

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM - PPGIS**

EVANDRO GIANASI VASCONCELLOS

ENTRE O PALCO E A TELA:

**AS RELAÇÕES DO CINEMA COM O TEATRO DE REVISTA EM COMÉDIAS
MUSICAIS DE LUIZ DE BARROS**

**SÃO CARLOS - SP
2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM - PPGIS**

EVANDRO GIANASI VASCONCELLOS

ENTRE O PALCO E A TELA:

**AS RELAÇÕES DO CINEMA COM O TEATRO DE REVISTA EM COMÉDIAS
MUSICAIS DE LUIZ DE BARROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som. Linha de pesquisa História e Políticas do Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciana Sá Leitão Corrêa de Araújo

**SÃO CARLOS - SP
2015**

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

V331e Vasconcellos, Evandro Gianasi
Entre o palco e a tela : as relações do cinema com o teatro de revista em comédias musicais de Luiz de Barros / Evandro Gianasi Vasconcellos. -- São Carlos : UFSCar, 2015.
149 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2015.

1. Cinema brasileiro. 2. Luiz de Barros. 3. Comédias musicais. 4. Teatro de revista. I. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Evandro Gianasi Vasconcellos, realizada em 19/08/2015:

Profa. Dra. Luciana Sa Leitao Correa de Araujo
UFSCar

Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza
Cinemateca Brasileira

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire
UFF

Este trabalho é dedicado àqueles que se esforçam para resgatar nossa história, reconhecendo a cultura como um patrimônio de valor incalculável.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha esposa, Talita, pelo companheirismo, apoio incondicional e paciência durante todo o percurso do mestrado.

Agradeço a Luciana Corrêa de Araújo por sua valiosa orientação desde os meus primeiros passos como pesquisador ainda na graduação. Sua paciência, dedicação e atenção foram fundamentais para a realização desta dissertação. Aos professores Carlos Roberto de Souza (UFSCar) e Rafael de Luna Freire (UFF), agradeço as preciosas contribuições no exame de qualificação e na banca de defesa. Agradeço também aos professores Flávia Cesarino Costa (UFSCar), Sheila Schvarzman (UAM) por participarem como suplentes.

Agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa concedida, que permitiu a dedicação integral à pesquisa e possibilitou também a realização de pesquisas de campo e participação em congressos, que foram de grande importância para minha formação.

Durante o mestrado, a colaboração de algumas pessoas e instituições foi essencial para o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço aos professores Arthur Autran e Luís Alberto Rocha Melo por cederem materiais essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço a Hernani Heffner por sua grande contribuição. A Fabrício Felice e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Alexandre Miyazato e a Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Agradeço também aos funcionários do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, do Centro de Documentação da FUNARTE e do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP pela atenção e disponibilidade. Agradeço à Biblioteca Nacional por seu incrível acervo de periódicos digitalizados, que foi imprescindível para a realização desta pesquisa.

Agradeço aos meus pais pelo carinho e suporte durante toda minha vida, e aos meus parentes e amigos que me apoiaram e fizeram parte de alguma forma nesse caminho.

Agradeço a Mayara Fior pelo apoio e amizade desde a graduação. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da UFSCar pelas disciplinas ofertadas e pelas colaborações no decorrer do mestrado. Agradeço aos colegas do Programa, especialmente Daniel Maggi, Joyce Cury, Mateus Nagime e Sancler Ebert, pelas conversas sobre a pesquisa e pelo apoio nos congressos, e ao secretário do PPGIS, Felipe Rossit, pela atenção dada.

Por último, mas acima de tudo, agradeço a Deus por me capacitar e me permitir realizar meus sonhos. A Ele toda honra e toda glória.

RESUMO

Este trabalho estuda a relação entre o teatro de revista e as comédias musicais realizadas por Luiz de Barros. Um nome importante na história do cinema brasileiro, Luiz de Barros realizou dezenas de filmes durante sua longa carreira como cineasta. No entanto, sua atuação artística não se limitou apenas ao cinema, estabelecendo, também, uma importante trajetória no teatro de revista e em outros tipos de espetáculos de palco. A partir da pesquisa em periódicos e documentos, foi feito um levantamento das diversas atividades do realizador.

As comédias musicais, repletas de atrações, se utilizavam de elementos da cultura de massa, como a música popular e o carnaval, para atrair o público, trazendo também diversas características do teatro de revista e outras formas artísticas. Através da análise dos filmes *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1944) e *Caídos do céu* (Luiz de Barros, 1946), tem-se o objetivo de estudar como o cineasta articulava elementos característicos do teatro de revista, tanto no nível narrativo quanto em relação à produção, observando também a participação de atores teatrais e músicos conhecidos pelo público. Deste modo, o presente trabalho procura ampliar um campo de pesquisa da história do cinema brasileiro, que estuda o diálogo com outros tipos de entretenimento.

Palavras-chave: Luiz de Barros; cinema brasileiro; comédias musicais; teatro de revista.

ABSTRACT

This work aims to study the relationship between the “teatro de revista” (revue) and the musical comedies made by Luiz de Barros. An important name in the history of Brazilian cinema, Luiz de Barros made dozens of films during his long career as a filmmaker. However, he did not dedicate his activities only to cinema, having established also an important career in “teatro de revista” and other stage shows. Based on researches in periodicals and archives, it was made a survey of the many activities of the director.

Full of attractions, the musical comedies used elements of mass culture, like popular music and carnival, to attract the audience, bringing also several aspects of the “teatro de revista” and other artistic forms.

Through the analysis of the movies *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1944) e *Caídos do céu* (Luiz de Barros, 1946), this research aims to study how the filmmaker articulated characteristic elements of the “teatro de revista” in his films, both in the narrative level and in relation to production, also investigating the casting of theatrical actors and musicians well known to the public. Thus, this work intends to expand a research field of the history of Brazilian cinema that studies the dialogue with other kinds of entertainment.

Keywords: Luiz de Barros; Brazilian cinema; musical comedies; “teatro de revista” (revue).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 - *Correio da Manhã*, 6 fev 1944, p. 30. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Fig. 2 - *Jornal do Brasil*, 6 fev 1944, p. 6. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Fig. 3 - *Diário de Notícias*, 6 fev 1944, p. 15. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Fig. 4 - *Folha da Manhã*, 24 fev 1946, p. 6. Acervo *Folha*.

Fig. 5 - *Correio da Manhã*, 25 abr 1946, p. 13. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

Fig. 6 - *A Scena Muda*, 14 maio 1946, p. 32. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CAPÍTULO 1 - A TRAJETÓRIA DA REVISTA: ENTRE O PALCO E A TELA	19
1.1 A revista de ano no Brasil	19
1.2 A “Bela Época do Cinema Brasileiro” e o filme-revista	22
1.3 A revista brasileira: o carnaval como tema e essência	27
1.4 O início do cinema sonoro e sua relação com o teatro de revista	30
1.5 O cinema e a revista durante o Estado Novo	35
1.6 O filão filme-revista	39
2 CAPÍTULO 2 - LUIZ DE BARROS: UM HOMEM DE ESPETÁCULO	42
2.1 O início da carreira no cinema: a Guanabara-Film	43
2.2 O teatro de revista: a Cia. Tro-lo-ló	47
2.3 Os prólogos cinematográficos da Cinelândia	49
2.4 A Companhia Ra-ta-plan	51
2.5 Moulin Bleu e a SincrocineX	54
2.6 E de novo os palcos	57
2.7 Os shows dos cassinos	60
2.8 Os filmes da Cinédia	61
3 CAPÍTULO 3 - BERLIM NA BATUCADA (LUIZ DE BARROS, 1944)	70
3.1 Enredo, temas e contextos	71
3.2 Personagens	80
3.3 Esquetes	86
3.4 Números de cortina	90
3.5 Números musicais	92
3.6 Apoteose	98
3.7 Fala popular	100
3.8 Lançamento e recepção	102
4 CAPÍTULO 4 - CAÍDOS DO CÉU (LUIZ DE BARROS, 1946)	106
4.1 Enredo, temas e contextos	108

4.2 Personagens	112
4.3 Quadros	117
4.4 Esquetes	125
4.5 Apoteose	126
4.6 Lançamento e crítica	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	137
APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA DE <i>BERLIM NA BATUCADA</i>	144
APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA DE <i>CAÍDOS DO CÉU</i>	147

INTRODUÇÃO

A relação entre cinema e outros tipos de entretenimento suscita uma possibilidade de reflexão bastante promissora a respeito da história do cinema brasileiro. O diálogo com outras manifestações artísticas e culturais parece determinar muitas das escolhas realizadas na produção de muitos filmes, como por exemplo as comédias musicais dos anos 1930 e 1940. A possibilidade de analisar tais filmes por este viés foi o princípio norteador deste trabalho.

A escolha de estudar filmes de Luiz de Barros foi motivada por duas razões principais. Em primeiro lugar, embora recentemente tenham sido publicados importantes artigos sobre Barros, ainda existe uma carência de análises sobre a obra desse importante realizador, apesar dele ser um dos cineastas brasileiros com o maior número de filmes realizados entre longas e curtas-metragens. A segunda razão advém do fato do envolvimento de Luiz de Barros com o meio artístico não se limitar ao cinema. Ele trabalhou também com teatro, shows de cassino, prólogos cinematográficos, entre outras atividades, fazendo com que o realizador estivesse inserido em um contexto de entretenimento bastante amplo.

Uma das atividades que chamam a atenção na carreira de Luiz de Barros é a sua atuação no teatro de revista, primeiramente como diretor artístico da Companhia Tro-lo-ló, em 1925, e depois com a Companhia Ra-ta-plan, montada por ele. Barros também esteve envolvido na criação da Companhia Uiara e da Companhia de Revistas Parisienses, ambas em 1933, demonstrando seu envolvimento com esse tipo de espetáculo.

