram afastados e confinados às salas dos subúrbios (SOUZA, 2004: 135). Para que as famílias freqüentassem as salas era preciso que a atividade ganhasse alguma respeitabilidade. Passou-se então a emprestar do teatro de elite algumas regras como a exigência do traje completo para os cavaleiros e, para as senhoras, a última moda parisiense (idem: 129-58).

4. Família burguesa, educação liberal

Foi nesse contexto geral que Gilda de Abreu²⁴ veio ao mundo e iniciou-se na carreira artística. Ela nasceu na França, no dia 23 de setembro de 1904. Sua mãe, Nícia Silva de Abreu, cantora lírica, era portuguesa e estava em Paris para cumprir uma agenda de espetáculos e estudar canto lírico. Já seu pai, João de Abreu, era médico e diplomata e acompanhava a mulher na viagem:

“Mamãe estava estudando canto, mas eu acho que o médico que a atendeu se enganou. Meu pai em vez de voltar de vez para o Brasil acabou ficando mais um pouquinho. Acabei nascendo em Paris, por engano. Eles se enganaram na data, queriam que eu nascesse no Brasil. Fiz essa travessura e eles ficaram aborrecidos.

²⁴ Segundo o viúvo, José Spintto, esse era seu verdadeiro nome, Gilda de Abreu, com o qual ela assinava.

Sou brasileira, fui registrada no Consulado Brasileiro. Nasci em 23 de setembro de 1904 (...). Meu pai era médico, Dr. João de Abreu, minha mãe era a mais bela voz que já se ouviu falar no Brasil naquela época. Ela esteve em uma companhia estrangeira que visitava o Brasil. Cantou e foi um sucesso fabuloso, uma criatura linda, uma linda voz, uma linda mãe, uma linda diplomata na época *Avignon*.”²⁵

As relações de Gilda com o mundo artístico começaram pelo nome escolhido, inspirado na ópera *Il Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, da qual sua mãe era intérprete e admiradora. Como convinha a uma filha da burguesia católica da época, aos quatro anos Gilda veio ao Brasil pela primeira vez para ser batizada. Retornou em seguida à Europa, onde residiria até os dez anos, acompanhando sua mãe nas apresentações. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, a família Abreu retornou ao Brasil. José Spintto, segundo marido de Gilda, comenta esse período: “Sua mãe era contratada pela *L’ Opera*, ficaram lá dez anos. Ela nasceu lá e ficou. (...). Aos dez anos, voltou para o Brasil definitivamente.”²⁶

Na volta ao Brasil foram residir na casa de seus avôs paternos, na Rua Barão de Iguape, na Tijuca, Rio de Janeiro. A Tijuca era nessa época uma das zonas rurais da cidade onde se produziam alimentos para o consumo. Para lá mudaram as famílias abastadas, fugindo das áreas atingidas pelas doenças contagiosas, como a febre amarela que assolou o Rio de Janeiro no início do século XX.

A família de Gilda pertencia à pequena burguesia carioca. Seus pais localizavam-se socialmente entre os profissionais liberais da cidade, embora gozassem da condição privilegiada do pai, que além de médico era diplomata. Segundo o censo de 1890, esta elite média não ultrapassava 3.395 habitantes. Somado ao número muito reduzido de banqueiros, capitalistas e proprietários, formavam o ápice da pirâmide social da época. Logo abaixo vinha o setor médio,

²⁵ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

²⁶ SPINTTO, José. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro, 23 jan. 2004. José Spintto foi o segundo marido de Gilda de Abreu. Casou-se com ela em 23 de setembro de 1977, nove anos após a morte do primeiro marido, Vicente Celestino.

composto basicamente por funcionários públicos, comerciários, alguns profissionais liberais e um pequeno grupo de operários, trabalhadores das indústrias têxteis e do transporte. A base da pirâmide era formada pelos trabalhadores domésticos predominantemente originários da escravidão (CARVALHO, 2004: 76).

Gilda foi criada e educada com todos os requintes da educação européia, o que incluía uma formação abrangente, com professores particulares, governanta, estudo de línguas estrangeiras e iniciação musical. Vale destacar que no final do Império e início da República Velha, apenas as famílias de posse tinham acesso à educação secundária. Os primeiros ensinamentos eram em casa com tutores europeus. Somente o ensino secundário era feito nos colégios (NEEDELL, 1993: 74-86).

Regra geral, os meninos eram privilegiados com educação escolar, como o Colégio Dom Pedro II, que, inaugurado pelo imperador, era voltado ao ensino humanístico e católico. Dele saíam os futuros banqueiros, conselheiros, ministros, senadores e presidentes da República, como Francisco de Paula Rodrigues Alves, Joaquim Nabuco, etc.

Quanto às mulheres, ainda predominavam os costumes herdados da colônia: “Os costumes [portugueses], como o ato de resguardar esposas e filhas com zelo excessivo, severidade e ciúmes, foram transportados, mas sem perder em nada seu rigorismo” (LEITÃO, 2004: 49). As meninas eram educadas em casa através de tutores ou em escolas religiosas. As famílias que não pudessem pagar por tutores podiam recorrer a uma instituição como o Collège de Sion, local seguro para se manter as moças enquanto os pais se ocupavam com seus negócios (NEEDELL, 1993: 74-86).

“Muitas meninas ainda recebiam sua escassa e precária educação em casa ou em escolas particulares, algumas orientadas e dirigidas por religiosas e outras, por professoras estrangeiras. As crianças de elite geralmente eram educadas em casa. As ‘melhores famílias’ empregavam tutores particulares ou internavam suas filhas em escola de freiras (...)” (HAHNER, 2003: 79)

O objetivo, além da pregação religiosa, era o de preparar as moças para o casamento e a maternidade.

“(...) as meninas deveriam aprender a cuidar bem de suas casas, pois lhes cabia a obrigação de garantir a felicidade dos homens. Todavia, alguma educação era bem acolhida, pois se tornariam melhores mães para os filhos e melhores companheiras para o marido. Embora o homem tradicional e o progressista assumissem juntos que as mulheres pertenciam ao lar, o segundo admitia ampliar o papel da mulher na família, enfatizando-lhe o poder de orientar moralmente suas crianças e fornecer bons cidadãos ao país. Tais argumentos eram bastante para justificar que a educação das mulheres podia ser ampliada, mas apenas o suficiente para adequá-las às responsabilidades familiares.”
(idem: 123-4)

Nesse aspecto a educação de Gilda não fugiu à regra das meninas de sua classe. Ela estudou nos colégios freqüentados pelas filhas da elite da época: São Marcelo, Santos Anjos. Depois estudou em Petrópolis, no Colégio Americano. Este último era dirigido por estadunidenses e tinha um perfil mais liberal e progressista sem, contudo, abandonar os estudos de francês, piano e latim. Junto com os estudos tomou as primeiras lições de canto lírico com sua mãe, que também era professora.

Em 1922, aos 18 anos, Gilda ingressou no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro e formou-se em 1927 em canto lírico com medalha de ouro. Até então ela seguia os passos da mãe, que sempre a estimulava ao canto desde criança. Aos 15 anos Gilda passou a interessar-se pelo cinema e criou o hábito de ver e rever filmes. Assistiu aos filmes do cineasta D. W. Griffith e admirou a atriz Greta Garbo, sua preferida e um dos primeiros mitos inventados pela indústria do cinema.

5. Do amadorismo ao profissionalismo: uma trajetória transgressiva

Gilda iniciou sua carreira artística como cantora lírica, atuando em concertos e festas de caridade. Em 1920, com apenas dezesseis anos, interpretou no Teatro Municipal *Contos de Hoffmann*, de Jacques Offenbach, *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini e *Lakmé* de Léo Delibes (ABREU, 1963: 281). Ainda nesse período cantou no Municipal em concursos para eleger a Rainha dos Estudantes. Ela comentaria mais tarde uma dessas apresentações: “(...) eu cantei quando Ana Amélia Carneiro de Mendonça foi Rainha dos Estudantes no Teatro Municipal... mamãe e eu, as únicas que não fomos vaiadas”.²⁷

Os espetáculos se seguiam um após o outro, mas o destino social de moças burguesas não passava pela carreira artística. Esta deveria fazer uso dos seus dotes “artísticos” apenas no espaço privado da casa. A escolha de Gilda desagradava à família, seu pai e avô consideravam o ambiente artístico indigno para uma jovem da alta sociedade. Ser uma cantora de canto lírico, como a mãe, era aceitável, mas uma carreira no teatro ligeiro e popular encontrou resistência maior por parte da família e da sociedade. Já sua mãe, apesar de cantora lírica, proibia manifestações teatrais. Ao primeiro convite para estrear no teatro, seus pais reagiram furiosamente. Declara José Spintto:

“(...) Gilda foi convidada para fazer *A canção brasileira*, então, quando o pai e o avô viram isso, colocaram Manoel Pinto [produtor da peça] pela escada abaixo. Que lugar, Praça Tiradentes! Imaginem! Gilda de Abreu jamais iria pisar ali. Não é lugar de moça de família.”²⁸

A oposição do pai e avô à carreira artística era comum às classes altas, pois temia-se a prostituição. Sobre esse assunto, Rosa Maria Barboza de Araújo comenta: “(...) cabe observar o lugar da prostituta de luxo, para o consumo dos

²⁷ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

²⁸ SPINTTO, José. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro, 23 jan. 2004.

setores da elite. A maioria delas estava inserida no meio artístico, sendo atrizes, cantoras, dançarinas” (ARAÚJO, 1995: 307). No mesmo sentido escreve Tiago de Melo Gomes no seu estudo sobre teatro na década de 20: “A ênfase na idéia de que o teatro ligeiro seria pornográfico por natureza com freqüência se refletia no fato de as próprias atrizes serem consideradas prostitutas” (GOMES, 2004:128).

Após os falecimentos de seu avô e seu pai, Gilda aceitou o convite para ser uma das atrizes principais da opereta musical *A canção brasileira*. Assim, em 22 de março de 1933, o jornal *A Batalha* anunciou o elenco do espetáculo da peça de Luiz Iglezias e Miguel Santos, no Teatro Recreio. Nele constava o nome de Gilda de Abreu:

“É este [o] elenco definitivo da nova Companhia da empresa, M. Pinto que a 30 desse mês deve estreiar-se no Recreio.

Ensaaiador²⁹ Professor Eduardo Vieira ³⁰. Artistas: Gilda de Abreu, Ida (de) Alencar, Sarah Nobre, Edith Falcão, Margot Louro, Lia Binatti, Natalia Aragão, Vicente Celestino, Armando Nascimento, Pedro Dias, Apollo Corrêa, Brandão Filho, Oscar Soares e Salvador Paoli.”³¹

Enfim, Gilda estrearia profissionalmente ao lado do futuro marido Vicente Celestino em uma opereta, que era um espetáculo ideal para o público que freqüentava a Praça Tiradentes e estava acostumado ao gênero das revistas. Em 31 de março de 1933, o jornal *A Batalha* fez referência à estréia:

“Reabre, hoje, finalmente o Recreio para apresentação da nova Companhia Brasileira de Teatro Musicado, organizada pelo operoso empresário, M. Pinto.

Como já havíamos noticiado, a peça escolhida para a estréia foi *A canção brasileira*, partitura do insuperável

²⁹ Na época não existia a figura do diretor, tal como conhecemos hoje. Havia, porém, o ensaiador que “restringia-se, como diz o próprio nome, a distribuir o papel entre os atores e ensaiá-los. Cabia-lhe observar algumas falhas nas falas dos atores e fazer marcações em cena. O diretor com maiores atribuições só viria surgir em nosso teatro por volta de 1943, com a vinda de Ziembinski” (OGAWA, 1972: 28).

³⁰ Professor de teatro na Escola Dramática Municipal (ABREU, Modesto. Morre Oduvaldo Vianna. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 387, p. 1-5, maio/jun., 1972.).

³¹ ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1933, p. 04.

maestro, Henrique Voleger e original de Miguel Santos e Luiz Iglesias.

A peça foi ensaiada pelo Professor Eduardo Vieira, ao que nos informam, mereceu cuidados especiais, quanto à montagem e o elenco que vai defendê-la é bom. Nela vêem-se os nomes de Gilda de Abreu e Ida [de] Alencar estreantes.

Apollo Corrêa, cômico novo, para a nossa platéia, Vicente Celestino, Armando Nascimento, Pedro Dias, Salvador Paoli, Oscar Soares, Sarah Nobre, Edith Falcão, Margot Louro, Lia Benatti e Natalia de Aragão.”³²

Entretanto, Gilda alegou adoecimento e não pôde estreiar com a Companhia. Noticiou o mesmo jornal em 4 de abril de 1933:

“A opereta fantasia *A canção brasileira* por seu esplendor, pelo deslumbramento de seus quadros suntuosos e pelo desempenho da Companhia Brasileira de Teatro Musicado tem atraído ao teatrinho da rua D. Pedro I multidões e multidões que se renovam a cada espetáculo. Vivendo o papel principal de *A canção brasileira* tem arrancado os mais expressivos aplausos, a soprano Ida de Alencar que cantará em ‘doublé’ esse mesmo papel, com Gilda de Abreu, o mesmo que não aconteceu até agora porque esta linda e talentosa está enferma, só agora estando em franco restabelecimento.

A nova alvissareira [notícia] que podemos transmitir ainda, hoje, ao público carioca: Gilda de Abreu estreiar-se-á dentro de poucos dias.”³³

Finalmente em 15 de abril de 1933, *A Batalha* publicou sobre a estréia de Gilda:

“Vão sendo, como merecem devidamente recompensados os esforços do empresário M. Pinto em servir o público carioca. Os espetáculos do Recreio com *A canção brasileira* contam-se por enchentes. Os melhores reclamistas da peça são os que têm ido vê-la. Depois de amanhã e sexta-feira, será interrompida sua carreira triunfal pelas representações de *O mártir do calvário*, mas, sábado

³² ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1933, p. 04.

³³ ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1933, p. 04.

voltará à cena estreando, então, Gilda de Abreu, o que é sem dúvida, um grande atrativo.”³⁴

Ela estreou no espetáculo no dia 15 de abril de 1933, em um sábado de Aleluia. A doença referida talvez não tenha de fato existido, tendo sido apenas uma desculpa para não se apresentar durante o período de penitência. As pressões decorrentes da sua educação religiosa devem ter pesado na escolha da data da estréia.

“Na Semana Santa a interdição de comer carne vermelha era cumprida a rigor, o mesmo ocorrendo com a inconveniência de demonstrar alegria. Todos saíam de preto, ninguém fazia barulho. Marteladas, cantos, música, tudo parava. Não havia espetáculo e o próprio comércio cerrava as portas” (ARAÚJO, 1995: 363).

Segundo *A Batalha*, o público aguardava com ansiedade sua apresentação:

“Com o mais vivo interesse, o público aguarda a estréia, hoje, no Recreio, de Gilda de Abreu. Vivendo o papel principal de *A canção brasileira*, a interessante figurinha de nossa sociedade, [de]certo, o fará (...) de modo a impressionar por sua vivacidade de espírito e sobretudo, por seu talento de intérprete. É sem dúvida um conhecimento marcante do momento teatral.”³⁵

O crítico de *A Batalha*, que assinava apenas pelas letras A. F., escreveu logo após a estréia:

“O espetáculo de anteontem, no Recreio teve o sabor das ‘premieres’. É que se estreava, fazendo a protagonista da peça *A canção brasileira*, Gilda de Abreu distinta senhorita de nossa sociedade.

Conhecida como concertista e como declamista, para bem dizer, não encontrou dificuldades no que tinha de fazer no palco como cantora e como atriz, no que lhe deram para viver em cena. Incontestavelmente, com a aquisição desse

³⁴ ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1933, p. 04.

³⁵ ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1933, p. 04.

tão gracioso elenco, lucrou imenso o nosso pobre teatro. Quando a peça que serviu para sua apresentação, claro que irá, por ai afora dando enchentes às que tem registrado, desde que veio para o cartaz.

A. F.”³⁶

Chama a atenção no trecho acima o destaque dado à posição social de Gilda, o que se repetirá em outros momentos. Por um lado, não deixa de ser uma forma de dar legitimidade cultural ao teatro que se fazia naquele local. Por outro, há uma real distinção, já que a atriz fez uma trajetória pouco usual para as mulheres da sua classe e para esclarecer as dúvidas quanto a sua moral. A atriz profissionaliza-se a passos largos, atuando em um espetáculo após o outro. As peças na Praça Tiradentes não permaneciam muito tempo em cartaz. As que faziam sucesso de público eram ligeiramente alteradas no intuito de diversificar as atrações e atrair novos e antigos espectadores. Em 1933, Gilda escreveu a opereta de um ato, com sete quadros, *A princesa esfarrapada* ou *A princesa maltrapilha*, com música de B. Vivas. Esta foi acrescentada no programa de *A canção brasileira* e apresentada em 25 de abril de 1933:

“Muito justamente, se engalana, hoje, o popular teatro do fundo da antiga rua do Espírito Santo.

É o festival da senhorita Gilda de Abreu, que através do programa que organizou. Apresentar-se-á, também, como autora de uma opereta *A princesa esfarrapada* ou *A princesa maltrapilha* (a peça tem sido anunciada com esses dois nomes) que resume em seu único ato, dividido em sete quadros, uma história comovedora e sentimental.

A senhorita Gilda de Abreu é bem um caso ímpar, na história do nosso teatro. Pertencendo à distinta família, e não ligando a mínima importância aos preconceitos, abraçou a carreira teatral.

Sua estréia foi um verdadeiro triunfo, que toda a imprensa constatou. Pela intuição e pelo modo porque observou as lições de seu mestre que foi o Professor Eduardo Vieira, supriu assim o tempo que lhe faltou de aprendizagem.”³⁷

³⁶ ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1933, p. 04.

³⁷ ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1933, p. 04.

A canção brasileira fez mais de 300 apresentações e permaneceu em cartaz até o dia 10 de agosto. Em 11 de agosto, Gilda estreou a peça de três atos *Maria*, de Viriato Corrêa, com música de Chiquinha Gonzaga, também na Companhia do Recreio.

“Até dia 10 de agosto a população carioca, ainda [tem] oportunidade de assistir ao desempenho admirável de *A canção brasileira*. No dia 11 terá, então lugar a ‘*premiere*’ de *Maria*, opereta que Viriato Corrêa escreveu com o brilho que põe em tudo que faz. Trata-se, assegura-nos, de um lindo espetáculo, cheio de ternura e sentimento. Uma peça tão bonita que certamente repetirá o êxito sem igual de *A canção brasileira* que antecede no cartaz. *Maria*, com música de Francisca Gonzaga.”³⁸

A peça *Maria* permaneceu em cartaz até 30 de setembro. Em 1º de outubro, Gilda estreou outro espetáculo, *A casa branca*, de Freire Júnior. O jornal *A Batalha* publicou sobre a estréia:

“Toda a atenção da cidade converge hoje para o Recreio, onde se estreará *A casa branca*, opereta do maestro Freire Junior, que fixa em ricos coloridos, através de quadros de fantasia, os costumes cariocas e um pouco da vida tumultuada e vibrante da cidade maravilhosa. É o original que promete agradar pela leveza e pela graça do seu enredo e, sobretudo, por seu fundo psicológico. Encerra uma linda história, através de sua intriga e de suas situações teatrais trabalhadas, em molde cinematográfico, pois, sua ação se desenvolve através [de] dezoito quadros, contém em seu bojo, visões grandiosas e suntuosas. Há em seu perpassar, por exemplo, um desfile sensacional de ‘modelos’ para casa, praia e ‘*soirée*’ bem como outros de pijamas também para a casa e para praia. As canções são bonitas e Gilda de Abreu da Companhia tem a ‘*change*’ para mostrar as possibilidades de sua linda voz cantando coisas bonitas e inspiradas. Vicente Celestino por sua vez mostra as excelências de sua garganta privilegiada, bem como Ida de Alencar e Edith Falcão.”³⁹

³⁸ ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1933, p. 04.

³⁹ ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 1º out. 1933, p. 04.

A casa branca foi encenada até 9 de novembro de 1933. Em 10 de novembro Gilda estreou *A cantora do rádio*, com música do maestro Henrique Voleger e libreto de Miguel Santos. Em seguida, participou de *Jurity*, também de Viriato Corrêa e Chiquinha Gonzaga, que estreou em 24 de novembro de 1933 e ficou em cartaz até 12 de dezembro de 1933. Logo em seguida reestreou com *A canção brasileira* em 13 de dezembro de 1933 e permaneceu em cartaz por dez dias. Em 26 do mesmo mês a Companhia fez uma única apresentação de *A casa branca*. No dia 27 de dezembro o grupo viajou para a cidade de São Paulo.

Em 1934, com a inauguração da iluminação do Cristo Redentor no Corcovado foi realizado um recital no Teatro Municipal para homenagear o físico Guglielmo Marconi, responsável pela iluminação. Gilda foi convidada para cantar após a recusa de Bidu Sayão. Esta declinou do convite ao saber que Marconi era simpático ao regime de Mussolini. Assim, Gilda cantou ao lado de Benjamiro Gigli. Nos anos de 1934 e 1935, fez parte da Companhia de Operetas Vienenses Irmãos Celestino. Na companhia, atuou em várias peças como *Eva*, de Bernard Larousse, *A princesa das czardas* e *A bayadera*, de Emmercih Kalman, *Fraquita*, *A viúva alegre*, *O conde de Luxemburgo*, de Franz Lehár, *A princesa dos dólares*, de Leo Fall e *A casa das três meninas*, de Franz Schubert.

Vale observar que Gilda, conscientemente ou não, fez escolhas em que se defrontou com formas cristalizadas de preconceito na época. Primeiro, não se casou na juventude como era a regra. Depois, a escolha por ser atriz não coadunava com as expectativas de uma mulher da sua classe social. Ainda que essa fosse a escolha, haveria de ser encaminhada para as formas de arte reservadas à elite, como a ópera, por exemplo. Mas Gilda opta por ser atriz e fazer teatro popular, traindo assim, conscientemente ou não, sua classe e as expectativas que os pertencentes a essa classe tinham em relação ao papel da mulher. Quarenta anos depois do seu começo no teatro, recordaria essa trajetória transgressiva:

“(...) naquela época, teatro era muito malvisto, isto é, as pessoas que trabalhavam no teatro. E as famílias faziam oposição. Mas papai e vovô já tinham morrido e eu estava

com 29 anos. A minha estréia foi num sábado de Aleluia, foi um impacto, porque mamãe era muito conceituada em todo o meio artístico clássico, do Rio, mas não no teatro popular (...)⁴⁰

Mais tarde, como veremos, enveredará para a realização cinematográfica, o que acarretará novas tensões.

6. O casamento com Vicente Celestino

Antonio Vicente Felipe Celestino era filho dos cantores José Celestino e Serafina Gamera Celestino, italianos da Calábria. Nasceu em 1894, na Rua Paraíso, em Santa Teresa, Rio de Janeiro. Começou a trabalhar cedo, em uma casa de guarda-chuvas, situada à Rua Sete de Setembro. Iniciou sua carreira artística cantando nas casas de chope da Rua do Lavradio, na Lapa, Rio de Janeiro. O ambiente era composto, principalmente, por malandros, prostitutas, gigolôs, artistas ligados à música popular, boêmios, etc.

Aos dezesseis anos começou a estudar opereta com um grupo de amadores. Aos dezoito anos foi convidado para cantar em clubes recreativos. Em uma de suas apresentações conheceu o coronel Alvarenga, diretor da Companhia de Teatro São José. Este o levou ao palco para sua primeira apresentação em público. Vicente cantou *Flor do mal* de sua autoria. Aos vinte anos, ganhou um pequeno papel em uma peça romanesca⁴¹. Em 1916, aos 22 anos, gravou um compacto com a canção *Flor do mal*, pela Odeon. O disco foi um sucesso e rendeu a Vicente o título de “A voz orgulho do Brasil”.

Em 1919, Vicente Celestino estreou na Companhia do Teatro São Pedro com operetas do mesmo gênero do teatro Chatelet de Paris. A peça de estréia foi *Flor da noite* de Oduvaldo Vianna. Nessa peça, Oduvaldo fez os intérpretes masculinos saírem às ruas do Rio de Janeiro vestidos como mendigos, a fim de

⁴⁰ A VIÚVA de Vicente Celestino vai fazer um filme (sobre ele). *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1977.

⁴¹ Composição curta, para canto e piano, de cunho sentimental ou patético, típica do século XIX, ver ABREU, Gilda de. *Minha vida com Vicente Celestino*. São Paulo: Butterfly, 2003. p. 35.

atraírem a atenção da polícia para serem presos e assim promover o espetáculo. A peça foi um sucesso. Nela Oduvaldo retratou o que se chamava de *bas-fond* carioca, ou seja, trouxe as situações do submundo carioca, como o jogo de cartas, bebida, prostituição, marginalidade, no interior de um bar chamado Cabaré Flor da Noite (MADEIRA, 2003: 131).

Gilda conheceu Vicente ainda muito nova, aos dezessete anos, quando ele era aluno de canto de sua mãe e já um artista reconhecido.

“Eu já conhecia Vicente, porque ele foi estudar com mamãe, na Rua Aguiar, porque Villa-Lobos recomendou trabalhar melhor sua potência de voz.⁴² Era uma peça chamada *Izaah*. Naquele tempo, um tempo que eu tenho muita saudade. Eu não tinha licença de entrar na sala onde estavam todos ensaiando, porque uma mocinha não entrava onde estavam os mais velhos. Mas eu tinha chegado do colégio e fugi, andei pelos corredores lá de casa, me escondi atrás da porta, então pela fresta fiquei vendo aquele espetáculo, aquela gente toda ensaiando. Era uma coisa maravilhosa.”⁴³

Trabalharam juntos, em 1933, quando Gilda estreou no teatro, com a *Canção brasileira*.⁴⁴ Na peça a canção brasileira casa-se com samba, típico do morro. E foi assim também na vida real: Gilda casou-se com Vicente. Foi nesse período que ela se declarou para o cantor: “(...) eu, que sempre fui muito

⁴² Villa-Lobos apresentou Vicente Celestino à Nícia Silva para que pudesse estudar canto, pois Vicente não tinha uma voz preparada para as gravações elétricas: “(...) a gravação elétrica, cuja aparelhagem era muito sensível e sem controle nas mãos inexperientes, foi um inferno para Vicente. Obrigavam a ficar de costas e a 20 metros de distância para gravar, ficando prejudicadas a dicção” (Vicente Celestino sua vida, seus amores. Artigo não identificado do Arquivo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira).

⁴³ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

⁴⁴ A peça *A canção brasileira* é baseada na prosopopéia, segundo o jornal *A Batalha*, assim estavam distribuídos os papéis: “(...) Samba, Vicente Celestino; Tango, Francisco Pezzi; Tamborim, Apollo Corrêa; Cavaquinho, Brandão Filho; Violão, Pedro Dias; Lundu, Oscar Soares; Fado, Armando Nascimento; Tempo, Salvador Paoli; Figurino, Armando Pearson; Bombo, Oscar Soares; Primeiro boy, Alberto de Andrade; Segundo boy, Carlos Bastos, João Alfredo, Salvador Paoli; Gigilô, Jim Pearson; Grom, Luiz Azevedo; Primeiro Criado, Alfredo Vallim; Segundo Criado, Antonio Nobre; Flauta, Lia Binatti; Senhora Charleston, Margot Louro; Batucada e tesoura, Edith Falcão; Valsa, Edith Falcão; Couplet, Norma de Andrade; Mãe Cuíca, Maria Leal; Pagem, Jurcey Silva; Convidada, Rosa Fernandes; Princeza, Isabel, Edith Falcão e Dansense, Miss Amnerys. (ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 28 out. 1993, p. 04).

audaciosa, procurei por ele e, com as mãos em seu ombro, falei que estava começando a gostar dele (...).”⁴⁵

Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), Gilda deu mais detalhes:

“Aí eu pus as mãos nos ombros de Vicente. Estávamos contracenando. Quem estava na frente era Sara Alberti com Brandão e Pedro Dias. Eu fiquei olhando bem para ele, assim. Falei baixinho para ele:

— ‘Sabe de uma coisa, eu estou começando a gostar de você.’

Ele parou, não disse nada, ficou que nem uh! (...) Eu tinha que entrar em cena, daí eu tive que empurrar o Vicente fora de cena. Nesse momento eu já tinha mudado a roupa e já estava pronta para entrar outra vez, então o Vicente falou:

— ‘Gilda o que você disse é verdade?’

— ‘É. Por quê?’

— ‘Porque eu sou tão diferente de você.’

— ‘É nada diferente de mim, você é uma criatura encantadora.’

E foi assim.”⁴⁶

A cerimônia aconteceu em 25 de setembro de 1933, em uma segunda-feira. Após a cerimônia, o casal dirigiu-se para as sessões noturnas da peça, no Teatro Recreio.⁴⁷ Sobre a data escolhida, Gilda relatou das impossibilidades de o casamento ocorrer em um sábado, dia 23 de setembro, dia de seu aniversário. Transferiram-na para dois dias depois, 25 de setembro. Sobre o casamento, Gilda declarou:

“Íamos nos casar no dia de meus anos, que seria 23 de setembro, mas acontece que era um sábado e havia três sessões, uma à tarde e duas à noite. Naquele tempo se trabalhava um bocado. Eu não podia casar no sábado, então

⁴⁵ GILDA de Abreu depõe entre amigos no Museu da Imagem e do Som. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 out. 1973.

⁴⁶ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, em 2 out. 1974.

⁴⁷ Na década de 30, não havia dias de descanso, a temporada era de segunda a sexta-feira com duas apresentações noturnas e no fim de semana, além das apresentações noturnas, havia a matinê.

ficou para o dia 25, dois dias depois, uma segunda-feira, que também não havia descanso absoluto: eram duas sessões à noite. Mas em todo caso havia a tarde. Eu me casei no civil e religioso em casa e à noite fomos trabalhar.”⁴⁸

Gilda usou seu próprio vestido de casamento para o enlace ficcional da canção brasileira com o samba. Flores e pombos brancos foram lançados para desejar sorte aos recém-casados.

Há rumores que Vicente Celestino fosse casado com a atriz paulista Laís Areda, com quem tinha um filho. Em 1921, Vicente e Laís atuaram juntos na Companhia Nacional do Teatro São Pedro. Eram os principais artistas e os melhores salários na Companhia (GOMES: 2004: 104). Antes de conhecer Vicente Celestino, Gilda também era compromissada com Américo de Castro, gerente do Banco de Crédito Real de Minas Gerais.

O casamento com Vicente foi mais uma das vezes em que Gilda se esquivou de muitas das determinações de classe reservadas a ela. Vicente era artista, boêmio, pobre, filho de imigrantes e ainda tinha um filho com outra mulher. Nada disso poderia lembrar um bom par para uma moça da sua classe social.

“Nas elites ou no meio pobre, a escolha do cônjuge era movida pela razão e assentada no princípio de igualdade social e moral. A paixão e a atração física não participavam da decisão do casamento. (...)” (ARAÚJO, 1995: 98).

Entretanto, aos 29 anos, Gilda já não era uma moça, para os padrões da época.

⁴⁸ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

Capítulo II

1. O cinema brasileiro na década de 30

Os anos 20 foram de grandes transformações e seu impacto fez sentir-se no final da década. A deposição do presidente Washington Luís (1926-1930) pelos militares e a condução de Getúlio Vargas (1930-1945) ao poder, em 1930, foi o marco do que ficou conhecido por Revolução de 30. Ela pôs fim à República oligárquica iniciada em 1889, com a proclamação da República. Desses agitados anos, recorda-se Carlos Maul:

“1930... 3 de outubro... 24 de outubro... Edifícios de jornais incendiados... Em correria pelas ruas grupos amotinados de lenço vermelho no pescoço... No jardim do Palácio Monroe, sede do Senado da República, acampados, churrasqueando, gaúchos do Batalhão Bento Gonçalves, e de pé, olímpico, no meio-fio da calçada, o meu velho e querido amigo e confrade Alcides Maya, escritor eminente, membro da Academia Brasileira de Letras, com a loura cabeleira coberta por um chapelão, de bombachas e chiripá, e adaga no cano da bota de cavaleiro. Uma evocação simbólica de Piratini... No centro da Avenida Rio Branco, o cumprimento da promessa de um deputado revolucionário: cavalos amarrados no Obelisco... E foi assim que acabou a ‘Bela Época’. Iria começar a segunda tempestade republicana...” (MAUL, 1968: 211)

Reordenado o equilíbrio de forças entre as classes dominantes, Getúlio Vargas governou durante sete anos. Em 1937, apoiado pelos militares no poder, encabeçaria o golpe de Estado que instalou o Estado Novo, cuja duração se estenderia até 1945.

No primeiro período do seu governo (1930-1937) houve a expansão da industrialização. Embora, como afirma Boris Fausto (2005), não houvesse uma deliberada ação do Estado no sentido de promover a industrialização, esta se favoreceu do contexto que combinou Estado centralizado, política de substituições

de importações, capacidade industrial ociosa e participação de fração da burguesia industrial do governo. Escreve Fausto:

“Se o desenvolvimento industrial não foi da prática política de Vargas entre 1930 e 1937, isso não significa que o Estado tenha adotado uma linha contrária aos interesses da burguesia industrial. Do ponto de vista político, alguns elementos do setor obtiveram postos de comando e de importância (...)” (FAUSTO, 2005: 67-8).

O resultado foi que o país, a partir dos anos 30, vivenciou um momento de industrialização que iria se estender pelas décadas seguintes.

O cinema não ficaria fora de certa euforia pela industrialização. Empresários voltados ao ramo do entretenimento tentariam mais de uma vez construir estúdios, importar maquinário estrangeiro e contratar pessoal técnico para montar aqui versões locais do que entendiam por produção industrial de cinema. Não raramente, o modelo era inspirado no modo de produção norte-americano cujo centro era Hollywood.

Claro que esta euforia não era injustificável. Nas primeiras décadas do século passado, as principais cidades se desenvolviam economicamente. Embora ainda fôssemos exportadores de sobremesa (café e açúcar) e outras matérias-primas, uma parcela da burguesia e da classe média urbana desejava reproduzir por aqui um estilo de vida europeu. Desejo e imaginário não são pouca coisa quando falamos em cinema; esse era o carro-chefe dos valores e costumes “modernos”. A elite passava a freqüentar as salas centrais construídas para o seu deleite. Na outra ponta, o cinema atraía também a atenção da patuléia, em sua maioria migrantes nordestinos, negros e camponeses que habitavam os morros e subúrbios. No Rio de Janeiro havia cinemas em praticamente todos os bairros: Copacabana, zona portuária, nos subúrbios das zonas norte e sul, na ilha do Governador e na ilha de Paquetá (GOMES, 2004: 53-4).

Além dos fatores gerais intrínsecos ao desenvolvimento capitalista, outros fatores impulsionaram o cinema brasileiro, como a melhoria das condições técnicas das salas de projeção, a regularização no fornecimento de energia, etc.