A relação entre o teatro de revista e o cinema brasileiro é intensa, principalmente quando tratamos das comédias musicais dos anos 1930 e 1940. Sobre isso João Luiz Vieira comenta:

Numa primeira fase, que compreende a década de 1930 e vai até meados dos anos de 1940 – tipificada pela produção da Cinédia ou da Sonofilmes –, esse gênero de comédia musical desenvolveu roteiros esquemáticos e elementares com esquetes e piadas do teatro de revista, do circo e do rádio alternados por números musicais mais ou menos autônomos. A impressão geral era a de que, de olhos fechados, o espectador poderia perfeitamente estar sentado à frente de um rádio. De olhos abertos, diante da tela de cinema, a sensação era semelhante, a de estar bem próximo de um palco de teatro de revista. (VIEIRA, 2003, p. 48)

De acordo com a filmografia presente no livro de Alice Gonzaga (1987), Luiz de Barros dirigiu 13 longas-metragens produzidos pela Cinédia entre os anos de 1936 e 1951. Essa parceria quase sempre resultava em filmes de apelo popular, baixo custo e realizados

com certa rapidez, sendo que a exceção mais significativa seja, talvez, o elogiado *O cortiço* (1945), uma produção mais elaborada, adaptando para o cinema o romance de Aluísio de Azevedo.

Luiz de Barros realizou pela Cinédia várias comédias musicais que apresentam diversos elementos da cultura popular, como o carnaval e o samba; esses filmes, geralmente, eram grandes sucessos de público. Levando em consideração essas semelhanças com outras formas de entretenimento, chama a atenção, em alguns filmes, a relação que estabelecem com o teatro de revista. Através da análise de dois desses filmes, *Berlim na batucada* (1944) e *Caídos do céu* (1946), procuramos compreender em que se constituía essa relação entre os dois meios em termos de estrutura narrativa, temas, cenários, personagens, atores e músicas, entre outros aspectos.

Embora os filmes que escolhemos analisar neste trabalho sejam produções dos anos 1940, discussões a respeito do chamado *primeiro cinema* (COSTA, 1995), propostas por alguns teóricos, sobretudo a partir dos anos 1970, são de grande importância para começarmos uma aproximação com o nosso objeto de estudo. Com este intuito, teceremos algumas considerações sobre as ideias de Tom Gunning e André Gaudreault a respeito do conceito de *atração* no cinema, e sobre o conceito de *estética da descontinuidade*, proposto por Rick Altman.

No percurso da historiografia, uma visão muito recorrente nos estudos sobre os primeiros anos do cinema, entre o final do século XIX e a primeira década do século seguinte, era a do nascimento de uma nova forma de arte que ainda tateava à procura de uma linguagem, que teria como objetivo o desenvolvimento de uma narrativa. Para esses historiadores “estudar o início do cinema implica buscar no passado do cinema os germes desta linguagem” (COSTA, 1995, p. 37). Esta abordagem sugere, então, que o cinema só se tornaria de fato uma forma de arte no momento em que alcançasse uma maturidade e uma linguagem própria, que já viria sendo experimentada pelos realizadores nos primeiros filmes.

Essa concepção da história do cinema através de uma visão teleológica começa a ser sistematicamente questionada e revista a partir, principalmente, dos anos 1970. Para Tom Gunning, o acesso ao arquivo de filmes do Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, e as discussões promovidas no Simpósio de Brighton, realizado em 1978, no congresso anual da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), foram fatos determinantes para o início de uma reflexão sobre o tema (GUNNING, 2006, p. 34).

Um dos trabalhos de grande importância a respeito do *primeiro cinema* é o texto “Le cinéma des premiers temps: un défi à l’histoire du cinéma”¹. Nele os autores André Gaudreault e Tom Gunning introduzem o conceito de *sistema de atração*, enquanto sistema de representação não sujeito ao domínio da narrativa, que seria característico dos primeiros filmes (1895-1908) e distinto do *sistema de integração narrativa* que predominaria a seguir (1909-1914). No sistema de atração cada plano seria uma unidade autônoma e a comunicação entre eles se daria no nível das atrações mostradas (GAUDREULT; GUNNING, 2006, p. 374-375). Essa forma de ver o início do cinema por um viés não evolucionista será desenvolvida pelos dois autores em diversos outros trabalhos.

Em seu livro *Film and attraction: from kinematography to cinema* (2011), André Gaudreault propõe a ideia de um cinema *intitucionalizado*, que passa a existir no momento em que o novo meio consolida seus códigos e regras, ou seja, encontra uma linguagem própria. O autor nota que o cinema como *instituição* não aparece desde o início, e sugere o termo *cinématographie-attraction* (*kine-attractography*, na tradução em inglês) para nomear este primeiro momento do desenvolvimento de um aparato capaz de produzir imagens em movimento. Para o autor, o uso de termos como *early cinema* ou *primitive cinema* isolam o fenômeno de seu contexto, enquanto que a expressão *cinématographie-attraction*: “recoloca o fenômeno em sua sincronia e nos convida a decifrar a conjuntura e o contexto no qual a nova invenção foi utilizada: decifrar, em particular, o contexto midiático no qual o fenômeno surgiu - seu contexto intermediário, eu diria” (GAUDREULT, 2011, p. 62)².

Para Gaudreault este novo aparato precisa ser estudado dentro do contexto artístico em que estava inserido, observando como, mais do que ser influenciado por outras formas de entretenimento do final do século XIX e início do século XX, o cinematógrafo era também, de fato, show de lanterna mágica, *féerie*, número de mágica e esquete de vaudeville ou *music hall*. É nesse sentido que o autor aponta a característica de atração do cinematógrafo, onde os filmes dialogariam com as formas de linguagem de diversos tipos de arte.

Para tentar explicar esse fenômeno, Gaudreault trabalha com a ideia de um polissistema, que ele nomeará de paradigma cultural, ao qual estão subordinados vários subsistemas de formas de significação, as séries culturais (GAUDREULT, 2011, p. 62). Utilizando esse conceito para entender o cinematógrafo, Gaudreault apontará o

¹ Traduzido em inglês como “Early cinema as a challenge to film history”, no livro *The cinema of attractions reloaded*, organizado por Wanda Strauven (2006).

² “resituates the phenomenon in its synchrony and invites us to decipher the conjuncture and context in which the new invention was used: to decipher, in particular, the media context in which the phenomenon appeared - its intermedial context, I should say”.

“entretenimento de palco do final do século XIX” como um paradigma cultural que abarcaria diversas séries culturais, tais como: teatro de sombras, números de mágica, *féeries*, circo, show de variedades, pantomima etc. No polissistema em questão, o cinematógrafo, então, buscaria encontrar seu espaço dentro dessas séries culturais.

Do ponto de vista de André Gaudreault, os filmes de Georges Méliès, ao invés de serem encarados como precursores de um cinema narrativo, devem antes ser considerados como atrações pertencentes ao paradigma dos espetáculos de palco, uma vez que suas “vistas mágicas” eram uma extensão do tipo de espetáculo (série cultural) que o artista já realizava ao vivo. Da mesma forma, Gaudreault considera a maioria dos filmes dos irmãos Lumière como pertencentes à série cultural fotografia.

Para o autor, o cinema somente se constituiria em paradigma cultural no momento de sua *intitucionalização*, quando atingiria certo grau de autonomia, superando a fase inicial da *cinématographie-attraction*.

Apesar do objeto de nosso estudo se localizar em um período em que já podemos falar do cinema como um meio *institucionalizado*, as ideias propostas por André Gaudreault são pertinentes, na medida em que trabalhamos com um tipo de filme que estabelece relações intensas com outras formas culturais, possuindo uma lógica narrativa que nem sempre obedece aos parâmetros do cinema clássico. Deste modo podemos pensar nos espetáculos de palco como um paradigma cultural possível e a revista como uma série cultural que perpassaria outras mídias além do teatro, como o cinema, por exemplo. Essa classificação não descarta a leitura do filme via outros paradigmas culturais, o que caracteriza uma análise sincrônica do objeto.

Tom Gunning também desenvolve a questão do primeiro cinema para além da perspectiva teleológica. No artigo “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde” (1990) o autor transcreve uma declaração de Georges Méliès, em que aponta o enredo de seus filmes como um pretexto para a exibição de efeitos e truques. Sendo assim, analisar um filme como *Viagem à lua* (*Voyage dans la lune*, Georges Méliès, 1902) apenas por seu aspecto narrativo, desconsiderando os elementos de magia, seria limitado. A partir dessa característica do primeiro cinema, Tom Gunning desenvolve seu conceito de *cinema de atrações*, que acredita dominar o cinema até cerca de 1907 (GUNNING, 1990, p. 57).

A ideia de *cinema de atrações* se baseia em uma característica frequente nos filmes desse período de mostrar algo ao público. Para Gunning: “em contraste com o aspecto

voyeurístico do cinema narrativo, analisado por Christian Metz³, este é um cinema exibicionista” (GUNNING, 1990, p. 57)⁴. Ou seja, o filme rompe sua ilusão realista, chamando a atenção do público a todo o momento, com uma sucessão de atrações visuais.

Apesar de abordar o período inicial do cinema, Tom Gunning reforça a ideia de que o aspecto de *cinema de atrações* não desaparecerá com o domínio do cinema narrativo. Mas será visto como uma característica de algumas práticas vanguardistas, ou ainda como “um componente de filmes narrativos, mais evidente em alguns gêneros (o musical, por exemplo) do que em outros” (GUNNING, 1990, p. 57)⁵. Com isto Gunning abre uma possibilidade para estudo e aplicação destes conceitos em filmografias posteriores ao primeiro cinema. Parece-nos importante utilizar as ideias de Gunning em nosso estudo sobre as comédias musicais, tipo de produção em que a inclusão dos números musicais e esquetes cômicos adquirem um aspecto de atração, como podemos perceber na análise de dois filmes de Luiz de Barros, apresentada no terceiro e quarto capítulos deste trabalho.

Para o autor, o aspecto de atração do primeiro cinema deve muito ao vaudeville, tipo de entretenimento que possui uma estreita ligação com as primeiras exhibições do cinematógrafo, sendo este último, na verdade, uma das atrações dentro do variado conjunto de atrações que compunham um programa de vaudeville.

Sobre os espetáculos de vaudeville, algumas reflexões importantes foram feitas por Rick Altman, em seu livro *Silent film sound* (2004), que valem ser abordadas aqui. Ao discutir o papel da música no teatro do final do século XIX, Rick Altman chama a atenção para o que ele aponta como “fenômeno de interpolação” (ALTMAN, 2004, p. 34), relacionado a uma necessidade comercial do teatro de inserir músicas populares nas peças teatrais como forma de atrair o público. Altman afirma que

a tênue existência financeira do teatro americano o fez presa fácil para o que nós podemos chamar de uma ‘estética da descontinuidade’. [...] Qualquer apresentação de qualquer peça poderia sempre ser transformada em uma versão de teatro de variedades. Este princípio não se aplica somente às músicas interpoladas, mas também à continuidade entre a peça e tudo que é “incidental à ação” (ALTMAN, 2004, p. 35)⁶.

³ Gunning se refere ao livro de Christian Metz: *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1982 (p. 58-80; 91-97).

⁴ “Contrasted to the voyeuristic aspect of narrative cinema analyzed by Christian Metz, this is an exhibitionist cinema”.

⁵ “A component of narrative films more evident in some genres (e.g., the musical) than in others”.

⁶ “The tenuous financial existence of the American theater made it easy prey for what we might call an ‘aesthetic of discontinuity’ [...] every performance of every play could always be turned into a version of variety theater.

A ideia de *estética da descontinuidade*, proposta por Altman, sugere que a *performance* musical e outros elementos incidentais funcionariam como *atrações* autônomas, nos remetendo ao termo usado por Gunning para descrever o primeiro cinema.

Este princípio de descontinuidade implica que se consiga proporcionar ao espectador o maior número possível de atrações, em um processo cumulativo. Dessa forma, a atenção do espectador se concentra em cada atração, ao invés da peça como um todo. Rick Altman compara esse formato a um concurso de comer tortas, onde quanto mais você come, melhor (ALTMAN, 2004, p. 36). Para o autor, essa característica de oferecer atrações independentes entre si, proporcionando um grande número de “delícias distintas”, garantiu o sucesso do vaudeville por anos.

O conceito proposto por Rick Altman inicialmente para descrever uma característica do vaudeville se adequa de forma interessante ao cinema, quando observamos filmes como *Berlim na batucada* e *Caídos do céu*, e o modo como o diretor trabalha com diversos tipos de atrações, inserindo-as ao longo do filme, com a intenção de alcançar um maior interesse do público. Essa intenção fica nítida quando observamos a publicidade dos filmes nos jornais, apresentando uma extensa lista com o nome dos cantores e atores, além de frequentes descrições de cenas específicas.

Para muitos críticos, e até mesmo alguns historiadores, tais filmes teriam como ponto negativo enredos mal estruturados, devido à presença dos números musicais e demais atrações. A esse respeito André Gaudreault observa a existência recorrente de atrações nos filmes populares e considera que um dos princípios do cinema como instituição seria justamente “dissolver as atrações dispersas por todo o discurso filmico em uma estrutura narrativa, integrando-as da maneira mais orgânica possível” (GAUDREULT, 2006, 96)⁷.

Uma leitura dos filmes que considere os diversos elementos como atrações, a nosso ver, parece ser mais interessante e rica do que atrelá-los a uma lógica narrativa do cinema clássico. Essa é a intenção deste trabalho e, a partir disto, as análises dos dois filmes selecionados funcionam como estudos de caso para entender certo tipo de comédia musical, bastante comum nos anos 1930 e 1940, principalmente no que tange ao diálogo com o teatro de revista, presente de maneira determinante nos filmes.

This principle applies not only to interpolated songs but also to continuity between the play and everything ‘incidental to the action’”.

⁷ “to dissolve the attractions scattered throughout the film’s discourse into a narrative structure, to integrate them in the most organic manner possible”.

No Capítulo 1, “A trajetória da revista: entre o palco e a tela”, apresentaremos um panorama do teatro de revista no Brasil, expondo momentos importantes que configuraram a história do gênero teatral no país. Simultaneamente, estabeleceremos pontos de contato entre o teatro e a filmografia brasileira, com o objetivo de construir uma “linha de coerência”, nos termos propostos por Jean-Claude Bernardet (1995, p. 60-61) a partir de expressão utilizada por Carlos Diegues, para se pensar na existência de um filão cinematográfico que se relaciona, em alguma medida, com o teatro de revista, e que perpassa um extenso período da história do cinema brasileiro.

É difícil abordar o teatro de revista brasileiro sem dar certa ênfase ao trabalho de Neyde Veneziano, especialmente ao livro *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (1991). Porém, tentamos problematizá-lo, reconhecendo as limitações de um texto panorâmico e buscando acrescentar estudos mais recentes, além da pesquisa em arquivos de jornais e, na medida do possível, textos de peças – tipo de material muitas vezes de difícil acesso.

No Capítulo 2, “Luiz de Barros: um homem de espetáculo”, nos focaremos no trabalho de Luiz de Barros. Não pretendemos escrever uma biografia desta personalidade, mas sim apresentar aspectos relevantes para tentar compreender seu trabalho, dentro da proposta de nossa pesquisa. Muitas das informações levantadas para a elaboração desse capítulo não estão disponíveis na bibliografia estudada. São resultantes de extensa pesquisa realizada em periódicos.

A partir de uma revisão histórica de sua carreira profissional, percebemos como Luiz de Barros esteve envolvido, durante sua longa carreira, com diversos tipos de entretenimento, sendo, mais do que um cineasta, um homem de espetáculo.

Luiz de Barros teve uma importante atuação também no teatro de revista, principalmente nos anos 1920. Tomando contato com alguns textos escritos por ele, ou encenados por companhias teatrais sob sua direção, abordaremos com maior atenção esse momento de sua carreira, assim como os trabalhos que realizou como diretor cinematográfico na Cinédia, nos anos 1930 e 1940.

Como os dois filmes que analisamos foram lançados em 1944 e 1946, o Capítulo 2 abordará as atividades de Luiz de Barros até esta última data. Embora sua carreira se estenda por muitos anos, suas atividades posteriores não pertencem ao recorte deste trabalho.

O Capítulo 3, “*Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1944)”, e o Capítulo 4, “*Caídos do céu* (Luiz de Barros, 1946)”, serão dedicados ao estudo de duas comédias musicais dirigidas por Luiz de Barros e lançadas em datas próximas ao carnaval. Apesar do primeiro

filme não apresentar o crédito de direção nos letreiros iniciais e o segundo atribuí-lo a um pseudônimo (Guilherme Teixeira), diversas fontes confirmam o trabalho de Luiz de Barros como diretor de ambos os filmes⁸.

A análise dos filmes tem como objetivo perceber como são construídos, de modo a articular suas diversas atrações com um enredo cômico, tendo como público alvo uma audiência popular massiva. Pretendemos também apontar relações existentes entre elementos presentes nos filmes e aspectos característicos do teatro de revista, demonstrando a importância deste tipo de espetáculo de palco na realização de filmes do gênero. Serão observados, também, aspectos como escolha do elenco, repertório musical e as estratégias de publicidade utilizadas para o lançamento dos filmes no circuito comercial, além da recepção do filme pela crítica.

No decorrer da pesquisa, procuramos estudar trabalhos específicos sobre o teatro de revista, como teses, dissertações e artigos. Foi de grande importância, também, o contato com os textos de algumas peças teatrais, possibilitado através do acesso ao Arquivo Miroel Silveira da biblioteca da ECA/USP e ao acervo da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT).

Devemos destacar a contribuição fundamental do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que nos possibilitou realizar vasta pesquisa sobre o tema, através do acesso a diversos periódicos. Além disso, foram realizadas pesquisas em acervos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Cinemateca Brasileira, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e Centro de Documentação da FUNARTE, buscando informações tanto sobre a carreira de Luiz de Barros quanto sobre filmes e revistas teatrais.

Dois capítulos da dissertação são dedicados à análise fílmica de duas comédias musicais de Luiz de Barros. As dificuldades de acesso aos filmes muitas vezes atrapalha o desenvolvimento das pesquisas sobre o período. Portanto, é importante levar em consideração as limitações das cópias com as quais trabalhamos, pois possuem diferenças com a versão exibida nos cinemas. Ambos os filmes foram recuperados em laboratórios comerciais, sob a supervisão geral de Alice Gonzaga, filha do produtor Adhemar Gonzaga e responsável pelo acervo da produtora Cinédia. Nesse processo as cópias foram remontadas e não estão em suas versões integrais, uma vez que alguns trechos se perderam ou se deterioraram com o tempo. Além disso, como não houve uma restauração, a qualidade do material é bem ruim, com

⁸ Fontes como o livro de Alice Gonzaga, *50 anos de Cinédia* (1987), baseado em arquivos da produtora, e a autobiografia de Luiz de Barros, *Minhas memórias de cineasta* (1978), além de documentos sobre os filmes, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, creditam a direção das duas produções a Luiz de Barros.

problemas no som e na imagem mais críticos em alguns trechos. Durante o processo da pesquisa só conseguimos acesso a cópias em VHS dos filmes. Sendo assim, embora tenhamos buscado informações com o intuito de chegar o mais próximo possível do que eram os filmes na época de seu lançamento, é necessário esclarecer que estamos baseando a análise, sobretudo, nessas cópias, levando em consideração a ordem de sequências que elas apresentam e sem condições de avaliar a qualidade do material original em relação a determinados aspectos técnicos.

CAPÍTULO 1 - A TRAJETÓRIA DA REVISTA: ENTRE O PALCO E A TELA

1.1 A revista de ano no Brasil

O teatro de revista, com sua característica de sátira do cotidiano e com um elo forte com o público, tem sua origem vinculada aos espetáculos de variedades populares e se consolidou na França, no século XVIII. Mas foi na segunda metade do século XIX que o gênero se espalhou por outros países, com a chamada *revue de fin d'année*, ou revista de ano, como ficaria conhecida no Brasil.

O livro de Neyde Veneziano, *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* (1991), originado de sua dissertação de mestrado, é um trabalho essencial sobre o assunto, pois discute aspectos e características recorrentes no teatro de revista, além de apresentar uma pequena cronologia sobre o teatro de revista no Brasil. O trabalho de Veneziano possui um recorte bastante amplo e panorâmico e, por esse motivo, deve ser observado com certa cautela e olhar crítico. No entanto, por se tratar de um livro importante e frequentemente citado em produções da área, o utilizaremos como referência em diversos momentos deste trabalho, buscando trazer também outros autores que discutiram aspectos mais pontuais sobre o tema.