(BARROS, 2005: 11). As inovações técnicas, como a introdução do filme sonoro, também reanimaram os produtores que viam a língua como uma barreira natural à entrada do filme estrangeiro. Escrevem Galvão e Souza:

“Os primeiros filmes falados criavam a ilusão de que o cinema estrangeiro tinha perdido a vez no nosso mercado. Se a imagem é universal e pode ser compreendida por todos os povos, o mesmo não acontece com a fala: supunha-se que o cinema falado em língua estrangeira não seria aceito pela grande maioria do público brasileiro, ignorante de qualquer outra língua que não a sua. Não se tinha desenvolvido ainda a técnica dos letreiros superpostos à imagem, e quando se cogitava deles supunha-se que tal sistema seria inviável, jamais o público se acostumaria a ver e ler ao mesmo tempo”⁴⁹ (GALVÃO; SOUZA, 1984: 465).

A partir da década de 20, houve o aumento de investimento na produção cinematográfica com tentativas, nem sempre bem-sucedidas, de realizar filmes em estúdios. Vejamos algumas delas.

Em São Paulo foi criada em 1925 por Almada Fagundes a Visual Film. Mistura de cineclube, casa de jogo e escola de cinema, produziu apenas o filme *Quando elas querem* (1925), de Eugenio Centenaro Kerrigan e Paolo Trichera (GALVÃO, 1975: 44).

No final dos anos 30, também na cidade de São Paulo, foi fundada a Companhia Americana de Filmes, de propriedade de um grupo de fazendeiros, que investiram na compra de equipamentos e construção de um moderno estúdio.⁵⁰ Sua única produção foi *Eterna esperança* de Léo Marten, lançada em 1940. Após a estréia a empresa decretou falência (GALVÃO; SOUZA, 1984: 471).

⁴⁹ O primeiro filme sonoro nacional foi *Acabaram-se os otários* (1929), produzido em São Paulo, dirigido por Luiz de Barros. Uma comédia em seis atos sincronizados em discos, que contava a história do caipira brasileiro, Bentinho Samambaia, e do colono italiano, Xixilo Spicafuoco, que saíram do interior e se aventuraram na cidade de São Paulo. Após inúmeras peripécias e desilusões, a dupla retorna ao campo (SILVA NETO, 2002: 26).

⁵⁰ No capítulo “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”, Afrânio Mendes Catani data a inauguração da Companhia Americana de Filmes em 1937 (CATANI, 1990: 194-5).

Em 1930 houve outra tentativa paulista de instalação de estúdios, a Épica Film, de propriedade do casal César Melani e Cléo de Verberena.⁵¹ Segundo as pesquisadoras Elice Munerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, os recursos financeiros do casal vieram da venda de jóias e propriedades (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982: 24). Com o dinheiro o casal alugou uma casa e nos fundos construiu seu estúdio batizado de Épica Film. O estúdio realizou apenas um filme, *O mistério do dominó preto* (1930). Cléo de Verberena assumiu as funções de diretora, atriz e produtora (HOLLANDA, 1989: 32).⁵²

O maior empreendimento ocorreu também em 1930, a fundação da Cinédia, no Rio de Janeiro. Seu proprietário, Adhemar Gonzaga queria produzir um cinema nacional, mas com a qualidade dos estúdios americanos. Para João Luiz Vieira, “A proposta de um cinema brasileiro com padrão internacional de igualdade significava a adoção irrestrita do modelo de produção de Hollywood” (VIEIRA, 1990: 133). Seus filmes deveriam mostrar o progresso e capacidade de assimilação da técnica cinematográfica que contribuiriam para a propaganda de um Brasil moderno e cosmopolita.

As metas do novo empreendimento eram: “equipamentos, aumento de produção e a construção de um estúdio”, para controle de luz, e liberdade de câmera para o aprimoramento da diegese fílmica. O estúdio deveria possuir, também, o espaço físico privilegiado materialmente e espaço cênico ideal de confecção da obra cinematográfica. Assim, Gonzaga poderia colocar em prática a estética defendida por *Cinearte*, como a questão de fotogenia e cenários grandiosos, que não poderiam ser alcançados sem os estúdios (HEFFNER; RAMOS, 1988: 11-4).

As primeiras produções foram *Lábios sem beijos* (1930), sob direção de Humberto Mauro, recém-chegado ao Rio de Janeiro (GOMES, 1974: 438), *Mulher* (1931), de Octávio Gabus Mendes e *Ganga bruta* (1933), de Humberto Mauro.

⁵¹ Ver RAMOS, Lécio Augusto. Cléo de Verberena. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 562.

⁵² A cópia e os negativos do filme encontram-se em péssimo estado de conservação e não nos permite saber sua duração original (HOLLANDA, 1989: 32).

Após o fracasso comercial das fitas anteriores, a Cinédia se associou com a Waldow Filmes⁵³ e produziram: *Alô, alô, Brasil* (1933) e *Estudantes* (1935) ambos de Wallace Downey, e *Alô, alô, carnaval* (1935), de Adhemar Gonzaga. Esses filmes possuíam um enorme apelo comercial, pois apresentavam nomes de grande sucesso do rádio como Mário Reis, Carmen Miranda, o Bando da Lua, Lamartine Babo, Almirante, as irmãs Pagãs e Dircinha Batista (HEFFNER; RAMOS, 2000: 131).

Também na cidade do Rio de Janeiro a atriz Carmen Santos, junto com as irmãs Juliana, Deolinda, o cunhado Mario e com participações reduzidas de Humberto Mauro, do pintor Augusto Bracet e de Nicolau Braz fundaram, em 1934, a Brasil Vox Film. Em 1935, a companhia teve seu nome alterado para Brasil Vita Filme, devido a um processo movido pela 20th Century Fox.⁵⁴ Suas primeiras produções foram os complementos e documentários produzidos sob o estímulo do decreto nº 20.240,⁵⁵ que obrigava a exibição de um complemento nacional antes de um filme estrangeiro. Estes pequenos filmes garantiam o retorno financeiro para o estúdio. Foram realizados: *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da cidade do Rio de Janeiro*, *As 7 maravilhas do Rio de Janeiro*, *No Jardim Zoológico* e *Pescadores de Sepetiba*. Esses dois últimos foram destacados pela revista *Cinearte* (SANTOS, 1992: 184-5).

Em 1935 investiram no primeiro longa-metragem de ficção, *Favela dos meus amores*, com direção de Humberto Mauro e Carmen Santos no papel principal. Segundo Alex Viany:

“*Favela dos meus amores* é um marco importantíssimo, não só por constituir a coisa mais séria dos primeiros anos do período sonoro, mas também por seu

⁵³ A Waldow Films foi registrada na Junta Comercial do Rio de Janeiro como uma sociedade anônima, com capital total de 250 contos de réis, divididos em ações de um conto cada e Wallace Downey possuía 243 ações. (HEFFNER, 1988:107)

⁵⁴ AUTRAN, Artur. Carmen Santos. In. Enciclopédia do cinema brasileiro. São Paulo: Senac, 2000, p. 490-1.

⁵⁵ Diário Oficial, Rio de Janeiro, 4 abr. 1932. O artigo 12 diz: “A partir da data que for fixada, por aviso do Ministério da Educação e Saúde Pública, será obrigatória, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censura” (VIANY, 1959: 399). Segundo Anita Simis, a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas de cinema foi testada, pela primeira vez, a partir de 1934 (SIMIS, 2000: 321).

sentido popular, que apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema” (VIANY, 1959: 108).

Em 1936 foram inaugurados os estúdios da Sonofilms, de propriedade de Alberto Byington Júnior e Wallace Downey.⁵⁶ Sem possuir grandes recursos, sua atuação voltou-se para a produção de chanchadas (FERREIRA, 2003: 60-1). Assim foram produzidos dez títulos em quatro anos, entre eles: *O bobo do rei* (1937), de Mesquitinha; *Bombonzinho* (1938), de Joracy Camargo, *Banana da terra* (1938), *Laranja da china* (1939), *Futebol em família* (1939) e *Pega ladrão* (1940), de Ruy Costa; *Anastácio* (1939), de João de Barros; e *Simpático Jeremias* (1940), de Moacyr Fenelon. Após um incêndio que destruiu os estúdios, Alberto Byington filmou o musical *Céu azul* (1941), para lançá-lo no Carnaval, mas não obteve sucesso.

Depois do incidente, Byington repassou a Sonofilms a Wallace Downey, que nesse período trabalhava para a Cinédia. Em 1943 os estúdios co-produziram com a Cinédia seu último filme, *Abacaxi azul*, de Ruy Costa (HEFFNER, 2000: 521-2).

É esse o quadro geral do cinema brasileiro quando Gilda de Abreu inicia sua carreira como atriz de cinema. Em 1936 ela trabalhou no filme *Bonequinha de seda* dirigido por uma figura emblemática desse período, Oduvaldo Vianna. Vejamos mais de perto um pouco da história de Oduvaldo e o seu *Bonequinha de seda*.

⁵⁶ No capítulo, “A chanchada e o cinema brasileiro (1930-1955)”, João Luiz Vieira data a inauguração da Sonofilms em 1937 (VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema brasileiro (1930-1955)*. In: RAMOS, Fernão. *A história do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1988). O pesquisador Hernani Heffner menciona a inauguração da Sonofilms em 1930, como Byington & Cia. modificada posteriormente para São Paulo Sonofilms e finalmente para Sonofilms, após sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro (HEFFNER, Hernani. *Sonofims*. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 521). Os pesquisadores Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza mencionam a sociedade do empresário Alberto Byington Júnior e Wallace Downey em 1931 com a realização do filme *Coisas nossas*. Esse filme foi o início dos musicais, gênero explorado pelo cinema carioca, a partir dos anos 30. (GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto. *Le parlant et les tentatives industrielles: années trente, quarante, cinquante*. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio. *Le cinéma bresilien*. Paris: Centre George Pompidou, 1987).

2. Oduvaldo Vianna

Oduvaldo Vianna nasceu no bairro do Brás, na cidade de São Paulo, em 1892. Aos dez anos já contribuía para o jornaleco *Zig-Zag*. Aos catorze, escrevia para o jornal literário *Aurora paulistana*. Nessa mesma época escreveu seu primeiro livro de poesia, *Horas de angústias*. Em 1909, aos dezessete anos, começou a trabalhar como revisor no *Diário da Manhã* e logo depois se transferiu para *A Platéia* onde foi repórter e redator. Contribuiu também para o semanário *O Momento*.

No início da Primeira Guerra Mundial viajou à Europa como correspondente do jornal *A Platéia*. Em Portugal, sem dinheiro para regressar ao Brasil, escreveu e vendeu os direitos do segundo livro, *Feira da ladra*. No seu retorno iniciou os estudos de odontologia na Escola de Farmácia e Odontologia, em São Paulo, mas para infelicidade de seu pai, o professor Justiniano Vianna, Oduvaldo abandona a faculdade para se dedicar à carreira artística.

Em 1915 Oduvaldo conseguiu o terceiro lugar em um concurso literário patrocinado pelo jornal carioca *Imparcial*. No ano seguinte, mudou-se para o Rio de Janeiro e, para se sustentar, trabalhou como jornalista para *O Dia* e *A Noite*. Dedicava-se também ao teatro: sua primeira peça foi *Amiga de infância*; pouco tempo depois ensaiava *Ordenança do coronel*. A partir dessas primeiras peças dedicou-se ao teatro até o final dos anos 30 de maneira quase ininterrupta.

Oduvaldo trabalhou com todas as formas de teatro, como a comédia de costumes, sainetes,⁵⁷ revistas e operetas. Em suas peças, Oduvaldo sempre foi exigente. Cuidava pessoalmente das rubricas, dos cenários, dos figurinos, dos versos, das músicas e da divulgação. Sua produção era intensa: uma média de duas ao ano. Entre os destaques há as comédias de costumes *Terra natal* (1920) e *Amor* (1933), a sainete *Folha caída* (1928), em que abordou a questão tabu do divórcio, a revista *O homem da máscara* (1920), a opereta *Clube dos pierrôs*

⁵⁷ Pequena peça alegre do teatro espanhol, de que participavam dois ou três personagens. (HOUAISS, Antonio. Sainete. In: *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. p. 2497).

(1919), o *vaudeville* *O almofadinha* (1919) e o drama *As sacrificadas* (s/d) em co-autoria com Alberto Leal.

Fez também traduções e adaptações, pois dominava o francês, o inglês e o espanhol. As traduções eram obrigatórias para suprir a demanda das peças que eram substituídas quinzenalmente. A primeira tradução foi *O pobre Jeremias* (1917), em parceria com Rui de Villar. Após a primeira excursão ao Uruguai e Argentina, iniciou a tradução e adaptação de vários autores sul-americanos, como Sanchez Gardel (*Os girassóis*, 1924) e Florêncio Sanchez (*Moinhos de vento*, 1924), entre outros.

Em 1930, viajou para os Estados Unidos, onde permaneceu por seis meses. Lá assistiu a diversos espetáculos da Broadway e conheceu os estúdios de Hollywood, onde aprendeu a técnica cinematográfica (MADEIRA, 2003: 123). Nessa época, Oduvaldo estava empolgado com o cinema sonoro e queria aprender mais da nova arte. Na volta pretendia tentar a carreira de diretor cinematográfico. Entretanto, quando do seu retorno, não conseguiu dinheiro suficiente, tampouco sócio para os seus projetos. Assim, voltou ao teatro e prosseguiu sua carreira de autor e diretor teatral.

Em 1933 sua comédia de costumes *Amor* estreou em 7 de setembro no Teatro Boa Vista, em São Paulo, com grande sucesso. A peça era uma sátira social em três atos e 35 quadros, denominada comédia-filme. Foi escrita especialmente para Dulcina Moraes, a quem Oduvaldo cedeu às exigências: foram confeccionados dezesseis trajes e a peça custou trinta contos, uma fortuna para a época (idem: 217).

A Waldow Films interessou-se em adaptar *Amor* para o cinema, mas o projeto foi cancelado. Para Heffner e Ramos: “*Amor* seria a primeira produção da recém-fundada Waldow Film, tendo havido ao que parece algumas negociações em torno do projeto que, entretanto, foi arquivado logo em seguida” (HEFFNER; RAMOS, 1988: 121). No entanto, o simples episódio reanimou a vontade de Oduvaldo de trabalhar com cinema. No ano seguinte (1934), ele produziria o cinejornal *Lanterna mágica*, de João Stamato.

Em 1935, recebeu uma nova proposta de Wallace Downey, que se dispôs a realizar *Na batucada da vida*, sob direção de Oduvaldo. A produção, já em estágio avançado nos estúdios da Cinédia, foi interrompida. Trabalhou ainda na preparação para o cinema da sua peça *Canção da felicidade* que Downey pretendia realizar, mas que também foi cancelada.

Foi nessa época, aproximadamente entre o final de 1934 e 1935, que Oduvaldo iniciou o roteiro de *Bonequinha de seda*⁵⁸ na esperança de que algum estúdio se interessasse em produzi-lo. Tentou primeiro a Brasil Vita Filme, mas Carmen Santos o recusou, pois estava envolvida na produção do seu filme *Inconfidência Mineira*. Oduvaldo então apresentou o projeto à Cinédia, que aceitou em regime de co-produção. Sem todo o dinheiro necessário, o próximo passo foi recorrer ao amigo Oscar Ribeiro Jordão, dono de cinemas em São Paulo, com quem conseguiu o capital necessário para associar-se à Cinédia (HEFFNER; RAMOS, 1988: 123).

Depois de dirigir *Bonequinha de seda*, Oduvaldo partiu para Buenos Aires, de onde recebera um convite para dirigir o filme *El hombre que nació dos veces* (1938). Voltou à Argentina no começo da década de 40, onde passou a residir. Lá trabalhou no teatro, principalmente. Em 1942 retornou ao Brasil e fixou residência em São Paulo. Trabalhou no rádio e, no final dos anos 40, foi convidado por Assis Chateaubriand para dirigir um curta-metragem sobre os bastidores da Rádio Tupi e seu quadro de artistas. O filme recebeu o sugestivo nome de *Chuva de estrelas*. Em seguida, dirigiu seu último filme, também produzido pela empresa de Assis Chateaubriand (Estúdios Cinematográficos Tupi), intitulado *Quase no céu* (1949).

3. Gilda estréia como atriz de cinema

Em 1935, Gilda e Vicente viajaram a Buenos Aires, para uma temporada da ópera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donzetti. Na estada na capital

⁵⁸ *Bonequinha de seda* se transformou também em opereta no teatro, escrita por Oduvaldo Vianna, e em romance, escrito por Gilda de Abreu.

portenha encontraram-se com o dramaturgo e amigo Oduvaldo Vianna. Segundo José Spintto, foi neste momento que partiu o convite para Gilda trabalhar em *Bonequinha de seda*.

“Oduvaldo Vianna estava com eles em Buenos Aires, em 1935, porque iriam fazer uma temporada e disse: ‘Gilda, vou convidar a Carmen Miranda para fazer a *Bonequinha de seda*, mas eu acho que você seria ideal para o papel, porque tem que cantar uma música lírica e a Carmen não tem voz tão lírica, não como a sua’.

E Gilda respondeu: ‘Oduvaldo, vamos fazer um teste, está ok?’”⁵⁹

Na verdade Oduvaldo pretendia filmar com Carmen Miranda *Na batucada da vida*, mas como esta não compareceu às filmagens o projeto foi cancelado. Ele, então, reescreveu o roteiro, agora denominado *Bonequinha de seda*, para Gilda e a convidou para o papel principal.

Vale destacar que o teatro musical, principal entretenimento da população urbana, se encontrava em decadência no final dos anos 20. A diminuição crescente de público e renda pareciam irreversíveis. O cinema roubava progressivamente os espectadores e os teatros eram convertidos em salas de exibição ou em cines-teatros. Com a entrada da tecnologia do filme sonoro e a produção dos filmes musicais carnavalescos, as dificuldades em montar operetas para competir com o cinema tornaram-se muito maiores. Gilda declara em 1936:

“É um problema, as operetas antigas não agradam bastante para ficar muito tempo em cartaz. Modernizá-las com cenários luxuosos ou apresentá-las com a *mise-en-scène* da época, exige um capital que nem sempre se dispõe. Operetas modernas? Mas, naturalmente, [eu teria um prazer] imenso. Entretanto, não [são montadas] aqui e os direitos autorais são enormes.”⁶⁰

⁵⁹ SPINTTO, José. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro, 23 jan. 2004.

⁶⁰ A BONEQUINHA de seda. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 449, p. 12-3, 15 out. 1936.

Portanto, migrar para o cinema tornava-se uma necessidade natural para os artistas nesse momento. Segundo o jornal *Correio da Manhã*:

“Desde que o cinema começou a fixar suas raízes na sociedade contemporânea, não se cansam de lhe atribuir a decadência do teatro. Referindo-se à crise atual dos palcos, num país de tradicional arte dramática, que é a França, Benjamin Crémieux ⁶¹ considera que o filme, principalmente o filme falado, desfechou um golpe fatal no teatro: casas que lhe eram destinadas transformaram-se em salas de projeção; atrizes de evidência preferiram ser estrelas de cinema; autores dramáticos se transferiram para a literatura dos cenários e dos diálogos dos filmes. A influência do cinema se exerce sobre a quantidade e a qualidade da produção teatral.”⁶²

A passagem para o cinema não foi tão fácil. Gilda teve que se adaptar ao novo meio e a sua própria linguagem. Devido ao fato de ter as maçãs do rosto salientes, se submeteu a uma arriscada cirurgia plástica para se adequar aos padrões fotogênicos da época. Seu sotaque francês também devia ser atenuado, já que a personagem que faria em *Bonequinha de seda* apenas fingia-se de francesa.

“Eu tinha um modo de falar muito meu, então ele dizia: ‘Ah, meu Deus do céu!’ Como a história passava-se em uma [interrupção na gravação] era brasileira, mas que fingia-se estrangeira, como estrangeira, tinha que falar o português correto sem esse ‘r’ que eu tenho. Oduvaldo era obrigado a procurar sinônimos, entende, para substituir o ‘r’ que [eu] não tinha. Quando chegou o negócio de falar, fingir francês, era mais difícil. Foi uma filmagem tremendamente difícil (...)”⁶³

⁶¹ Benjamin Crémieux (1888-1944), historiador e crítico de literatura italiana.

⁶² PRENDE-SE ao cinema a crise contemporânea do teatro? *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 set. 1939.

⁶³ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

Igualmente representar diante da aparelhagem técnica não a deixava à vontade, causando-lhe um certo estranhamento. Sobre os primeiros dias de filmagem, Gilda relatou à *Cinearte*:

“Nos primeiros dias, naturalmente, o aspecto geral do estúdio atemorizou-me. A técnica nova, os aparelhos, o sistema de filmagem amedrontam uma estreante. Senti-me completamente desambientada. Mas depois me acostumei, aclimatei-me à atmosfera cinesca e só duas coisas continuam a me causar temor: o rodar da câmera e o microfone. Ah, é um caso muito sério! Só o pensamento desse pequeno aparelho que tudo ouve, quase paralisa o artista.”⁶⁴

Não obstante as dificuldades encontradas no novo meio, Gilda adaptou-se ao papel. Em parte porque este fora escrito especialmente para ela, contendo inclusive passagens biográficas: a história de *Bonequinha de seda* em alguns momentos se funde com a da própria atriz. A personagem Marilda, criação de Madame Valle, foi educada a partir dos cinco anos em Paris, por isso fala o português com sotaque francês. Sua primeira aparição correu em um elegante sarau no casarão de Madame Valle, onde a presença da música erudita se mesclava com elementos da música popular. Nesta cena Marilda aparece sentada ao piano, cantando uma ária da ópera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti. Como representante da burguesia, seria natural Marilda participar de eventos beneficentes, como na seqüência de sua apresentação musical no Teatro Municipal. Marilda é a principal atriz, cantora e bailarina do evento beneficente à Pró-Mater, no Teatro Municipal. Como vimos no capítulo I, Gilda nasceu e viveu em Paris até o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, e após concluir os estudos secundários estudou canto lírico no Instituto Nacional de Música. Participou de diversos eventos beneficentes, um deles em auxílio à Pró-Mater. Em suas apresentações cantava diversas árias de óperas, como *Lucia di Lammermoor*, uma de suas preferidas.

⁶⁴ A BONEQUINHA de seda. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 449, p. 12-3, 15 out. 1936.

Não é preciso ir muito longe para inferirmos que a amizade da atriz com Oduvaldo pesou na construção da personagem. A semelhança também ajudou na interpretação da personagem, como deduzimos do depoimento: “(...) não gosto de representar. No palco sempre fui eu mesma, espontânea. O cinema veio auxiliarme imensamente, nesta predileção. A nota predominante nele é a pouquíssima representação, a sobriedade absoluta”.⁶⁵

Bonequinha de seda foi importante para a carreira de Gilda no cinema, o que se deve evidentemente ao fato de o filme ter sido um sucesso junto ao público, visto por mais de 200 mil pessoas. Recebeu elogios até mesmo do presidente Getúlio Vargas, que declarou: “Sinto-me compensado pelo esforço que fiz, amparando o cinema nacional”.⁶⁶ A atriz, por sua vez, recebeu rasgados elogios da crítica. Sobre sua atuação, escreveu o crítico do jornal *A Batalha*:

“A interpretação de Gilda de Abreu, a soprano que Oduvaldo escolheu para interpretar com grandes responsabilidades a protagonista da *Bonequinha de seda*, criou no cinema brasileiro o que ainda não tinha uma verdadeira ‘estrela’. Uma ‘estrela’ de verdade com talento, com responsabilidade e com virtudes artísticas marcantes. E Gilda de Abreu vivendo a figura nos proporcionou [sic] o seu grande papel e cheio de compasso esse mesmo temperamento de grande intensidade (...). Gilda apresenta duas personalidades no desenvolvimento do filme, a boneca de trapo e a bonequinha de seda.”⁶⁷

Mais de três décadas depois ela recordaria o impacto que o filme teve em sua carreira: “Eu tive o surgimento com *Bonequinha de seda*. Foi um impacto mesmo, foi um choque, como eu digo. Eu não esperava. Sim, se esperava realmente um sambinha, aquela coisinha bem vistosa. Ao Oduvaldo Vianna, eu devo esse maior sucesso na vida”.⁶⁸ Ainda sobre a sessão de estréia, ela recorda:

⁶⁵ A BONEQUINHA de seda. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 449, p. 12-3, 15 out. 1936.

⁶⁶ *O ébrio*: ficha técnica e crítica. In: *Nosso cinema*: 80 anos. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1977. (Folheto).

⁶⁷ BONEQUINHA de seda. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 25 out. 1936, p. 12.

⁶⁸ Idem, ibidem.

“(...) eu entrei no escuro, fiquei no camarote, no escuro e quando todo mundo, não sei como eles fizeram aquilo. Antes de começar, ao começarem os anúncios, pararam a fita e o refletor começou a me procurar. Levei um susto, não sabia onde meter a cabeça. Meu Deus do céu! Por medo, não sei. Porque era início, talvez. Eu sei que foi uma salva de palmas, uma coisa extraordinária, fiquei muito emocionada, muito encafifada é a palavra. Quando termina a *Bonequinha de seda*, acenderam as luzes para iluminar a gente. Eu tinha saído correndo sozinha, fui até o Largo da Carioca,⁶⁹ Vicente foi me descobrir lá. Não sei como, ele me descobriu. Eu estava num canto apavorada e ele disse: ‘Por quê?’ E ele me falou: ‘A fita fez sucesso’. Era alguma coisa de complexo de inferioridade.”⁷⁰

Vale destacar que antes de estreiar em *Bonequinha de seda* Gilda já vinha recebendo convites de Adhemar Gonzaga para trabalhar no cinema. Sua intenção inicial era a de começar trabalhando na direção de um filme de curta-metragem protagonizado por Vicente Celestino em que ela também atuaria. Durante as filmagens de *Bonequinha de seda* ela declarou em entrevista para a revista *Cinearte*:

“Tratava-se de um *short*, mas não cheguei a filmá-lo. Era uma idéia interessante, eu faria uma cigana e cantaria essa música que Vicente gravou, onde faço o contracanto: *Ouvindo-te*. Mas a Cinédia não possuía, nesta ocasião, os ótimos aparelhos sonoros que têm agora. Gonzaga, que, aliás, me convidava sempre para o cinema, não quis fazê-lo pelo aparelhamento e a idéia foi adiada”.⁷¹

Já em 1934, Gilda procurava convencer Adhemar a produzir seu filme. No entanto, ele não parecia nada entusiasmado com a idéia, como demonstra a passagem abaixo de uma carta ressentida de Gilda endereçada a Adhemar:

⁶⁹ A estréia do filme foi no Cine Palácio, localizado na Rua do Passeio, 38/40, Centro Rio de Janeiro.

⁷⁰ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

⁷¹ A BONEQUINHA de seda. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 449, p. 12-13, 15 out. 1936.

“Agora, Adhemar, vamos conversar um pouco. Quando fui aí para conversar contigo recebi a promessa de que farias um *short* comigo aproveitando uma idéia minha, mas como era preciso armar cenários e etc., ficaria ainda mais dispendioso para ti, não querendo ser pesada, eu mesma fiz, facilitei e desfiz as dificuldades, mas quando chegou a tua vez, as ocupações te impediram de me atender, até aí está tudo certo, porque eu faço um cálculo da imensa responsabilidade que pesa nas tuas costas, mas os dias se passaram. Devido a minha insistência marcaste um dia para eu ir aí, fui não estavas, um chamado urgente está certo. Passaram-se mais dias, eu me aborreci e te disse isso ao telefone, deste-me razão e me prometeu, com certeza, que no dia seguinte mandarias aqui um automóvel buscar-me para se combinar as coisas. Faz hoje um mês e 2 dias que estou esperando. Isso tudo está acontecendo, Adhemar, por quê? Porque naturalmente não te interessou a minha idéia e como não tivesse [sic] a coragem de me dizer, recorreste a esses subterfúgios todos, isso que fizeste comigo não tem desculpa. Não me considero tão tola ao ponto de me ofender pelo fato de uma idéia minha não ser cinematográfica, só estou profundamente sentida e magoada com o teu procedimento, não mereço absolutamente ser tratada nem ser renegada para um canto dessa forma. Como sou muito sincera e franca, fiquei satisfeita quando aceitaste a minha idéia porque pensei que fosse proveitosa, mas vejo que de nós dois a única sincera fui eu.”⁷²

A passagem acima parece interessante por apontar para dois aspectos da carreira de Gilda no cinema. Primeiro a sua insistência em realizar o filme, mesmo consciente de que sua idéia poderia não ser cinematográfica, ao menos para o gosto cinematográfico do período. Não fosse a recusa de Adhemar, ela iniciar-se-ia no cinema como realizadora. Depois a recusa absoluta de Adhemar em responder seus apelos, mesmo tendo partido dele a promessa de realizar o curta-metragem. Esse não seria o único nem tampouco o último atrito entre os dois, como veremos no capítulo III.

Ainda assim, em *Bonequinha de seda* Gilda de Abreu vai além do trabalho como atriz. Segundo José Spintto, ela dirigiu a cena musical em que canta uma

⁷² ABREU, Gilda de. Carta pessoal endereçada a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, 24 dez. 1934. (grifos do original)

ária da ópera *Lucia di Lammermoor*. Oduvaldo acreditava na sua capacidade musical e sugeriu-lhe também que escrevesse a música tema do filme. Gilda recorda:

“Ela nasceu em São Lourenço. Em uma casa que nós estávamos, Vicente, eu, mamãe, Oduvaldo e a mulher dele, que estava esperando o Vianinha. Então numa noite de luau, Oduvaldo me disse: ‘Gilda, você não tem uma idéia de uma valsa para a *Bonequinha de seda*?’. Eu disse: ‘Não sei, Oduvaldo’. Fui, então, deitar. Vicente estava numa cama e eu estava em outra. Deitei no violão e Vicente disse: ‘Gilda, tenta’. Eu fiquei parada. Meu Deus do céu, o que vou fazer? Então, comecei tá rá ta. Ele me disse: ‘Está bom, continua’. Tá rá ta ti rá. A letra é forte. Deixa eu ver se me lembro:

‘De cama (...) escondia,
um coração sonhador,
um destino me deu,
em certo dia um grande sonho de amor, mas
descobriu-se o engano, pois tê-lo foi ilusão,
uma boneca de pano não pode ter coração,
deixa coração de sonhar,
morrerás de tanto esperar,
pois, em mim (...).
Renunciar que o pobre existe só para ser triste,
pobre como sou não posso amar,
larga-me, destino,
te amo,
deixa-me sonhar, por favor,
essa bonequinha de pano
vira bonequinha de seda
para ter direito ao amor.’”⁷³

Bonequinha de seda foi um sucesso. A Cinédia conseguiu pagar a produção e obteve lucro. O filme rendeu mais de 700 contos.⁷⁴ Com isso o estúdio pôde diversificar suas produções seguintes, sem abandonar de todo o grande sucesso da época: as comédias carnavalescas.

Oduvaldo iniciou então o roteiro de *Alegria* que Gilda de Abreu estrearia. Gonzaga assumiu os encargos da produção e estabeleceu um contrato com

⁷³ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

⁷⁴ HEFFNER, Hernani. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro, 5 ago. 2005.

Oduvaldo, que seria diretor de uma série de superproduções. Mas o contrato nunca chegou a ser assinado. Novamente, a Cinédia investiu em equipamentos: “Foram comprados uma reveladora automática francesa tipo Multiplex, sessenta novos refletores Molly-Richardson e nova aparelhagem de som” (HEFFNER; RAMOS, 1988: 155).

Alegria contava uma história que se passava em duas épocas distintas. Gilda faria os dois papéis principais: no primeiro seria uma cigana que morria nos braços de seu par romântico; no segundo, sua filha. Oduvaldo queria Gilda nas duas partes, mas a Cinédia queria promover uma nova contratada, a atriz Heloísa Helena, colocando-a para estrear a segunda parte. Ambos, Adhemar e Oduvaldo, não abriram mão de suas exigências e quando foi filmada a última seqüência da primeira época, com Gilda no papel de cigana, houve um desentendimento entre o estúdio e o diretor e a produção foi cancelada.

Segundo Heffner, “o clima de confronto era bastante anterior e a diferença estava nas despesas altíssimas a que o estúdio se submetia”.⁷⁵ Gonzaga queria que os custos fossem reduzidos, mas Oduvaldo se mostrava irredutível. Oduvaldo abandonou os estúdios, com apoio de quase toda a equipe. Ele pensava que com o apoio da imprensa Gonzaga recuaria, mas não obteve sucesso. Oduvaldo entrou em uma longa batalha judicial com a Cinédia, alegando que não recebera pagamentos do contrato, e que este tampouco havia sido assinado. No final Oduvaldo ganhou a causa e entrou em acordo financeiro com a Cinédia, mas o filme permaneceu inacabado.

Gilda sentiu-se bastante afetada com o ocorrido e declarou na época: “Infelizmente não nos foi possível continuar a fazer cinema. Surgiram certas dificuldades impossíveis de vencer e interrompemos o filme no meio do segundo filme”.⁷⁶

Ela expôs sua desilusão com o cinema brasileiro. Segundo a *Folha da Noite*, Gilda: “(...) não acredita na vitória do cinema nacional, com a orientação

⁷⁵ Com apenas quatro partes concluídas as despesas eram de 250 contos de réis; seria necessário, aproximadamente, mais 1.200 contos para o término das filmagens (HEFFNER, RAMOS, 1988: 163). Se compararmos com a produção anterior de Oduvaldo, *Bonequinha de seda* que custou 350 contos, vemos como era grandiosa a nova produção de Oduvaldo e Gonzaga.

⁷⁶ UMA FIGURA encantadora do teatro nacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 maio 1939.

que lhe está, desde o início, sendo imprimida. Reprova o cunho exclusivista dos promotores de películas, que, antes de voltarem seu pensamento para a arte, pensam no interesse imediato e na projeção”.⁷⁷ O recado, embora não seja explicitado, é para Adhemar Gonzaga e a Cinédia. Em *O Globo*, a reportagem informa:

“Gilda é uma descrente do cinema nacional. Contou-nos, para oferecer uma amostra do que ele é que, tendo trabalhado durante seis meses para a filmagem de *Bonequinha de seda*, recebeu apenas cinco contos de réis. Acha que nosso cinema não irá por diante enquanto perdurar o critério que tem orientado desde o princípio: o protecionismo e a preocupação do lucro imediato”.⁷⁸

Ao mesmo tempo ela assume abertamente a posição em defesa de Oduvaldo Vianna. Sobre a continuidade de sua carreira no cinema, desabafa, afirmando que: “Não trabalhará mais no cinema nacional, a menos que Oduvaldo Vianna, que hoje se encontra em franca atividade na Argentina, volte ao nosso país, o que julga bastante difícil.”⁷⁹ Já Vicente Celestino informa sobre a intenção dos dois em trabalhar no cinema argentino: “(...) dentro de pouco tempo, irá trabalhar no cinema da República Argentina, onde as vantagens são muito maiores que no nacional. Aliás, aqui não existe vantagem, a não ser a publicidade decorrente dos filmes”.⁸⁰

4. *Bonequinha de seda*

Bonequinha de seda conta a história de Marilda (Gilda de Abreu), filha do humilde alfaiate Pechincha. Em uma visita à imobiliária, Marilda é humilhada pelo esnobe proprietário, dr. João Siqueira (Delorges Caminha). Após o incidente, Marilda recebe ajuda da avó de sua amiga (Déa Selva), Madame Valle (Conchita

⁷⁷ GILDA de Abreu descrê do êxito do cinema brasileiro. *Folha da Noite*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1938.