Segundo Neyde Veneziano, *Lisboa* (1850), escrita por Francisco Palha e Latino Coelho, seria a primeira revista teatral portuguesa. E não demoraria muito para que o gênero chegasse ao Brasil. Em 1859, estreia no Rio de Janeiro *As surpresas do Senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes, considerada por muitos como a primeira revista de ano brasileira. Mas ainda levaria alguns anos para que o gênero se tornasse recorrente nos palcos do Rio de Janeiro.

Delson Antunes, no livro *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil* (2002)⁹, faz uma definição sucinta, mas esclarecedora sobre a revista de ano:

A *revista de Ano* era uma síntese debochada e crítica dos acontecimentos que despertaram a curiosidade da opinião pública no ano que passou. Realizada em três atos, caracterizava-se por ser uma combinação de quadros de teatro, música e dança, interligados por um fio de enredo. Embora frágil e desprezioso, o enredo possibilitava a passagem da cidade em revista (ANTUNES, 2002, p. 15).

Esse tipo de espetáculo apresentava uma retrospectiva dos acontecimentos do ano que se findava, sempre calcado no humor debochado. Nas revistas de ano havia espaço para

⁹ O livro de Delson Antunes faz parte da coleção História Visual, editada pela Funarte.

imitações de personalidades conhecidas e para a personificação de todo tipo de coisa, como doenças, lugares e objetos. Geralmente possuía um teor crítico.

No Brasil, a revista de ano se consolida primeiramente no Rio de Janeiro, então capital federal, com as peças de Artur Azevedo, que se consagraria como um dos principais nomes do teatro de revista brasileiro, tendo realizado dezenove revistas, além de outros gêneros teatrais. Entre as revistas de ano escritas pelo autor está *O tribofe* (1892), clássico do gênero com suas críticas aos problemas urbanos e à falta de valores morais dos cidadãos do Rio de Janeiro, além da exaltação da vida rural. A revista tinha como fio condutor a vinda de uma família do interior para a capital à procura do noivo da filha. Ao entrar em contato com os costumes da grande cidade, alguns integrantes da família se seduziam com os vícios do jogo e o adultério e arrendiam-se de suas ações no final da peça.

O enredo da revista serviu de base para que Azevedo criasse, cinco anos depois, a burleta *A Capital Federal*. Na definição de Neyde Veneziano, burleta é uma “comédia musical com andamento mais rápido e falas entremeadas de canções. Pode-se dizer que, na burleta, as músicas são mais populares do que na opereta” (VENEZIANO, 2006, p. 76). Neste novo formato a peça seria remontada inúmeras vezes e por diversas companhias, sendo considerada hoje “um clássico da dramaturgia brasileira” (ANTUNES, 2002, p. 25). *A Capital Federal* foi adaptada também para o cinema por Luiz de Barros em 1923.

Uma das principais características das revistas de ano de Artur Azevedo era a crítica política e da sociedade carioca, passando em revista os principais acontecimentos da atualidade. Deste modo, o autor realizava um retrato da capital federal em um período onde a cidade vivia intensas mudanças. A recente condição de República, as revoltas populares espalhando-se pelo país e a condição de miséria de grande parte da população faziam parte do cotidiano da capital.

O fio condutor narrativo servia como um elemento que ligava todo o espetáculo, recheado de quadros episódicos, com pouca ou nenhuma ligação com o enredo principal. O fio condutor geralmente se baseava na procura de um personagem por alguma coisa ou pessoa, ou, ainda, na chegada de alguém de fora que é apresentado à cidade. A ênfase no movimento dos personagens e a busca por alguém ou algo era motivo recorrente nas revistas. De um enredo aparentemente simples saíam diversos quadros que compunham o espetáculo. O humor era uma das principais ferramentas com as quais a revista se apresentava, seja através dos esquetes cômicos, com grandes nomes da comédia; de alguns números musicais; ou ainda através dos personagens, com uso de alegorias, caricaturas e tipos facilmente

reconhecíveis pelo público. Dessa forma, mesmo o conteúdo crítico das revistas era apresentado de maneira cômica, por meio do deboche e da sátira.

Cabia ao *compère* a função de conduzir a revista. Esse personagem característico do período, normalmente interpretado por um artista cômico, era indispensável na revista de ano, como aponta Veneziano:

Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular (VENEZIANO, 1991, p. 117).

A influência do teatro português é de grande importância para compreender os rumos do teatro de revista no Brasil no final do século XIX. O trânsito de companhias teatrais portuguesas pelo Brasil era intenso, inclusive repercutindo no próprio modo de atuação dos atores brasileiros:

Os espetáculos lusos dominavam o mercado e a sua ideologia exercia grande influência no teatro brasileiro. Os artistas locais, não só do teatro ligeiro, como do drama e da comédia, representavam com sotaque português, tendência que só foi superada definitivamente após a Segunda Guerra Mundial (ANTUNES, 2002, p. 27-28)¹⁰.

O meio teatral em Portugal era regido pela Lei de Lopo Vaz, que proibia qualquer referência a assuntos políticos e personalidades. Com isso os autores da revista portuguesa encontraram uma alternativa para manter as peças em cartaz: “passaram a investir no erotismo, em cenas de duplo sentido e nos efeitos visuais” (ANTUNES, 2002, p. 28). Com a vinda mais frequente de companhias para o país, o público se familiarizava cada vez mais com o teatro de revista. Esse tipo de espetáculo, com maior ênfase no visual e com textos menos críticos, influenciou o teatro brasileiro de maneira decisiva.

Na virada para o século XX, o Rio de Janeiro sofria com os graves problemas de infraestrutura e saneamento. Com o processo de remodelação executado durante o governo do prefeito Pereira Passos, a cidade presenciava intensas transformações, com a demolição de cortiços e antigas casas, abrindo espaço para uma cidade moderna, com largas avenidas, praças e bondes, sob o slogan de “O Rio civiliza-se”. Era preciso abandonar todos os sinais de atraso e modernizar a capital, tendo como referência as grandes cidades europeias. Todas

¹⁰ O sotaque português aparece também em filmes brasileiros, pois alguns atores de teatro, que faziam parte do elenco dos filmes, representavam dessa maneira.

essas mudanças traziam graves consequências para boa parte da população. Na cidade cosmopolita não havia espaço para as camadas pobres, que tirariam a harmonia da cidade. Flora Sussekind observa que

nas revistas veem-se de modo leve, risonho, transformações vividas cotidianamente com angústia. Nelas, os que se espantam com as mudanças são motivo de galhofa. E os que, no dia-a-dia, assistem a essas mesmas mudanças, passivamente, têm a impressão, ao menos no teatro, de que as dominam (SUSSEKIND, 1986, p. 39).

Com as transformações cada vez mais aceleradas, na primeira década do século XX, a revista de ano ia perdendo seu caráter de novidade e novos formatos se faziam necessários para manter a vitalidade do gênero teatral:

Em busca de saídas para as dificuldades que enfrentavam, as companhias apresentavam espetáculos com quadros mais soltos e sem compromisso com o enredo, eliminando assim a função do *compère*. Entretanto, o processo de transformação ainda demorou duas décadas para completar o seu ciclo (ANTUNES, 2002, p. 32).

O formato da revista de ano havia se desgastado de tal maneira que não encontrava mais espaço para ser encenada nos teatros. Chegando-se ao ponto de um autor renomado como Artur Azevedo, um dos poucos a se manter fiel ao antigo formato, não encontrar um empresário de teatro disposto a montar uma revista de ano (PAIVA, 1991, p. 149), publicando *O ano que passa* (1907) em formato de folhetim, mensalmente no jornal *O Paiz*¹¹. O que se tem, contudo, não é uma ruptura no gênero, mas uma mudança gradual na configuração da revista, absolvendo-a da função de revisão anual dos acontecimentos.

1.2 A “Bela Época do Cinema Brasileiro” e o filme-revista

Para tentar compreender o que era o cinema no Brasil no início do século XX é necessário pensá-lo como um meio não consolidado comercialmente, mas inserido em um modelo de negócio muito mais amplo, onde a exibição de filmes era um dos fatores em jogo para os empresários do entretenimento.

O que a historiografia clássica nomeia como “Bela Época do Cinema Brasileiro” corresponde ao período entre os anos de 1907 e 1911, marcado pelo desenvolvimento do

¹¹ Os atos da revista *O ano que passa* eram publicados mensalmente no jornal *O Paiz*, com ilustrações de Julião Machado. Embora não seja o tema de nosso trabalho, parece-nos bastante relevante um estudo sobre como a revista teatral se inseriu também em uma mídia tão influente no período.

mercado exibidor, com a criação de salas fixas, e pelo aumento na produção de filmes no país. No entanto essa ideia de um momento áureo vem sendo questionada, principalmente a partir das reflexões de Jean-Claude Bernardet, no livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), por forjar um mito de uma idade de ouro, que terminaria vitimada pela consolidação do filme estrangeiro no mercado nacional.

Um primeiro ponto importante a se observar é que para esses historiadores “cinema brasileiro” se refere, sobretudo, ao Rio de Janeiro. O início dessa produção mais encorpada aparece diretamente relacionado com a ampliação no número de salas. José Inácio de Melo Souza afirma:

O exibidor/produtor, e, eventualmente, vendedor/locatário de cópias para outras salas, foi a base para o aparecimento de filmes brasileiros por um longo período, sendo conhecido o papel pioneiro de Pascoal Segreto, seguido depois por Antônio Leal, Francisco Serrador e Guilherme Auler, no processo de verticalização da produção (SOUZA, 2004, p. 234).

Entre a produção que desponta nesse momento alguns filões se destacam, como os filmes criminais e os cantantes. Sendo que este último é de grande interesse para nós. A exibição dos filmes falantes estrangeiros, sincronizados de diversas formas, era comum desde os exibidores ambulantes, nos primeiros anos do século XX, até as primeiras salas fixas. Para Souza, a necessidade de novas fitas e os problemas técnicos de sincronismo entre som e imagem são fatores que influenciaram para que houvesse uma produção própria dos exibidores. Com isso:

A colocação de uma voz por trás da tela, eliminando-se o disco original, foi a solução encontrada. A facilidade de mimetismo do processo e o possível baixo custo operacional atraiu o Rio Branco para a reprodução dos falantes, agora chamados de cantantes (SOUZA, 2004, p. 263)¹².

Em sua tese, *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida* (2006), Fernando Morais da Costa procura demonstrar que a produção de cantantes por William Auler, proprietário do cinema Rio Branco, era majoritária em relação aos filmes realizados no país. Entretanto, algumas outras salas também investiriam na exibição dos cantantes, tanto importados quanto produções próprias.

¹² Essa estratégia estava longe de ser uma invenção do cinema brasileiro, podendo ser encontrada, também, em filmografias de outros países, no mesmo período. No entanto, nos limitaremos a comentar o caso dos cantantes no Rio de Janeiro.

Grande parte dos filmes que se enquadram na definição de cantante é composta de operetas, dubladas atrás da tela por cantores conhecidos do público. Um filme de grande repercussão do período foi *A viúva alegre* (1909), de William Auler, que motivou, ainda em 1909, a realização de várias versões da mesma opereta. Lançado em setembro, no Rio Branco, o filme permaneceu longo tempo em cartaz.

Outro tipo de cantante que se produz nesse período são os chamados filmes-revista. A adaptação para a tela desse gênero de teatro popular tem como destaque o lançamento de *Paz e amor*, em 25 de abril de 1910, no cinema Rio Branco. O filme dirigido por Alberto Moreira e com câmera de Alberto Botelho assume sua apropriação do teatro de revista desde o anúncio, como uma “revista de costumes e atualidade” (*Gazeta de Notícias*, 25 abr 1910, p. 8), até o formato, com cinco quadros e duas apoteoses.

O resumo do filme, publicado na revista *Careta* (30 abr 1910, p. 29), não deixa dúvidas quanto ao seu vínculo com a revista de ano e suas convenções. O enredo é guiado pelos *compères* Mussiú Baboseira e Tibúrcio d’Anunciação, que juntos percorrem o Rio de Janeiro, ou o reino de Olin I, caricatura do então presidente Nilo Peçanha. Diversas personalidades políticas da época também são retratadas no filme. Outro elemento presente é a alegoria, nas figuras da Imprensa e da Política, por exemplo. A característica de atualidade, entre outros momentos, estava representada na apoteose final, onde era retratada “a entrada do porta-aviões Minas Gerais na Baía de Guanabara, fato ao qual havia realmente sido dado grande destaque por parte da imprensa no ano anterior” (COSTA, 2006, p. 63).

A ligação do filme com a revista teatral se faz presente também na escolha dos autores: escrita por Antônio Simples, pseudônimo de José do Patrocínio Filho, autor de algumas revistas teatrais; e com música de Costa Júnior, compositor conhecido no teatro de revista, tendo trabalhado inclusive com Artur Azevedo. Os cenários ficaram por conta de Crispim do Amaral, que também trabalhava nos palcos. A revista ficou em cartaz por meses, chegando a mil apresentações e sendo apontada por historiadores como um dos maiores sucessos do cinema brasileiro nas duas primeiras décadas do século XX. Um possível indicativo do sucesso é a transposição do filme para o palco em 1912, também no Rio Branco, sob a direção de Brandão, o popularíssimo, nome artístico de João Augusto Soares Brandão, um dos principais atores das revistas de ano:

Paz e amor, a muito célebre revista de Antônio Simples, quando em fita alcançou o sucesso diariamente constatado por toda a imprensa, agora, sem dúvida, esse sucesso recomeçará, estando transportada para o palco pelo distinto escritor João Claudio (*Gazeta de Notícias*, 23 ago 1912, p. 9).

Com a repercussão de *Paz e amor*, diversos filmes foram lançados seguindo a tendência de levar às telas um tipo de espetáculo tão popular nos palcos. Vicente de Paula Araújo, em seu livro *A bela época do cinema brasileiro* (1976), cita diversos títulos anunciados como revistas por ocasião de seu lançamento, como, por exemplo: *O chantecler* (1910), *O Rio por um óculo* (1910), *606* (1910) e *O cometa* (1910).

Como abordamos na introdução do trabalho, falar de filmes do início do século XX ignorando seu contexto artístico é limitar a leitura do objeto em questão, uma vez que o cinema ainda não havia se consolidado como linguagem, ou se *institucionalizado*, como afirma André Gaudreault (2011, p. 65-67). Para entender esse tipo de filme é importante observar a relação que eles estabelecem com os espetáculos de palco. A exibição dos filmes-revista, além de proporcionar ao espectador uma sessão de cinema, e com isso a experiência das imagens em movimento como *atração*, trazia também a música ao vivo e o contato com uma forma de entretenimento já conhecida do grande público do Rio de Janeiro. Gaudreault, ao falar sobre os filmes de George Méliès, faz uma importante observação:

Méliès não só *introduziu o teatro no cinema*, ele também, e muito efetivamente, *introduziu o cinematógrafo no teatro*, mesmo que apenas no teatro Robert Houdin! E esta inversão das coisas faz toda a diferença. Porque a chegada do cinematógrafo no mundo de Méliès ampliou uma prática firmemente estabelecida (GAUDREULT, 2006, p. 91, grifos do autor)¹³.

Do mesmo modo, é necessário considerar a hipótese de que parte dos filmes-revista fosse realizada por companhias teatrais que utilizavam o cinematógrafo como uma ferramenta para atrair o público, devido ao caráter de relativa novidade do cinema, com o surgimento das salas fixas.

Jean-Claude Bernardet sugere que o sucesso passageiro do filme-revista neste momento está atrelado ao declínio da revista de ano teatral:

O mais provável é que os cineastas tenham se aproveitado, para seu sucesso cinematográfico, de um sucesso teatral sem ter superado pelo cinema a decadência teatral à qual ficaram atrelados. Requentar o velho poderá ter resultado num fogo de palha brilhante e celebrado pelos historiadores, mas que foi efêmero, não consolidou a relação do público com a produção nem abriu perspectivas de futuro (BERNARDET, 1995, p. 100).

¹³ “Méliès did not just *introduce the theater into the cinema*, he also, and quite effectively, *introduced the cinematograph into the theater*, if only into the Robert Houdin theater! And this inversion of things makes all difference. Because the arrival of the cinematograph in Méliès’s world extended a firmly established practice”.

Porém basta darmos uma olhada na produção de cantantes de 1911 para encontrarmos o lançamento da “revista carnavalesca cinematográfica” *O cordão*, filmada por Julio Ferrez. Pelo anúncio no dia da estreia percebe-se a estrutura e a presença das músicas de sucesso do carnaval (*Gazeta de Notícias*, 13 fev 1911, p. 6), vinculando o filme à tendência então crescente das revistas carnavalescas, que se consolidará cada vez mais nos palcos da Praça Tiradentes, como veremos adiante. Ou seja, a decadência da revista de ano não impossibilitaria que os realizadores alterassem a estrutura dos filmes para se adaptarem aos novos caminhos do teatro de revista, que estava longe da decadência, como reconhece Bernardet (1995, p. 98).

A hipótese de José Inácio de Melo Souza para explicar o “fim” dos cantantes propõe motivos mais consistentes, na medida em que atenta para o fato deste ser um produto cinematográfico não reproduzível mecanicamente e de estar limitado a poucos exibidores, ficando principalmente nas mãos de William Auler, no Rio Branco, e Francisco Serrador, com o cinema Chantecler (SOUZA, 2004, p. 292).

O autor nota que após um incêndio em 1910, o Rio Branco passa por uma itinerância provisória e reabre em 1911 como cineteatro (SOUZA, 2004, p. 289). Souza aponta, ainda, que o interesse de Francisco Serrador pelos cantantes funcionou como uma porta de entrada do empresário no mercado carioca. Ao abrir o cinema Chantecler próximo ao Rio Branco, já fechado após o incêndio, Serrador procurou “capitalizar um público já formado pelo local, também com cantantes e revistas” (SOUZA, 2004, p. 292). Pouco tempo depois, em maio de 1911, o Chantecler reabre como cineteatro, agora sob a direção de Julio Fragana e Cia.

A transformação dessas salas em cineteatros nos leva a outras possibilidades de leitura sobre o fim dos cantantes, suscitadas a partir do diálogo com o teatro de revista. Para tanto, a figura de Pascoal Segreto é fundamental, por nos ajudar a entender os caminhos que o teatro de revista tomaria nos anos 1910. Com a criação da Companhia de Operetas, Mágicas e Revistas do Teatro São José, em 1911, o empresário modificou a estratégia de realização dos espetáculos, baixando os preços para equipará-los ao cinema, instituindo a realização de três sessões diárias e estreando novos espetáculos regularmente. Apesar de ser estafante para o elenco, a estratégia deu resultados positivos de público ao atingir espectadores de classes mais populares e foi copiada por outras companhias. Nessa nova forma:

Os espetáculos ganharam um novo ritmo. Tornaram-se ágeis, sintéticos, cheios de surpresas e novidades. A estrutura em três atos permanecia, mas com duração reduzida, passando de duas horas para uma hora e quinze minutos (ANTUNES, 2002, p. 39).

Ainda em 1911 o Rio Branco e o Chantecler se tornam cineteatros e passam a compor seus programas com peças teatrais de gêneros populares, incluindo revistas, e exibindo filmes curtos como complemento, também a preços baixos e em três sessões diárias. Com isso surge outra hipótese para o desgaste desse modelo de filmes, que teriam que competir no mercado carioca com o próprio espetáculo teatral com o qual se relacionavam, com preços semelhantes e em locais próximos. Embora nos faltem dados para afirmar que o público dos filmes cantantes tenha se deslocado para essas novas opções de entretenimento a preços populares, fica colocada também essa proposição.

1.3 A revista brasileira: o carnaval como tema e essência

Com o curso da Primeira Guerra Mundial, a vinda de companhias europeias ao país, grande parâmetro do gênero para o teatro brasileiro, é praticamente interrompida. Para Neyde Veneziano,

Sem receber influências do estrangeiro, cada vez mais a revista se nacionalizava. E é nesse processo de *abrasileiramento* que a sua ligação com a música popular se torna mais inevitável, estreita e indissolúvel. [...] Chegou-se a uma nova fórmula, tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês. A melodia, agora, era parte integrante do conjunto (VENEZIANO, 1991, p. 42, grifo da autora).