⁷⁸ GILDA de Abreu abandonou o cinema! *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1938.

⁷⁹ GILDA de Abreu descrê do êxito do cinema brasileiro. *Folha da Noite*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1938.

⁸⁰ Idem, ibidem.

de Moraes), que pertence à alta sociedade carioca. O plano do trio é vingar-se do proprietário. A ajuda de ambas é fundamental para a pobre Marilda se transformar em uma grã-fina supostamente educada em Paris, em visita ao Brasil. No decorrer da história, dr. Siqueira se apaixona por Marilda. Ela lhe pede para perdoar a dívida da pobre família Pechincha. Então, Marilda revela sua verdadeira identidade. Segundo Vieira:

“Revelada a farsa, chega a vez de Marilda se vingar, vitoriosa e altiva, sobe mais uma vez a escadaria da mansão que, narrativamente, ganha um sentido muito maior do que sua função cenográfica e decorativa — deixando o rapaz lá embaixo, ferido no seu orgulho. Um outro arranjo se faz necessário e, graças à música que substitui os diálogos, para ter direito ao amor, a boneca de pano precisa virar boneca de seda. Numa retomada romântica, uma vez mais o amor vence o orgulho e o preconceito de ambas as partes e o rapaz vai até ela, atravessando a janela que os separava”.⁸¹

O filme também faz uma crítica à burguesia: o refinamento de Marilda era composto com educação européia francesa, estudos de música clássica e vestuário francês diferente da “grossura” brasileira. Os personagens da aristocracia carioca eram caracterizados com exagero e comicidade no uso de expressões francesas e inglesas, como o surdo e comilão dr. Leitão (Carlos Barbosa). A exceção era Madame Valle, apreciadora da música popular, como as serestas.⁸²

Bonequinha de seda demonstrou o desenvolvimento técnico adquirido pelos estúdios brasileiros. Ele foi quase totalmente rodado em estúdio, possui no máximo dez planos em locações. A explicação é que o filme musical era gravado em som direto e os estúdios possibilitavam melhores condições de captação, com a vantagem de não ser necessário transportar para as locações equipamentos como refletores, luzes, rebatedores, gravadores e as enormes câmeras da época.

⁸¹ CINÉDIA 75 anos. São Paulo: 2006. 76 p. Catálogo de Mostra Cinematográfica, 4-15 jan. 2006, Centro Cultural Banco do Brasil.

⁸² Idem.

Outra característica a ser destacada no filme são os cenários. Na década de 30, os cenários no Brasil eram ultrapassados, pois utilizavam a técnica teatral, que consistia em painéis compensados recobertos por materiais diversos reproduzindo o cenário. Em *Bonequinha de seda* os ambientes foram cuidadosamente construídos. A casa humilde do alfaiate Pechincha, o escritório do dr. João Siqueira e a mansão da milionária Madame Valle. *Bonequinha* foi o primeiro filme brasileiro a utilizar o recurso de grua,⁸³ improvisada pelo fotógrafo Edgar Brasil, que permitiu a movimentação da câmera entre os atores e o cenário. O objetivo de Edgar, segundo Heffner e Ramos, era:

“(...) provocar uma diversidade de espaços em um mesmo cenário, para que as personagens tivessem desde uma simples ênfase ou destaque até uma acentuação psicológica em momentos-chaves da narrativa, como a famosa cena em que Marilda, dividida entre aceitar ou renegar João Siqueira, sobe lentamente a escadaria. Nesse momento, o trabalho da grua, que acompanha em único plano, reforça o sentimento de desolação e vazio pelo arrastado confronto entre a silhueta de Marilda com o cenário despojado e distante” (HEFFNER, 1988: 132).

Para a realização das filmagens, o palco da Cinédia foi transformado em um teatro e a câmera foi posicionada no cenário em diversos ângulos para captar as melhores imagens. Todos os planos foram cuidadosamente trabalhados por Oduvaldo e Edgar Brasil, como a seqüência dentro do automóvel, no início do filme, quando Madame Valle conversa com sua neta. Utilizando a técnica de *back projection*, pode-se ver ao fundo, pelo vidro traseiro, o movimento das ruas e identificar locais da cidade, como a Praça Paris (VIEIRA, 1990: 147).

No plano seguinte vemos Marilda caminhando pela calçada após ser humilhada pelo dr. João Siqueira por não ter dinheiro para o pagamento do aluguel da família. É exatamente nesta seqüência que Madame Valle e sua neta

⁸³ Segundo Heffner: “Construído em madeira sobre um chassi de automóvel, esse dinossauro, como era conhecido na época, era de movimentação manual e atingia quatro metros de altura mediante um sistema de pesos formado por uma caixa contendo areia e pedra. Realizava também, o que é notável, todos os movimentos de grua industrial, razão pela qual o fotógrafo tentou algumas vezes uma arriscada conjunção de planos-sequência com variação da profundidade de foco”. (HEFFNER; RAMOS, 1988: 132).

decidem ajudá-la a dar uma lição de moral no dr. João Siqueira. Uma outra cena bastante trabalhada foi a da transformação de Marilda em bonequinha de seda. Através de vários espelhos e de fusões de imagens a figura de Marilda se transforma da boneca de trapo (com roupas simples e usando óculos), na nova Marilda, vestida luxuosamente: a bonequinha de seda.

Para a Cinédia, *Bonequinha de seda* significou a retomada dos filmes de “qualidade” que tanto almejava realizar. Embora pagasse suas contas com os filmes populares, o objetivo da empresa era a realização de filmes sofisticados, bem acabados tecnicamente e que expressassem o seu ideário cosmopolita.

O projeto foi caro para a época e custou um total de 350 contos de réis. Oduvaldo entrou com 200 contos para despesas gerais: atores, cenografia, etc. e os estúdios entraram com o material, laboratório, mão-de-obra. O objetivo na produção era inaugurar a linha de filmes galantes, cuidadosamente produzidos e com padrão internacional, para demonstrar a capacidade brasileira na arte cinematográfica (HEFFNER; RAMOS, 1988: 122-3). Para Heffner, os ideais de Adhemar eram os mesmos de Oduvaldo, especialmente no aspecto estético.

A revista *Cinearte* testemunhou a dedicação de Oduvaldo ao filme:

“Oduvaldo Vianna tem-se preocupado com o mais insignificante detalhe para a produção de *Bonequinha de seda* da Cinédia. As montagens que, aliás, estão sendo admiravelmente executadas por Hippólito Collomb, os vestidos, especialmente desenhados e executados para cada intérprete ou mesmo figurante, a maquiagem, os penteados das artistas, o guarda-roupa do galã, os móveis e objetos mais lindos e custosos, tapetes, a escolha dos figurantes, tudo, enfim, está merecendo de Oduvaldo Vianna o maior carinho e atenção. Completado com o desenvolvimento técnico que vem alcançando a Cinédia, *Bonequinha de seda* vai ser um filme sensação, destinado ao sucesso”.⁸⁴

Principalmente para Adhemar, o filme deveria significar a realização dos padrões propostos pela revista *Cinearte*, principalmente no que se refere aos valores cinematográficos. O que de fato ocorreu: a história é ambientada em

⁸⁴ CINEMA brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 439, p. 10, 15 maio 1936.

ambientes luxuosos, interiores cuidadosamente criados pelo cenógrafo Hippólito Collomb, com destaque para a sala da mansão de madame Valle com uma grande janela de vidro circular, escadaria *art-déco* e móveis modernos que lembram o design da Bauhaus (VIEIRA: 1990: 147). Gilda, por sua vez, aparecia como uma escolha bastante adequada a esse ideário. Ela era atriz de operetas de muito sucesso, apresentadas na Praça Tiradentes, o que emprestava certa aura de sofisticação ao filme. O jornal *A Batalha* não se exime de associar a qualidade do filme à presença da atriz.

“Todas as atenções que pairam ansiosas em torno de *Bonequinha de seda* serão satisfeitas na segunda-feira próxima, que é quando o Palácio começa a exhibir essa espetacular produção da Cinédia que Oduvaldo realizou tão brilhantemente.

Bonequinha de seda apresenta-se com as harmonias mais melodiosas obra inspirada do maestro Francisco Mignone com canções deliciosas que pela delicadeza de seus ritmos se popularizarão rapidamente.

É o conjunto de valores que recomendam *Bonequinha de seda* a admiração do público que por isso mesmo é aguardada com toda a ansiedade.

Há que fixar, ainda, em seus intérpretes notadamente a figura máxima Gilda de Abreu, soprano de voz suavíssima e que revela outras facetas sedutoras do seu belo talento, através do enredo de *Bonequinha de seda*, pois além de interpretar com emoção, sentimento e sinceridade o seu papel revela-se admirável bailarina clássica. (...)

Segunda-feira *Bonequinha* estará no Palácio fascinando todos os olhos e marcando o acontecimento artístico mais ruidoso do ano e iniciando a era nova do cinema brasileiro.”⁸⁵

Bonequinha de seda estreou em 26 de outubro de 1936, no Cine Palácio, Rio de Janeiro, cercado de grande publicidade. Permaneceu por cinco semanas em cartaz, atrasando, inclusive, o lançamento de filmes estrangeiros. Houve exhibições na Argentina, Chile, Portugal e Uruguai.

⁸⁵ A PRIMEIRA superprodução brasileira, segunda-feira no Palácio. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 21 out. 1936, p. 5.

“*Bonequinha de seda* é, no seu esplendor, um documento marcante de que se pode fazer cinema, no Brasil com boa fotografia e bom som.

Oduvaldo utilizou nossos melhores técnicos: [para o] som, Aphrodisio de Castro, [para a] fotografia, Ed Brasil. Com eles [,] Oduvaldo fez seu maravilhoso celulóide que tecnicamente é impecável. ‘O som é nítido e nos permite ouvir com maior clareza os diálogos, mesmo os murmurados e a letra de todas as canções’.”⁸⁶

Antes de *Bonequinha de seda* outros filmes musicais brasileiros já haviam apresentado operetas. Na chamada Bela Época do cinema brasileiro,⁸⁷ os populares filmes cantantes se apropriavam dos espetáculos teatrais, como as operetas e revistas, e se caracterizavam pela utilização de uma forma peculiar de sonorização: cantores posicionados atrás da tela entoavam, ao vivo, a trilha sonora dos filmes. Segundo Lécio Augusto Ramos:

“(...) a relação entre o som e a imagem ganhou outra dimensão, que implicava, mas certamente não se limitava, a intenção de obter sincronismo sonoro. Isso era buscado não apenas entre notas e acordes do acompanhamento musical e as cenas projetadas, mas simplesmente entre as canções apresentadas ao vivo e as partes cantadas na tela, típicas dos gêneros musicais. A ocultação dos atores e cantores atrás da tela demonstra a tentativa de preservar a ilusão de realidade fortemente associada ao cinema” (RAMOS, 2000: 241)

Foi Francisco Serrador o responsável pela introdução do gênero no país. Em 1908 ele produziria *Uma canção ilustrada* protagonizado por Cândido das Neves, cantor e palhaço do Circo Spinelli. Entre os filmes cantantes da época, destacam-se *A viúva alegre* (1909) de Américo Colombo e Eduardo Leite; *A Geisha* (1909) de José Gonçalves Leonardo; *Paz e amor* (1910) de Alberto Moreira e José Gonçalves Leonardo; *O chantecler* (1910) de Alberto Moreira; *Logo cedo* (1910) de Paulino Botelho; *O conde de Luxemburgo* (1911) e *A dançarina*

⁸⁶ BONEQUINHA de seda. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 25 out. 1936, p. 12.

⁸⁷ A Bela Época do cinema brasileiro corresponde ao período de 1907 a 1911. É nessa época que se consolida o circuito exibidor, há a intensificação da produção brasileira e também se multiplicam as salas fixas de exibição (BERNARDET, 1995: 34-60).

descalça (1911) ambos de Antônio Quintiliano (RAMOS, 2000: 241-2). Segundo Antônio Leão da Silva Neto, *Cabocla bonita* (1935) foi a primeira opereta brasileira adaptada para o cinema. Era baseada na opereta de Ary Pavão e Henrique Voleger e dirigida por Léo Marten (SILVA NETO, 2002: 138).

5. Gilda retorna ao teatro

A década de 40 marca o início do teatro moderno no Brasil. A encenação de *Vestido de noiva*⁸⁸ de Nelson Rodrigues fará a divisão entre o teatro antigo e o teatro moderno. Contudo, o processo de modernização se fez gradualmente: os textos antigos continuaram a ser representados nas décadas seguintes, como, por exemplo, as peças de Oduvaldo Vianna.

Em 1939, Oduvaldo e Gilda trabalharam juntos outra vez, desta vez no teatro, na opereta *Mizú*. A peça escrita por Oduvaldo foi um dos fracassos da temporada, levada aos palcos pela Companhia Irmãos Celestino. Estreou no dia 15 de julho, sem divulgação, diferente dos lançamentos anteriores de Oduvaldo.

A história passa-se em três lugares distintos: China, Rio de Janeiro e Japão, respectivamente uma em cada ato, o que elevou bastante o preço da montagem. Conta a história do brasileiro Raul, negociante de pérolas, na China, condição que fora imposta pelo sogro para poder desposar Nini. Mizú (Gilda de Abreu) lutava na China contra a ocupação japonesa e para fugir dos soldados japoneses embarca em um navio que a levaria ao porto do Rio de Janeiro. No navio, ela conhece Raul e sensibilizada com sua história de Raul, decide ajudá-lo a casar-se com Nini. Para isso, Mizú se disfarça de cantor de ópera, mas Raul decide abandonar Nini, pois está apaixonado por Mizú. No último ato, Mizú ajuda Nini a transformar-se em uma mulher recatada para Raul e logo após foge para o Japão. Raul não se conforma com a fuga, abandona Nini e inicia sua procura por Mizú em todos os portos asiáticos, até reencontrá-la (MADEIRA, 2003: 137).

⁸⁸ *Vestido de noiva* foi encenado pela primeira vez em 28 de dezembro de 1943, dirigido por Zbigniew Ziembinski.

Após o fracasso desta peça, Gilda passou a empresariar a carreira de seu marido e se afastou dos palcos. Ela queria investir na popularidade de Celestino para conseguir a independência financeira do casal. Vicente Celestino encerrou a sociedade com seus irmãos na Companhia Vienense Irmãos Celestino e formou junto a Gilda de Abreu a Companhia Vicente Celestino e Gilda de Abreu.

Foi a partir daí que Gilda dedicou-se à carreira de autora teatral. Escreveu a comédia *Olhos de Veludo* (1944), em parceria com Luiz Iglesias e musicada por Vicente Celestino. A peça aborda a diferença de classes e os comportamentos falsos e desonestos. No final o amor supera as trapaças da vida e triunfa. Maria Cristina de Souza resume a peça:

“(...) Veludo, uma moça se traveste para distribuir ‘socialmente’ o que falta aos que nada têm tirando dos que têm demais. Envolvida em uma trama por Duarte, um empresário corrupto, Veludo vai ao morro pobre onde mora Vicente, um compositor, lhe rouba as músicas e foge. Vicente apaixonado por Veludo, desconhecendo os motivos que a levaram a praticar tal ato, a toma por falsa e mesquinha. Ao receber a oferta de proteção de Esmeralda, viúva rica e amante da boêmia, Vicente aceita e se torna o cantor da alta roda. Em uma recepção na casa de Esmeralda em homenagem à estréia da peça *Olhos de Veludo*, estrelada por Valência, que na realidade é Veludo, os apaixonados se reencontram, a trama se desfaz e os amantes terminam juntos e felizes” (SOUZA, 1990: 55-6).

Gilda escreveu também a comédia *O anfitrião ou Júpiter e Alemena* [sic] (1947), a peça infantil *A bonequinha de piche* (s/d), o drama *Mestiça*⁸⁹ (1944), a opereta *A patativa* (1950), escrita em parceria com Ercole Varetto e Vicente Celestino.

⁸⁹ A peça também virou romance literário e adaptação cinematográfica dirigida por Lenita Perroy, em 1974.

Capítulo III

1. O cinema brasileiro na década de 40

No início da década de 40 o cinema brasileiro passava por um momento de recesso após a eufórica criação dos estúdios da Cinédia, Sonofilmes e da Brasil Vita Filme, na década anterior. Em 1940, os estúdios da Sonofilmes, de propriedade de Wallace Downey e Alberto Byington, sofreram um incêndio e paralisaram suas atividades.

Também na década de 40 duas novas produtoras foram abertas, mas com duração efêmera. São elas: Pan-America Fimes e Régia Filmes. A primeira realizou *O direito de pecar* (1940) e *Vamos cantar* (1940), ambos de Leo Marten. A segunda trabalhava desde a década de 30 de forma improvisada junto à Cinédia, à Brasil Vita Filme e à Sonofilmes e realizou *Entra na farra* (1941), de Luiz de Barros (VIEIRA, 1990: 153).

O principal acontecimento da década foi a inauguração da Companhia Atlântida, em 1941. Buscando dar continuidade à sua atividade como diretor, iniciada na Sonofilmes, Moacyr Fenelon se juntou aos irmãos Paulo e José Carlos Burle para a fundação da Atlântida Companhia Cinematográfica do Brasil S.A., que contou com o apoio do conde Pereira Carneiro, proprietário do *Jornal do Brasil*. O manifesto de inauguração destacava a intenção do grupo de contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro, equacionando uma vez mais o desenvolvimento do cinema como sinônimo de progresso do país (idem: 154).

A Atlântida iniciou sua produção com o cinejornal *Atualidades Atlântida* e em 1942 realizou o primeiro documentário, o longa-metragem *IV Congresso Eucarístico Nacional de São Paulo*. O primeiro longa de ficção foi *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, baseado na vida do ator Grande Otelo. Ainda em 1943 produziu *É proibido sonhar*, de Moacyr Fenelon. Em 1944, foram lançados mais dois longas-metragens, *Romance de um mordedor*, de José Carlos Burle, e *Gente honesta*, de Moacyr Fenelon. Esses filmes não alcançaram boa

receptividade junto ao público e a Atlântida passou a investir em filmes carnavalescos que obtinham retorno financeiro garantido. Em 1944 lançou *Tristezas não pagam dívidas*, de José Carlos Burle, e em 1945 produziu *Não adianta chorar*, de Watson Macedo.

No primeiro ano da década de 40, a Cinédia diminuiu o ritmo de produção e mais uma vez tentava se equilibrar financeiramente. No ano seguinte, alugou seus estúdios para a RKO para a realização do filme *It's all true*, de Orson Welles. Infelizmente o filme ficou inacabado após o trágico afogamento do jangadeiro Jacaré, durante a viagem de Fortaleza ao Rio de Janeiro.

Em 1943, a Cinédia voltou a produzir e lançou a comédia musical *Samba em Berlim* e no ano seguinte *Berlim na batucada*, ambas dirigidas por Luiz de Barros. Após os sucessos dos filmes musicais, Adhemar Gonzaga co-dirigiu com Luiz de Barros *Pif-Paf* (1945). Nesse ano, após conseguir retorno financeiro, investiu novamente em filmes “sérios”, como a adaptação do romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Em 1946, lançou sua comédia carnavalesca *Caídos do céu*, de Guilherme Teixeira, pseudônimo de Luiz de Barros.

2. O ébrio, direção Gilda de Abreu

Entre junho de 1941 e maio de 1943, a radionovela *Em busca da felicidade*, de Leandro Blanco, foi transmitida pela Rádio Nacional e conquistou um enorme sucesso de público. A partir desse episódio as radionovelas começaram a conquistar um espaço maior nas transmissões diárias. Assim, a Rádio Nacional contratou vários dramaturgos para escrevê-las (SOROLDI; MOREIRA: 2005: 103). Foi neste momento que Gilda de Abreu se dividiu entre escrever radionovelas e adaptações teatrais. Para a Rádio Nacional escreveu: *Mestiça* (s/d), *Aleluia, a cigana* (s/d), *Pinguinho de gente* (s/d), *Coração materno* (s/d) e *Sorri e o mundo será teu* (s/d). Escreveu, ainda, a radionovela *Alma de Palhaço* (s/d), para a Rádio Tamoio.⁹⁰

⁹⁰ As radionovelas referidas acima foram transformadas em novelas literárias e lançadas pela Editora Cupolo.

A promessa de dirigir um curta-metragem na Cinédia não se concretizou, mas Gilda não desistiu do cinema. Ela propôs um novo projeto: dirigir *A viuvinha*, de José de Alencar. A imprensa da época anunciou este projeto:

“A estrela de *Bonequinha de seda* que havia deixado o cinema depois da paralisação de *Alegria* vai voltar novamente aos filmes, mas desta vez não mais como estrela, nem escrevendo argumentos, como vem fazendo com grande êxito para nosso rádio.

Gilda [de] Abreu, aproveitando sua experiência com as câmeras e seu convívio nos estúdios de cinema, deverá, em breve, dirigir para a Cinédia o *script* de *A viuvinha* do romancista Joaquim Manoel de Macedo [sic] e que já foi filmado há muitos anos, tendo por sinal Luiz de Barros, como galã.”⁹¹

A viuvinha encontrava-se em processo de produção, mas Gonzaga, preocupado com os altos custos de uma realização de época, sugeriu a Gilda a filmagem da peça *O ébrio*. A intenção de Adhemar Gonzaga era um investimento médio em filmes rentáveis e com apelo popular. A proposta era comercialmente sedutora, dado o sucesso de Celestino no rádio e no teatro. Ao mesmo tempo ia ao encontro do desejo de Gilda em ver seu marido estrear no cinema. Ela recordaria anos mais tarde:

“Vicente não estava na fita *Bonequinha de seda* e aquilo me causou um, não digo mal-estar, nem tristeza, apenas certa surpresa. Dez anos depois, um dia o Gonzaga me disse: ‘Gilda por que você não escreve o argumento cinematográfico de *O ébrio*? Vicente é tão popular.’ Gonzaga me disse isso e eu respondi: ‘Você tem toda a razão’.”⁹²

Em *Bonequinha de seda*, Gilda pediu a Oduvaldo que Vicente fizesse seu par romântico, mas o diretor não aceitou a proposta e escolheu o ator Delorges Caminha para o papel. Segundo José Spintto: “(...) ela [Gilda] pediu que Vicente

⁹¹ GILDA de Abreu volta ao cinema. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 maio 1945.

⁹² ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

Celestino fizesse o papel principal e Oduvaldo respondeu: ‘Vicente não dá para cinema, não’. Aquilo ficou atravessado na garganta dela”.⁹³

José Spintto declarou que Gilda manteve o desejo de ver Vicente no cinema: “Ela queria provar que Vicente podia fazer cinema e fez e muito bem. Então em 45 ela dirigiu *O ébrio* (...)”.⁹⁴

O ébrio foi baseado na canção composta e gravada por Celestino, em 1936, contra a vontade de Gilda. Ela afirmava que: “(...) poderia dar a impressão que Vicente, um abstinente, começara a beber”.⁹⁵ O sucesso comercial da canção motivou a peça de mesmo nome encenada no Teatro Carlos Gomes, em 1942. A peça permaneceu em cartaz por quatro meses e meio. A adaptação e direção teatral foram feitas por Gilda.

A Cinédia formalizou o convite com o casal. Gilda e Vicente entraram como co-produtores do filme e a Cinédia ofereceu seus recursos técnicos. A direção ficaria a cargo de Gilda de Abreu. Sobre a produção do filme, Vicente relatou os detalhes do contrato à revista *A Cena Muda*: “(...) [investimos] duzentos mil cruzeiros,⁹⁶ além do meu trabalho e o de Gilda de Abreu, como diretora. É preciso que se diga: tínhamos inteira confiança na produção. Foi por isso que nos arriscamos tanto (...)”.⁹⁷

Segundo entrevista de Vicente Celestino à revista *A Cena Muda*, Gilda sempre quis dirigi-lo no cinema, porém seus compromissos artísticos eram ininterruptos. Mas em 1946, a Rádio Tamoio o contratou por um ano, obrigando Celestino a permanecer no Rio de Janeiro. Esse fato permitiu que “Gilda realizasse o seu velho sonho: dirigir uma película”.⁹⁸

O roteiro também foi feito por Gilda. Apesar de possuir experiência para escrever radionovelas, peças e adaptações teatrais, o pedido de Adhemar Gonzaga a assustou: “(...) mas eu não sei escrever roteiro. E ele: ‘Mas tenta’.

⁹³ SPINTTO, José. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro, 23 jan. 2004.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ *O ÉBRIO*. sl, sd. (Pasta 12, Biblioteca do Museu Lasar Segall).

⁹⁶ A realização do filme custou Cr\$ 455 527,80. Desse total, Cr\$ 203 621,80 foram para Gilda de Abreu e Vicente Celestino (*O ÉBRIO*. sl, sd. Pasta 12, Biblioteca do Museu Lasar Segall).

⁹⁷ NO CINEMA Nacional nunca houve uma mulher como Gilda. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 6-7, 15 out. 1946.

⁹⁸ Idem.

Então eu me atirei com uma garra tremenda. Rasguei papel e mais papel, eu achava que aquilo estava tudo errado, mas eu segui firme o fio condutor da peça do Vicente”.⁹⁹

Sobre a criação do roteiro, Gilda relatou:

“(...) eu peguei a canção, fiquei pensando e parei um pouco; de repente começou a vir aquela onda de escrever. E foi assim. Alguns me diziam: ‘Mas isto você vai fazer para quê?’ E eu respondi: ‘Não sei’, eu dizia. Faça. Então eu considero isso uma intuição. Só intuição (...).”¹⁰⁰

As filmagens se iniciaram em 26 de agosto de 1945 e terminaram em 18 de março de 1946 (OROZ, 1992: 151). José Spintto comentou que o estado de nervos de Gilda se agravava durante a realização das filmagens: “Gilda estava num estado de nervos insuportável, em dezembro de 1945”.¹⁰¹ Para as mulheres era um esforço muito grande produzir e dirigir filmes no Brasil. A atriz, diretora e produtora Carmen Santos também sofreu com problemas físicos. O clima tenso nas filmagens de *Onde a terra acaba* (1931) deixou Carmen de cama, com prostração. A situação entre Carmen e Mário Peixoto, diretor do filme, se agravou e se prolongou até o cancelamento da produção (SANTOS, 1992: 145-8). Carmen Santos também teve dificuldades com colaboradores desonestos e aventureiros que permeavam a atividade cinematográfica e se aproveitavam de sua condição feminina. Pedro Lima publicou uma de suas queixas na revista *Selecta*:

“— Se eu fora um homem!... — Falou-nos ela [Carmen Santos] com lágrimas aos [nos] olhos —, eu não seria sempre ludibriada como tenho sido, e por certo já teria conseguido ver coroado meus esforços! Infelizmente sou mulher, e por maior infelicidade, quase que só tenho confiado em pessoas que não merecem absolutamente confiança (...).”¹⁰²

⁹⁹ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

¹⁰⁰ GILDA de Abreu: eu morri com Vicente Celestino. *Panorama*, Curitiba, n. 254, fev. 1978.

¹⁰¹ Diário de Gilda de Abreu, que hoje pertence ao viúvo, José Spintto.

¹⁰² LIMA, Pedro. Ouvindo estrelas... Quem é Carmen Santos. *Selecta*, Rio de Janeiro, p. 21, 24 maio 1924. Apud SANTOS, Ana Pessoa. Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema

A primeira experiência de Gilda como diretora foi em *Bonequinha de seda* (1936). Gilda dirigiu a cena final, em que Marilda estréia no Teatro Municipal, em evento beneficente. Sobre o episódio, José Spintto comentou: “(...) Oduvaldo lhe pediu para dirigir a parte musical, porque ele sabia que [Gilda] possuía conhecimentos musicais, era uma liderança (...)”.¹⁰³

Sua experiência anterior com Oduvaldo Vianna a auxiliou no projeto. Para Gilda: “Oduvaldo fez a *Bonequinha de seda* e eu via o jeito dele [sic] escrever, dirigir tudo aquilo (...)”.¹⁰⁴

Sobre sua inexperiência em dirigir o filme, Gilda relatou: “Engraçado que eu não entendia nada de cinema. E ainda não entendo até hoje. Cinema é muito complexo. Então eu fiz por audácia...”.¹⁰⁵

Mas Gilda não era inexperiente, ela possuía carreira no teatro (como atriz, escritora e diretora) e já havia trabalhado em cinema com *Bonequinha de seda*. Ela própria afirmou que aprendera com Oduvaldo a maneira de filmar, pois ele permitiu que Gilda dirigisse a cena final. No depoimento a seguir podemos notar que Gilda possuía senso de direção apurado e conhecimento do trabalho cinematográfico, muito além das intuições:

“Eu escrevi muito, tenho mania dos detalhes, eu acho que todo filme, peça, deve ter muito de detalhes, às vezes não são nem notados. Mas é o conjunto deles que forma o resultado final mais interessante; então eu dizia: ‘ali, você vai filmar isso’ e eles sempre me diziam: ‘mas para quê?’. As perguntas eram sempre ‘para que a senhora vai fazer isso?’. E eu respondia: ‘não pergunta, filma, depois quando tiver o copião pronto vocês vão ver o porquê desses detalhes’. Isso ocorreu de fato. Quando terminou o copião, os técnicos

brasileiro silencioso (1919-1934). Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação, UFRJ, 1999, p. 60.

¹⁰³ SPINTTO, José. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro, 23 jan. 2004.

¹⁰⁴ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

¹⁰⁵ Idem.

assistiram e me deram razão, todos aqueles detalhes formavam o elo”.¹⁰⁶

Houve um incidente com Gilda que a fez trocar as saias por calças, para que os técnicos pudessem obedecê-la. Segundo seu depoimento:

“(...) os técnicos de som, de filmagem não estavam contentes comigo porque esses centímetros um pouco diminutivos [sic] é uma mulher que estava dirigindo a eles, então eu adotei o uso das calças compridas para eles se sentirem menos ofendidos”.¹⁰⁷

Ao vestir calças, ela quis se tornar igual aos técnicos e disfarçou sua feminilidade e também sua posição social superior à dos técnicos. Este episódio tornou-se famoso, como parte da trajetória de Gilda. O viúvo José Spintto relata:

“(...) No primeiro dia, ela tinha que comandar uma cena com homens ali no estúdio e viu que eles a olhavam de lado, pois eles não estavam acostumados a ser comandados por mulher. Ela disse: ‘Ah é!’ Foi até em casa e colocou uma calça comprida (acho que a calça preta), coisa que não era coisa de mulher nessa época. Voltou e disse: ‘Agora vamos trabalhar’. Ela viu que aquilo surtiu certo efeito, que ela se tornou quase igual a eles. Quando eles a viram de calça comprida, calça de homem, os técnicos comentaram: ‘Oh dona Gilda, a senhora com calças compridas’. Não passou aquela impressão de madame, porque ela era dama. Com a calça comprida e a blusa amarrada se tornou uma pessoa menos formal, então assim ela realizou o filme (...)”.¹⁰⁸

Houve ainda as dificuldades relacionadas aos horários de gravações e falta de material:

“(...) Mas que trabalho! Que luta. Luta contra as inevitáveis dificuldades que surgiram durante a confecção do filme. Tudo é difícil, tudo é problemático! Ora é um artista que

¹⁰⁶ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

¹⁰⁷ Idem.

¹⁰⁸ SPINTTO, José. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro, 23 jan. 2004.

não pode comparecer às filmagens porque tem programa de rádio, ou porque está na hora da sessão de teatro, ora é a lâmpada que queima e a filmagem é interrompida, porque há falta de material no mercado. E quando falta filme virgem? Fica tudo parado, porque sem ele não se pode rodar.

Os produtores se desesperam, o trabalho pára, o prejuízo é tremendo e o ritmo de trabalho é interrompido! E quando aparece é necessário um esforço de gigante para fazer a roda andar novamente”.¹⁰⁹

Gilda também comentou as dificuldades em dirigir seu próprio marido:

“(...) eu tinha que dirigir Vicente Celestino. Ele era a coisa mais instável que já vi na vida. O técnico dizia: ‘Vicente, fica assim.’ Luz aqui, luz aqui, luz por toda a parte, para suavizar um pouco (Vicente não era tão criança assim). Depois de minutos, uns quinze minutos, meia hora daquele desespero em organizar a filmagem, eu dizia ‘luz, câmera’, quando eu virava para dizer ‘ação’, cadê o Vicente? Já tinha saído para fumar um cigarrinho mais adiante. Então tinha que puxar o Vicente à força para vir para cá e começar tudo de novo. Ele era terrível. Eu lhe dizia: ‘Vicente, você não entende, você vai ficar com cara de mais velho’, e ele: ‘Não faz mal’. Faz mal para mim, então brigava, briga de nada (...)”.¹¹⁰

Em entrevista Gilda revelou suas dificuldades de dirigir um filme. Esses problemas relatados anteriormente decorreram de seu temperamento: “(...) eu sempre fui muito mandona.”¹¹¹ Esse fato contribuiu para que ocorresse sexismo, como relatado por Gilda ao jornal *O Dia*, anos depois:

“(...) A atriz [Gilda de Abreu] conta que para a realização de *O ébrio* ela e o marido [Vicente Celestino] viveram nove meses num verdadeiro inferno e relatou o trabalho que teve para poder dirigir a película.

¹⁰⁹ FILME virgem: o grande obstáculo da cinematografia nacional. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1946. Sobre a falta de material, Oroz escreve: “A guerra foi outro obstáculo para o desenvolvimento do cinema no Brasil, já que a falta de filme virgem quase paralisou a produção naqueles anos” (OROZ, 1992: 152).

¹¹⁰ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

¹¹¹ Idem.

‘Esse trabalho todo para fazer um filme, principalmente no caso de uma mulher, não compensa. É por isso que resolvi parar, mesmo porque hoje só são aceitos os filmes que tratam de sexo, violência e palavrões’.¹¹²

Gilda foi auxiliada por Arlete Lester¹¹³ que trabalhou como continuísta e assistente de direção e montagem. Ambas acompanharam todas as etapas de elaboração do filme, como por exemplo a montagem, realizada por Afrodísio P. Castro, também diretor de fotografia. Arlete também atuou no papel de Maricota, prima de Gilberto Silva.