Devemos olhar com cautela a afirmação de Veneziano sobre a instituição de uma revista “tipicamente brasileira”, uma vez que isso implica em uma noção errônea de ruptura total com o antigo modelo. Contudo, a relação da revista com a música popular brasileira de fato se acentua, o que significa, também, uma importante ligação com o recente mercado fonográfico. José Ramos Tinhorão comenta que essa era uma relação onde “ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro” (TINHORÃO, 1972, p. 21).

A função da música no teatro vai se fortalecendo cada vez mais, chegando a se tornar um elemento tão importante quanto o texto das revistas. A presença dos números musicais contribui para que o fio condutor se dissolva gradualmente. Com isso a figura do *compère* deixa de ser essencial.

Tinhorão afirma que o carnaval tem um papel importante na ligação entre o teatro de revista e a música popular (TINHORÃO, 1972, p. 20). A abordagem do tema pelo gênero teatral aparece pontualmente desde as revistas de ano, como por exemplo, em *Boulevard da*

imprensa (1888), de Oscar Pederneiras, que coloca o carnaval carioca como elemento central na revista ao retratar as três sociedades carnavalescas do Rio: Democráticos, Tenentes e Fenianos (PAIVA, 1991, p. 84).

Uma ligação mais forte entre o teatro de revista e o carnaval se consolidará a partir dos anos 1910, quando “as músicas e as alusões aos principais blocos carnavalescos estimulavam a participação da plateia, proporcionando acirradas competições entre as torcidas nos teatros” (ANTUNES, 2002, p. 34).

O carnaval não estava presente somente no teatro de revista. É necessário observar sua relação com outros meios, como a indústria fonográfica e o cinema. Sem contar ainda com o aparato técnico que viabilizaria o filme sonoro, o cinema carecia então de um elemento essencial para retratar o carnaval: a música. Contudo, eram comuns os chamados filmes naturais (de não ficção) sobre o carnaval, exibidos logo após o fim dos festejos. Eram filmes que retratavam os bailes e corsos e atraíam o interesse do público.

Se no teatro carioca o ano de 1918 não foi uma temporada de grandes revistas¹⁴, no cinema a tradicional festa popular apareceu em *O carnaval cantado* (1918). O filme estreado no Odeon, no dia 23 de fevereiro de 1918, e exibido posteriormente em outras salas do Rio de Janeiro e São Paulo, superava a ausência de som mecânico e tinha como atrativo “grandes orquestras e massas corais que cantarão as canções mais em voga” (*Gazeta de Notícias*, 27 fev 1918, p. 8). Ou seja, o filme continha um diferencial em relação à maioria dos outros documentários sobre o carnaval, que era a interpretação ao vivo das músicas de sucesso daquele ano. A filmografia da Cinemateca Brasileira cita Jean-Claude Bernardet para afirmar a realização de mais de quinhentas exibições do filme no Rio de Janeiro. A importância de *O carnaval cantado* foi determinante para a criação de um “gênero”, e Catani e Souza apontam a exibição de filmes carnavalescos cantados também em 1919, 1921, 1923, 1924, 1927 e 1928 (CATANI; SOUZA, 1983, p. 20).

Na década de 1920 um acontecimento que afetará o teatro de revista em grande medida é a chegada da Ba-ta-clan ao Rio de Janeiro. A companhia francesa dirigida por Madame Rasimi conquistou o público carioca:

Despertaram interesse, surpresa e sensação a saúde e a marcação das coristas, de corpo escultural, a música viva e funcional, os cenários magníficos, a movimentação de luzes e cores que ampliava os efeitos

¹⁴ Segundo Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991, p. 192), em 1918, ano do fim da Primeira Guerra, houve poucas estreias de revistas e algumas reprises, devido à crise econômica e a devastadora epidemia de gripe espanhola, que vitimou milhares de pessoas no Brasil, incluindo artistas de teatro.

estéticos e cenográficos e, em especial, o apelo erótico alcançado mediante a mostra generosa do nu feminino (PAIVA, 1991, p. 218).

As características trazidas pela Ba-ta-clan serão incorporadas e retrabalhadas pelas companhias brasileiras e colocarão o teatro de revista em um novo patamar, como apontam Vera Collaço e Ana Luiza Luz:

A partir daí os caminhos se abrem ainda mais para o Carnaval, pois nada mais luxuoso, colorido e sensual que as fantasias e brincadeiras carnavalescas. E foi nesse momento que a Revista brasileira deu um grito de liberdade, ao invés de simplesmente imitar as francesas, buscou a ousadia na sua própria identidade nacional. A revista, então, começa a refletir ainda mais a paixão do brasileiro pelo Carnaval (COLLAÇO; LUZ, 2009, p. 2).

A realização de revistas carnavalescas passa a ser cada vez mais frequente no teatro, normalmente com estreia anterior aos festejos, trazendo músicas, fantasias, cenários e referências às sociedades carnavalescas cariocas. O sucesso de vedetes como Otília Amorim, Margarida Max e Aracy Cortes será um dos destaques e um atrativo para o público.

O teatro São José, de Pascoal Segreto, se torna cineteatro em 1926, dando ênfase à exibição de filmes com apresentações de pequenos shows de variedades no palco. Enquanto isso o teatro Recreio, desde 1925 sob o comando de Manoel Pinto, ocupa o posto principal do teatro de revista na Praça Tiradentes.

O ano de 1925 teria ainda a criação de uma companhia de grande importância. Sob a direção de Jardel Jércolis, surge a Companhia de Revistas e Sainetes Tro-lo-ló. Claramente inspirada na recente passagem da Ba-ta-clan pelo Rio de Janeiro e estreando no cineteatro Glória, localizado na Cinelândia, a Tro-lo-ló tinha como proposta uma revista mais sofisticada e voltada para um público de elite. Tiago de Melo Gomes afirma que em apresentações da companhia de Jércolis

uma cadeira comum no teatro custava cinco mil réis. Naquele momento, tal era o preço da cadeira mais cara do Teatro São José, abaixo apenas das frisas e camarotes. Era evidente, portanto, através da localização, preço, proposta estética e profissionais escolhidos pela Trolo-ló, que sua proposta era diferenciar-se da praça Tiradentes e atrair o público da Avenida (GOMES, 2003, p. 167-168).

A revista de estreia, *Fora do sério*, de Humberto de Campos e Oscar Lopes, entra em cartaz em 30 de outubro de 1925 e recebe grandes elogios por parte da crítica. O elenco tem à frente Aracy Cortes, famosa artista do teatro de revista, e música de Roberto Soriano. Os

cenários e figurinos ficam por conta de Luiz de Barros, que terá seu nome relacionado à Tro-lo-ló durante as primeiras revistas montadas pela companhia. Em 1926 Barros parte para seu próprio negócio, criando a Companhia Ra-ta-plan. No entanto ainda trabalhará em alguns momentos com Jardel Jércolis posteriormente.

A Companhia Ra-ta-plan tem uma proposta semelhante àquela de Jércolis, buscar um público diferente da Praça Tiradentes, como afirma Delson Antunes:

Os espetáculos eram compostos por quadros que se sucediam em ritmo alucinante, com cortinas leves, esquetes rápidos e engraçados, fantasias surpreendentes, músicas e bailados bem ensaiados e discretos quadros de “nu artístico”. O público de elite, frequentador do teatro Cassino, aplaudia a elegância e o bom gosto das cenas, encantado com as novidades apresentadas (ANTUNES, 2002, p. 67).

Embora não tenha muita longevidade, a trajetória da companhia foi importante para o teatro de revista dos anos 1920. Essas e outras incursões de Luiz de Barros pelo teatro de revista serão abordadas mais profundamente no próximo capítulo.

1.4 O início do cinema sonoro e sua relação com o teatro de revista

Poucos anos antes da chegada do cinema sonoro ao Brasil a relação entre o cinema e os espetáculos de palco cariocas se estreita intensamente, como no caso do Cineteatro São José, comentado acima. Ainda em 1926, os cinemas de Francisco Serrador, na recém-inaugurada Cinelândia carioca, aderem aos prólogos cinematográficos, em voga nos grandes cinemas dos Estados Unidos. “Apresentações de palco que precediam a projeção, [os prólogos] eram esquetes acompanhados por números de canto e dança, que remetiam ao tema/personagens/diálogos do filme em cartaz” (ARAÚJO, 2009, p. 2). No início eram pequenas apresentações, mas que começam a se expandir cada vez mais, desprendendo-se do enredo do filme e causando uma forte oposição dos críticos de cinema, que acusavam os prólogos de roubar a atenção do próprio filme.

Mais uma vez vamos encontrar o nome de Luiz de Barros envolvido também nesse projeto, que levava inúmeros elementos do teatro de revista aos palcos, além de uma cenografia bem elaborada, que sempre recebia destaques nos jornais. O cinema Odeon, inaugurado em 1926, cria a Companhia Odeon de Prólogos e Revistas, dirigida por Luiz de Barros, com a finalidade de realizar as apresentações. Barros também produz alguns prólogos para outros cinemas de Serrador, no mesmo período.

Os prólogos ganham tamanho espaço que, durante a sessão do filme *As melindrosas* (Joanna, Edwin Carewe, 1925) no Odeon, o prólogo realizado por Luiz de Barros recebe destaque no anúncio, com o título de “*A la parisiense*”, uma “*revuette*¹⁵ em seis quadros”, “com cenários riquíssimos, guarda-roupa luxuoso e música deliciosa” (*Gazeta de Notícias*, 3 jun 1926, p. 8). A publicidade remete a um verdadeiro espetáculo de revista, embora com duração reduzida.

Luciana Corrêa de Araújo faz uma importante observação sobre o conteúdo dos prólogos cômicos:

Valem-se do enredo do filme como inspiração e, a partir daí, criam peças que em tudo remetem a procedimentos do teatro popular da época, como a presença de determinados tipos, o humor coloquial e às vezes licencioso dos diálogos, as falas de duplo sentido, a incorporação de elementos da crônica política e mundana do momento, além do recurso a números musicais e de dança, frequentes em todos os tipos de prólogo (ARAÚJO, 2009, p. 11-12).

Claramente trata-se de recursos do teatro de revista que são utilizados na construção dos prólogos.