O ébrio conta a história de Gilberto Silva (Vicente Celestino), filho de um fazendeiro arruinado do interior, que volta à capital para realizar seu grande sonho: terminar a faculdade de medicina. Na capital procura ajuda dos parentes, mas é rejeitado. Sem destino certo, ele entra em uma igreja e nela conhece o pároco (Victor Drumond), que o acolhe. Gilberto passa a viver na casa paroquial. Em uma manhã ouve o anúncio de uma rádio em busca de cantores e decide apresentar-se. Gilberto ganha o concurso e com o dinheiro do prêmio torna-se médico. Inicia sua carreira no hospital e ajuda a pequena deficiente “Princesinha” (Isabel de Barros) a andar. No hospital conhece a enfermeira Marieta (Alice Archambeau). Ela o seduz e Gilberto a pede em casamento. Após o enlace, os parentes se aproximam novamente de Gilberto, mas seu primo José (Rodolfo Arena) convence Marieta a abandoná-lo. Após a traição, Gilberto cai em desgraça, começa a beber e assume a identidade de um mendigo. No final reencontra Marieta, que fora abandonada pelo amante. Gilberto a perdoa, mas não a aceita de volta.

¹¹² VICENTE Celestino escreveu em dez minutos a letra de *O ébrio*. *O Dia*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1982.

¹¹³ Arlete Lester iniciou sua carreira nos Estúdios da Cinédia. Trabalhou como maquiadora nos filmes: *Sedução do garimpo* (Luiz de Barros, 1941), *Poeiras de estrelas* (Moacyr Fenelon, 1948), *O homem que passa* (Moacyr Fenelon, 1949) e *Estou aí?* (José Cajado Filho, 1949). Atuou em *Pif-Paf* (Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga, 1945). Trabalhou como assistente de produção em *Fogo na canjica* (Luiz de Barros, 1948), como assistente em *Caídos do céu* (Guilherme Teixeira (Luiz de Barros), 1946) e *Mãe* (Theófilo de Barros Filho, 1948). Foi assistente de direção em *Obrigado, doutor* (Moacyr Fenelon, 1948). Em *Pinguinho de gente* (1949), de Gilda de Abreu, Arlete trabalhou como montadora e assistente de direção. Seu último filme na Cinédia foi *Um beijo roubado* (Léo Marten, 1950). Neste filme ela trabalhou como assistente de direção, atriz e maquiadora. Entre os anos 1950 e 1963 trabalhou em 32 filmes, a maioria chanchadas da Atlântida.

Após as filmagens, Gilda continuou otimista em relação ao cinema brasileiro, apesar das dificuldades: “Estou disposta a produzir e a continuar lutando contra todas as dificuldades que cercam o cinema”.¹¹⁴

2.1. A recepção do filme *O ébrio*

O filme *O ébrio* estreou em 28 de agosto de 1946 no Rio de Janeiro em cinco salas: América, Vitória, Floriano, Madureira e Pirajá. Tamanho foi o sucesso junto ao público que no Cine Madureira, estreando em programa duplo, após a primeira sessão passou a constituir o único filme do programa. Nesse cinema permaneceu por cinco semanas em cartaz, tempo em nada desprezível para a época. Em São Paulo, o lançamento ocorreu em 25 de novembro de 1946, no Art-Palácio. No dia do lançamento no Rio de Janeiro, Vicente Celestino estava na porta dos estúdios da Cinédia, caracterizado como mendigo e chegou a receber alguns trocados de esmolas dos transeuntes.

Na estréia o *Jornal do Brasil* comentou seu lançamento:

“Hoje os cinemas Vitória, América, Pirajá, Madureira e Floriano farão o sensacional lançamento da grandiosa produção da Cinédia *O ébrio*, que apresenta Vicente Celestino, o cantor do povo, cantando e representando para esse mesmo e emocionando-o profundamente. Colaboram em *O ébrio* artistas valorosos como Alice Archambeau, Manoel Vieira, Malu Dantas, Rodolfo Arena e Isabel Barros. No papel do médico vemos na caracterização de dr. Roberto [sic], personagem central do enredo”.¹¹⁵

O ébrio estreou em apenas um cinema da Cinelândia, no Cine Vitória. O sucesso ocorreu, principalmente, no Cine Floriano, localizado no Centro, e nos três cinemas de bairro, os cines América, Madureira e Pirajá.¹¹⁶ Para Alice Gonzaga:

¹¹⁴ NO CINENA Nacional nunca houve uma mulher como Gilda. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 6-7, 15 out. 1946.

¹¹⁵ SEM TÍTULO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1946, p. 8.

¹¹⁶ SEM TÍTULO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1946, p. 20.

“(...) na zona sul carioca, o filme não foi bem recebido; mas no centro e nos subúrbios, o público exigiu a permanência do filme em cartaz por meses, e o fenômeno se repetiu em outras cidades e principalmente no interior do Brasil. Houve casos em que o projecionista era obrigado a ficar passando o número em que Vicente Celestino canta a canção-título seguidas vezes, sob pena de o cinema ser quebrado!”¹¹⁷

Em entrevista a Ney Machado da revista *A Cena Muda*, Vicente Celestino confirmou o êxito da película: “(...) Até agora o filme rendeu mais de um milhão de cruzeiros, já estando salvo o capital que empregamos (...)”.¹¹⁸

A cotação dada pela revista *A Cena Muda* foi 3 (três) — um filme muito bom. Abaixo a resenha:

“Saiu-se muito bem Gilda de Abreu do seu primeiro ensaio como diretora cinematográfica, função [em que] pela primeira vez triunfa uma mulher em nosso país. *O ébrio* é uma película popular por excelência, nem foi com outra pretensão, e apresentando um artista cujo nome tem grande repercussão nas camadas populares, Vicente Celestino, autor também do argumento e da canção tema do filme. É, entretanto, uma película feita com esmero, com apuro, com preocupação de limpeza, sem pressa e as características de coisa inacabada que em geral têm os filmes da Cinédia (deste defeito ressentiu a própria cópia de *Bonequinha de seda* feita para lançamento no Palácio Teatro). Não quero dizer que o filme não tenha um ou outro defeito, uma outra cena que tivesse podido ser melhor realizada. É o caso da troca de roupas entre o médico e o vagabundo, atropelado por um automóvel, troca feita no meio da rua, em plena luz do dia, quando podia ter sido feita num parque ou num lugar qualquer ermo. Entretanto, as virtudes do filme sobrepujam os seus defeitos. Vicente Celestino, na parte final, como o ébrio, satisfaz plenamente à consideração dos nossos cinegrafistas; Victor Drummond, no papel do padre, também excelente; Rodolfo Arena está bem no cínico e Alice

¹¹⁷ UMA VIDA de cinema. *Jornal de Brasília*, Brasília, 11 nov. 1998.

¹¹⁸ NO CINEMA Nacional nunca houve uma mulher como Gilda. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 6-7, 15 out. 1946. A matéria esquece de Cléo de Verberena, que havia dirigido *O mistério do dominó preto* em 1930, assim como de Carmen Santos, que desde 1937 começara a dirigir *Inconfidência mineira*.

Archambeau satisfaz embora não nos pareça tão bem [quanto] em *O cortiço*. Nas cenas finais, sobretudo, exagera muito e não convence. Manoel Vieira, Manoel Rocha e outros estão no elenco. Temos a impressão de que Gilda de Abreu e Vicente Celestino, tão populares no teatro musicado, encontraram um novo filão na cinematografia. E o bom acolhimento que teve *O ébrio*, a fixar dos distúrbios que se desenrolaram na cidade, é de molde a encorajá-los a novas tentativas”.¹¹⁹

O crítico do *Jornal da Noite*, Pedro Lima, apontou diversos problemas técnicos, mas elogiou a direção de Gilda de Abreu:

“(...) O assunto escolhido foi uma popular canção e peça teatral de seu esposo, que ela procurou dar um tratamento cinematográfico e que não conseguiu, deixando que a ação se ressentisse dos defeitos do filme, embora também contribuam para isso os artistas, gente de teatro, o exagero das caracterizações, a fotografia cheia de altos e baixos, o som falho e o trabalho de laboratório que deixou o filme em situação que não mais se justifica dentro de um estúdio que possui máquina de revelação automática. Mas o trabalho de Gilda, a segunda mulher diretora de filmes nacionais, à exceção de Carmen Santos, merece um registro especial, porque apesar de ter artistas e argumentos contrários, conseguiu imprimir certo tratamento que não deixou o filme cair no ridículo, pelo menos inteiramente, pois a não ser nas seqüências do hospital, na atuação daquele vilão, ou no desfecho final dentro da taberna, que são verdadeiramente ridículos, o mais se suporta, algumas cenas com agravo e outra desculpando-se, como as de embriaguez. Gilda mostra valor diretorial na apresentação das mãos contando o pedido de casamento, naquele plano da mulher escutando rádio que lembra um ‘toque à Adhemar Gonzaga’ e na maneira como apresenta o padre e a menina aleijadinha, sem cair no pieguismo. As canções de Vicente Celestino são apresentadas logicamente e ela não abusou do motivo, bem assim soube com que o esposo tivesse uma atuação sóbria e aceitável (...)”.¹²⁰

Em São Paulo a crítica não recebeu bem o filme:

¹¹⁹ A COTAÇÃO da semana. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 32, 10 set. 1946.

¹²⁰ LIMA, Pedro. *O ébrio*. *Jornal da Noite*, Rio de Janeiro, 2 set. 1946.

“(...) *O ébrio*, que uma viagem de última hora nos obriga a só comentá-lo em sua segunda semana de exibição, transparece esta influência em cada quadro, em cada frase dos diálogos dessa adaptação de Gilda de Abreu, que melhor faria pelo cinema brasileiro se não houvesse adaptado coisa alguma. Realmente o cenário escrito pela sra. Gilda de Abreu, visando apenas transpor para a tela a música e a letra de uma canção de Vicente Celestino, é o que de pior poderia acontecer na longa lista de malogros que vêm acometendo o cinema no Brasil, positivamente nascido em dia aziago”.¹²¹

Para Janete Ribeiro, Gilda de Abreu elogia sua primeira direção:

“Ninguém, nem mesmo o diretor mais genial, poderia, logo em seu primeiro trabalho, atingir a perfeição, é claro... Mas Gilda de Abreu entretanto se faz merecedora de todos os aplausos, porque mesmo principiante na arte da direção faz já denotar uma grande intuição pelo cinema e um grande espírito de observação.

Nem mesmo aos diretores mais experimentados ocorreu representar certas cenas por meio de símbolos com a propriedade que ela o fez... Ela nos mostra uma autêntica cena de noivado sem colocar os atores na nossa presença”.¹²²

A cena comentada acima por Janete Ribeiro foi cortada por Gilda de Abreu, porque o filme possuía aproximadamente 120 minutos. Esse tempo não era viável comercialmente, já que os filmes da época tinham a duração de no máximo 100 minutos. Então, Gilda de Abreu e Arlete Lester cortaram várias seqüências, o que provocou inúmeras críticas pela falta de verossimilhança. A versão original foi apresentada somente uma vez, em 1º de julho, à meia-noite, no Palácio, em uma sessão especial, promovida pela Cinédia à imprensa carioca.

¹²¹ CINEMA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 1946, p. 5.

¹²² VARIEDADES. *Variedades Record*. São Paulo, Rede Record, dezembro de 1946. (Programa de Rádio).

Vicente afirmou para *A Cena Muda* que no Brasil poucos são os diretores que conhecem os ofícios da profissão; os poucos que existem trabalham por vocação, como Gilda de Abreu:

“Gilda tem a qualidade essencial para quem quer dirigir: tem vocação. Porque, a meu ver, um diretor cinematográfico não se improvisa, nem é coisa que se aprenda. É uma vocação como outra qualquer.

‘A seu ver, com quantos diretores que realmente conhecem o *métier* conta o cinema nacional?’

Ele apontou números, mas não citou nomes.

Com dois ou três, no máximo. Esses também nasceram com temperamento para a profissão que escolheram”.¹²³

Os planos de Gilda para o futuro incluíam um aperfeiçoamento nos Estados Unidos para continuar a dirigir e aprender a técnica cinematográfica:

“Ambiciono também visitar Hollywood e passar por lá, algumas semanas, ou mesmo meses se for preciso, aprendendo dentro dos estúdios todos os detalhes da técnica que ainda ignoro. Porque, aqui que ninguém nos ouça, a verdade é que eu ainda não sei fazer cinema!

Para quem deseja aprender, o campo cinematográfico não tem limites. Muitos detalhes mecânicos eu fui aprender só agora, dentro dos estúdios. Supro minhas naturais deficiências com a observação meticulosa e minha vontade de saber”.¹²⁴

Nas duas primeiras semanas de exibição foi possível recuperar o investimento e pagar o déficit financeiro, material e pessoal.¹²⁵ Mas a imprensa da época noticiou os problemas financeiros entre o casal Vicente e Gilda e os estúdios da Cinédia, para receber os lucros do filme.

¹²³ NO CINENA nacional nunca houve uma mulher como Gilda. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 6-7, 15 out. 1946.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ A União Cinematográfica Brasileira registrou Cr\$ 53 000,00 na primeira semana, e Cr\$ 71 000,00 na terceira e quarta semana, nos cinemas Floriano e Madureira. (*O ÉBRIO*, sl, sd. Pasta 12, Biblioteca Lasar Segall).

O cronista de *A Cena Muda*, Luiz Alípio de Barros, especulou sobre a renda do filme:

“(...) Realizando um filme de sucesso popular, como foi *Bonequinha de seda*, a sra. Gilda [de] Abreu desapareceu do cinema. Anos depois volta com um fantástico sucesso de bilheteria: *O ébrio*. E silêncio novamente. Silêncio absoluto. Nada promete mais a sra. Gilda [de] Abreu. Com um filme baratíssimo ela ganhou rios de dinheiro, que lhe permite passar mais alguns anos sem nada realizar”.¹²⁶

Gilda se sentiu indignada e escreveu uma carta resposta à imprensa, publicada primeiramente no jornal *Gazeta de Notícias*,¹²⁷ em 11 de julho de 1948 e depois reproduzida na seção “Tópicos e Comentários” da revista *A Cena Muda*.

“Foi realmente, sr. Luiz Alípio de Barros, um grande sucesso de bilheteria. Até agora sei que foram arrecadados cerca de quinze milhões de cruzeiros. E, então, reside nisso sua frase quase agressiva: ‘Ela ganhou rios de dinheiro’. Vou decepcioná-lo, sr. Luiz Alípio de Barros. Porque eu fui a menos aquinhoadada com tais lucros. Fui, na verdade, a autora do argumento, a diretora das filmagens, etc. Procure o sr. Adhemar Gonzaga e tente, com ele, informar-se sobre o que afirmo: eu fui a que menos recebeu. Entendeu bem, sr. Luiz Alípio de Barros? Adhemar Gonzaga, que é também um apaixonado pelo cinema nacional, não irá negar ao sr. a verdade sobre o assunto. Colha, examine e depois venha conversar comigo e Vicente Celestino e irá modificar sua impressão sobre Gilda de Abreu que o sr. conhece, apenas, através de consta [sic] (...)”.¹²⁸

Os lucros de *O ébrio* eram matérias freqüentes na imprensa da época. Em *A Revista da Semana*, por exemplo, existe inclusive a distribuição entre exibidores, estúdios e produtores:

¹²⁶ BARROS, Luiz Alípio. Cinema no Brasil é um negócio como outro qualquer. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 3, 8 jun. 1948.

¹²⁷ CARTA aberta ao sr. Luiz Alípio de Barros. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 11 jun. 1948.

¹²⁸ TÓPICOS e Comentários. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 4, 23 jun. 1948.

“A película rendeu até hoje aproximadamente, catorze milhões de cruzeiros e a distribuição da ‘gaita’ devia ter sido do seguinte modo:

Parte dos exibidores (à base de 50% da receita bruta), Cr\$ 7 000 000,00; Cinédia (por ter cedido estúdios e máquinas) Cr\$ 3 500 000,00, sr. Alberto Campiglia (capitalista cotista) Cr\$ 166 666,00; Gilda de Abreu e Vicente Celestino (enredo, e realização e interpretação) Cr\$ 2 333 332,00”.¹²⁹

Ainda sobre os problemas para receber os lucros do filme, Celestino declarou, em 15 de dezembro de 1947: “Gilda não porá mais os pés na Cinédia”.¹³⁰ Porém, nesse mesmo período, Gilda já se encontrava na pré-produção de seu segundo filme, *Pinguinho de gente*, em co-produção com a Cinédia. O lucro de *O ébrio* foi um alívio para as finanças da Cinédia e Gonzaga prometeu a Gilda realizar uma segunda produção.

O ébrio foi relançado em duas ocasiões, uma após a morte de Vicente Celestino, em 1968, e em 1977, quando o filme completou 30 anos de lançamento.

Em 1998 *O ébrio* foi restaurado e obteve uma nova versão. De acordo com o restaurador, Hernani Heffner:

“O filme original realizado por Gilda de Abreu tinha duas horas e cinco minutos. Até agora as versões que circulavam de *O ébrio* não tinham mais de uma hora e quarenta minutos. Com a reconstituição chegou-se a um filme de duas horas, portanto muito próximo ao visto na noite de estréia, em 1946. Pelo que pudemos depreender do roteiro e outras fontes, nenhuma seqüência ficou fora, embora tenhamos perdido certas passagens de plano, sobretudo fusões e alguns fotogramas”.¹³¹

Ainda segundo Heffner:

¹²⁹ QUANTO rendeu *O ébrio*? *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1947.

¹³⁰ *O ÉBRIO*, sl, sd. (Pasta 12, Biblioteca Lasar Segall).

¹³¹ SALEM, Helena. *O ébrio* volta às telas com seu grande apelo popular. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1998. Caderno 2.

“(...) a restauração de *O ébrio* tem também o mérito de fazer justiça à própria Gilda de Abreu: a nova/antiga versão revela uma produção bem mais cuidadosa e uma diretora muito mais preocupada com a fluência da narrativa do que, habitualmente, como ela era vista pela história do cinema. A retirada de seqüências inteiras fazia crer que o roteiro do filme era precário, por vezes de difícil compreensão”.¹³²

Alice Gonzaga, herdeira dos estúdios da Cinédia, afirma: “*O ébrio* teve 530 cópias exibidas no Brasil inteiro, numa época em que as maiores produções estrangeiras alcançavam, no máximo, 20”.¹³³

Para Silvia Oroz os melodramas faziam sucesso nos cinemas de bairro. Para não fugir à regra, *O ébrio* foi visto e revisto nos bairros. Seu sucesso veio da sala do Cine Floriano, Centro do Rio de Janeiro, e das salas dos bairros (América, Madureira e Pirajá), onde muitas vezes o público pedia bis e cantava com Vicente Celestino as músicas *Porta aberta* e *O ébrio*. Um fato interessante é relatado por Alice Gonzaga: “Houve casos em que o projecionista era obrigado a ficar passando o número em que Vicente Celestino canta a canção título seguidas vezes, sob pena de o cinema ser quebrado”.¹³⁴ O mesmo acontecia com as produções estreladas pelo cantor Carlos Gardel: “Durante a exibição de seus filmes e a cada vez que cantava, o público pedia bis. Era tal o escândalo no cinema que se tornava necessário parar a projeção, rebobinar e voltar a exhibir” (OROZ, 1992: 95).

No mesmo ano de lançamento de *O ébrio* estreou *Farrapo humano* (*The lost weekend*, 1945), de Billy Wilder. Nesse filme o protagonista (Ray Milland), aspirante a escritor, tem problemas com a bebida. Sem conseguir se concentrar para escrever, entrega-se ao álcool e perde tudo: dinheiro, posição social e dignidade. “Apesar da concorrência, o filme brasileiro superou o norte-americano em termos de bilheteria”. *O ébrio* foi visto por oito milhões de pessoas, nos anos 40 e, até o momento, estima-se por 12 milhões de espectadores.¹³⁵

¹³² Idem.

¹³³ BUTCHER, Pedro. *O ébrio* recuperado, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar.1997. Caderno B.

¹³⁴ CINÉDIA, Rio Filme. *O ébrio*. Rio de Janeiro, 1988. Relatório.

¹³⁵ Ver GONZAGA, Alice. *Cinédia 50 anos*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

3. Gilda dirige *Pinguinho de gente*

Após a estréia de *O ébrio*, Gilda e Vicente viajaram a Águas de São Pedro, São Paulo, para um período de descanso. Mesmo em férias, Gilda não deixa de pensar no seu novo projeto, *Pinguinho de gente*, como relata em carta a Adhemar Gonzaga, em 13 de dezembro de 1946:

“Gonzaga amigo:
Estou aqui nessa estação de repouso, aproveitando o máximo que posso para poder depois atacar de rijo o *Pinguinho* com casca e tudo”.¹³⁶

Na mesma carta, Gilda comenta sua estafa nervosa após o término das filmagens de *O ébrio*:

“Os nervos é que ainda estão me aborrecendo! Por que será que a minha sensibilidade é tão aguda? Tudo me emociona, tudo me magoa! Porque eu nasci assim, quando cheguei a São Paulo e vi a fita, o sucesso, fiquei de queixo caído, era um grande, real sucesso. Não há dúvida que a fitinha deu muito e dará muito que falar ainda!”¹³⁷

Gilda, ainda na carta, mostrou preocupação com as críticas dos jornais paulistas sobre *O ébrio*:

“A crítica do *Diário da Noite*, de José Carlos, é muito bonita e elogiosa; a do *Jornal de São Paulo*, de Mário da Silva Brito, é nua e algo desaminadora; a da *Folha da Manhã*, do Richmond, é severa, mas sem derrotismo, o homem entende de cinema. Agora, a do *Estado de S. Paulo* anônima é ‘ilegível’, o homem procurou me achincalhar de todos os modos possíveis e impossíveis! Mas aconteceu que ele não sabe que como eu sou ‘teimosa’ e se o fito dele era fazer-me desistir de continuar, enganou-se redondamente!”¹³⁸

¹³⁶ ABREU, Gilda de. Carta pessoal endereçada a Adhemar Gonzaga. Águas de São Pedro, 13 dez. 1946 (Grifo do original).

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Ibidem.

Ela cuidou dos detalhes da pré-produção de *Pinguinho de gente*, fazendo referência ao uso, pela primeira vez, da grua de ferro construída nos estúdios da Cinédia especialmente para o filme:

“Você tem ido ver os nossos amigos engenheiros?

Como vai a ‘Gilda’? Sabe quem é a minha xará? O novo dinossauro. Faço questão que no dia em que você for [tiver] terminado, seja colocada uma pequenina placa com meu nome e batizada solenemente. Sim, porque se não havia mulher como a ‘Gilda’ não há dinossauro igual àquele, portanto merece ter o meu nome, não acha? E além de tudo, foi a minha ‘teimosia’ que convenceu na confecção da ‘Gilda’. Portanto, no seu estúdio, amigo Gonzaga, ficará sempre a lembrança da mais cabeçuda das brasileiras”.¹³⁹

Após escrever a carta, Gilda não teve nenhuma resposta de Adhemar Gonzaga e, impaciente, resolveu mandar-lhe outra, comentando mais detalhes técnicos para as filmagens de *Pinguinho*:

“Gonzaga,

Essa é a 2ª carta que lhe escrevo. Não estou reclamando resposta nem da 1ª nem da 2ª. Escrevo para lembrar a você alguns detalhes que julgo muito necessários à próxima filmagem. Soube por mamãe que você havia ido com aquele polonês ver a tal fita, *Três desconhecidos*. Reparou nas 3 mudanças de cenas que empregaram? A 1ª era aproximação da máquina a tal ponto que desfocava a cena, quando a câmara se afastava, outra cena já substituída a 1ª. Essa foi a 1ª passagem de cena que tomei nota, porque era original. A 2ª é uma fusão suavíssima, belo efeito, e a 3ª que pretendo empregar na tal cena da árvore [que] fica ondulando, como se fosse água!

Será que o técnico poderá ‘inventar’ esse efeito, já que ele entende tão bem de ‘trucagem’, talvez faça, não?

Pedi à mamãe que desse o recado a você, para ver a tal fita, ela tentou falar-lhe diversas vezes (...).¹⁴⁰

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ ABREU, Gilda de. Carta pessoal endereçada a Adhemar Gonzaga. Águas de São Pedro, 17 dez. 1946. (Grifo do original). As citações seguintes são dessa carta.

E Gilda continuou a carta relatando problemas de relacionamento entre ela e o fotógrafo Afrodisio Castro (A. P. Castro) e com a equipe de filmagens de *O ébrio*, solicitando o apoio de Gonzaga:

“(...) uma das vezes [mamãe] falou com Afrodísio, a quem também pedira que fosse ver o filme [*Três desconhecidos*] e a resposta dele à mamãe foi: ‘A Gilda quer fazer tudo o que vê!’ Mas isso não tem a menor importância, o importante do caso é só isso, Gonzaga: ‘temos que ir para frente, custe o que custar!’ E você, que é o dono da casa e me prometeu auxílio e apoio moral, tem que cumprir a promessa! Estou disposta a trabalhar, Gonzaga, mas trabalhar num ambiente em que todos trabalhem em harmonia para alcançar um fim! Se tivesse sido assim em *Ébrio* o filme teria ganho 100%! A luta foi desigual demais e, ainda, estou atônita em ter suportado tantas situações vexatórias! Por isso, Gonzaga, peço-lhe mais uma vez que prepare a sua equipe, para um trabalho ritmado e apoiado na boa vontade. Confio em você, no seu espírito de justiça, compreensão e cooperação. A nossa divisa deve ser: Um por todos e todos por um!”¹⁴¹

Gilda insistiu, ainda, na construção da grua e também fez exigência para o início das filmagens. Há também neste trecho a preocupação de Gilda quanto à melhor utilização da técnica cinematográfica:

“(...) Como está indo a fabricação da ‘Gilda’ dinossáurica?

Essa peça vai nos ajudar muito, você verá.

E o processo *short*? Faça força nele, Gonzaga, porque vou precisar muito daquilo nas cenas de rua. É um lindíssimo efeito e facilitará muitíssimo o nosso trabalho. E o som? Já está OK?

É, Gonzaga, a 1ª [produção] deu muito que falar, levantou grandes discussões e deu muito dinheiro, a 2ª [produção] tem que ser melhor para não nos atirarem pedras! Portanto, seu Gonzaga, o senhor tem nas mãos a imensa responsabilidade do que me prometeu. Fazer a ‘máquina’ rodar suavemente nos trilhos!”¹⁴²

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Ibidem.

Gonzaga se sentiu pressionado por Gilda, pois com o sucesso de *O ébrio* não pôde negar suas exigências. Ele relatou seus desentendimentos econômicos em carta ao dr. Peixoto de Castro:

“(...) Ganhando dinheiro no *Ébrio*, vi-me na obrigação moral de fazer outro filme com a direção da Gilda. Começou o *Pinguinho de gente*, mas ela desandou a gastar escandalosamente, propositalmente para falir-me. Suely pode atestar porque ela falou isso antes de eu querer acreditar. Passei a devê-la com sua aquiescência rendas do *Ébrio* e agora tive de dar o filme ao Ribeiro (por insistência dela), para garantia do recebimento dela”.¹⁴³

As filmagens de *Pinguinho de gente* iniciaram-se em 22 de abril de 1947 e terminaram em 16 de fevereiro de 1948. Constam ainda filmagens adicionais em 19 de agosto de 1949 (OROZ, 1992: 151).

“A todos os que com tanto carinho estão me ajudando a fazer *Pinguinho de gente* envio o meu grande abraço e um pouquinho de açúcar, para adoçar as vezes que tenho implicado com eles [sic]. Até a volta e durante esses dias em que ficarão livres de mim, armazenando todos novas forças para na minha volta darmos a arrancada final. Um grande abraço para todos. Gilda Abreu. À equipe: Silva, Mateus, Constantino, Arlete, Afrodisio, Paiva, [Ilegível], João, Napoleão, José, [Ilegível], Valdir, Gonzaga, A. Lasteri, A. Choufeur.”¹⁴⁴

As filmagens de *Pinguinho* não foram tranquilas. Os desentendimentos entre Gilda e Adhemar pioraram, o que pode ser atestado pela intensa troca de bilhetes. O principal problema eram os recursos financeiros. A Cinédia não se encontrava em boa situação financeira e os gastos com o filme eram cada vez maiores, como se pode perceber no bilhete escrito por Gilda:

¹⁴³ GONZAGA, Adhemar. Carta pessoal endereçada a Peixoto de Castro. Rio de Janeiro, s.d.

¹⁴⁴ ABREU, Gilda de. Bilhete a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, 23 set. 1948. Gilda enumerou a equipe e podemos notar o nome de Adhemar Gonzaga entre os outros integrantes da equipe, um sinal de que as relações entre Adhemar e Gilda andavam estremecidas.

“Gonzaga: já paguei [Cr\$] 1 000 000 a Helga [Loreida] (a fada).

O palhaço ficou fora da combinação dos [Cr\$] 30 000 porque foi arranjado depois, uma vez que havia grandes vazios de um baile para o outro.

O homem foi lá dançar 4 vezes e ajudou a ensaiar o final do samba depois da morte de Yuco [Lindberg]. O preço é [Cr\$] 1 500.

Quanto a Juliana, ela pediu a você alguma coisa para as despesas que teve em Niterói, táxis, etc...

Quanto vai você dar?

Ela me falou no assunto esperando que eu telefone. E é melhor não demorar porque ela veio dançar sem cobrar, portanto é preciso ser selada logo essa diferença, tenho razão?

Quanto ao fundo musical que resta não é preciso mais que [Cr\$] 1 000, porque serão 3 ou 4 músicos no máximo. Vê se descubres o [ilegível].

Gilda.”¹⁴⁵

Há ainda o relato de Gilda sobre salários atrasados:

“Gonzaga:

Descobri ainda recibos atrasados.

Peço que você pague ao Walter o que lhe falta receber porque ele está, realmente, precisado, pois está sem emprego e muito me ajudou na confecção das baianas trabalhando até 2 e 3 horas da manhã sem cobrar nada pelo extraordinário. Portanto, agradeço o que possa fazer, ajudando-o em alguma coisa se possível. Já falei ao Fenelon e ele me disse que se tivesse algum trabalho se lembraria dele. Não me parece que ele tenha sido prejudicial à Cinédia, porque além de falar pouco, não rejeita trabalho.

Fica sob a sua guarda o *Pinguinho de gente* e o final do filme será filmado quando eu voltar. Quem sabe se até lá a igreja já estará pronta, não é mesmo?

Portanto, aqui fica o meu abraço e, até a volta.

Gilda.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ ABREU, Gilda de. Bilhete endereçado a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, 15 jan. 1948.

¹⁴⁶ ABREU, Gilda de. Bilhete endereçado a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, 2 mar. 1948.

Gilda escreve mais um bilhete a Gonzaga sobre o cachê dos artistas, lembrando seu investimento no filme e cobrando do produtor os lucros de *O ébrio*:

“Gonzaga:

está se aproximando a hora do show e você sabe que vai ser preciso [Cr\$] 30 000, porque os bailarinos não esperam. Assim como também vou gravar a abertura do filme e os fundos musicais. Você sabe que temos que refazer o coro do samba que ficou horrível, não? Portanto, dessa vez é preciso ter dinheiro. Eu não posso mais pedir ao Vicente. Há 2 meses pedi a você que me desse a parte que me tocava no *Ébrio*, que eram [Cr\$] 28 000 e mais [Cr\$] 30 000 do mês passado, mas você não me deu resposta, nem dinheiro. Responde logo, porque agora não se pode mais protelar e não tenho de onde tirar. Nem te digo o estrilo que Vicente deu quando soube que tirei dinheiro do banco e com razão.

Gilda.”¹⁴⁷

Ainda sobre a questão financeira, Gilda, em outro bilhete, pediu mais dinheiro para o cachê do maestro Ercole Varetto e lembrou a Gonzaga sobre suas jóias empenhadas para conseguir dinheiro para o filme:

“Gonzaga:

O maestro Varetto que trabalhou no filme está desempregado há quase 2 meses e como nunca, até hoje, pediu vale sequer, precisa que você pague o seu trabalho, porque além de tudo, o filho ficou doente subitamente e precisa ir buscá-lo em Petrópolis, veio pedir-me [Cr\$] 200, para poder viajar.

Portanto, Gonzaga, sei que você o atenderá como ele merece ser atendido, uma vez que foi um esplêndido ajudante e colaborador preciso no filme.

Quanto a mim, quero lembrar que os juros dos anéis que empenhei estão se acumulando assustadoramente!

Pretendo viajar dentro de poucos dias e precisamos conversar. Marque o dia, porque não posso mais demorar-me por aqui.

Estou de mãos quebradas por causa do som que foi gravado e não ouvi e do copião do show.

Por favor, dá um jeito no laboratório!

¹⁴⁷ ABREU, Gilda de. Bilhete endereçado a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, s/d.

Gilda.”¹⁴⁸

Houve relatos, inclusive, de falta de dinheiro para Gilda pagar suas contas domésticas:

“Gonzaga:

Tenho feito inúmeras despesas com o Pingo, estou precisando de uns 3 contos para minhas despesas em casa.

Outra coisa, o Domingos tem sido de uma grande correção, nunca foi de pedir a Suely um tostão do que já ganhou.

E como o cachê dele é mesmo muito modesto, por que você não lhe dá as roupas que ele usou? Seria uma grande gentileza de sua parte e ele merece, porque foi muito gentil, além de tudo, ele precisa. Pensa e vê se tenho razão.

Gilda.”¹⁴⁹

Também houve pedidos extravagantes da parte de Gilda, como o relatado a seguir:

“Gonzaga:

Juliana vem aqui. Por favor, vem aqui fazer sala a ela porque eu tenho que filmar. Gilda”.¹⁵⁰

A *avant-première* ocorreu em 2 de outubro de 1949, nos cinemas São Luiz e América e depois o filme estreou nos cines Império, Carioca e Eldorado.¹⁵¹ O filme de Gilda de Abreu era o único nacional em cartaz na Cinelândia (Cine Império) e no Centro (Cine Eldorado), mas nos bairros e subúrbios *Pinguinho* ocupou três salas (Carioca, Monte Castelo e São Luiz) junto com a produção da Atlântida, *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), em cartaz no Cine Guanabara. Em São Paulo, estreou em 10 de abril de 1950, mas em ambas as cidades não permaneceu por mais de duas semanas.

Elice Munerato e Maria Helena de Oliveira resumem a história do filme:

¹⁴⁸ ABREU, Gilda de. Bilhete endereçado a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, 22 fev. 1948.

¹⁴⁹ ABREU, Gilda de. Bilhete endereçado a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, s/d.

¹⁵⁰ ABREU, Gilda de. Bilhete endereçado a Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro, s/d.

¹⁵¹ CARTAZ do dia nos cinemas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 out. 1949, p. 8.

“Ao sair à procura de socorro médico para sua mãe, que encontrara desmaiada em casa, Mimi [Nini] é atropelada e conduzida a um hospital, onde conhece o dr. Luiz Antonio. Em poucos meses, Luiz Antonio e a mãe de Mimi [Nini], Maria Lúcia, ex-atriz de teatro e viúva, apaixonam-se um pelo outro. No primeiro contato de Maria Lúcia com a família do namorado, descobre-se que o marido da ex-atriz, Paulo, era irmão de Luiz Antonio, malvisto pelo pai desde que fugiu de casa para se casar, levando consigo todas as jóias da família. Maria Lúcia desmente que Paulo tenha sido forçado por ela ao casamento e roubado as jóias. Nessa mesma visita, Mimi [Nini] começa a namorar Julinho, sobrinho de Luiz Antonio. Matilde, órfã adotada pela família de Luiz Antonio, procura aproximar nora e sogro, mas fracassa no seu intento. A situação de Maria Lúcia se deteriora ainda mais quando Luiz Antonio é induzido a acreditar que Maria Lúcia o trai com Tito, um empresário amigo. Desiludido, Luiz Antonio viaja para longe. Sozinha, Maria Lúcia decide retornar ao palco. Na noite de sua *rentrée*, é informada que o sogro conseguiu, na Justiça, o direito à custódia de sua neta, mesmo contra a vontade da menina. Tempos depois, com a ajuda da empregada Benedita e de Tito, desfazem-se os equívocos. Interessada na condição social de Luiz Antonio e recalcada por sua condição de órfã, Matilde armara o plano para afastar os namorados e também era responsável pelo roubo das jóias” (MUNERATO, OLIVEIRA, 1982: 34)

O filme não obteve boa recepção de crítica. Para o *Diário da Noite*,

“Assim é o filme; banal, se servindo das situações de novela, de uma inexpressividade mórbida, procurando distrair a atenção para os números de palco que mostram nossa falta de recursos e de artistas. Gilda de Abreu só teve um mérito nesse filme: mostrar que se podem fazer filmes mais limpos que as chanchadas”.¹⁵²

¹⁵² *Diário da Noite* de 1949. [Apud: ANDRADE, Regina. Estrela luminosa. In: *ECO (Revista da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro)*, v. 1, n. 1, Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 73-88.]

Apesar das críticas, *Pinguinho de gente* recebeu, segundo a revista *A Cena Muda*, os prêmios de melhor atriz para Isabel de Barros e melhor ator para Anselmo Duarte, em 1949.¹⁵³

Infelizmente esse filme possui apenas uma única cópia, que se encontra nos estúdios da Cinédia em péssimo estado, não sendo possível projetá-la.

4. Gilda dá adeus ao cinema com o filme *Coração materno*

Após a realização de *Pinguinho de gente* (1949), Gilda de Abreu e Vicente Celestino participaram de reuniões sobre as diretrizes do cinema brasileiro. Uma dessas reuniões foi noticiada por *A Cena Muda*. Gilda e Vicente mais uma vez reclamaram sobre o retorno financeiro de *O ébrio* e anunciaram a vontade de Gilda em abandonar a carreira de diretora de cinema. Segundo a revista:

“Disseram que a Cinédia fechar-se-á; que o filme *O ébrio* rendeu [Cr\$] 15 000, que a seus realizadores couberam apenas [Cr\$] 3 000, mas até agora só receberam [Cr\$] 400. Gilda [de] Abreu, que acaba de nos dar um apreciável trabalho diretorial em *Pinguinho de gente*, abandonará definitivamente o cinema (...).”¹⁵⁴

Mas no ano seguinte (1950) Gilda se preparava para adaptar para o cinema a canção de Vicente Celestino, *Coração materno*. Gilda havia sido responsável também por sua adaptação teatral em 1947. Os atores do filme seriam os mesmos da peça: Vicente Celestino, Colé Santana, Apolo Correia, Julia Dias, Fregolente. A exceção seria Gilda de Abreu, no papel principal. A imprensa noticiou seu novo projeto com produção da Cinédia:

“Em matéria de planos para o futuro a Cinédia está preparando para filmagem no próximo ano o argumento de *Coração materno*, que reunirá na tela Gilda de Abreu e Vicente Celestino. Além do papel principal feminino, a

¹⁵³ OS MELHORES do cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 22, 20 dez. 1949.

¹⁵⁴ ESTRELAS do cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 23, 22 nov. 1949.

veterana e esforçada Gilda de Abreu tomará a si a direção da película, o que é bastante auspicioso em razão do sucesso financeiro do primeiro por ela dirigido *O ébrio*.”¹⁵⁵

A Cinédia não estava disposta a produzi-lo, então Gilda procurou Affonso Campiglia da Filмотeca Cultural,¹⁵⁶ que se associou ao casal na produção.

A Cena Muda divulgou sua estréia:

“*Estrela da manhã e Coração materno* — já estão sendo marcadas as datas para os celulóides brasileiros da Filмотeca Cultural. *Coração materno* já está programado para a Semana Santa e *Estrela da manhã* para o início de maio. O primeiro é um celulóide endereçado ao público de Vicente Celestino e tem uma história de Gilda Abreu já transposta no teatro”.¹⁵⁷

A história é baseada em uma lenda francesa, alterada por Gilda para ampliar a duração e o sentido. José Spintto deu maiores detalhes sobre o enredo:

“(…) Gilda falou ao Vicente: ‘como é que vou fazer o filme se ele arranca o coração da mãe, para provar que o amor de mãe é eterno? E mesmo depois de arrancar o coração a mãe lhe perdoa?’ E o que ela fez? Ela transformou a mãe em uma santa. O coração é simplesmente uma jóia”.¹⁵⁸

Gilda lembrou em seu depoimento as dificuldades nas filmagens em locações, como, por exemplo, o Jardim Botânico no Rio de Janeiro:

“(…) a fita foi feita com muito sacrifício, como o sol, como o sol é traiçoeiro. Às vezes esperava uma tarde inteira de filmagem externa e cadê o sol? O sol escondia, quando

¹⁵⁵ CINEMA brasileiro, novas películas da Cinédia. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 11, 23 set. 1947.

¹⁵⁶ Afonso Campiglia produziu mais de cem complementos nacionais entre 1936 e 1948. Participou como produtor associado de dois filmes da Cinédia: *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) e *Mãe* (Theófilo de Barros Filho, 1949). Sua produtora, a Filмотeca Cultural, produziu *Cisne branco* (Luiz de Barros, 1940) e *Coração materno* (Gilda de Abreu, 1951).

¹⁵⁷ CINEMA brasileiro de Jonald. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 13, 4 abr. 1950.

¹⁵⁸ SPINTTO, José. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro. 23 jan. 2004.

não precisava, ele aparecia. As cenas externas foram filmadas no Jardim Botânico e também em uma vila (não me lembro mais o nome) e em um estúdio, o salão foi feito em Santa Teresa, em um altar que seria demolido. Até papel na parede a gente pregou, ficou bonita a fita. Não teve sucesso financeiro nenhum”.¹⁵⁹

O filme conta a atribulada história de amor de Carlos e Violeta, como resumem Elice Munerato e Maria de Oliveira:

“Em 1820, Carlos, ainda bebê, foi abandonado na porta da igreja, onde o padre o recolheu e o batizou, tendo Nossa Senhora por madrinha. Aos oito anos, Carlos assiste ao batizado de Violeta, filha de comendadores, e apaixona-se por ela, embora saiba ter o Conde de Fé como um rival. Os três crescem juntos. Em 1845, quando do primeiro baile de Violeta, esta ouve Carlos cantar no bosque e vai à sua procura. Cantam juntos e trocam juras de amor. Na mesma noite, Carlos é apontado injustamente pelo Conde de Fé como autor de um homicídio, na realidade praticado por um cigano, e vê-se condenado por 15 anos de prisão. Libertado em 1860, Carlos reencontra Violeta ainda solteira. Durante a festa de noivado de Violeta com o Conde, o cigano, moribundo, confessa o crime, provando-se assim a inocência de Carlos, que recebe do Comendador permissão para casar-se com Violeta. Dias depois Violeta sofre uma queda e descobre que vai ficar cega. Induzida por Ruth, pede a Carlos, como prova de amor, a jóia em forma de coração incrustada na imagem de Nossa Senhora, sua madrinha. Quando a está retirando da estátua, Carlos é surpreendido pelo Conde de Fé, que tenta detê-lo. Violeta o procura para pedir-lhe perdão, mas Carlos se revolta e se decide pelo sacerdócio. Tempos depois, um monge mais velho consegue persuadi-lo a abandonar o hábito. O padre que o adotou leva-o até Violeta que, para afastar Carlos, finge enxergar e diz que não o ama. Carlos, porém, descobre que Violeta teme que ele a queira apenas porque está cega e desfaz seus temores, pedindo-a em casamento” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982: 34).

¹⁵⁹ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

O filme estreou em 7 de maio de 1951, nos cinemas Vitória, São Luiz, Carioca, Rex, Ideal, Floriano, Maracanã, Monte Castelo, Madureira e Roxy. Em sua segunda e última semana foi exibido apenas nos cinemas Império e Ideal.

O *Jornal do Brasil* noticiou:

“Quando do seu lançamento *O ébrio* quebrou todos os *records* até então existentes no Brasil. Portanto enorme expectativa em volta da estréia de *Coração materno*, pois além da presença de Vicente Celestino no seu segundo filme, trará de volta Gilda Abreu a inesquecível ‘estrela’ de *Bonequinha de seda*. Além disso, é um filme de costume mostrando um riquíssimo vestuário e as mais lindas canções do ídolo popular que é Vicente”.¹⁶⁰

O crítico Edmundo Lys, do jornal *O Globo*, escreveu:

“A arte eminentemente popular de Vicente Celestino é o ponto de apoio desta película, cuja história foi escrita por Gilda de Abreu, também diretora e principal intérprete feminina do filme. Aproveitando a canção dramática de tanto sucesso popular, que é *Coração materno*, cuja letra foi o aproveitamento de um conto tradicional, de que ignoramos a procedência, mas verificado em nosso repertório pelos folcloristas.

Gilda de Abreu procurou atenuar as tintas demasiado carregadas dramalhonescas, motivo da estima que lhe votam as massas ingênuas. Assim, a argumentarista fez uma história de época, encontrando ambiente de sabor imperial com moleques e ‘gôndolas’, com armas e sinhazinhas em reconstituições, às vezes felizes. Contornou o matricídio fazendo do protagonista um filho ‘enjeitado’, portanto filho de Nossa Senhora. Substituiu o crime sacrílego, vale dizer, pois o coração que o herói vai buscar é uma jóia em forma de coração que a Virgem da igreja tem no peito. As situações criadas, entretanto, fogem à lógica interna do conto, sendo os contornos da história bastante imprecisos, de qualquer modo com muita implausibilidade, a começar pelo cantor Vicente Celestino, no papel de galã. A narrativa tem de bom apenas algumas cenas incidentais e, entre as essenciais, as que formam a seqüência da festa e que terminam com o acontecimento bastante inaceitável do seresteiro. À parte as

¹⁶⁰ CINEMAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1951, p. 4.

deficiências técnicas de uma produção média nacional, acentuam-se alguns quadros felizes, como seu papelzinho na cena da moça que não quer revelar que está cega.

Como vêm, neste filme acumulam-se os ingredientes do dramalhão ingênuo, sentimental, (...). Há público, e um grande público, para o gênero. Somos testemunhas de que muita gente na sala chorava copiosamente com esse arsenal que Gilda de Abreu maltrata seu real talento de diretora. (...). Mas, embora discordemos desse objetivo, somos forçados a reconhecer que esta é uma espécie de diversão que agrada muito, porque [os] filmes estrangeiros incuidados [*sic*] na sua maioria e com ressalva aos recursos técnicos, não sobem muito além desse padrão. Assim, não podemos concluir que *Coração materno* com todas as suas deficiências possa ser considerado mais um filme ruim. Sem compromisso podem assisti-lo. Sobretudo, se gostam de Vicente Celestino”.¹⁶¹

Gilda se mostrou decepcionada com a recepção do filme, como declarou à revista *Carioca*:

“Estou despojada. Esperei encontrar, por parte da crítica cinematográfica, comentários construtivos, embora depreciativos, segundo a própria opinião de quem os escrevesse; no entanto, o que li sobre *Coração materno* foi simplesmente arrasador, matando quase que inteiramente o meu idealismo. Imagine você o que vem a ser a pessoa que perde dois anos de sacrifícios desesperados com uma despesa ultrapassando os limites, ensaiando artistas sem conhecimentos de cinema, perdendo as energias e a paciência para fazer um filme que melhor agradasse ao seu público, o público das canções de Vicente Celestino. E quando tudo terminado e exibido para apreciação chega ao nosso conhecimento que todo esse esforço, esse trabalho titânico no sentido de satisfazer um ideal, é esmagado impiedosamente por aqueles que bem poderão ser mais tolerantes, ou pelo menos criticar de um modo construtivo, mostrando seus maiores defeitos para que no futuro pudessem ser corrigidos. Imagine você o golpe que isto representou para minha sensibilidade artística”.¹⁶²

¹⁶¹ LYS, Edmundo. *O Globo* nos cinemas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 maio 1951, p. 10.

¹⁶² GILDA de Abreu: a estrela orgulho do Brasil. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 818, p. 4-5, 1951.

Gilda também relatou a dificuldade em acumular as funções de atriz e diretora:

“Nunca mais! É verdadeira empresa de louco, representar e dirigir um filme ao mesmo tempo! Em minhas próximas intervenções, optarei por um caminho ou por outro. Quando representar, não dirigirei e quando dirigir não representarei”.¹⁶³

5. Os melodramas de Gilda de Abreu: *O ébrio*

O crítico Ismail Xavier enumera algumas características do melodrama. Para ele, a partir do século XIX:

“(...) se consolida o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica e moral) em que tudo se quer estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanário do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a aprender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado” (XAVIER, 2003: 39).

O melodrama foi o produto de melhor aceitação popular das culturas de massa, mas o mais repudiado pela crítica. Os filmes melodramáticos sempre existiram no cinema brasileiro, mas nunca constituíram a produção central. Para Oroz a cinematografia latino-americana foi dividida até os anos 50 entre: “filmes para rir” e “filmes para chorar”. O Brasil se diferenciou do restante da produção

¹⁶³ GILDA e Vicente Celestino agora estão juntos no teatro, sl, sd. (Pasta 12, Biblioteca Lasar Segall).

latino-americana, porque aqui as grandes bilheterias eram os filmes carnavalescos e/ou as chanchadas (OROZ, 1992: 93). Uma das exceções foi *O ébrio* (1946), de Gilda de Abreu.

O ébrio é um melodrama de adultério, apoiado na relação música popular/ídolo/cinema/público (idem: 95). O enredo foi desenvolvido por Gilda de Abreu a partir da música de mesmo nome. Por sua experiência teatral, Gilda construiu um filme pleonástico, baseado na representação teatral. As cenas se constituem pequenos palcos, onde atores entram em cena e saem dela. Quase tudo é “quadrado”, sem inovação, como na angulação da câmera e na montagem.

O filme possui duas partes. A primeira começa com um portão se abrindo, como uma cortina. O início apresenta as características do melodrama, como a voz em *off*, que anuncia e conduz a narração melodramática do homem banal, Gilberto Silva, protagonista do filme. Essa voz em *off* conduz a narrativa e priva a platéia de qualquer reflexão. Ressalto ainda que as penúrias se concentram na personagem masculina (Gilberto), contrariando as características do gênero (idem: 20), que costumava privilegiar protagonistas femininas.

Gilberto, vestido com roupas humildes, caminha pela chuva até que decide se abrigar em uma igreja. O pedido de ajuda só pode ser alcançado com a interferência divina, e aqui é possível perceber uma das características marcantes dos melodramas de Gilda: a religiosidade. Na igreja, Gilberto reza e pede auxílio, que aparece na forma do padre com o convite para jantar. Na sala, relata toda a sua infelicidade, como a perda da fazenda e os bens da família e a rejeição dos parentes na cidade. Mas Gilberto é nobre, quer terminar o último ano da faculdade de medicina e merece ser ajudado. Pela voz do padre, Deus fala a Gilberto sobre seu futuro: “Talvez essa luz iluminadora lhe traga glória e fortuna”.

A ajuda vem do acaso: Gilberto ouve o anúncio de uma rádio que procura por novos cantores. Ele decide apresentar-se e canta a música *Porta aberta*, que resume os infortúnios do protagonista:

“Vinha por este mundo sem um teto,
dormia as noites num banco tosco de jardim,

sem ter a proteção de um afeto,
todas as portas estavam fechadas para mim...
mas Deus, que vê e nos consola,
em seu sagrado templo me acolheu,
e, além de me oferecer aquela esmola,
meu destino transformou,
e a minha vida renasceu, (...)”¹⁶⁴

Gilberto, por ser um homem “bom”, é recompensado e se torna médico bem-sucedido. Seu primeiro ato é fazer Princesinha, uma das crianças auxiliadas pelo padre, voltar a andar, para cumprir sua promessa anterior. No hospital conhece a enfermeira Marieta, que tudo faz para conquistá-lo e se mostra eficiente e dedicada. Entretanto, Marieta é ambígua: aos olhos de Gilberto se mostra ingênua e recatada, mas quando é retratada nos estúdios da Rádio, onde assiste a apresentação, é filmada na penumbra, fumando um cigarro.

Apaixonado, Gilberto pede Marieta em casamento. A narrativa mostra Marieta leviana e impaciente. Gilberto oferece flores, bombons, jóias, mas ela aguarda ansiosa o pedido de casamento. Na seqüência do pedido de casamento, notamos a direção cuidadosa de Gilda de Abreu. Gilberto envia à Marieta uma caixa luxuosamente decorada. Ao abri-la, Marieta encontra um espelho — vê sua imagem refletida nele. Dentro da caixa, uma boneca vestida de noiva junto a uma jóia custosa e carta com o pedido de casamento. A diretora também incorporou dados biográficos de sua trajetória nesta parte do filme, como por exemplo ao colocar a data do casamento no dia do aniversário de Marieta.¹⁶⁵

No dia do casamento, Marieta flerta abertamente com o primo José, antecipando o triângulo amoroso. Após o enlace, Gilberto começa a trabalhar dia e noite e deixa sua mulher em casa na companhia de José. Nestas seqüências a esposa e o primo são enquadrados pela câmera com o corrimão da escada em primeiro plano, sugerindo uma grade que aprisiona o casal. A cena antecipa a transgressão que Marieta cometerá e seu triste fim.

¹⁶⁴ Música composta por Vicente Celestino, especialmente para o filme.

¹⁶⁵ Ver capítulo I, Gilda se casou no dia 25 de setembro de 1933, dois dias depois de seu aniversário. A boda não fora realizada no seu aniversário por causa de sua agenda teatral.

No dia do aniversário de Marieta, José se alegra em saber da grande quantia de dinheiro no banco e junto com sua amante Lola armam uma cilada para Marieta. Lola vai até a casa de Gilberto, na sua ausência, e conta que é Zizinha, uma antiga paciente. Ela mostra à Marieta a medalha com a qual ele lhe havia presenteado. Ela se sente traída e aceita fugir com José. Em seu retorno, Gilberto encontra a carta de despedida de Marieta. O julgamento de Marieta vem da empregada negra, Salomé: “Patrãozinho, me desculpe o que eu vou falar, mas a patroa não gostava do senhor de verdade. Ela vivia namorando seu primo José. Esses seus parentes rezando e fazendo promessas para o senhor morrer logo para ficar com o que era seu. Patrãozinho, eles são brancos, mas têm a alma da cor da minha pele. Se eu pudesse fazer algo para o senhor não sofrer tanto”. E Gilberto responde: “Foste a única criatura amiga desta casa”. Gilberto passa a mão em seu rosto e ela lhe retribui o gesto com um beijo na mão. Embora a empregada negra seja subserviente, ela ocupa uma posição central na trama e funciona como o coro da narrativa. Mas é caracterizada com uniforme e espanador nas mãos, espiando as conversas na sala e fazendo seu próprio julgamento sobre a moral da patroa. É um claro estereótipo da “empregadinha negra” da casa de brancos ricos.

Na segunda parte da trama, Gilberto troca de identidade e se transforma em mendigo, passando a beber para esquecer. Para Oroz: a troca de identidade é um recurso da construção dramática importante no espetáculo, que, além de colocar o espectador como dono do conhecimento da verdadeira identidade do personagem, ainda mantém a intriga constante da revelação da verdade” (OROZ, 1992: 84). Na seqüência final, no bar, outra vez a música possui função dramática e dá suporte à narrativa desafortunada de Gilberto:

“Tornei-me um ébrio e na bebida busco esquecer,
aquela ingrata que eu amava e que me abandonou,
Apedrejado pelas ruas vivo a sofrer,
não tenho lar e nem parentes, tudo terminou,
só nas tabernas é que encontro meu abrigo,
cada colega de infortúnio é um grande amigo, (...)”

No bar, Marieta desesperada implora um prato de comida. Pedro (amigo de Gilberto) descobre que Marieta é mulher de Gilberto e filosofa: “Quando a mulher é levada ao altar pelo braço de um homem e casa-se perante Deus, não tem o direito de duvidar desse homem”. E reitera seu discurso: “Andou mal, minha senhora, muito mal”. O julgamento da moral de Marieta vem de Pedro, um mendigo bêbedo. Os comentários sobre as mulheres são pejorativos e mostram as limitações femininas, mesmo quando feito por mulheres, como Salomé.

Enfim, Marieta se encontra com Gilberto. Ao vê-lo, Marieta se ajoelha e diz não poder mais viver sem seu perdão. Gilberto passa a mão na cabeça de Marieta, como sinal de piedade e sai. Pedro pergunta: “Gilberto, não leva a tua esposa?” e Gilberto responde: “Eu disse que perdoava, mas não disse que me reconciliava.”

A personagem feminina no filme deveria ser “má”, mas nos parece mais ambígua. Embora morena (nos melodramas norte-americanos, normalmente, a “boa” é interpretada por uma atriz loira e a “má”, em geral, por uma é morena), Marieta não é totalmente “má”, mas leviana (acredita que Gilberto a trai e foge com José por vingança). Ela provoca a destruição de Gilberto, pois desrespeitou a autoridade do marido e desequilibra a estrutura dramática, quando comete o adultério. Assim, Marieta não pode ser recompensada pelo amor puro e sincero do homem bom e nobre. Gilberto pode perdoar Marieta, pois ele a amava e seu amor é um valor universal.

É importante observar as inúmeras peripécias ao longo da trama. Estas características são destacadas por Silvia Oroz: “Este é um caminho que ajudam a explicar a falta de matizes psicológicos na construção dos personagens do melodrama e a quantidade de obstáculos, geradores de ações na estrutura dramática, para que fique explícita a idéia do triunfo do bem sobre o mal” (idem: *ibidem*).

Apesar do o filme possuir elementos dramáticos e sentimentais, o núcleo dos parentes oportunistas de Gilberto possui elementos cômicos, como quando Rego Silva (Walter D’Ávila) descobre que Gilberto morreu e pede à empregada para quebrar a casa inteira, porque com a herança irá morar em um palacete. Na

missa de sétimo dia aparece com cebolas nos bolsos para poder chorar pela alma de Gilberto. Na leitura do testamento ele descobre que a única coisa que herdará é um burro. O filme intercala momentos dramáticos com as *gags* das personagens e assim suaviza a trama dramática.

O filme é construído para o público popular. E os dramas são mostrados sob a perspectiva do protagonista masculino, de como sua vida foi destruída por uma mulher. Os comentários do amigo Pedro só vêm confirmar a moral dominante, que é a masculina, na qual a mulher deve ser subserviente ao marido e nunca duvidar.

5.1. *Coração materno*

O filme *Coração materno* possui as características recorrentes do melodrama, a começar pelo título, que faz referência à mãe, personagem frequente nas tramas do gênero. Neste melodrama o amor materno é ligado à religiosidade, pois Carlos foi deixado na sacristia da igreja e, encontrado pelo padre Fabiano, tendo como madrinha Nossa Senhora.

A trama principal contada em *flashback* é sobre o amor de Carlos e Violeta. Nela há dois triângulos amorosos: Carlos e Conde de Fé que lutam pelo amor de Violeta, e Violeta e Ruth disputam o amor de Carlos. Ruth faz tudo para afastar Carlos de Violeta e se alia ao Conde de Fé, já que este planeja casar-se com Violeta. Ruth está disposta inclusive a sacrificar seu amor para que Violeta não se case com Carlos. Ambos planejam situações para incriminar Carlos e afastá-lo de Violeta. O Conde de Fé, apesar do título de nobreza, vê seu enlace com Violeta um alívio às suas agruras financeiras. Violeta permanece todo o filme indecisa, em relação ao seu amor a Carlos. Mas Carlos a espera e quer que seu amor seja construído “com passos tranquilos” e “pelo caminho do bem” (OROZ, 1992: 51)

Entre as inúmeras peripécias, Carlos é acusado de assassinato e condenado à prisão, lá permanecendo por quinze. Após o incidente Violeta viaja à Europa. A passagem do tempo é feita a partir de um calendário, quem mostra o

ano de 1845 como o início da prisão e 1860 como o ano de sua saída. No mesmo dia de sua soltura Carlos e Violeta se reencontram na estrada. Violeta está em uma linda carruagem com vestido da última moda parisiense e Carlos de carona em uma simples carroça. Após a troca de pequenas insinuações, o casal toma rumos opostos, mas antes os dois cantam juntos *Canção de amor*:

“Canção de amor,
doce tormento,
triste lamento,
de um sonhador, (...)”

A reconciliação do casal também acontece através da música. Carlos participa de um concurso, na casa de Violeta, cujo prêmio seria dançar uma valsa com a moça. Carlos, então, canta *Ser ou não ser*, de José Bonifácio de Andrade e Silva:

“Te procuro, busco avistar-te,
digo que te quero e por mais querer-te,
desejo quase, quase adolescente,
e de encontro, estás em toda parte,
distante, vou logo a procurar-te, (...)”

Violeta o escolhe como vencedor e o casal dança a valsa *Danúbio azul* de Johann Strauss. Violeta diz que o ama, mas Carlos pede à Violeta, como uma prova de seu amor, que ela se ajoelhe aos pés da sua “mãe” e “madrinha”, Nossa Senhora. Assim, os conflitos entre o casal terminam com a bênção da santa. Carlos reitera seu amor por sua “mãe”.

Quando o casal supera essas intrigas, Violeta começa a ficar cega. Ruth a aconselha a romper com Carlos, pois ele apenas terá piedade dela. Assim, Violeta pede o coração feito de pedras preciosas que está no peito de Nossa Senhora. Carlos hesita, mas ela quer uma prova de seu amor. Carlos corre até a igreja, rouba o coração, mas é perseguido pelos moradores da cidade e deixa o coração cair. Neste momento aparece Nossa Senhora, representada por Gilda de Abreu, e ele lhe pede perdão pelo ato. Nossa Senhora lhe diz que seu amor é

irrestrito, porque é amor materno. Como penitência, ele decide entrar para um convento franciscano e seu superior lhe pede explicações sobre sua vocação. Carlos resume sua história na música-tema do filme:

“Disse um campônio a sua amada:
minha idolatrada diga o que quer!
Por ti vou matar, vou roubar,
embora tristezas me causes, mulher,
provar que quero eu que te quero,
venero que teus olhos, teu porte, teu ser,
mas diga, tua ordem eu espero,
por ti não importa matar ou morrer.

E ela disse ao campônio a brincar:
se é verdade tua louca paixão,
parte já e pra mim vá buscar,
de tua mãe o coração! (...)”

Então, Ruth procura Carlos no convento, explica-lhe toda a trama e pede seu perdão. Carlos vai até a casa de Violeta e descobre que ela está cega. Violeta diz que não quer piedade, mas Carlos afirma que a ama e que permanecer ao seu lado não é piedade.

O *flashback* termina e voltamos à cena de Carlos sentado na poltrona. Ele sussurra: “Faz 25 anos que Violeta me deixou, mas eu sei que ela virá me buscar”. Na janela, Carlos vê Violeta e por uma trucagem seu espírito (com a aparência jovem) se levanta e vai ao encontro de Violeta no jardim, ao som da música *Canção de amor*. Enfim, a estória de amor entre Carlos e Violeta é recompensada no final, pois seu amor é puro. Apesar de toda a religiosidade do filme, seu final é espiritualista e transcende a vida terrena. O casal permanece junto somente após a morte.

Nesse filme, Gilda, além de dirigir, interpreta a protagonista feminina. Nele vemos uma evolução na direção, pois os enquadramentos são desenvolvidos de acordo com a dramaticidade da cena, a exemplo dos primeiros e primeiríssimos planos de Carlos. A iluminação interna possui apelo dramático que difere nas cenas externas, onde a luz natural deixa a fotografia escura e com sombras nos rostos dos atores. Os figurinos e a reconstituição de época foram ricamente

trabalhados e Violeta é a atriz mais bem vestida do filme, com vestidos de renda e cheios de babados.

O aperfeiçoamento na direção cinematográfica é nítido. Temos a impressão de que seu primeiro filme era “quase um teatro filmado”. A música é utilizada de maneira redundante, apenas resumindo o enredo, e não com função dramática, e há a recorrência da voz em *off* utilizada como recurso narrativo.

Em *Coração materno*, Gilda mostrou um aprimoramento na narrativa cinematográfica. O trabalho possui recursos dramáticos cinematográficos, como nas composições de cena e luz. O trabalho de câmera são mais refinados e ágeis e a utilização da voz em *off* é sutil.

Não nos foi possível ver seu segundo filme, *Pinguinho de gente*, mas podemos afirmar que houve um aperfeiçoamento entre *O ébrio* e *Coração materno*. Este último confirmou Gilda de Abreu como uma verdadeira diretora de cinema.

6. Gilda sai de cena e se dedica à literatura

Segundo a pesquisadora Regina Andrade (1992), com o fracasso de bilheteria de *Coração materno* Gilda adoeceu e sofreu uma ameaça de “um colapso cardíaco”. A partir de então, Gilda se dedicou a escrever romances, novelas radiofônicas e a contribuir com roteiros para o cinema brasileiro.

Na década de 40 escreveu o romance *Mestiça*,¹⁶⁶ por sugestão de Vicente Celestino. Em depoimento à revista *Panorama*, declara:

“A idéia surgiu do próprio Vicente, numa ocasião em que fazia temporada na rádio Panamérica, de São Paulo. Estava se aproximando o dia do aniversário do Vicente e ele me pediu um presente. Eu disse que não podia comprar nada porque estava sem dinheiro. Ele disse: ‘Não, eu não quero nada, quero que você escreva um romance’. Ele continuou: ‘Você escreve como fala e pronto. Não precisa

¹⁶⁶ *Mestiça*. s./l: Cupolo, s/d. O romance literário se transformou em radionovela pela Rádio Nacional. (RETROSPECTIVA, Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Clube de Cinema do Rio de Janeiro, Secretaria de Turismo do Governo da Guanabara, fev., 1971. n. 11).

nada mais'. Então surgiu a idéia da mestiça, era uma música que sempre esteve junto a mim, porque meu pai namorou minha mãe com essa canção de Gonçalves Pena. Vicente sabia da história. Faça um romance sobre a mestiça, disse ele".¹⁶⁷

Depois da peça e do romance, Gilda escreveu o roteiro cinematográfico, mas não teve a oportunidade de filmar. Na década de 70, Lelita Perroy pediu autorização para filmá-lo. Ambas reescreveram o roteiro e o filme foi lançado em 1974. José Spintto deu detalhes:

"(...) ela queria filmar a *Mestiça*, seu primeiro livro que também foi peça, musicada por Ary Barroso, grande sucesso, aqui [Rio de Janeiro] e em São Paulo. Ela fazia a mestiça. Uma moça lá de São Paulo, Lenita Perroy, escreveu para ela pedindo autorização para adaptar o roteiro, pois ela pretendia filmá-lo. A Gilda disse: 'Eu lhe mostro o roteiro'. Juntos reescreveram o roteiro e, em 1973, Lenita lançou o filme".¹⁶⁸

Em 1955, escreve o argumento de *Chico Viola não morreu*, dirigido por Román Viñoly Barreto. O argumento foi baseado na vida do cantor Francisco Alves. Publicou também os romances: *Alma de palhaço*¹⁶⁹ e *Sorri e o mundo será teu*¹⁷⁰ *Pinguinho de gente*,¹⁷¹ *O ébrio*,¹⁷² *Coração materno*¹⁷³ e *Aleluia, a cigana*.¹⁷⁴ Gilda escreveu dois livros para o público infantil, o romance *As aventuras de Nanico* e o livro de contos *Arca de Noé*.

Em entrevista à revista *Cinelândia*, Gilda de Abreu comenta sua desilusão com o cinema: "(...) o cinema me desiludiu um pouco, pela falta de sinceridade.

¹⁶⁷ GILDA de Abreu: eu morri com Vicente Celestino. *Panorama*, Curitiba, n. 254, fev. 1978.

¹⁶⁸ SPINTTO, José. Depoimento à pesquisadora. Rio de Janeiro. 23 jan. 2004.

¹⁶⁹ Transformado em radionovela (com 175 capítulos), levada ao ar pela Rádio Tamoio.

¹⁷⁰ Transformado em radionovela pela Rádio Nacional.

¹⁷¹ Transformado em radionovela pela Rádio Nacional.

¹⁷² Transformado em telenovela por José e Heloísa Castellar, produzida pela TV Globo paulista. Durou apenas três meses, de novembro de 1965 a fevereiro de 1966.

¹⁷³ Transformado em radionovela pela Rádio Nacional.

¹⁷⁴ Transformado em radionovela pela Rádio Nacional.

Sou uma mulher demasiado sincera e não tenho a capacidade de cegueira, de fechar os olhos para muitas coisas (...).¹⁷⁵

Outro motivo, mais objetivo, vem a seguir na mesma entrevista: “(...) hoje em dia seria muito difícil realizar uma nova fita, pois subiu demais o preço da produção (...).¹⁷⁶

No ano de 1968, Gilda tomou um grande golpe com a morte de Vicente Celestino: “(...) ele morreu nos meus braços. Nós estávamos em São Paulo, onde ele ia participar do show *Mande uma flor de saudade* (...) quando se arrumava para o show, sofreu um edema pulmonar (...).¹⁷⁷

Ainda sobre a morte de Celestino, comentou: “(...) Na volta ao Rio de Janeiro, eu estava arrasada. Só me lembro que pensava: é a única vez que vejo Vicente em calma, porque está morto”.¹⁷⁸

O show *Mande uma flor de saudade* era uma homenagem dos tropicalistas ao cantor e ator Vicente Celestino. No show participariam Caetano Veloso (que havia regravado a canção *Coração materno*), Gilberto Gil, Grande Otelo, entre outros.