A utilização recorrente dos prólogos como parte do programa cinematográfico nas salas cariocas não prossegue por muito tempo. No entanto a relação entre cinema e teatro de revista seguirá muito próxima nos anos seguintes, principalmente com a chegada definitiva do som ao espetáculo cinematográfico.

Em 1926 a Warner Brothers fará a primeira exibição do sistema Vitaphone, com o filme *Don Juan* (Alan Crosland, 1926). O sistema permitia a projeção do filme sincronizado com discos. No ano seguinte a companhia lança *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, Alan Crosland, 1927), também com o Vitaphone, e atinge grande sucesso de público. A partir de então o cinema industrial norte-americano irá aderir progressivamente ao filme sonoro. Outro sistema de sincronização deste momento é o Movietone, que consistia na gravação da faixa sonora na própria película. Este sistema garantia maior segurança e durabilidade do que o Vitaphone, que podia perder a sincronia com o desgaste da película após sucessivas projeções.

No Brasil o cinema sonoro chega em 1929, e a primeira exibição ocorre em São Paulo, no mês de abril, com o filme *Alta traição* (*The patriot*, Ernst Lubitsch, 1928). Dois meses depois, no Rio de Janeiro é exibido o filme *Melodia da Broadway* (*The Broadway melody*, Harry Beaumont, 1929), um filme musical da MGM. Em uma matéria publicitária, dias antes

¹⁵ *Revue* era o nome dado às revistas de menor duração, geralmente apresentadas em sessões mistas de palco e tela, ou seja, teatro e cinema.

da estreia, chamava-se a atenção, além do enredo, para os “números magníficos de um teatro de revistas” (*Gazeta de Notícias*, 16 jun 1929, p. 10).

Neste momento de transição do cinema silencioso para o sonoro estava em atividade o Chaplin-Club, um cineclubes formado por estudantes do Rio de Janeiro que publicou, entre 1928 e 1930, nove edições de *O Fan*, o órgão oficial do Chaplin-Club e principal meio de divulgação de suas atividades e de suas opiniões. A publicação desenvolveu intensa discussão a respeito desse período de transição, incluindo opiniões fortemente contrárias ao cinema sonoro. Um dos membros do cineclubes, também colaborador de *O Fan*, foi Almir Castro. Ao discorrer sobre *Melodia da Broadway*, Castro faz um comentário interessante:

Protesto contra todos aqueles que ao sair de *Broadway melody* disseram muito pasmadamente que não iriam mais aos filmes mudos (...) sim, porque *Broadway melody* diverte. Eu me diverti vendo o filme, do mesmo modo que poderia me distrair vendo a última revista de Aracy Cortes (*O Fan*, n. 6, set 1929, apud. COSTA, 2006, p. 86).

A comparação feita pelo crítico tem uma intenção de rebaixar o filme por sua suposta falta de características cinematográficas. Porém sua opinião, assim como a matéria da *Gazeta de Notícias* citada acima, revela algo que será determinante nesse período de transição do cinema silencioso para o sonoro. Rafael de Luna Freire comenta que o filme-revista hollywoodiano vai se estabelecer como um dos ciclos “mais frequentes e populares nessa primeira fase” do cinema sonoro (FREIRE, 2011, p. 236). Sendo assim, é importante observar como o teatro de revista influenciaria profundamente a produção cinematográfica sonora tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, com características particulares em cada um dos países, devido às diferenças do próprio gênero teatral nos dois países.

A relação entre cinema e teatro de revista, naquele momento, não se estabeleceu em uma via de mão única. Ou seja, não foi somente o cinema que se utilizou de elementos do teatro de revista no início do filme sonoro, mas houve um diálogo entre os dois meios, pelo menos no que diz respeito às revistas brasileiras. Neyde Veneziano comenta sobre o assunto:

Se a presença da *Ba-ta-clan* colocou a revista brasileira sob os padrões estéticos franceses, após 1929, quando os filmes falados então fascinavam os brasileiros, passou-se a receber forte influência dos musicais norte-americanos. A moda do sapateado, dos foxtrotes e dos *ragtimes* invadiu nossos palcos (VENEZIANO, 1991, p. 48, grifos da autora).

Ainda em 1929 estreia no teatro República a revista *Mineiro com botas*, de Marques Porto e Luis Peixoto, criticada por ser, em grande parte, uma cópia de quadros do filme

Follies (Fox Movietone *Follies of 1929*, David Butler, 1929), recém-exibido na capital (*Correio da Manhã*, 8 set, 1929, p. 7). Veneziano chama a atenção para as duras críticas ao teatro nacional, que chega a ser considerado “uma imitação de segunda classe do musical americano”. A autora, porém, prefere observar a questão sob outro ponto de vista:

Ao utilizar ritmos importados mesclados a sambas, marchinhas, maxixes, ao invés de simples imitação chega-se à deturpação. À revista, de fato, coube o papel de corromper o musical americano, através da sua natureza mais intrínseca: o escracho (VENEZIANO, 1991, p. 49)¹⁶.

A constante exibição de musicais americanos nas telas brasileiras, no início do cinema sonoro, teve influência na realização dos primeiros filmes brasileiros que se utilizavam do som sincronizado. Porém, a relação com a revista brasileira, tipo de espetáculo musical bem próximo do público dos filmes nacionais, é determinante para a variedade de atrações que serão exibidas nesses filmes, tais como os artistas, as músicas, os personagens e o tipo de humor.

Ainda no mesmo ano da chegada do Vitaphone e dos primeiros filmes sonoros, *Acabaram-se os otários* (1929), dirigido por Luiz de Barros, é sempre citado como experiência pioneira de longa-metragem sincronizado. Para a realização do filme, o diretor criou um sistema de sincronização por discos, o qual nomeou como SincrocineX. Pelo sistema de Barros os discos eram gravados previamente e os atores dublavam na filmagem. No momento da projeção intercalavam-se cenas sincronizadas e outras com acompanhamento musical.

O filme em questão, protagonizado por Tom Bill e Genésio Arruda, se relaciona diretamente com o tipo de teatro de variedades que a dupla fazia, sob direção do próprio Luiz de Barros, no Moulin Bleu, em São Paulo, como será abordado no segundo capítulo deste trabalho. No filme os atores interpretam um caipira e um italiano que chegam à cidade e se envolvem em diversas situações cômicas. O filme apresenta músicas e o humor característico dos palcos. Ainda com o sistema SincrocineX, o realizador fará alguns filmes entre curtas e longas-metragens, incluindo a paródia *O babão* (1931), também com Genésio Arruda, que fazia referência ao filme americano *O pagão* (*The pagan*, W. S. Van Dyke, 1929), estrelado por Ramon Novarro.

Nos primeiros anos de cinema sonoro, a realização do filme paulista *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931) irá se basear intensamente no filme-revista americano e no teatro

¹⁶ Este nosso trabalho tem seu foco nos efeitos da revista na produção cinematográfica, contudo fica evidente que o estudo sobre o inverso também é um caminho prolífico para pesquisas sobre o teatro de revista.

musicado. A partir da audição de parte da faixa sonora do filme, único material existente do filme desaparecido, podemos perceber uma estrutura que não chega a formar um enredo linear, com vários números musicais e esquetes rápidos. A parte musical é composta, em sua maioria, de ritmos rurais, como a embolada e a toada, interpretados por artistas como Paraguassú, Stefânia de Macedo e Jararaca e Ratinho, dupla que no mesmo ano formaria a companhia de revistas Casa de Caboclo. O conteúdo do filme remete ao teatro musicado paulista, a exemplo do que apresentava Sebastião Arruda, nos palcos de São Paulo e de várias partes do país.

A criação da produtora carioca Cinédia em 1930 seria fundamental para a manutenção de uma produção regular de longas-metragens de ficção durante toda a década. Apesar da variedade de gêneros buscada pela produtora, o lançamento do filme carnavalesco *A voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933) é a abertura para uma aproximação com os gêneros mais populares. A produtora passaria, então, a investir na realização frequente de comédias musicais com a participação de músicos conhecidos do grande público, além de artistas cômicos, geralmente oriundos do teatro de revista.

Próximo ao carnaval de 1935 a Cinédia lançou *Alô, alô, Brasil!* (Wallace Downey, 1935), em coprodução com a Waldow Filmes, do próprio diretor. O filme é anunciado como uma “revista de João de Barro e Alberto Ribeiro” (*Correio da Manhã*, 1 fev 1935, p. 9), uma dupla de compositores de diversas marchinhas carnavalescas de sucesso. O filme contava com vários números musicais interpretados por cantores famosos, como Aurora e Carmen Miranda, Francisco Alves e Mário Reis; além da atuação cômica de Mesquitinha, artista do teatro de revista e que faria vários filmes nos anos seguintes. No filme, Aurora Miranda cantava o grande sucesso “Cidade maravilhosa” (André Filho), canção que a artista interpretara no mesmo ano na revista teatral homônima, de autoria de César Ladeira, que por sua vez também fazia parte do elenco do filme.

A relação com o teatro de revista é bem mais acentuada em outra produção de 1935, o filme *Noites cariocas* (Enrique Cadicamo, 1935), com as participações do conhecido revistógrafo Luiz Iglésias e de Jardel Jércolis na elaboração do roteiro; cenografia de Raul de Castro e Oscar Lopes, também com grande experiência no teatro; além da música original de Custódio Mesquita. O filme era divulgado como “o primeiro film-revista nacional” (*Correio da Manhã*, 1 set 1935, p. 13), desconsiderando produções anteriores. Isso se deve, provavelmente, à participação nos quadros do filme de grande parte do elenco da Companhia de Jércolis, como Lódia Silva, Mesquitinha e Oscarito, além de trinta “Jardel-girls”,

dançarinas da companhia teatral; apresentando, assim, uma maior ligação com o meio teatral. O filme contava ainda com a presença do cantor argentino Carlos Vivan.

Ainda em 1935, vem de São Paulo um “film-revista elogiável”, como anunciado nos jornais, “com os bambas do broadcasting paulista” (*Gazeta de Notícias*, 24 jan 1936, p. 12), como: Alzirinha Camargo, Januário de Oliveira e Alvarenga e Ranchinho. *Fazendo fita* (1935), dirigido por Vittorio Capellaro e com produção da SOS Filme, tinha um enredo com aspectos de metalinguagem, pois girava em torno da tentativa de dois empresários de realizar um filme.