Em 1977, Gilda filmou *Canção de amor*, um curta-metragem roteirizado por ela junto com Ernesto Sabóia. Produzido pela Cinédia, o filme constituiu uma declaração de amor ao marido Vicente Celestino. Ainda na revista *Panorama*, Gilda de Abreu ressentiu-se: “(...) o documentário é uma coisa muito fria. E depois em 15 minutos, você não pode dizer o que é uma vida”.¹⁷⁹

Mas Gilda aceitou o convite da Cinédia, pois o projeto já era longamente acalentado, como relatou:

“Eu tinha vontade de fazer este filme há muito tempo, mas não houve oportunidade. Ela surgiu no ano passado, quando a Alice Gonzaga, da Cinédia, colocou à minha

¹⁷⁵ POR ONDE andam? Gilda de Abreu. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, n. 188, p. 22-3, set. 1960.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ GILDA de Abreu diz que se casa ainda este ano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1977.

¹⁷⁸ TROMBOSE mata cantora e atriz Gilda de Abreu. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 jun. 1979.

¹⁷⁹ GILDA de Abreu: eu morri com Vicente Celestino. *Panorama*, Curitiba, n. 254, fev. 1978.

disposição rico material cinematográfico relacionado com a atividade artística de Vicente (...).¹⁸⁰

O curta-metragem participou dos principais festivais nacionais, como o Festival de Brasília e o Festival de Gramado, mas segundo a própria diretora “a época do romantismo no cinema acabara” (MUNERATO, OLIVEIRA, 1982: 26).

Nesse mesmo ano Gilda surpreendeu a todos e anunciou seu casamento com José Spintto. O noivo era um grande admirador de Vicente Celestino, cantor de óperas e coordenador-geral do Palácio das Artes em Belo Horizonte. Sobre o casamento, Gilda de Abreu declarou:

“A velhice é considerada um pecado, como se uma pessoa de idade não tivesse mais direito à vida. Não tenho nada a esconder: meu jogo é muito aberto. Esse é meu temperamento. Estou pensando em voltar a trabalhar, pois há nove anos, desde que Vicente se foi, eu não encontrava ânimo para nada. Agora me sinto reanimada, com forças para viver. Acho que tenho direito a isso”.¹⁸¹

Em outro depoimento sobre seu casamento com José Spintto, Gilda relatou:

“(...) eu fiquei muito sozinha; muito triste. Quando conheci José, acabava de passar por várias contrariedades. Minha mãe tinha acabado de morrer. Vicente também. José me retirou do fundo do poço, me trouxe novamente a vontade de continuar vivendo. Foi como um arco-íris, que vinha de Belo Horizonte até o Rio”.¹⁸²

Entre os anos de 1977 e 1979, ela fundou o Centro Cultura Artística Nícia Silva (CANS), em homenagem a sua mãe, e participou de um programa especial sobre a vida de Vicente Celestino, na Rede Globo.

Gilda de Abreu nunca abandonou a escrita e seguiu escrevendo novelas e roteiros. Ela deixou inédito o roteiro para um longa-metragem, baseado na vida do compositor Carlos Gomes. Gravou um disco religioso, *Oração e canção*, com

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ GILDA de Abreu (1904-1979). *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1979.

¹⁸² GILDA de Abreu diz que se casa ainda este ano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1977.

músicas de Natal e poemas. Também escreveu três romances: *Creio em ti*, *O maior amor do mundo* e *Ângela*.

Na década de 70, convidada pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Gilda rememora sua trajetória em depoimento. Aos 70 anos fez um balanço de sua vida. Nesse depoimento ela adotou o mesmo tom melodramático e sentimental dos filmes que dirigiu e das outras obras que produziu ao longo de sua carreira:

“Foi um sonho muito belo que até hoje conservei. Desde muito pequenina eu criei um mundo só meu, um mundo ideal de contos de fadas. Para alguns o ideal é o poder, para outros é a ambição. Outros sonham com um mundo cor-de-rosa, esse foi meu mundo, com mamãe e com Vicente, onde tudo era tão bonito, tão sem ódio, tão sem traições. Mas um dia a cor do meu mundo mudou, ficou escuro, sem vida, vazio. Eu dei a volta, não havia mais cantos de pássaros, não havia mais flores, tudo parecia sem sol, sem céu azul, sem amor. A verdade é que minha vida havia parado, porque meu lindo mundo cor-de-rosa parecia ter morrido. O tempo passou. Um dia, timidamente, como que pedindo licença para viver, surgiu uma singela flor cor-de-rosa. Senti a esperança, procurava renascer das cinzas de um passado tão presente, ainda com toda ternura segurei aquela flor delicada, que parecia dizer-me em sua silenciosa mensagem: ‘cultiva-me, Gilda, cultiva-me, eu sou a flor da esperança, em mim encontrarás a resignação e a liberdade’. Então tudo que me parecia confuso ficou claro, de repente eu obedeci e hoje procuro transmitir o que me foi ensinado aos que pensam ter perdido seu lindo mundo cor-de-rosa. Mas ao lado dessas lindas flores da esperança, que desejo que todos encontrem e cultivem, existe para mim uma que não posso arrancar do coração, porque é uma flor que ninguém planta, mas que todos colhem. Nome: saudade!”¹⁸³

No dia 3 de julho, Gilda de Abreu morreu em decorrência de trombose cerebral. Ela já se encontrava internada desde o dia 3 de maio, após assistir a uma apresentação do balé da Ucrânia, no Maracanãzinho. Ela foi levada à Clínica

¹⁸³ ABREU, Gilda de. Depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

Santa Marta, onde ficou por mais de dez dias. Transferida para o Hospital do Inamps, em Ipanema, morreu às três da madrugada, de embolia cerebral.¹⁸⁴

“Gilda de Abreu foi enterrada numa tarde fria do mês de junho na Capela Real Grandeza, Cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, em 1979. O mesmo lenço de gaze azul que em 1968 cobriu o rosto de Vicente Celestino, o maior cantor popular do Brasil nos anos 30 e 40, cobria agora o de sua esposa, Gilda de Abreu. Sobre seu corpo, apenas um tule lilás. O rosto maquiado. Nas mãos, um ramo com quatro orquídeas, duas brancas e duas rochas. Em torno delas, um terço cor-de-rosa de madrepérula.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ AS MEMÓRIAS de Gilda de Abreu. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1974.

¹⁸⁵ ANDRADE, Regina Glória. *A sombra de uma estrela*. INTERCOM, Rio de Janeiro, 2000.

Considerações finais

Para concluir este trabalho, destaco alguns elementos sobre sua realização a título de considerações finais. No começo da pesquisa minha atenção esteve voltada para as primeiras realizadoras de filmes. A primeira aproximação com Gilda de Abreu deu-se através do contato com o material disponível sobre Carmen Santos. Dois trabalhos possibilitaram essa aproximação: o documentário *Carmen Santos* (1965), de Jurandyr Passos Noronha, e a leitura do livro *Quase catálogo 1*.¹⁸⁶ Neste último, tive oportunidade de ler a introdução, “Por trás das câmeras”, escrita por Ana Pessoa e Ana Rita Mendonça, que me apresentaram duas outras cineastas mulheres: Cléo de Verberena e Gilda de Abreu. Um pouco mais adiante, na medida que me aprofundava na pesquisa bibliográfica, entrei em contato com outros dois trabalhos: o livro de Munerato e Oliveira (1982), *As musas da matinê*, e a dissertação de mestrado de Ana Pessoa (1992) sobre Carmen Santos.

O primeiro estudo foi publicado em 1982 e consiste em um levantamento e classificação dos filmes dirigidos por mulheres desde o início do cinema brasileiro. Segundo as pesquisadoras “(...) dos 21 filmes dirigidos por mulheres na história de nosso cinema, até 1980, conseguimos analisar 16 (...)” (MUNERATO; OLIVEIRA, 1982: 33). Neste caso, a preocupação maior foi a de organizar as informações sobre os filmes e diretoras, sem se aprofundar nos estudos de gênero.

O estudo da pesquisadora Ana Pessoa, mais detalhado, faz uma análise sobre a trajetória da atriz, diretora e produtora Carmen Santos. Desenvolvido como dissertação de mestrado e posteriormente publicado em livro, seu foco é a carreira de Carmen no período de 1919 a 1934.

Feita a pesquisa bibliográfica, decidi pelo estudo da cineasta Gilda de Abreu delimitando meu recorte na sua trajetória como atriz e cineasta. O objetivo desde o início foi o de realizar uma pesquisa em matérias de jornais, revistas, entrevistas, filmes e outras fontes primárias que pudessem informar sobre a trajetória de Gilda. Assim, além dos jornais e revistas consultados, duas

¹⁸⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC, Escola de Comunicação, UFRJ, MIS (RJ), Secretaria da Cultura (RJ), Funarj, Livraria Taurus, Timbre Editores, 1989.

entrevistas foram fundamentais para compor e analisar alguns momentos da sua carreira. A primeira foi pesquisada junto ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), concedida pela artista em 1974. Ela foi fundamental, pois permitiu colher as impressões pessoais e o modo como Gilda avaliava sua vida artística naquele momento. A segunda, fiz pessoalmente com o seu segundo marido, José Spintto, em janeiro de 2004. O depoimento serviu para ratificar informações (datas, locais, acontecimentos), acrescentar dados novos e apresentar uma visão geral da vida da atriz fora dos registros da imprensa da época.

Evidentemente que depoimentos e entrevistas foram interpretados com cuidado já que são carregados de sentimentos, valores pessoais, memórias subjetivas, etc. No entanto, é essa exatamente a riqueza desse material, que nos permite entrar no tema a partir da memória e impressões pessoais dos depoentes, o que dificilmente se pode conseguir por meio de jornais, revistas e da bibliografia historiográfica sobre a época. Levantei ainda um amplo material fotográfico junto à Biblioteca da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Sem referências, tornou-se impossível localizar com exatidão as datas de algumas fotografias.

Desde o início estabelecemos que esta pesquisa é apenas uma contribuição aos estudos sobre a mulher no cinema brasileiro. Como salientei acima, a descrição da trajetória foi feita a partir de uma pesquisa empírica. Seu objetivo primordial foi organizar um corpo de material sobre a atriz e cineasta Gilda de Abreu, já que pouquíssimo havia sido escrito sobre ela. Evidentemente estudos com perfil mais teórico podem se debruçar sobre os dados empíricos apresentados aqui para formulações conceituais mais amplas sobre a presença de mulheres cineastas no cinema brasileiro.

Ainda assim, faço algumas considerações gerais, fiando-me, principalmente, nos dados disponíveis.

A primeira dessas considerações é quanto à relação artística entre Gilda e Vicente Celestino. Frequentemente seu nome esteve ligado ao do cantor e Gilda era designada como “a mulher de Vicente Celestino”. Isso em parte se explica pelo sucesso de Vicente e da canção *O ébrio*, aos quais o filme dirigido esteve

sempre associado. Se a designação acima coloca Gilda numa posição secundária, um olhar mais atento deixa ver a presença destacada que ela teve na vida de Vicente, principalmente quando pensamos no cinema. Como vimos, foi Gilda quem tornou possível a presença de Celestino no cinema tanto em *O ébrio* (1946) quanto em *Coração materno* (1951). Destaca-se que, em um contexto cinematográfico dominado por musicais, esses são os dois únicos filmes em que Celestino atuou. O comentário de Gilda sobre a relação entre os dois chama a atenção sobre a união. Declarou ela:

“Vicente e eu éramos dois em um só, éramos muito unidos realmente. Éramos, antes de sermos marido e mulher, dois grandes amigos. Eu via no Vicente meu pai, meu irmão, meu marido, meu filho e meu namorado. Eram cinco em um só. Quando ele fazia sucesso, eu tinha a impressão de que era eu que estava cantando. Quando eu cantava, eu não pensava que estava cantando naquele lugar, mas estava encantada”.¹⁸⁷

A segunda refere-se ao fato de Gilda ter sido uma das pioneiras realizadoras de filmes no Brasil. Vale ressaltar que desde o final do século XIX as mulheres vinham paulatinamente ocupando posições até então predominantemente masculinas (HAHNER, 2003). Algumas se tornaram famosas, como a bióloga Bertha Lutz, pioneira na luta dos direitos civis femininos no Brasil, Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, a escritora Patrícia Galvão (Pagu) e a cantora Carmen Miranda.¹⁸⁸ A maioria delas encontrou barreiras impostas pelo machismo da época.

Gilda encontrou algumas dificuldades para se afirmar como diretora de filmes. Além daquelas inerentes ao ofício cinematográfico, enfrentou outras pelo fato de ser mulher, como relata em um dos seus depoimentos, em que se queixa da dificuldade de lidar com os técnicos, que não a obedeciam. Pode-se argumentar que a atriz não dominava a técnica cinematográfica, o que poderia ter levado a um certo desdém manifestado pela equipe durante as filmagens. No

¹⁸⁷ ABREU, Gilda de. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 2 out. 1974.

¹⁸⁸ Sobre a história dessas mulheres, ver CORRÊA, 2003; GALVÃO, 2005; CASTRO, 2005.

entanto, ainda que fosse este o caso, o argumento não invalidaria a queixa de Gilda. Pois não há dúvida de que, numa sociedade regida por códigos ainda rigidamente masculinos, sua legitimidade e competência como diretora seriam submetidas a constante questionamento, inclusive por parte do meio cinematográfico.

A trajetória de Gilda se diferenciou do modelo dominante reservado às mulheres de sua época e de sua classe. Na vida pessoal, casou-se com o cantor Vicente Celestino, nada apropriado para a única filha de uma família burguesa. Como profissional, fez a opção por uma carreira no teatro popular e no cinema, quando sua formação a levaria, no máximo, a uma trajetória semelhante a da sua mãe, de cantora lírica e professora de canto. Arriscou sua reputação de moça de família ao se inserir no meio teatral menos refinado, no qual as atrizes muitas vezes eram comparadas a prostitutas. Reconhecida como atriz e cantora, logo passa a exercer outras funções, habitualmente exercidas por homens, como a criação dos textos e a direção. Dedicou-se à criação de textos, escrevendo peças, roteiros, programas radiofônicos e livros. No cinema, assumiu a função de diretora, atividade pouco habitual não só no Brasil como em outros países.

Talvez de maneira inconsciente, Gilda de Abreu construiu para si uma trajetória que pode ser compreendida como transgressiva. Nesse trabalho, procuramos destacar a singularidade desse percurso.

Bibliografia

- ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.
- ABREU, Modesto. Morre Oduvaldo Vianna. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, n. 387, p. 1 – 5, maio/jun., 1972.
- ABREU, Gilda. *Aleluia, a cigana*. s/l.: Cupolo, s/d.
- . *Alma de palhaço*. s/l.: Cupolo, s/d.
- . *Arca de Nôe*. s/l.: Cupolo, s/d.
- . *As aventuras de Nanico*. s/l.: Cupolo, s/d.
- . *Coração materno*. s/l.: Cupolo, s/d.
- . *O ébrio*. s/l.: Cupolo, s/d.
- . *Mestiça*. s/l.: Cupolo, s/d.
- . *Minha vida com Vicente Celestino*. São Paulo: Butterfly, 2003.
- . *Pinguinho de gente*. s/l.: Cupolo, s/d.
- . *Sorri e o mundo será teu*. s/l.: Cupolo, s/d.
- ANDRADE, Regina. Estrela luminosa. In: *ECO (Revista da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 1, n. 1). Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 73-88.
- . A sombra de uma estrela. In: INTERCOM, s/n., Rio de Janeiro, UFRJ, 2000.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer*. A cidade e a família no Rio de Janeiro republicano. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUTRAN, Arthur. Carmen Santos. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*, São Paulo: Senac, 2000, 490-1.
- BARROS, Luiz Alípio de. Cinema no Brasil é um negócio como outro qualquer. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 3, 8 jun. 1948.
- BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolate*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

O BELO sexo invade o cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1952.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

———. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BONEQUINHA de seda. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 25 out. 1936, p. 12.

A BONEQUINHA de seda. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 449, p. 12-3, 15 out. 1936.

BUTCHER, Pedro. *O ébrio recuperado*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar.1997. Caderno B.

CARTA pessoal de Adhemar Gonzaga a Peixoto de Castro. Rio de Janeiro, s.d.

CARTAZ do dia nos cinemas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 out. 1949, p. 8.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CASTRO, Ruy. Uma biografia de Carmen Miranda. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

CINÉDIA 75 anos. São Paulo: 2006. 76 p. Catálogo de Mostra Cinematográfica, 4-15 jan. 2006, Centro Cultural Banco do Brasil.

CINÉDIA, Rio Filme. *O ébrio*. Rio de Janeiro, 1988. (Relatório.)

CINEMA brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 439, p. 10, 15 maio 1936.

CINEMA brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 13, 4 abr. 1950.

CINEMA brasileiro, novas películas da Cinédia. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 11, 23 set. 1947.

CINEMA. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 dez. 1946, p. 5.

CINEMAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1951, p. 4.

CORRÊA, Mariza. *Antropólogas & antropologia*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORRESPONDÊNCIAS pessoais de Gilda de Abreu (manuscritos).

A COTAÇÃO da semana. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 32, 10 set. 1946.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

- DORATIOTO, Francisco. Nova luz sobre a Guerra do Paraguai. *Revista Nossa História*, São Paulo, Biblioteca Nacional, n. 13, p. 17-23, 2004.
- O ÉBRIO: ficha técnica e crítica. In: *Nosso cinema: 80 anos*. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1977. (Folheto.)
- ESPETÁCULOS, notícias, reclamos, etc. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 1º out. 1933, p. 04.
- . *A Batalha*, Rio de Janeiro, 28 out. 1933, p. 04.
- ESTRELAS do cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 23, 22 nov. 1949.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. Historiografia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- FERREIRA, Suzana Cristina S. *Cinema carioca nos anos 30 e 40*. Os filmes musicais nas telas da cidade. São Paulo: Annablume, Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.
- UMA FIGURA encantadora do teatro nacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 maio 1939.
- FILME virgem: o grande obstáculo da cinematografia nacional. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1946.
- GALVÃO, Maria Rita E. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- ; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Org.) *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1984. (Tomo III, volume VI)

- . Le parlant et les tentatatives industrielles: années trente, quarante, cinquante. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre George Pompidou, 1987.
- GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu*. A autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- GILDA de Abreu (1904-1979). *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1979.
- GILDA de Abreu abandonou o cinema! *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1938.
- GILDA de Abreu: a estrela orgulho do Brasil. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 818, p. 4-5, 1951.
- GILDA de Abreu descrê do êxito do cinema brasileiro. *Folha da Noite*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1938.
- GILDA de Abreu diz que se casa ainda este ano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1977.
- GILDA de Abreu: eu morri com Vicente Celestino. *Panorama*, Curitiba, n. 254, fev. 1978.
- GILDA de Abreu volta ao cinema. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 maio 1945.
- GILDA de Abreu depõe entre amigos no Museu da Imagem e do Som. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3. out. 1974.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- . *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1974.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*. Campinas: Unicamp, 2004.
- GONZAGA; Alice; AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GONZAGA, Alice. *Cinédia 50 anos*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- . *Palácios e poeiras*. Cem anos de cinema no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, Funarte, 1996.
- HAHNER, June E. *Emancipação do sexo feminino*. A luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940. Florianópolis: Edunisc, Editora Mulheres, 2003.

- HEFFNER, Hernani; RAMOS, Lécio Augusto. *Edgar Brasil, um ensaio biográfico*. Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro, 1988. (datilografado)
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, UFRJ: Museu da Imagem e do Som, RJ: Secretaria da Cultura: Fundação de Artes do Rio de Janeiro, Funarj, Livraria Taurus, Timbre Editores, 1989.
- . *Quase catálogo 3: Estrelas do cinema mudo. Brasil, 1908-1930*. Rio de Janeiro: Ciec, Escola de Comunicação, UFRJ, Museu da Imagem e do Som, Secretária da Cultura, 1991.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LEITÃO, Alfredo Moreno. A educação da mulher no Brasil: um longo caminho. *Revista Histórica*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, n. 15, p. 48-52, 2004.
- LIMA BARRETO. *Toda crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. 2 v.
- LIMA, Pedro. *O ébrio*. *Jornal da Noite*, Rio de Janeiro, 2 set. 1946.
- . Ouvindo estrelas... Quem é Carmen Santos. *Selecta*, Rio de Janeiro, p. 21, 24 maio 1924. Apud SANTOS, Ana Pessoa. Sob a luz das estrelas: Carmen Santos e o cinema brasileiro silencioso (1919-1934). Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação, UFRJ, 1999, p. 60.
- LYS, Edmundo. *O Globo* nos cinemas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 maio 1951, p. 10.
- MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. Tese de Doutorado, FFLCH, USP, 2003.
- MANNONI, Laurent. *A grande Arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Senac, Unesp, 2003.
- MAUL, Carlos. *O Rio da Bela Época*. Rio de Janeiro: São José, 1968.
- OS MELHORES do cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 51, p. 22, 20 dez. 1949.
- AS MEMÓRIAS de Gilda de Abreu. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1974.

- MILÁN, Mária. *Derivas de un cine en femenino*. México, DF: Editora Universidad Autónoma de México, 1999.
- MOURA, Roberto. Paschoal Segreto. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 503-4.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983. p. 435-53.
- MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena D. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NO CINEMA Nacional nunca houve uma mulher como Gilda. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 6-7, 15 out. 1946.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. 1968. 4 v.
- OGAWA, Felicia Megumi. *O teatro brasileiro dos anos 30*. Um estudo sociológico. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 1972.
- OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- PESSOA, Ana, MENDONÇA, Ana Rita. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Quase catálogo 1: Realizadores de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: Ciec, Escola de Comunicação, UFRJ, Museu da Imagem e do Som, Secretária da Cultura, Fundação de Artes do Rio de Janeiro, Livraria Taurus, Timbre Editores, 1989.
- POR ONDE andam? Gilda de Abreu. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, n. 188, p. 22-3, set. 1960.
- PRENDE-SE ao cinema a crise contemporânea do teatro? *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 set. 1939.
- A PRIMEIRA superprodução brasileira, segunda-feira no Palácio. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 21 out. 1936, p. 5.
- QUANTO rendeu *O ébrio*? *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1947.
- RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.

- RAMOS, Lécio Augusto. Cléo de Verberena. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 562.
- . Filme cantante. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 241-3.
- RETROSPECTIVA, Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Clube do Cinema do Rio de Janeiro, Secretaria de Turismo do Governo da Guanabara, fev., 1971. n. 11.
- THE SAINT James Women Filmmakers Encyclopedia*: women on the other side of the camera. Amy L. Unterberg: Visible Press, 1999. p. XIX-XX.
- TROMBOSE mata cantora e atriz Gilda de Abreu. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 jun. 1979.
- SALEM, Helena. *O ébrio* volta às telas com seu grande apelo popular. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1998. Caderno 2.
- SANTOS, Ana Maria Pessoa. *Sob a luz das estrelas*: Carmen Santos e o cinema brasileiro silencioso (1919-1934). Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOURA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional*: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.
- SEM TÍTULO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1946, p. 8.
- SEM TÍTULO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1946, p. 20.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil*. República: Da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.
- SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 1996.
- . Legislação. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000. p. 321-23.

- SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado*. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Senac, 2004.
- SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 1990.
- TÓPICOS e Comentários. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 4, 23 jun. 1948.
- TROMBOSE mata cantora e atriz Gilda de Abreu. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 jun. 1979.
- VARIEDADES. *Variedades Record*. São Paulo, Rede Record, dezembro de 1946. (Programa de Rádio).
- VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. São Paulo: L&PM, 1987.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*. Teatro de revista brasileiro... oba! Campinas: Unicamp, 1996.
- . *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Pontes, Unicamp, 1991.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- VICENTE Celestino escreveu em dez minutos a letra de *O ébrio*. *O Dia*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1982.
- VICENTE Celestino sua vida, seus amores. Fonte não identificada.
- UMA VIDA de cinema. *Jornal de Brasília*, Brasília, 11 nov. 1998.
- VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- A VIÚVA de Vicente Celestino vai fazer um filme (sobre ele). *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1977.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Filmografia

O mistério do dominó preto

Ficha técnica

Direção: Cléo de Verberena

Produção: Épica Film

Fotografia: Ramon Garcia

Montagem: Aquiles Tartani

Elenco: Cléo de Verberena, Laes Reni (César Melani), Rodolfo Mayer, Emílio Dumas, Nelson de Oliveira, Lina Vera, Lucy Déa.

35mm, PB, São Paulo, 1930.

Vírgilio reencontra sua ex-amante em um curso de carnaval e tenta, em vão, socorrê-la de um envenenamento. O atual amante da moça, um tenente da polícia, e sua noiva disputam a autoria do assassinato. O mistério é desvendado com um bilhete do irmão da noiva, escrito antes de suicidar-se, onde explica que assassinara a moça para eliminar o obstáculo à felicidade da irmã.¹⁸⁹

Inconfidência Mineira

Ficha Técnica

Direção: Carmen Santos

Roteiro: Carmen Santos e Humberto Mauro

Produção Brasil Vita Filmes

Direção de produção: Carmen Santos e Watson Macedo

Fotografia: Edgar Brasil

Som: Vitor Barros

Montagem: Watson Macedo

Elenco: Carmen Santos (como Bárbara Heliodora), Rodolfo Mayer, Oswaldo Louzeiro

35mm, PB, filme de longa metragem, Rio de Janeiro, 1948.

Reconstituição do episódio histórico da Inconfidência Mineira.¹⁹⁰

O ébrio

Ficha técnica

Direção: Gilda Abreu

Roteiro: Gilda Abreu (a partir da música *O ébrio*, de Vicente Celestino)

Produção: Cinédia

¹⁸⁹HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Quase catálogo. Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e CIEC - Escola de Comunicação UFRJ, 1990. n. 01, p. 31-2.

¹⁹⁰ Idem.

Direção de produção: Manoel Rocha

Fotografia: A. P. Castro

Som: Luiz Braga Jr e Alberto Viana

Montagem: A. P. Castro

Elenco: Vicente Celestino, Alice Archembeau, Rodolfo Arena, Victor Drummond, Júlia Dias, Isabel de Barros, Marilu Dantas, Flora Mattos.

35mm, PB, 100 min, Rio de Janeiro, 1946.

Cantor de sucesso é abandonado e traído pela esposa. Desgostoso troca de identidade, passando a mendigar bêbado pelas ruas. Ao final, reencontra e perdoa a ex-mulher, sem, contudo aceitá-la de volta.¹⁹¹

Pinguinho de gente

Ficha técnica

Direção: Gilda Abreu

Roteiro: Gilda Abreu

Produção: Cinédia

Direção de produção: Manoel Rocha

Fotografia: A. P. Castro

Som: Luiz Braga Jr

Montagem: A. P. Castro, Arlete Lester e Gilda Abreu

Elenco: Vera Nunes, Anselmo Duarte, Isabel de Barros, Violeta Ferraz, José Policena, Domingos Martins, Lúcia Delor, Mário Salaberry, Jacy Oliveira

35mm, PB, 105 min, Rio de Janeiro, 1949.

Ao se apaixonar pelo irmão de seu falecido marido, atriz sofre discriminação que culmina na tentativa de seus sogros de ficarem com a guarda da neta.¹⁹²

Coração Materno

Ficha técnica

Direção: Gilda Abreu

Roteiro: Gilda Abreu

Produção: Pró-Arte

Direção de produção: Manoel Rocha

Fotografia: Adam Jacko

Som: Luiz Braga Jr

Montagem: Juanita Jacko

elenco: Gilda Abreu, Vicente Celestino, Apolo Correia, Colé, Edmundo Maia

35mm, PB, 100 min, Rio de Janeiro, 1951.

¹⁹¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Quase catálogo. Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e CIEC - Escola de Comunicação UFRJ, 1990. n. 01, p. 45.

¹⁹² Idem.

A atribulada história de amor de Carlos, recolhido e criado por um padre, e Violeta, filha de comendadores. O maior rival deste amor é o Conde de Fé, que arma várias ciladas para afastar o casal.¹⁹³

Canção de amor

Ficha técnica

Direção: Gilda Abreu

Roteiro: Gilda Abreu e Ernesto Saboya

Produção: Cinédia

Fotografia: José Mauro e Antônio Silva

Som: Fernando Piccinini

Montagem: Ernesto Saboya e José Mauro

35mm, cor, 17 min, Rio de Janeiro, 1977.

A vida e a carreira do cantor e compositor Vicente Celestino.¹⁹⁴

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

ANEXO I

Depoimento de Gilda de Abreu ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro (MIS - RJ), 02 de outubro de 1974.

Entrevistada por Arminda Villa Lobos, diretora do Museu Villa Lobos; Renata Mussi, radialista; Ari Vasconcelos, musicólogo; Ernesto Sabóia, responsável pelo Departamento de Cinema do Museu da Imagem e do Som; Floriano Paes Barros, figura do rádio; Mediação de Álvaro Rodrigues, diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS - RJ).

Transcrito por Lucilene Pizoquero.

Gilda de Abreu: Eu não quero começar minha fala de improviso...

Entrevistador: Gilda você poderia nos dizer local de nascimento, data, nome de seus pais?

Gilda de Abreu: Sou brasileira, fui registrada no Consulado Brasileiro. Nasci em 23 de setembro de 1904. Meu pai era médico, dr. João de Abreu, minha mãe era cantora lírica, a mais bela voz que já se ouviu falar no Brasil naquela época. Ela esteve em uma companhia estrangeira que visitava o Brasil. Cantou e foi um sucesso, (criatura linda, linda voz, linda mãe, linda diplomata na época *Avignon*). Nasci lá, por engano, pois eles se enganaram na data. Eles queriam que eu nascesse no Brasil, então eu fiz essa travessura. Nasci lá e eles ficaram aborrecidos. Sou brasileira com muita honra com um prazer imenso, eu adoro essa terra, como adorava essa terra alguém chamado, Vicente Celestino.

Entrevistador: O que seus pais faziam em Paris?

Gilda de Abreu: Mamãe estava catando e estava estudando canto, mas eu acho que o médico, dr. João Abreu se enganou. Meu pai em vez de voltar de vez para o Brasil acabou ficando mais um pouquinho. Eu nasci e eles permaneceram por mais um tempo em Paris.

Entrevistador: Você ficou até que idade?

Gilda de Abreu: Mamãe resolveu continuar os estudos. A primeira vez que eu vim ao Brasil eu tinha quatro anos. Depois voltamos várias vezes, mamãe tinha

contratos a cumprir. Eu sempre estava viajando com ela. A última vez que nós voltamos da Europa foi 1914, quando estourou a guerra e mamãe e eu não voltamos mais.

Entrevistador: Você já tinha estudado em Paris?

Gilda de Abreu: Não, eu vim muito pequena. Estudei aqui, no Colégio São Marcelo, Santos Anjos, depois fiquei em Petrópolis, no Colégio Americano que, hoje é o Colégio Domus. Minha saúde sempre foi fraca, sempre fui muito doente, então não terminei o curso. Fui ao conservatório de música. Conheci vários nomes importantes, inclusive o grande maestro brasileiro, Francisco Braga, com quem eu com comecei.

Entrevistador: Em que ano você ganhou a medalha de ouro?

Gilda de Abreu: 1927. A partir daí eu comecei a cantar em festinhas de caridade. Cantei quando Ana Amélia Carneiro de Mendonça foi rainha dos estudantes, no Teatro Municipal. [A] festa foi uma grande confusão não sei o que havia, mas sei que mamãe e eu fomos as únicas não vaiadas, (mas era brincadeira). Mamãe não queria que se falasse em teatro, meu pai, então! Mas, meu pai morreu. Então, o Manuel Pinto que sabia que eu cantava em festa de caridade foi até minha casa me convidar, mas eu estava doente. A peça estreou não comigo, mas com outra moça. Estreei dia 31 de março de 1933, um Sábado de Aleluia. Foi muito emocionante, fiz um esforço tremendo, porque minha memória sempre foi muito fraca. Eu vivia cantando a peça, já sabia de cor, mas tinha medo de errar, então cantava. Foram mais de 300 representações foi a primeira [peça] que ficou seis meses em cartaz consecutivos no Brasil naquela época. Eu fazia a canção brasileira e Vicente fazia o samba e nós nos namoramos nessa ocasião.

Entrevistador: Como vocês se conheceram?

Gilda de Abreu: Eu já conhecia Vicente, porque ele atendendo a um convite muito gentil de Villa Lobos foi estudar com mamãe, uma peça chamada *Izaah* [de Villa Lobos]. Naquele tempo, (um tempo que eu tenho muita saudade) eu não tinha licença de entrar na sala, onde estavam todos ensaiando, porque uma mocinha não entrava onde estavam os mais velhos. Mas eu tinha chegado do

colégio e fugi, andei pelos corredores lá de casa e me escondi atrás da porta, então pela fresta da porta fiquei vendo aquele espetáculo, aquela gente toda ensaiando. Era uma coisa maravilhosa.

Entrevistador: Você se lembra quando foi gravada a ópera?

Gilda de Abreu: Eu não me lembro.

Entrevistador: 1921.

Gilda de Abreu: A apresentação foi em 1921. Então, eu vi através da porta Villa Lobos, com aquela exuberância, uma coisa fabulosa. Não sei como ele conseguia isso. Então no meio daquela gente toda, eu vi um rapaz magrinho, alto, cabelão enorme, com uma vibração tremenda e uma voz fora do comum. Não sei quantos anos ele tinha agora, (não me lembro mais). E no teatro em 1933 [re]encontrei novamente esse senhor, chamado Vicente Celestino. Ele fazia o Conde Laquião de barbas brancas, parecido Alberto Nepomuceno, mamãe fazia o papel de filha dele. Fomos ao teatro, eu vi Vicente, ele era muito engraçado, audacioso em cena e muito tímido pessoalmente. Ele escondia debaixo de uma falsa arrogância uma timidez tremenda.

[Nos ensaios de *Canção brasileira*] Vi que ele me olhava, e perguntei, ‘Vicente porque você é tão triste?’ Ele disse: ‘Eu não tenho um ideal’. E eu respondi: “Mas ninguém vive sem ideal.” O tempo passou um pouco e um dia estava em cena representando, [naquela época] todos os rapazes interpelam as moças e eu resolvi fazer o contrário. Naquele tempo eu era bastante audaciosa. Eu coloquei as mãos nos ombros de Vicente, (estávamos contracenando, quem estava na frente era Sara Alberti com Brandão e Pedro Dias), fiquei olhando para ele e falei baixinho: ‘Sabe de uma coisa, eu estou começando a gostar de você.’ Ele parou, não disse nada. Eu tinha [que] entrar em cena e o empurrei [para] fora de cena. Nesse momento eu já tinha mudado a roupa e já estava pronta para entrar outra vez. Então o Vicente falou: ‘Gilda o que você disse é verdade?’ E eu respondi: ‘É. Por quê?’ E ele respondeu: ‘Porque eu sou tão diferente de você’. E eu retruquei: ‘É nada diferente de mim, você é uma criatura encantadora’ e, foi assim.

Entrevistador: Depois de sua estréia profissional na *Canção brasileira* seguiram-se várias peças. Você poderia falar sobre elas, como por exemplo, *Maria*.

Entrevistador: Gilda, você estreou na peça depois de 15 dias, porque estava doente. Não sei se foi de nervoso. Eu tinha a sensação que você era muito doentinha, tinha cuidados especialíssimos. *Canção brasileira* permaneceu seis meses em cartaz, depois você fez *Maria*, de Viriato Côrrea, com música de Chiquinha Gonzaga.

Entrevistador: Você fazia uma cigana?

Gilda de Abreu: É uma cigana. Pergunta-me sobre essa cigana que eu tenho algo a dizer.

Entrevistador: Você já pode dizer alguma coisa sobre essa cigana!

Gilda de Abreu: Eu fazia uns passinhos de dança. Foi por causa desse pedacinho, (uns cinco minutos) que mais tarde Oduvaldo Vianna me convidou para fazer *Bonequinha de seda*.

Entrevistador: Não eram cinco minutos apenas.

Gilda de Abreu: Era coisa pequena.

Entrevistador: Você só entrou para a companhia para fazer à cigana que, realmente era difícil e independente disso era para preservar você...

Gilda de Abreu: Eu sempre tive parte de todos os espetáculos. Todo mundo tinha pena de mim porque eu pesava 45 quilos, e media 1.64m, uma boa disparidade. Depois eu engordei, (mas foi tudo muito lindo, eu tenho muita saudade desse tempo).

Entrevistador: Depois veio *Casa branca*?

Gilda de Abreu: Havia um problema, a última peça no Recreio seria *A cantora do rádio* depois iríamos para São Paulo. Mamãe não podia viajar comigo, então nós resolvemos apressar o casamento. Íamos nos casar no dia de meus anos, que seria 23 de setembro, mas acontece que era um sábado e havia três sessões, uma à tarde e duas à noite, (Naquele tempo se trabalhava um bocado). Eu não podia casar no sábado. Ficou para o dia 25, dois dias depois, uma segunda-feira que também não havia descanso absoluto eram duas sessões à

noite, mas em todo caso havia à tarde. Eu me casei no civil e religioso em casa e à noite fomos trabalhar.

Entrevistador: A data foi então, 25 de setembro de 1933, me parece, inclusive no dia de seu casamento foi você que atuava na peça e...

Gilda de Abreu: Usei o vestido de casamento que tinha usado à tarde. Era encantador, era uma ternura, muito grande, muito respeito, muito carinho... Soltaram vários pombos, todos brancos e foi uma das coisas mais bonitas da minha vida, porque parecia assim que os pombos estavam espalhando a paz. Um deles voou, voou e veio pousar no ombro na casaca do Vicente. Foi uma coisa linda que eu não esqueci nunca mais.

Entrevistador: Em 1934, foi fundada uma Companhia de Operetas Vienenses Irmãos Celestino, você fez uma série de peças.

Gilda de Abreu: Foi uma série de operetas.

Entrevistador: Você teria alguma coisa de especial para você falar...

Gilda de Abreu: A que eu mais gosto até hoje e nunca esqueci, foi a primeira que fiz no Teatro do Clube [interrupção na gravação], *Eva* de Vicente Lear, eu sempre gostei muito dessa peça, mas a mais importante para mim foi *A viúva alegre* que é a rainha das operetas *Eva* foi feita (tem tanta coisa, eu não me lembro mais). Eu fiz também muitas operetas brasileiras. Outra foi no Teatro João Caetano, *Madrinha dos catetes*.

Entrevistador: Mas antes disso, no Recreio, você escreveu para o Festival, uma operetazinha de um ato. Escreveu e musicou?

Gilda de Abreu: Mas a música é compilada, foi feito com um carinho inocente, porque eu não sabia fazer, mas...

Entrevistador: Mas fez...

Gilda de Abreu: Eu acho muita graça, porque eu sou completamente curiosa.

Entrevistador: Curiosa não, você escreveu inclusive várias novelas para a Rádio Nacional que eu representei.

Gilda de Abreu: Eu sei, mas eu escrevo como falo, você sabe disso.

Entrevistador: Isso é bom. É quando dá mais certo. Essa opereta, como se chamava?...

Gilda de Abreu: *Princesa Maltrapilha*, em 1933, depois se representou *Madrinha dos catetes* e todo mundo ajudou. Eduardo Vieira, que era um ensaíador e teve um trabalho tremendo comigo. Ele consertava aqui, consertava ali, inventava, mas saiu bonitinho.

Entrevistador: Você poderia rememorar aqueles programas que sua mãe preparava com aquelas alunas excepcionais que faziam teatro.

Gilda de Abreu: Mamãe tinha sido uma cantora excepcional e quando ela voltou para o Brasil, foi uma maestrina fabulosa, ela havia aprendido, em Paris e fez a primeira audição a caráter com as alunas, (trechos de óperas com roupas com orquestra) foi bonito, porque havia vozes. Mamãe tinha vozes maravilhosas, Silvia Ramos era uma soprano maravilhosa. Dezenas, enfim e quem cedeu o teatro, muito gentilmente foi Leopoldo Flecha e logo depois disso, quem regeu a orquestra foi Francisco Braga. As festas eram muito bonitas. Tinha umas que saíram melhores que as outras, mas cada uma dava o melhor de o que podia. Depois tirava a roupa que era complicada e iam para o coro. Todo mundo fazia coro.

Entrevistador: Em *A casa das meninas*. Você cantou com Vicente?

Gilda de Abreu: Vicente Celestino.

Entrevistador: Já que quer falar do Vicente, então fala...

Entrevistador: Vocês cantaram juntos algumas óperas?

Gilda de Abreu: Não eu cantei *Lupicino*, no Teatro João Caetano. Nessa época Vicente cantou *Aída*, mas não comigo.

Entrevistador: Vocês não chegaram a cantarem juntos?

Gilda de Abreu: Ópera não. Não porque o tenor era mais lírico e Vicente tinha voz dramática. Ele cantava muito bem *Aída*, *Tosca*. Ele cantou no Teatro República.

Entrevistador: Gostaria que você contasse o episódio da...

Gilda de Abreu: A vaia antecipada?

Entrevistador: É, a vaia antecipada...

Gilda de Abreu: Vicente é um fenômeno vocal. Ele foi cantar ópera, estudou com um maestro e chegou à hora de cantar. Eu não era casada com ele, foi muito antes. Havia sempre essa rivalidadezinha, os cantores, então preparavam uma vaia para Vicente, (Ele era a coisa mais extraordinária que eu já vi na minha vida, quando não estava contente, dizia francamente, não sabia se estava certo, mas falava) quando ele entrou rompeu a vaia, ele olhou bem para todo o mundo e disse: 'Escuta aqui, vocês vão me vaiar antes de me ouvir cantar, ou depois.'. Foi um silêncio, os preparadores da vaia calaram a boca. Ele começou a cantar, cantou e foi levado carregado e quem o carregava eram aqueles que haviam sido comprados para vaiar. Há muita coisa engraçada na vida de um artista...

Entrevistador: Gilda, eu gostaria muito de saber sobre essa apresentação, que foi um concerto em homenagem a Marconi.

Gilda de Abreu: Foi em 1934. Eu tinha sido operada, estava mais magra ainda. Mas já estava recuperada. Fui convidada pelo maestro Dedini para tomar parte nessa grande festividade, onde estava Marconi, um grande inventor que veio ao Brasil e, não sei por que a soprano não pode tomar parte. Dedini foi me buscar em casa. Cantei sem ensaio ao lado dele o quarteto do *Rigoletto* depois eu cantei mais uma outra música. Todo mundo foi tomar champanhe no interior do teatro e fiquei no meu canto, apenas olhando. Eu vi que o maestro Marconi olhava, estava procurando alguma coisa e pedia ao cavalheiro ao lado, (era assim antigamente que se chamavam os garçons naquela época). Eu vi que Dedini olhava muito afoito para mim. Um cavalheiro veio e me disse: 'O sr. Marconi, quer falar com a senhora.' Eu corri, mas ele chegou e disse: 'Cantas assim como um pássaro!' Isso foi o mais bonito elogio que tive na minha vida.

Entrevistador: Eu tive a ocasião de ver as duas entrevistas que você me concedeu na Rádio Nacional, são as mais bonitas canção de *vília* da *Viúva alegre*, cantada por Gilda de Abreu. Com uma sensibilidade com uma escola muito grande, para as pessoas habituadas com a música. Canção de *vília* por Gilda de Abreu era a coisa de extasiar. Eu ia às vezes assistir, *A Viúva alegre* só por causa dela. Quando foi que você fez aquela temporada na Rádio Nacional, *O atalanto*

fazendo as aventuras da Sherazade. Foi depois da temporada no [Teatro] República e, depois de *Bonequinha de seda*?

Gilda de Abreu: Nós fizemos uma série de programas, aliás, muito lindo...

Entrevistador: Na *Canção brasileira* você cantava algumas músicas?

Gilda de Abreu: Eu cantava as músicas da peça, era uma peça toda simbólica. Era bonita, graciosa, a *Canção brasileira* tinha violão, tinha flauta...

Entrevistador: Os personagens não tinham nomes?

Gilda de Abreu: Era Modinha, Canção Brasileira, Samba, Tango, Maxixe, Fado.

Entrevistador: Gilda, qual era seu registro vocal como cantora lírica?

Gilda de Abreu: Eu era soprano ligeiro, bem ligeiro, mais agudo. Eu tinha a voz aguda, mais fraca. Mamãe levou um ano inteiro cuidando da minha voz. Eu não tinha saúde, talvez isso influísse, mas de qualquer forma foi muito bem trabalhada, com tanto carinho, com tanto amor materno, com tanto cuidado. Eu estudava e não saía nada, até que um dia ela me deu uma musiqueta para eu cantar e fiquei ensaiando. Até que um dia de repente soltou. Era exatamente igual o mesmo timbre da voz de mamãe, era exatamente igual, quando nós duas cantávamos juntas, ninguém sabia diferenciar uma da outra, a qualidade da voz, o timbre eram iguais. Agora mamãe podia cantar *La bohemia*, *La traviata*, *Les Cloches*.

Entrevistador: Gilda, farei o advogado do diabo aqui, você era capaz de cantarolar a primeira frase da sua primeira entrada?

Gilda de Abreu: Eu gostaria, mas eu tenho uma mágoa na minha vida que foi ter perdido esse fiapinho de voz que mamãe com tanto carinho cultivou. Ela foi embora simplesmente. Naquele tempo eu cantava. Eu gravei com Vicente *A Viúva alegre* em dois minutos, eu tenho um trecho que eu cantei em *Bonequinha de seda*, *Atira-me* dirigida pelo Francisco Mignone. Aliás, um inferno aquilo, nós estávamos em um estúdio de cimento, às quatro da manhã, a orquestra tocando e eu cantando porque o aparelho de som não acertava. A gente não entendia como a flauta brigando com a minha voz. Canta outra vez, canta outra vez...

Entrevistador: Gilda e *Bonequinha de seda*...

Gilda de Abreu: Ah! *Bonequinha de seda* foi lindo.

Entrevistador: Foi um impacto tremendo...

Gilda de Abreu: Engraçado. Eu surgi com *Bonequinha de seda*. Foi um impacto mesmo, foi um choque, porque eu não esperava. Sim, se esperava realmente um sambinha aquela coisinha bem vistosa. Eu devo este sucesso ao Oduvaldo Vianna. Ele acreditou e disse: 'Você vai cantar coisas além de samba, viu?, Você vai cantar um trecho de ópera.' Eu já tinha cantado, no teatro, mas no cinema! Ele começou a fazer vários testes comigo, enquanto escrevia *Bonequinha de seda*. Ele gostava muito como eu me expressava. Eu tinha modo de falar muito meu então ele dizia: 'Oh, meu Deus do céu!' Como a história passava-se em uma [ruídos], era brasileira, mas que se fingia estrangeira. Como estrangeira, tinha que falar o português correto, sem este "r" que eu tenho. Oduvaldo era obrigado a procurar sinônimos para substituir o "r" que [eu] não tinha. Quando chegou o negócio de falar, fingir francês era mais difícil. Foi uma filmagem tremendamente difícil, mas como Adhemar Gonzaga disse, havia um entusiasmo, havia um carinho excepcional durante as filmagens da *Bonequinha de seda*. Todo mundo desejava que saísse bem. Você sabe que a força do pensamento é um negócio muito sério. Ela tinha que sair bem porque ela estava muito bem escrita, muito bem dirigida, com impulso um elã fora do comum. Quando *bonequinha* saiu fiquei com medo, confesso fiquei com medo. Às dez horas aquele negócio de artistas que tinham feito, assistir a fita, então eu entrei no escuro, fiquei no camarote no escuro e quando todo mundo, (não sei como ele fizeram aquilo) antes de começar ao começarem os anúncios, pararam a fita e o refletor começou a me procurar. Levei um susto, não sabia onde meter a cabeça. Não sei o porquê. Eu sei que foi uma salva de palmas, uma coisa extraordinária, fiquei muito emocionada. Quando termina a *Bonequinha de seda*, acenderam as luzes para iluminar os artistas. Eu tinha saído correndo sozinha, fui até o Largo da Carioca, Vicente foi me descobrir lá, não sei como. Eu estava num canto apavorada e ele disse: 'Por quê?' A fita fez sucesso. Era alguma coisa de complexo de inferioridade. Não era privilégio meu. Foi uma dessas coisas muito bonitas.

Entrevistador: A *premiere* aconteceu em qual cinema?

Gilda de Abreu: Foi no Palace. Uma dessas coisas muito bonitas, porque a fita defendia um tema muito nosso, porque o povo brasileiro não acredita em si mesmo, dificilmente acredita. Sempre estrangeiro é melhor, mais bonito e tem um momento na fita que ela se finge de muito rica e, no final ela passa uma descompostura no namorado, porque ele só gosta de produtos estrangeiros, (eu não sei a fala). Ele tinha mania só de nomes complicados, então ela diz: ‘Eu não só básica, eu não sou francesa, como você pensa, eu sou brasileira de São Cristóvão, gosto de violão e não sou bonequinha de seda’. Nessa parte o público parou o espetáculo batendo palmas e eram os estudantes, geralmente os estudantes não se divertiam com as fitas nacionais, mas foram três interrupções. Nessa primeira vez, na segunda quando eu cantei *Lucia* e a terceira no final. Mas, sai correndo do cinema. Não foi só isso. Na primeira sessão, um amigo nos encontrou [Vicente e eu] na cidade. Estávamos para cima e para baixo, com aquele medo danado de chegar perto do cinema. Ele veio de braços abertos e disse: ‘Meu Deus!, Vocês não sabem o que está se passando lá naquele cinema, o Palácio, os estudantes interromperam’, e Vicente disse: ‘Com que? Com vaias?’ E ele respondeu: ‘Não com salva de palmas’. Eu pensei, não era possível, como foram interrompidas três vezes. Eu fiquei muito satisfeita. Mas, não escapei de fugir às dez horas da noite.

Entrevistador: Gilda, você é compositora do tema de *Bonequinha de seda*?

Gilda de Abreu: É, da valsa. Ela nasceu em São Lourenço, em uma casa em que nós estávamos Vicente, eu, mamãe, Oduvaldo, a mulher dele que estava esperando o Vianinha. Numa noite de luau. Oduvaldo me disse: ‘Gilda você não tem uma idéia de uma valsa para a *Bonequinha de seda*’. Eu disse: ‘Não sei, Oduvaldo’. Então fui me deitar. Vicente estava numa cama e eu estava em outra. Pequei o violão e Vicente disse: ‘Gilda tenta.’ Eu fiquei parada o que vou fazer! Então comecei tá rá ta... Vicente me disse: ‘Está bom, continua’, a letra é forte. Deixa-me ver se me lembro:

‘De cama escondia,
um coração sonhador,
um destino me deu,

em certo dia um grande sonho de amor,
mas descobriu-se o engano,
pois tê-lo foi ilusão,
uma boneca de pano,
não pode ter coração,
deixa coração de sonhar,
morrerás de tanto esperar,
pois em mim [ruídos],
renuncia o pobre que existe,
só para ser triste,
pobre como sou,
não posso amar,
larga-me destino,
te amo,
deixa-me sonhar, por favor,
que essa bonequinha de pano
virará bonequinha de seda,
para ter direito ao amor'

Gilda de Abreu: Foi muito bonitinha a *Bonequinha de seda*. Oduvaldo deu o maior presente da minha vida. Ele me deu esse presente e Deus me deu os dois maiores presentes, minha mãe e meu marido.

Entrevistador: Gilda chega agora um assunto que eu sei que te agrada. Aliás, eu ia fazer uma pergunta logo no início...

Gilda de Abreu: Faz...

Entrevistador: Ele perguntou quando você nasceu. E eu me lembrei e, peço permissão, meio minutinho para te dar um depoimento de Long Feller, um admirável poeta americano do século passado que diz assim:

Conte seus jardins pelas flores,
não pelas folhas que caem.
Conte seus dias pelas horas ensolaradas,
não pelas sombras.
Conte seus céus pelas estrelas,
não pelas nuvens.
Conte sua vida pelo sorriso,
não pelas lágrimas, que através da vida [rolaram?].
Conte sua idéia pelos seus amigos,
e não pelos anos.

Entrevistador: Que idade você tem?

Gilda de Abreu: 70.

Entrevistador: Mas segundo Long Feller você...

Gilda de Abreu: Como Matusalém...

Entrevistador: Você tem 900 anos se você for contar sua idade pelos amigos, como Long Feller, você tem 900 anos...

Entrevistador: Se você for contar com Long Feller, como lhe aconselho.

Entrevistador: Eu me lembrei disso, eu tomei esse tempo de vocês para chegar a um ponto que você gostaria: Vicente poeta...

Gilda de Abreu: É, quando falamos da pintura primitiva, Vicente era um primitivo, ele era como um bloco de ouro bruto, mas as arestas não feriam, porque era ouro puro e tinha coisas muito engraçadas.

Entrevistador: Vicente falava nisso? Nós escolhemos uma pessoa de voz muito boa e interprete admirável para dizer um soneto de Vicente. O que você acha? Floriano vai dizer um soneto belíssimo.

Floriano Paes Barros: Em Curitiba, 1934. Vicente não gostava de viajar sozinho e descreve suas viagens, em um poema. O título do soneto é *Viajante*:

Eu vivo triste, viajando pelo mundo,
ganhando ouro, mas vagueio sem carinho,
levando n' alma o desgosto mais profundo,
quando me afasto, por dever de nosso ninho.

Entrei amiga se eu deixar-te vou sorrindo,
falsa comédia, também vou representando,
porque se a máscara e a armação parte fingindo,
meu coração, dentro do peito vai chorando.

E a muito o mundo do meu triste destino, mal
destino, para que eu goze a pouca vida que me resta,
juntinho a ti minha querida e meiga esposa,

Com que desejo repousar da mesma luz,
na mais profunda, longa e verdadeira
longa sesta...

Entrevistador: Aplausos à memória de Vicente Celestino. Isso é muito bonito. Como ele retrata bem a solidão dentro das multidões, porque Vicente era um deus para esse Brasil afora e, nessas andanças foi aclamado e aplaudido.

Gilda de Abreu: Vicente e eu éramos dois em um só, unidos realmente. Éramos antes de sermos marido e mulher, dois grandes amigos. Eu via no Vicente meu pai, meu irmão, meu marido, meu filho e meu namorado. Eram cinco em só um. Quando ele fazia sucesso eu tinha a impressão que era eu que estava cantando. Quando eu cantava, eu não pensava que estava cantando naquele lugar, mas estava encantada. Quando ele cantou, no Teatro João Caetano havia uma onda de incredibilidade, eu estava no fundo da platéia, em pé e com o rosário, rezando, para que ele se saísse bem. Ele era uma flor. Muita gente não pensa assim, (mas eu não quero falar dos que pensam assim, para mim não existem mais). Durante muito tempo eu me amargurei, mas eu não me lembro mais, acabou.

Entrevistador: Gilda você é a segunda mulher a dirigir cinema no Brasil. A primeira foi Carmen Santos. Eu gostaria muito de saber sobre você, como é ser roteirista e diretora de cinema?

Gilda de Abreu: O Oduvaldo fez a *Bonequinha de seda* e eu via o jeito dele escrever, dirigir tudo aquilo. Eu achava uma coisa encantadora. Eu gostava muito de cinema, sempre gostei mesmo, é minha maior paixão, mais que teatro até. Então, o Vicente não estava na fita *Bonequinha de seda* e aquilo me casou um, não digo mal estar, nem tristeza, apenas uma certa surpresa. Bem, os anos foram se passando. Dez anos depois, o Gonzaga um dia me disse: ‘Gilda porque você não escreve o argumento cinematográfico do *O ébrio*? Vicente é tão popular’. Gonzaga me disse isso e eu respondi: ‘Você tem toda a razão, mas eu não sei escrever roteiro.’ E ele: ‘Mas tenta’. Engraçado que eu não entendia nada de cinema. E ainda não entendo até hoje. Cinema é muito complexo. Então eu fiz por audácia. Me atirei com uma garra tremenda. Rasguei papel e mais papel. Eu achava que aquilo estava tudo errado, mais eu segui firme o fio condutor da peça do Vicente. Ah, me lembrei uma coisa muito engraçada. Os técnicos de filmagem não estavam contentes comigo porque esses centímetros um pouco diminutivos,

era uma mulher que os estava dirigindo, então eu adotei o uso das calças compridas para eles se sentirem menos ofendidos.

Eu tenho mania de detalhes, eu acho que o todo de um filme, toda peça vive muito de detalhes, às vezes nem são notados. Mas é que o conjunto deles que formam aquela coisa muito interessante. Então eu dizia: 'Ali, você vai filmar isso.' E a equipe: 'Mas para quê?' As perguntas eram sempre as mesmas: 'Para que você vai fazer isso?' E eu respondia: 'Não pergunta, filma, depois quando o copião estiver pronto vocês verão ver porque eu fiz esses detalhes.' Isso aconteceu de fato. Quando terminou e eu projetei o copião, eles deram toda a razão, aqueles detalhes formavam o elo. Mas, uma coisa é muito engraçada em *O ébrio*, a dificuldade que eu tinha para dirigir Vicente Celestino, ele era a coisa mais instável que já vi na vida. O rapaz dizia: 'Vicente fica assim, luz aqui, luz aqui, luz por toda a parte', (para suavizar um pouco, Vicente não era tão criança assim). Vicente impávido, depois de alguns minutos, uns quinze minutos, meia hora daquele desespero de liberar eu dizia: 'Eu acho que está muito ruim' e Vicente dizia: 'Não está ótimo, está muito bom.' Quando eu dizia: 'Luz, câmera' e me virava para dizer: 'Ação', cadê o Vicente? Já tinha saído para fumar um cigarrinho mais adiante. Então tinha que puxar o Vicente a força para vir pra cá e começar tudo de novo, ele era terrível. Mas Vicente você não entende que você vai ficar com cara de mais velho e ele retrucava: 'Não faz mal'. E eu dizia: 'Faz mal para mim, então brigava, briga de nada...

Entrevistador: Quantos filmes mais você dirigiu?

Gilda de Abreu: Eu dirigi *O ébrio*, logo depois eu dirigi *Pinguinho de gente*. *O ébrio* fez muito dinheiro, mas não pra mim, não para nós, aliás. Depois, então eu fiz *Pinguinho de gente* para aproveitar a pequena que havia trabalhado conosco em *O ébrio*, aquela menininha, Isabelinha de Barros, ela era encantadora. Eu fiz um péssimo argumento e o Gonzaga aceitou. Fizemos *Pinguinho de gente*, mas não teve sucesso, nem monetário. Depois Vicente sonhou com *Coração materno*. Este *Coração materno* tão batido, que tanta gente atacou Vicente por causa de *Coração materno*, (um tema globalizado, a lenda existe em vários idiomas). O homem que arranca o coração da mãe para dar à

namorada. Isso em toda a parte do mundo filmaram, mas aqui, no Brasil, acharam que, Vicente era completamente louco, (não vou dizer o nome das pessoas que acharam, não quero). *Coração materno* era uma fantasia, praticamente, isso não existe arrancar o coração da mãe dele para dar à namorada, ninguém suportaria. Então, eu não fiz a mãe, mas a madrinha dele, que era Nossa Senhora, pois ele fora abandonado no altar de Nossa Senhora. Ela tinha um coração muito bonito de pedras, então ele arranca o coração de pedras. A fita foi feita com muito sacrifício, como o sol é traiçoeiro. Às vezes esperava uma tarde inteira de filmagem externa e cadê o sol. O sol se escondia, quando não precisava, ele aparecia. As cenas externas foram filmadas no Jardim Botânico e também em uma vila que eu não me lembro mais o nome e em um estúdio, o salão foi feito em Santa Teresa, em um altar que seria demolido. Até papel na parede a gente pregou, ficou bonita a fita, mas não teve sucesso nenhum, nem financeiro.

Entrevistador: Você fez mais um roteiro sobre a vida do Francisco Alves?

Gilda de Abreu: É, mais não fui eu que dirigi. Foi o [Román] Viñoly [Barreto] que veio da Argentina, não sei se fez sucesso. Sucesso foi aquele *ébrio* feito com 450 cruzeiros.

Entrevistador: Que é campeão de bilheteria até hoje, o filme brasileiro que mais tirou cópias.

Gilda de Abreu: Engraçado, mas, foi lançado com bastante má vontade, porque tinha o nome de Vicente Celestino. Vicente sempre foi muito combatido. Foi lançado no cinema [Cine Vitória] da Senador Dantas. Mas, por incrível que pareça foi lançado também, ao mesmo tempo pelos americanos, uma fita que fez um sucesso muito grande nos Estados Unidos, *Farrapo humano*. Lançaram ao mesmo tempo para derrubar *O ébrio*, mas como tudo é muito imprevisível na vida.

Entrevistador: *O ébrio* derrubou o *Farrapo*.

Gilda de Abreu: Quando estava terminado última sessão, nós estávamos trabalhando no Teatro João Caetano. Vicente e eu corremos para o cinema e fomos assistir a um pedacinho do ato final. Um amigo [Pedro] tenta fazer pazes entre a mulher [Marieta] que fugiu com o primo [José] de Gilberto [Vicente Celestino]. Ele estava muito bêbado, então vem aquela frase que muita gente não

queria que fosse. Todos me diziam: 'Não faça isso, tem que ter um final feliz.' Vicente e eu achávamos que no final Gilberto não deveria ficar com Marieta. A última frase é esta aqui o amigo diz: 'Você não vai levar sua mulher?' E ele disse: 'Eu disse que a perdoava, mas não disse que me reconciliava'. Esse foi um dos grandes sucessos de *O ébrio*, sem contar Vicente. O cinema estava superlotado e estamos no final de tudo e uma mocinha na nossa frente disse: 'Muito bem!' Foi espontâneo aquilo, pensou alto. A fita foi um sucesso muito grande. Eu tive a honra a grande honra de ter dirigido Vicente Celestino, a honra de casar-me com ele, uma honra tê-lo como companheiro durante 34 anos, foi muito duro quando ele foi embora.

Entrevistador: E sobre a escritora Gilda de Abreu.

Gilda de Abreu: Eu escrevo como falo, vocês estão vendo como eu falo, não têm palavras complicadas, não tem nada disso, sou assim. Também fez sucesso um livrinho que eu escrevi chamado *A mestiça*. Vicente me disse isso porque nós fizemos à peça de teatro. Era uma canção de Gonçalves Pena, com essa canção meu pai namorou minha mãe. Eu tive sempre essa canção perto de mim e Vicente disse: 'Gilda vamos escrever uma peça'. Fizemos a canção teatralizada *A mestiça* e saiu bonitinha. Depois acabou a temporada [no Rio de Janeiro] e fomos para São Paulo. Então, um dia eu estava com uma febre tremenda, uma gripe pavorosa, não estava me sentindo bem e Vicente me disse: 'Gilda você sabe que eu faço anos no dia 12?' 'Sim, dia 12 de setembro, sei.' E ele me pediu: 'Eu quero que você me de um presente.' E eu disse: 'Com que dinheiro?' E ele respondeu: 'Eu vou comprar papel e você vai escrever um romance para mim'. Eu disse que não sabia escrever romance, eu escrevo como eu falo, não tenho a menor idéia de literatura, nada disso. E ele disse: 'Não faz mal'. Escrevi naquela noite com uma febre tremenda. Eu não sabia que a gente escreve com mais facilidade doente. Foi tão fácil, saiu tão fácil, tão esquisito. Comecei a escrever aquela noite, fiquei até muito tarde escrevendo. E Vicente me perguntava: 'Está bem agora'. E eu dizia que estava e estava descrevendo o personagem principal. E ele insistia: 'De quem é?' O personagem principal era um pai João, um preto velho, pivô de toda a história. Os versos eram de Gonçalves

Pena. Era uma história sobre um dia na roça. Eu escrevi o romance e Vicente ficou com aquele calhamaço! Escrevi antes do dia 12 de setembro. E ele acreditava que seria editado num instante. Mas, Vicente andou, dias e dias, noites e noites com aquele calhamaço. Ele achava uma coisa extraordinária, andou até se cansar. Cada vez que ele eu perguntava: 'E aí, Vicente?' E ele respondia: 'Nada, ninguém quer editar'. E eu dizia: 'Você está vendo, não vale nada.' Foi indo, até que um dia chegou em casa muito alegre. E eu perguntei: 'Você encontrou editora?' E ele: 'Encontrei,' eu disse: 'Quem é?' E ele respondeu: 'Eu'. Ele pediu emprestados 20 contos de reis para editar 1000 volumes de *A mestiça*. E editou. Mas, eu não acreditava e, disse: 'Olha, Vicente esse negócio não vai vender nada. Ninguém me conhece.' Mas depois de 15 dias não havia mais nenhuma *A mestiça*. Então, um editor se animou. Hoje está na 12ª edição, não é tão ruim assim.

Entrevistador: A novela, *Mestiça* foi levada ao ar pela Rádio Nacional em três oportunidades. O Ari Barroso fez a partitura, foi muito difícil, porque ele trazia a partitura em pedacinhos.

Gilda de Abreu: Você tornou a repeti-la na Rádio três vezes.

Entrevistador: Gilda nos estamos nos minutos finais do depoimento...

Gilda de Abreu: Tenho uma declaração a fazer. Eu tinha uma coisa muito tola para dizer. Vocês estão vendo o quanto eu sou simples, sempre fui assim e, continuarei assim até o fim. Isso aqui é uma coisa bem piegas, por favor, não sei se vocês vão entender. Não sei vocês entenderão, mas antes de terminar meu depoimento peço licença para dizer algo que sempre guardei dentro de mim com muito carinho:

Foi um sonho, muito belo, que até hoje conservei, desde muito pequenina. Eu criei um mundo só meu, um mundo ideal de contos de fadas. Para alguns o ideal é o poder, para outros é a ambição, outros sonham com um mundo cor-de-rosa. Esse foi meu mundo com mamãe e com Vicente, onde tudo era tão bonito, sem ódio, sem traições. Mas um dia a cor do meu mundo mudou, ficou escuro, sem vida, vazio. Eu dei a volta, não havia mais cantos de pássaros, não havia mais flores, tudo parecia sem sol, sem céu azul, sem amor. A

verdade é que minha vida havia parado, porque meu lindo mundo cor-de-rosa parecia ter morrido, o tempo passou, um dia timidamente como que pedindo licença para viver, uma singela flor cor-de-rosa. Senti a esperança. Procurava renascer das cinzas de um passado tão presente, ainda com toda ternura segurei aquela flor delicada, que parecia dizer-me em sua silenciosa mensagem, cultiva-me Gilda, cultiva-me. Eu sou à flor da esperança em mim encontrarás a resignação e a liberdade. Então, tudo que me parecia confuso ficou claro, de repente eu obedeci, obedeci e hoje procuro transmitir o que me foi ensinado aos que pensam ter perdido seu lindo mundo cor-de-rosa, mas ao lado dessas lindas flores da esperança desejo que todos encontrem e cultivem. Existe para mim uma que não posso arrancar do coração, porque é uma flor que ninguém planta, mas que todos colhem-no. Nome saudade!

Gilda de Abreu: Muito prazer, muito obrigada, foi uma honra estar ao lado de vocês todos. [Fim do Depoimento].

ANEXO II

Depoimento de José Spintto à pesquisadora, Lucilene Pizoquero. Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 2004.

Lucilene Pizoquero: Para começar o senhor pode me contar sobre a infância de Gilda de Abreu?

José Spintto: Gilda nasceu no dia 23 de setembro de 1904, em Paris. Sua mãe era cantora lírica, (umas das primeiras cantoras brasileiras a ser contratada pelo *L'Opera*, de Paris). O pai era médico e acompanhou sua mãe. Gilda se dizia a mais brasileira dos brasileiros, porque fora registrada no Consulado. Moraram por nove na Europa [Paris]. Aos nove anos, Gilda voltou ao Brasil e, aqui permanece por dois anos. Depois voltaram, novamente, à Paris. Aos catorze anos Gilda voltou definitivamente ao Brasil.

Gilda, era a filha bem criada, de classe média, o avô era almirante, o pai médico. Ela sempre demonstrava pendores artísticos, desde a infância. Nos colégios era sempre a pessoa que atuava, dirigia, escrevia etc. Mocinha começou a fazer testes no Copacabana Palace e participar de peças beneficentes, nos clubes da sociedade da Tijuca. Ela morava na Tijuca, melhor bairro na época.

Em 1933, o Manoel Pinto, (pai do Valter Pinto) foi à casa de Nícia Silva, mãe de Gilda e professora catedrática do Instituto Nacional de Música, hoje, Escola Nacional de Música. Ele queria lançar uma peça, chamada *Canção brasileira*, na qual Vicente Celestino era o samba e Gilda faria a *Canção brasileira*. Quando o pai e o avô souberam, colocaram Manoel Pinto para fora, escada abaixo. 'Gilda de Abreu jamais pisará na Praça Tiradentes! Não é lugar de moça de família.' Passaram-se um ou dois anos o pai morreu e o almirante [avô], também. Ele não levou a peça, porque queria montá-la com Gilda.

Lucilene Pizoquero: Você sabe as datas?

José Spintto: Foi em 1932. O avô morreu e logo depois o pai. Então, Manoel Pinto voltou a casa e disse: 'agora o caminho está livre.' Nícia Silva [mãe de Gilda de Abreu] disse: 'Gilda é que sabe'. Ela disse assim: 'eu quero fazer teatro para o povo, eu aceito.' Ela estreou ao lado de Vicente Celestino, (que ela já

conhecia assistindo aos ensaios em sua casa). A mãe pediu a Vicente que tomasse conta de Gilda, porque ela não tem muita experiência, no ambiente teatral e disse ao Vicente: 'Vicente, você cuida dela para mim'. Logo depois ela se declarou a ele: 'Vicente eu estou começando a gostar de você'. Eles casaram na peça seguinte, *Maria*. Depois da *Canção brasileira* nunca pararam, teatro rádio, televisão.

Em 1935, Gilda e Vicente encontraram Oduvaldo Vianna em Buenos Aires. Oduvaldo lhe disse: 'Gilda, vou convidar a Carmen Miranda para fazer a *Bonequinha de seda*. Mas eu acho que você seria o papel ideal, porque tem que cantar uma música lírica e a Carmen não tem voz tão lírica, não como sua'. E Gilda respondeu: 'Oduvaldo, vamos fazer um teste, está ok?' Gilda estreou *Bonequinha de seda* e foi considerada a namorada do Brasil. Nesse filme Oduvaldo Vianna pediu para que ela dirigisse a parte musical.

Lucilene Pizoquero: Oduvaldo Vianna que pediu a ela para dirigir?

José Spintto: Sim, Oduvaldo pediu para ela dirigir a parte musical, porque ele sabia que ela tinha uma liderança, um conhecimento, ela estudou música, teoria, piano, etc. Era cantora, formada no Instituto Nacional de Música.

Gilda pediu a Oduvaldo para que Vicente Celestino fizesse o papel principal e Oduvaldo respondeu: 'Vicente não dá para cinema, não.' Aquilo ficou atravessado na garganta dela. Delorges Caminha foi quem fez o papel principal.

Lucilene Pizoquero: E sobre o filme *O ébrio*?

José Spintto: A música *O ébrio* é de Vicente. Baseado na canção Gilda fez a peça teatral. Vicente dava as idéias e Gilda escrevia. Adhemar Gonzaga sugeriu à Gilda que escrevesse sua adaptação. Gilda insistiu: 'queria que o Vicente fizesse'. Ela queria provar que Vicente podia fazer cinema e fez e muito bem. Em 1945 ela dirigiu e em 1946, *O ébrio* foi lançado.

O ébrio é o filme que mais cópia teve, mais até que *O vento levou*. Ela escreveu e dirigiu. No primeiro dia [de filmagens] ela tinha que comandar uma cena e os técnicos do estúdio a olhavam de lado. Eles não estavam acostumados a ser comandados por mulher. Ela disse: 'Ah é!' Foi até em casa e vestiu uma calça comprida, coisa que não era coisa de mulher nessa época, (acho que era

uma calça preta). Voltou e disse: 'Agora vamos trabalhar'. Ela viu que aquilo surtiu um certo efeito. Ela se tornou quase igual a eles. Quando eles a viram de calça comprida, (calça de homem): 'Oh dona Gilda, a senhora com calça de homem'. Então aquela impressão de madame passou, porque ela era dama. Com a calça comprida e a blusa amarada se tornou uma pessoa menos formal. Assim ela realizou o filme. Se vemos, por exemplo, a população do Brasil na época, foi o filme que mais sucesso fez no cinema nacional, porque hoje, um filme qualquer do Cinema Novo é mais visto, porque a população é muito maior.

Com o sucesso, a Cinédia convidou-a para fazer *Pinguinho de gente*, com a menina que fazia uma aleijadinha [Isabel de Barros] no *O ébrio*, era uma menina muito espontânea. Ela escreveu *Pinguinho de gente* e lançou o Anselmo Duarte, no cinema. *Pinguinho de gente* foi um sucesso também. E todas as peças, filmes, livros também.

Em 1950 ela começou a planejar *Coração materno* e falou para Vicente: 'como vou fazer'. A canção era baseada numa lenda francesa, (muita gente até criticou falando que isso era plágio dele, eu tenho a lenda no Museu). Gilda contou, pois já conhecia a história, ela havia estudado, vivido em Paris, era uma mulher que conhece bem a história. E ela falou para Vicente: 'Como é que vou fazer o filme se ele arranca o coração da mãe.' Simbolicamente, para provar que o amor de mãe é eterno e mesmo depois de arrancar o coração a mãe o perdoa.' Ela transformou a mãe em uma Santa e o coração era simplesmente uma jóia. No filme a personagem dela [Violeta] ficará cega e se separará Carlos, [Vicente Celestino] mas ela não quer sua piedade. Então, Violeta pede a Carlos: 'Eu quero o coração da mãe', por isso o nome de *Coração materno*, como prova de amor. Ele rouba o coração da Santa e a população da vila descobre. O povo devoto o persegue e quando ele vai entregar o coração à Violeta, a população o captura para matá-lo. Ele deixa coração cair e Nossa Senhora aparece. Ele se separa de Violeta e entra para convento, (no final eles) ficam juntos. O filme começa com ele contando a história a um repórter. Ele está velhinho e por uma janela ele diz: 'Agora começo do início', (o filme terminará assim).

O padre sabia que ela ficara cega. Ele seria ordenado padre, mas a rival de Violeta [Ruth] aparece e diz que era a culpada, ela induziu Violeta para pedir a que Carlos roubasse o coração. O Frei, disse: 'Eu acho que você pode servi a Deus, em qualquer lugar. Se você a ama, vá procurar Violeta'. Assim, o padrinho dele [o padre Fabiano] que o criou o leva para casa fala: 'Eu quero ver Violeta'. Mas o padre não pode revelar que ela está cega, porque era segredo de confissão. (Eu acho uma bobagem, me perdoem, pois estou cometendo sacrilégio, porque deixar uma criatura é crime, só porque o segredo do confessionário é inviolável. Gilda era espírita, mas não podia revelar, porque o artista daquela época que falava que era espírita, Nossa Senhora! O filme é um pouco de espiritualista). Mas o padre não podia revelar o segredo e Violeta diz a Carlos: 'Você não vê que sua voz me faz mal, vá embora'. Ela o expulsa de casa, mas ele não descobre que ela está cega. Então, o padre deixa o livro de missa encima da mesa. Ao sair diz a Carlos: 'Espere um momentinho, vem comigo, esqueci meu livro encima da mesa'. E Violeta diz: 'O que vocês querem, me torturar mais'. O padre diz: 'Não, desculpe Violeta, esqueci meu livro encima da mesa, você pode pegar para mim'. Ela presente que o padre quer mostrar que ela está cega. Ela sai arrastando sua mão encima da mesa, (bem feminina que ela era) e pega o livro. Quando ela ia dar a volta para entregar-lhe o livro ele vira para pegar e ela sai correndo. Violeta tropeça em um banco e cai. O personagem de Vicente [Carlos] vai pegar-la. Violeta e deixa o lenço cair e o procura com mãos. Assim, Carlos descobre que Violeta está cega.

No final ele fala com o repórter: 'Vai embora estou cansado.' O repórter pergunta: 'Casaram e viveram felizes para sempre, sim?' E Carlos responde: até que a levaram e faz 25 anos que estou esperando. Vá embora.' Quando ele [o repórter] tira o chapéu e diz: 'posso botar o ponto final', (ele está com o lenço dado por ela) e diz: 'Ela veio me buscar, e começa a cantar, *Canção de amor*. (A mesma música que eles vêem me buscar). Ela aparece na janela, do corpo velho sai o corpo jovem, ele a encontra no jardim, ela abraça e termina. Para alguns pode parecer piegas, mas para mim não. E para a época não era.

Depois, ela queria filmar a *Mestiça*, seu primeiro livro. Ela escreveu a peça *Mestiça*, musicada por Ari Barroso, um grande sucesso, aqui [Rio de Janeiro] e em São Paulo. Ela fazia mestiça (eu tenho as fotos no Museu, ela como mestiça e Vicente era o capataz). Uma moça de São Paulo, Lenita Perroy, escreveu para ela e pediu autorização para filmar o roteiro. Gilda disse: 'Eu lhe mostro.' Lenita dirigiu *Mestiça, a escrava indomável*, em 1973 e chamou Sonia Braga para fazer o papel principal, (por isso você vê que a Sonia Braga não é muito novinha). Depois escreveu o roteiro *Chico viola não morreu* sobre a vida do Francisco Alves para Atlântida, por encomenda, porque Chico Alves foi amigo do casal. Vicente, praticamente foi quem lançou Chico Alves e os dois eram grandes amigos. Assim terminou sua filmografia.

Em 1977, depois da morte de Vicente Celestino, (morte física), ela dirigiu um documentário de 16 minutos sobre a vida dele, *Canção de amor*. Um documentário que foi premiado em Gramado, Brasília.

Lucilene Pizoquero: Eu sobre o projeto de filmar *A viuvinha*, isso foi antes de *O ébrio*?

José Spintto: Exatamente. Estava me esquecendo desse detalhe. *A viuvinha* era a loucura dela. Ela tinha paixão por José de Alencar. Queria de toda maneira, mas optou por esses outros e não chegou a filmá-lo.

Lucilene Pizoquero: Há um por quê?

José Spintto: Foi em benefício de *O ébrio*, porque primeiro para poder lançar Vicente no cinema provar que ele era um bom ator, (para mim os dois são um só, para mim nós três somos um só. Eu tenho todas essas gravações, mas é muita coisa, eu trabalho o dia todo e eu não tenho tempo para ouvir tudo, tem muita coisa que passa). Ela também queria filmar a vida de Carlos Gomes.

Lucilene Pizoquero: Ela chegou fazer o roteiro?

José Spintto: Chegou a fazer o esboço. Fomos ao Ministro, (eu fui com ela), o então, Ministro da Educação, Nei Braga (que foi Governador do Paraná) prometeu a verba. Ele gostou muito da idéia e gostava muito dela também. Mas pouco depois ele saiu, inesperadamente, a coisa ficou meio perdida. O projeto não foi avante (mas seria uma coisa muito perfeita).

Lucilene Pizoquero: Ela comentou sobre ressentimento, quando começou a fazer cinema?

José Spintto: Gilda era uma pessoa que tinha uma personalidade muito forte, mas ela era meiga, não guardava ressentimentos de ninguém. A não ser se falasse mal de Vicente e de mim, dela não se incomodava. Ela perdoava com facilidade, mas não perdoava quem ofendesse a ele e depois a mim. Ela não reclamava de nada. Agora, particularmente, ela tinha as magoazinhas de determinadas pessoas, mas não era aquela mágoa. Eu sou uma pessoa que perdoa facilmente, mas a cicatriz fica, nela nem a cicatriz ficava. Cada um dá o que tem.

Lucilene Pizoquero: Porque a Gilda ficou tanto tempo sem filmar?

José Spintto: As coisas nessa época eram muito difícil, como até hoje. Se bem que hoje tem QI, quem indica, então é mais fácil. Mas, Gilda tinha uma vantagem porque ela era muito respeitada, o que ela solicitava das autoridades ela era atendida. Mas, ela também não gostava de abusar desse privilégio, que a vida lhe dera. Era considerada a namorada do Brasil, na época. Ela não fez mais, por causa das dificuldades financeiras. Eles fizeram um pequeno patrimônio. Depois eles abandonam o teatro, (porque você sabe, precisa de músico, corista, solista, muitas pessoas e a folha de pagamento é muito alta e pouco lucro). Eles abandonaram tudo e seguiram com a companhia [Companhia de Operetas Vicente Celestino e Gilda de Abreu]. O bom é que eles viajaram o Brasil inteiro, os quatro cantos do Brasil. Todos ficaram conhecendo as operetas, os teatros musicados graças aos dois. A viagem daqui [Rio de Janeiro] a São Paulo era um grande feito. Eles foram a Porto Alegre. Em Porto Alegre, por exemplo, os empresários convidavam para ir a Alegrete, a Pelotas e assim faziam todo o interior. Na Bahia, também iam para o interior, não só a Salvador, mas para cidades do interior da Bahia, porque ele era muito querido. Mas, eles estavam um pouco cansados daquela vida, porque isso não é brincadeira, os transportes eram precários, (eu tenho foto disso), havia muita poeira e para garganta não era bom. O importante que eles não queriam ganhar dinheiro, mas fazer arte para o povo (Acho isso lindo, um ideal, porque ninguém vive sem ideal). Então ela propôs a

Vicente: 'Acho que temos que ganhar dinheiro, pega seu violão e vá cantar sozinho'. Aí ele começou a ganhar dinheiro. Ele cantava nos cinemas, cantava nos clubes. Ele era contrato pela Rádio de Salvador para temporada, neste período ele também fazia show. Depois o empresário o contratava para fazer show no interior. Chegava a ficar, às vezes três meses viajando pelo interior de um estado. Ele era muito querido, o homem que mais gravou disco no Brasil.

Lucilene Pizoquero: E o sucesso de *O ébrio* foi bom?

José Spintto: É como ela dizia, todo mundo ganhou dinheiro com *O ébrio*, menos Vicente e Gilda.

Lucilene Pizoquero: Vicente e Gilda investiram no filme?

José Spintto: Sim, ela colocou dinheiro do bolso para fazer *O ébrio*, agora conforme ela me dizia vou repetir: 'todo mundo ganhou dinheiro com *O ébrio*.' Mas muito dinheiro, porque cada pessoa pega uma cópia de *O ébrio* e sai pelo Norte, Nordeste, passando *O ébrio* e lotava de gente (e lota até hoje, quanto eu lancei o livro, em Salvador levei a cópia do filme para passar na Universidade da Bahia. Precisou de polícia na porta, fizemos uma sessão só, para mil e pouco lugares. Tinha o triplo de pessoas na rua. Foi chamada a polícia porque as pessoas queriam me pegar me passar à mão, queria que eu autografasse o livro, queriam mostrar fotos). Ela tinha 16%, ele tinha 16%, ao todo 32% e 51% eram da Cinédia. Imagina eu sou o dono do ator, eu sou a dona do roteiro, somos donos da canção, somos donos de tudo e somos as pessoas que menos ganharam. Todo mundo ficou rico com *O ébrio*, menos eles, mas eles não visavam o dinheiro. Vicente não estava nem aí para dinheiro, mas para Gilda já era um pouco mais controlado. Ela era uma pessoa mais financista, uma pessoa que pensava numa aplicação para ter um rendimento maior. Eu e ele éramos péssimos (Eu, como professor, não deixo de dar aulas, se paga, bom, se não paga, também).

Foi muito difícil, lutaram muito durante esses sessenta anos. Sessenta e poucos, dos trinta e cinco anos que eles viveram juntos. Foi uma luta de ambas as partes. Após a sua ida, ela ficou com uma pensão e dois apartamentos. Ela comprou uma carreira no Cemitério São João Batista, um espaço no meio dos jazigos, só tinha uma placa minha: 'Aqui jaz Vicente Celestino 1894 - 1968.' Nós

não tínhamos dinheiro para fazer o tumulo e a Santa Casa cobrou X pela carreira e nós pagávamos a prestações. Eles nunca se preocuparão em construir um mausoléu, digno de Vicente Celestino. Gilda e eu fomos a Assembléia e solicitamos uma verba para construir uma coisa digna. Naquele ano foi votada uma lei que liberava 25 milhões, (não sei em dinheiro, porque o dinheiro mudou tanto). Eu sei que esse dinheiro nunca chegou as nossas mãos, mas eu tenho isso no Diário Oficial (alguém ficou com o dinheiro, menos eu).

Nessa época fui condecorado (não gosto muito de falar de mim) pela Marinha, pelo Exército, pela Polícia Militar, pelo Ministério de Educação e Cultura e alguns empresários me convidaram para trazer o Balé Russo, (que era proibido entrar no Brasil, pois era o período do Regime Militar e não poderia fazer propaganda comunista). Eu que era encarregado de solicitar autorização para entrada dos 'comunistas' no Brasil, como o Balé Bolshoi e todos os outros. Eu tinha uma participação muito boa, mas a responsabilidade era muito grande. Quando eles chegavam não falavam que era a polícia russa, mas que eram seguranças. Eu dizia: 'Eu quero saber quem é o chefe da polícia russa'. E eles: 'Não, não tem polícia russa'. E insistia: 'Eu sou o responsável. Eu peço porque aqui eu posso ser preso.' Mas seus interesses eram só divulgar o balé. Elas adoravam, porque a polícia russa fez amizade comigo. Eu podia levá-las [as bailarinas] aos bailes, jantar fora e elas adoravam. Assim ganhei muito dinheiro, durante um período grande. Nessa época eu cheguei a casa assim, (mais ou menos aquela época, vou falar em milhões), eu estava com uns duzentos milhões. Então disse a Gilda, 'Guarda isso. Você sabe o que vou fazer? Eu construirei um mausoléu para do seu pai,' (porque ela o chamava de papai). E ela falou: 'Ótimo, maravilhoso, excelente. Vou comprar isso, vou comprar aquilo.' Mas infelizmente ela morreu. Eu construí, (ou melhor, nós construímos porque ninguém faz nada sozinho). Ela foi enterrada lá. Não é um mausoléu de luxo, mas coisa digna, coloquei mármore branco, coloquei letras, coloquei um busto de bronze (ao lado do mausoléu da Carmen Miranda, ficou bonito, mármore branco dá um efeito). Assim eu construí.

Eu estava até querendo vender e construir um, em Conservatória, uma cidade aqui perto, onde existe o Museu Vicente Celestino e Gilda de Abreu. Queria levar os restos mortais para lá, se morro amanhã, aquilo lá vai ficar para Santa Casa. Nós temos as roupas, mas não temos manequins, falta dinheiro. A cidade é pobre, mas de qualquer forma o Museu está muito bonitinho.

Lucilene Pizoquero: Como o senhor conheceu Gilda e Vicente?

José Spintto: A história é um pouco longa, porque depois que eu nasci me deram para uma família rica. Naquela época não tinha televisão, só tinha rádio e uma noite, eu com oito anos de idade, um membro da família disse: ‘Você vai fazer companhia, vou ouvir um programa’. Eu chorando, choramingado, ‘Eu não quero ouvir ninguém, eu quero dormir’, e eu ouvi: ‘Acorda patativa e vem cantar...’. Eu comecei a chorar e perguntei: ‘Quem é?’ Ele cantando e um membro da família dizia: ‘Cala boca agora, fica calado’. Foi assim que eu ouvi sua voz pela primeira vez. Dali para frente eu comecei a chamar-lo de pai. Fiquei dois anos naquela casa com aquela família, mas minha mãe me tirou de lá, (estou lembrando de coisas um pouco dramáticas). Eles queriam me matar, por ser um filho de pessoas relutantes. Minha mãe saiu de casa à noite e me levou com ela. Nós dormimos no meio do mato. Pela manhã chegamos a uma fazenda e uma pessoa nós disse: ‘Foge que vocês estão sendo casados, vivos ou mortos’. Fomos para Belo Horizonte que era longe, umas doze horas de viagem. Cheguei lá com dez anos para onze. Fui lavar louça num bar, ali eu ouvi falar que Vicente Celestino ia se apresentar no Cine Paissandu. Deixei o prato cair, de susto, de emoção.

Mas vou voltar um pouquinho antes, porque minha ligação com a música. Eu nem sabia nada, eu era ignorante, eu mal sabia assinar o nome. Nesse bar chegou um cantor negro, (para mim não tem negro, nem nada, eu não tenho preconceito de nada, os espíritos, todos nós, temos um pé na África) eu estava lavando copos, ele pegou uma partitura e colocou em cima do balcão. Eu perguntei: ‘Que é isso moço?’ Ele respondeu: ‘Uma partitura’. Eu não podia parar de lavar louça. E novamente perguntei: ‘Que é partitura?’ E ele disse: ‘É música, esse potinho é música’. Eu pensei interessante. E ele me falou: ‘Você é um menino bonito,’ (naquela época ninguém pensava nisso, mas me achavam que eu

era bonito). Ele me disse: 'Não precisa ficar preocupado, eu sou cantor. Eu vou para minha aula de canto e professora tem um coral infantil, você não gostaria de fazer um teste?' E eu nem sabia o que era coral. E eu falei: 'Que é coral?' Ele me explicou: 'Coral, corinho'. Eu era bem ignorante. E ele me perguntou: 'Que hora você sai?' Às quatro horas, e ele: 'Faltam três minutos, então vá se vestir e vem comigo.' Eu fui com ele e uma senhora de longos cabelos meio grisalho, meio azulado, com um sorriso me disse: 'Que que menino bonito!' E o cantor falou: 'Você pode fazer um teste com ele para entrar no seu coral'. E a professora: 'Ah!, com essa cara, tomara Deus que tenha voz'. Na sala havia dois pianos de calda enormes e ela me pediu: 'Faça do, ré mi, fa, sol.' Eu fiz e a professora me disse: 'Que garoto! É sopranino.' Ela me olhou e disse: 'Meu Deus, que afinação, você tem voz de soprano.' E eu: 'Que será soprano.' Sintetizando: 'Menino você tem uma voz muito boa. Você vai ter que trabalhar. Eu cobro 100 reais por mês. Você vê o dia que quer'. E eu disse: 'Eu não posso pagar, eu ganho 250, pago 150 de quarto.' E ela: 'Vou fazer o seguinte, de graça não vai ter, eu preciso de uma pessoa para distribuir a partitura'. Ela inventou isso, (mais tarde eu fiquei sabendo) e para recolher depois porque os meninos deixam tudo desorganizado.' Assim, eu te dou aula em troca de serviço. Outra coisa você está estudando?' E eu disse; 'Não!' E ela respondeu: 'Então vai começar hoje.' Ela ligou para grupo do delegado Maciel. 'A diretora chamava-se sra. Garcia, e disse: 'Vou mandar um protegido meu'. Matriculei-me e estudei. Aos 16 anos ela me fez entrar para a universidade, ganhei uma bolsa e tirei o primeiro lugar. Aos 28 anos já estava representado o Governador em solenidades. Minha professora presente e eu discursando, em agradecimento, em nome do Governador. Ela chorava e depois veio até mim dizendo: 'Eu tenho tanto orgulho de você'. Eu contei a ela o amor que eu tinha por Vicente e por Gilda

Nós tínhamos um dentista o dr. Mesquita. E ele sempre me dizia: 'Zezé!' e eu respondia: 'O que é?' E ele ordenava: 'Vem aqui!' E eu: 'Não vou não!!' E ele insistia: 'Vem aqui correndo quero lhe mostrar um negócio do seu pai'. Então, eu subia na janela, pulava o murro. E ele me dizia: 'Está vendo essa mulher aqui, na foto aqui, viu?' Eu perguntava: 'Como ela chama? E ele respondia: 'Gilda de

Abreu' e eu: 'e daí?' Ele me contou: 'Ela é mulher de seu pai'. Eu a achava bonita, uma coisa linda, meu Deus do céu! Apaixonei-me pela Gilda de momento. Pensei, então, se ele é meu pai, ela é minha mãe. Assim tomei conhecimento dos dois (eu não conto isso a ninguém, as pessoas põem maldade). Mamãe não queria botar maldade em mim, mas se ele é meu pai, eu gosto dele, como pai, o que tem isso? E minha mãe respondia: 'Você mais tarde vai entender isso, não fale com ninguém.'

Poucos meses depois eu disse à dra. Angélica [professora]: 'a senhora não imagina quem vai cantar, hoje.' E ela: 'Só pode ser seu pai, você vai vê-lo, não vai?' E eu respondi: 'Sim, claro'. E ela me provocou: 'Então vá lá no hotel falar com ele.' Eu disse: 'Não, não vou.' E ela falou: 'Espere um pouquinho, fique aí'. Ela foi lá dentro, (ela era compositora) e pegou uma partitura e escreveu: 'Ao senhor Vicente Celestino, com admiração, da autora' d me pediu: 'Vá lá procurá-lo no hotel e entrega essa partitura para mim'. E disse: 'Não, eu não posso. 'Se vira o problema é seu. Você vai fazer isso para sua mestra, não vai?' Claro, até comida ela guardava para mim, eu não tinha o que comer. Passei muita fome. Ele estava hospedado no melhor hotel da cidade. Eu liguei e disse: 'Eu queria falar com o senhor Vicente Celestino'. 'Um momento': E ele respondeu: 'Alô.' Eu deixei o telefone cair. Alguns minutos depois eu disse: 'Senhor Vicente eu tenho uma partitura para entregar. É da minha professora de canto. Eu queria saber,' ele me interrompeu e disse: 'Às 18 horas aqui no refeitório, está bom filho?' E eu disse: 'Está.' Ele falou filho, uma maneira carinhosa de falar. Quando eu cheguei ao refeitório, cheguei com a partitura na mão. Ele olhou para mim e disse: 'Sente-se, quer jantar?' Não, (bem que eu queria, mas, eu nem sabia pegar em nada). Vicente me falou: 'Você me lembra alguém'. E eu pensei: 'Que bom que eu lembro alguém'. E lhe disse: 'Eu gosto muito do senhor.' Ele perguntou: 'Você está estudando?' Eu respondi: 'Estou, sim.' E ele me disse: 'Só canto não, vá se formar, vá para faculdade, que tal engenharia mecânica?'. E eu respondi: 'Não senhor, eu quero cantar', mas ele completou: 'Tudo bem, desde que você estude.' Ele começou a conversar comigo ali, porque ele viu que eu estava nervoso demais. Vicente me falou: 'Eu venho muito aqui e daqui para frente eu quero que

‘você venha me ver, me dê um relatório de tudo àquilo que você está fazendo’. Eu completei: ‘Eu gosto muito do senhor. E ele me perguntou: ‘Você gosta da minha voz?’ E eu respondi: ‘Gosto.’ E ele continuou a perguntar: ‘Você canta minha música?’ Eu respondi negativamente. E ele: ‘Você vai ser o que, então?’ Eu disse: ‘Vou ser cantor de ópera.’ Ele completou: ‘Ópera não dá caminho a ninguém, eu fui cantor de ópera e não ganhei dinheiro. Gilda cantou ópera, também?’ Ele terminou o jantar dele e me disse: ‘Vamos tomar um cafezinho?’ Eu respondi: ‘É, vamos.’ E ele falou: ‘Até que fim você aceita alguma coisa’. Caminhamos para o outro balcão, e Vicente pediu: ‘Um café para mim e outro para (...), você viu que garoto bonito?’ Fiquei vermelho como um pimentão. Ele disse com muito respeito: ‘Garoto bonito, artista tem que ser assim’. E o atendente: ‘Ah! Ele é lindo, é parente do senhor?’. E Vicente respondeu: ‘É gostaria que fosse’. Vicente perguntou: ‘Você vai assistir o programa na rádio?’ Respondi: ‘Vou.’ Ele me falou: ‘eu quero ver você lá na primeira fila’. Travamos uma espécie de contato, eu sempre escrevia para ele no Rio.

Uma vez assisti a uma peça dele. Ele com voz de raiva me perguntou: ‘O que é que você está fazendo aqui, você devia estar estudando?’ E eu disse: ‘Mas, é Semana Santa, não tem aula, eu vim ver sua peça (*Deus e a natureza*).’ Ele fazia um padre.

Lucilene Pizoquero: Qual ano era?

José Spintto: Entre 1956, 57, (eu tenho essa batina lá no Museu). Uma moça se apaixona por ele na peça e ele quer abandonar a batina para casar-se, porque ele gosta dela. Mas, a fé dele era tão grande, (ele era um ator dramático, exagerado, até) ele se ajoelha e diz: ‘Pai, ajuda eu não posso abandonar minha batina, ajude a vencer a tentação’.

No dia seguinte ele me falou: ‘Filho, olha meu joelho como está’, (estava inchado), eu não vou poder ajoelhar como eu ajoelhei, ontem’. Eu falei: Ah!, coitado, (mas, o joelho não tava tão machucado assim). É melhor ajoelhar com um joelho só. Vicente me disse: ‘É tem razão vou fazer isso’.

Lucilene Pizoquero: Gilda de Abreu trabalhava na peça?

José Spintto: Não, ela não trabalha. Ela dirigia. Todas as peças que ele trabalhou, ela dirigia, quando ela não trabalhava, ela dirigia. Ele fazia todo o ano na Semana Santa, *O mártir do calvário*. Ele já estava cansado de fazer tanto *O mártir do calvário*, e falou: 'Gilda, eu queria que você escrevesse uma peça para mim, que eu já estou cansado de fazer todo o ano *O mártir do calvário*. Quero alguma coisa mais moderna'. Ela falou assim: 'Vicente, moderna? Fazendo Jesus!' Ele disse: 'Não sei Gilda, você tem uma cabeça muito boa.' Então, ela criou uma pensão onde tinha um judeu, Madalena [prostituta], Maria, José, o português. Jesus aparecia e falava com eles, depois a cena é interrompida e eles não viam mais Jesus, mais sentiam sua presença e continuavam a ouvir sua voz. Quando ele acabava se sentia um arrepio, havia uma coisa tão estranha, (havia gelo seco, aquela coisa para criar aquele clima, bem místico). Ela criou um portão de borracha com pedras semipreciosas dividido ao meio, quando ele atravessava dava a impressão que se atravessava o portão, mas ninguém via que estava cortado. As pessoas na platéia se perguntavam: 'Como será que ele atravessa o portão?'. Ele atravessava depois ficava quieto. Gilda era muito criativa, ela desenhava, confeccionava. Ela dava o trabalho para os executores e falava: 'Eu quero o portão assim'. Os marceneiros: 'Dona Gilda, não é possível'. E ela dizia: 'Assim será'. E assim essa peça foi um sucesso, chamava-se, *O filho de Deus*.

Lucilene Pizoquero: Ela dirigiu?

José Spintto: Ela dirigiu e o Vicente fazia o Jesus. Perry Salles trabalhou nessa peça.

Lucilene Pizoquero: Quando o senhor mudou-se para o Rio de Janeiro?

José Spintto: Consegui um bom emprego, fiquei quinze anos no Palácio do Governo. Eu representava o governador em solenidades públicas, depois que me formei na universidade de música. (Na universidade aprendi línguas, história da música, canto, teoria, piano, esgrima, arte dramática).

No dia da sua morte [Vicente Celestino] eu estava no palco recitando e ele, em São Paulo. Estava cantando *Barbeiro de Sevilha*. Quando eu entrei no carro para jantar e o motorista ligou o rádio eu escutei: 'Tu me disseste em juramento que o véu de esquecimento'. E pensei: 'É papai presente no meu sucesso,' e o

locutor diz: 'Acabamos de ouvir Vicente Celestino cantando *Rasguei o teu retrato*, em homenagem póstuma ao cantor falecido, hoje, em São Paulo'. Eu tive a impressão que me enfiavam uma espada na cabeça, de tal choque eu levei.

No outro dia de manhã, (chorei a noite toda), eu pedi para chamar qualquer cantor para me substituir, domingo eu vou para o Rio. O produtor perguntou: 'Quem vai ao Rio Grande do Sul fazer *Barbeiro de Sevilha*'. Chama o Bruno Lazarrini de São Paulo, pois eu não posso cantar, meu pai morreu. E ele me perguntou: 'Seu pai morreu?' Simbolicamente, meu pai, eu tenho que ir embora, o teatro estava lotado. Às quatro horas da tarde o caixão dele descia e eu entrava no palco cantando e chorando. Depois disso tive um trauma fiquei dois anos sem cantar.

Liguei para a Gilda e ela me disse: 'Olha, se você não vier embora para cá, não estou te forçando a nada, mas estou abandonada, não tenho mais força para nada.' E assim peguei o primeiro avião vim para cá. Conversamos e pedi para ela deixar o tempo passar. E ela: 'Você vem?' Mas, Gilda que vão dizer de nós. E ela me falou: 'Te adotar eu não posso, porque você tem sua mãe. Morar aqui vão dizer que eu estou esclerosada. Eu vou falar uma coisa, não se assuste: o jeito é casarmos, porque seu pai pediu para eu tomar conta de você e te deixar o acervo. Nosso casamento vai ser assim (...)'. Fiquei boca aberta, por tudo isso fui xingado: 'está dando o golpe do baú.' Após o nosso casamento, todos perguntavam a Gilda: 'Quer dizer que a senhora não ama, mais Vicente?' E ela: 'Não, agora somos dois a amar Vicente, porque ele ama Vicente desde oito anos de idade, como se fosse o pai dele'.

Lucilene Pizoquero: Quando foi o casamento?

José Spintto: Vinte e três de setembro de 1977, dia do aniversário dela.

Lucilene Pizoquero: E quando ela faleceu?

José Spintto: Dois anos depois. Nós estávamos no Maracanãzinho, assistindo ao balé ucraniano. A primeira fila era reservada para convidados. Fui até ela e disse: 'Estou junto com o Afonso, o Barbosa e os outros, se você precisar de mim você abana a mão.' E ela: 'Está bom, vá lá'. (Ela era amiga deles, o Afonso Magalhães era padrinho do nosso casamento). Quando terminou o balé,

fui me encontrar com ela, lhe dei o braço. Ela me pediu para acompanhá-la ao banheiro. Levei-a até a porta do banheiro, deixei-a entrar e fiquei esperando. Ao sair perguntei-lhe: 'Você gostou do balé?' E ela me disse: 'Eu acho que precisa cortar um pouco o coro'. (O Afonso que estava saindo com o carro falou: 'Acho que você não gostou do balé?') E ela disse: 'Você tem que mandar cortar um pouco o coro, para a platéia é um pouco cansativo, mas é lindo, são lindas as músicas. Amanhã estarei de volta, vamos embora'. E a motorista (nós tínhamos uma motorista, uma portuguesa) estava no estacionamento nós esperando. Ela pegou no meu braço e pesou e eu disse: 'Elegância'. Ela não respondeu. Dei mais dois passos ela pesou mais. Então, a segurei e a levei até o carro, (ela sempre me deixava ir à frente por causa das minhas pernas). Eu pedi para a motorista abrir a porta da frente para a Gilda e ela me perguntou: 'Mas não é o senhor'. E eu pedi: 'Abra a porta da frente, ela vai à frente.' Eu disse: 'Sente-se na frente que é melhor para você'. Ela não me obedeceu, então eu a virei, a sentei e coloquei suas pernas dentro do carro. Eu pensei: 'Ela está com a pressão alta, só isso.' Pedi à motorista para irmos rápido até o hospital. Lá chamei uma médica. Ela não conseguiu leva-la, então vieram dois enfermeiros e colocaram-na numa maca. A médica me disse: 'Agora o senhor espera aqui fora.' Era trombose, (uma veia que arrebenta na cabeça) eu me desesperei. Liguei para Rosita Gonzáles, (cantora e amiga nossa) e perguntei, 'Rosita, você conhece o hospital Santa Marta, Gilda sofreu um derrame e gostaria que você ligasse para o diretor do Santa Marta, para transferir-la.' Fui até em casa pegar os documentos. Rosita ligou para o diretor do Santa Marta e mandaram uma ambulância e a levaram ao Hospital. Internaram-na imediatamente e ela permaneceu em coma durante um mês. Fiquei três noites sem dormir. Eles me doparam me colocaram em um quarto para dormir e me disseram: 'Quem vai acabar doente é o senhor'.

Lucilene Pizoquero: Foi em 1979?

José Spintto: Dia quatro de maio ela perdeu a consciência, dia quatro de junho de 1979 ela faleceu. Nós não temos noção até que ponto vai a consciência. Não posso dizer que o ela estava sentindo.

Lucilene Pizoquero: Ela estava com quantos anos?

José Spintto: Estava com 72, mas a Gilda era uma mulher muito conservada, ela parecia uma mulher de 50 e poucos anos. Sem exagero. Ela não tinha um dente postiço na boca, era um teclado de piano. Um sorriso, que eu brincava, falava: 'Quando você sorri ilumina tudo.' Não era exagero. E um dia os dois virão a me buscar, os dois, Vicente e Gilda. [Fim do Depoimento].