No ano seguinte a Cinédia lança, novamente em coprodução com a Waldow Filmes, *Alô, alô, carnaval* (1936), dirigido por Adhemar Gonzaga¹⁷. Rafael de Luna Freire comenta a estrutura do filme:

Como um autointitulado “filme-revista”, o longa-metragem narrava as desventuras de dois autores pobretões (Barbosa Junior e Pinto Filho) para conseguir montar a revista Banana da terra no luxuoso Cassino Mosca Azul. Ou seja, descrevia em forma de comédia o processo de *levar a revista à cena*. Mas paralelamente a esse fio de história sobre os bastidores da montagem do espetáculo, eram encenados desde o início do filme, *como uma revista filmada* (e sob a influência do rádio e do disco), diversos números de astros da música brasileira nos palcos do tal cassino (FREIRE, 2011, p. 243, grifos do autor).

A publicidade do filme também reforça a ligação com o teatro, como, por exemplo, na *Gazeta de Notícias* (18 jan 1936, p. 12), que anunciou o filme como uma “estupenda revista de J. de Barro e Alberto Ribeiro”. Ambos foram creditados por Alice Gonzaga (1987, p. 47) como autores do argumento do filme.

A partir desses títulos percebe-se a frequente realização dos chamados filmes-revista, que se aproximavam do gênero teatral de várias formas, como escolha do elenco, autores, músicas e estrutura.

1.5 O cinema e a revista durante o Estado Novo

A relação da revista e do cinema com o carnaval e com a música popular se torna cada vez mais intensa no decorrer da década de 1930. Dessa forma fica evidente também a relação

¹⁷ Luís Alberto Rocha Melo (2011, p. 68) afirma que *Alô, alô, carnaval* começou a ser filmado sob a direção de Wallace Downey, mas foi concluído por Adhemar Gonzaga. Por este motivo, embora os anúncios do filme creditem apenas Gonzaga como diretor, algumas fontes indicam os dois nomes.

com o rádio, um dos veículos de difusão do samba, estilo musical valorizado pelo Estado Novo e elevado à condição de símbolo nacional¹⁸.

Após um golpe de Estado ocorrido em 1937, Getúlio Vargas, no poder desde 1930, inicia um regime ditatorial com uma política mais autoritária e que durará até 1945. Nesse período, conhecido como Estado Novo, o governo recrudesceria a censura consideravelmente, fazendo com que os meios artísticos, como o teatro e o cinema, fossem duramente regulados e impedidos de fazer críticas ao governo.

O discurso do poder era voltado ao nacionalismo unificador, que construía a figura de Vargas como um pai, que conduziria o país ao desenvolvimento e modernidade. Para assegurar a transmissão desses valores e contribuir para a disseminação de seu projeto político-ideológico, foi criado o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) em 1939. Este órgão fiscalizava, produzia conteúdo próprio para propagar os ideais do governo (os cinejornais são exemplos disso) e orientava conteúdos a serem produzidos e veiculados pelos diversos meios de comunicação. Dentro dessa perspectiva de orientar conteúdos, até o carnaval sofre mudanças, uma vez que “em 1937, um decreto de Vargas determina que as escolas de samba deem caráter pedagógico (histórico ou patriótico) aos sambas-enredo” (*Nosso Século*, apud. FERREIRA, 2003, p. 66).

Nos palcos, a revista carnavalesca continuava muito frequente. Com o crescimento da censura a crítica política é bem escassa e as apoteoses costumam apresentar “fortes conotações nacionalistas, bem ao gosto do Estado Novo”. No lugar da crítica, “o duplo sentido, a malícia dos diálogos e os trocadilhos desenhados pelos atores garantiam o aspecto cômico da cena” (ANTUNES, 2002, p. 94).

A década de 1940 traria, novamente, mudanças significativas para o teatro de revista. Com a morte do pai Manoel Pinto, em 1938, e do irmão Álvaro, dois anos depois, Walter Pinto assumirá a direção do teatro Recreio, um dos palcos mais importantes do teatro de revista naquele momento. A partir de então, o empresário modificará os espetáculos da Companhia de maneira a influenciar todo o gênero pelas próximas duas décadas:

A forma suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias, que chegavam a conter quarenta *girls*, eram rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas, iluminação feérica, ao som da orquestra que tocava retumbante, faziam parte da grande ilusão. Cascatas

¹⁸ Em sua tese *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”* (2005), Adalberto de Paula Paranhos discute o processo de modificação do samba, antes visto como manifestação cultural marginalizada, mas que, apropriado também por outras classes sociais, passa a ser considerado símbolo nacional.

não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de água, cascatas de mulheres (VENEZIANO, 1991, p. 51).

Devido aos altos custos bancados por Walter Pinto nas produções de suas revistas, poucas companhias conseguiriam competir com o Teatro Recreio, fazendo com que essa característica, em que o texto falado vai perdendo sua importância em favor do visual e do luxo, se sobressaísse no meio do teatro de revista da década de 1940.

No campo do cinema, o filme musical brasileiro era cada vez mais atacado pelos críticos. Freire comenta que, embora atraísse público, “a prevalência nos filmes da música (domínio do rádio, show e disco) ou dança (do teatro, cabaré e cassino) era vista como algo que ia contra a vocação visual do cinema” (FREIRE, 2011, p. 244).

Em relação aos realizadores brasileiros na segunda metade da década de 1930 e início dos anos 1940, vale destacar a importância da produtora Sonofilmes, criada em 1937. A empresa era uma sociedade entre o empresário Alberto Byington Junior e o diretor Wallace Downey, dupla que realizou *Coisas nossas* em 1931. Para João Luiz Vieira

O sucesso inicial da Sonofilmes deve-se, principalmente, a uma tentativa menos ambiciosa de realização de um “grande” cinema e a uma consciência mais clara das limitações impostas pelo mercado para o qual suas produções são adaptadas (VIEIRA, 1987, p. 151).

A proposta da produtora era realizar filmes com orçamentos mais modestos, além de voltar-se para a realização de gêneros mais populares, como filmes de carnaval e adaptações de peças teatrais. Sobre a produção da Sonofilmes, Rafael de Luna Freire afirma:

Apesar das críticas, houve a continuidade do filme-revista brasileiro, consolidado definitivamente justamente pelo seu pioneiro, Wallace Downey, através de seu homem de confiança, o músico João de Barro, o Braguinha (FREIRE, 2011, p. 250).

A Sonofilmes produziu alguns filmes repletos de números musicais e com artistas do rádio, como: *Banana da terra* (Rui Costa, 1939); *Laranja da China* (Rui Costa, 1940); *Céu azul* (Rui Costa, 1941); e *Abacaxi azul* (Wallace Downey, 1944). *Céu azul* possuía um enredo sobre o teatro de revista, focalizando o processo de criação de um espetáculo de palco. No filme, o autor teatral Victorino, interpretado por Oscarito, é preso no porão de um teatro e forçado a criar a próxima revista da companhia. De sua cabeça saem os números e quadros de fantasia, nos quais aparecem vários artistas como Francisco Alves, Silvio Caldas e Linda Batista (*A Cena Muda*, 21 jan 1941).

Abacaxi azul é centrado na dupla de músicos Alvarenga e Ranchinho, que vão ao Rio de Janeiro à procura de artistas para uma rádio do interior. A partir desse mote, o filme passa a “ter o aspecto de revista porque, na escolha do pessoal a ser contratado, há ocasião para a apresentação dos conjuntos musicais, todos sobejamente conhecidos do público através do rádio” (GONZAGA, 1987, p. 103).

De 1943 a 1946 a Cinédia realizará anualmente, sob a direção de Luiz de Barros, um filme musical para ser lançado no período carnavalesco. Daremos maior atenção a essas produções nos capítulos seguintes. Porém cabe citar aqui alguns desses filmes.

O primeiro deles é *Samba em Berlim* (Luiz de Barros, 1943). O filme era classificado nos anúncios como uma “comédia musical carnavalesca”, porém algumas notas publicitárias o anunciavam como uma “comédia-revista carnavalesca” (*A Manhã*, 18 fev 1943, p. 5).

Berlim na batucada (Luiz de Barros, 1944), lançado no carnaval do ano seguinte, também trazia no enredo um pretexto para exhibir os números musicais de revista. O filme gira em torno da figura de um produtor americano e seu cicerone em busca de artistas para um filme em Hollywood. No entanto o termo revista não aparece no material publicitário, que evita citar classificações genéricas, além de enfatizar a existência de um enredo: “Sua história é uma sucessão de episódios muito bem articulados que nos envolvem a atenção, empolgando-nos e nos oferece as mais fortes emoções e nos provoca as gargalhadas mais gostosas” (*A Manhã*, 6 fev 1944, p. 9).

A crítica, no entanto, como veremos mais detidamente no terceiro capítulo, insistia na relação com a revista como pretexto para desqualificar a produção: “O filme em si é tão inferior que se chega a imaginar que os seus produtores escolheram em qualquer coleção de revistas teatrais dos Teatros da Praça Tiradentes ou de outros ainda piores” (*Gazeta de Notícias*, 9 fev 1944, p. 6).

O filme da Cinédia para o carnaval de 1946 foi *Caídos do céu* (Luiz de Barros). Em anúncios anteriores à estreia o filme era divulgado como uma “revista carnavalesca de outro mundo” (*Folha da Manhã*, 22 fev 1946, p. 21). Porém, quando exibido após o carnaval o rótulo era outro: “comédia musical do outro mundo” (*Correio da Manhã*, 25 abr 1946, p. 13).

Esses filmes são exemplos de como a utilização do termo revista como classificação genérica ainda se encontrava presente, tanto nos anúncios quanto na visão dos críticos, apesar de ser usado com menor frequência. No terceiro e quarto capítulos pretendemos demonstrar a relação existente entre essas produções e elementos característicos do teatro de revista, a partir de uma análise mais aprofundada de *Berlim na batucada* e *Caídos do céu*.

1.6 O filão filme-revista

No decorrer deste capítulo, procuramos apresentar alguns pontos de contato entre o cinema e o teatro de revista em diversos momentos da produção cinematográfica brasileira, desde o início do século XX até as produções da Cinédia na década de 1940, objetos deste estudo.

A ideia de Jean-Claude Bernardet a respeito dos filões cinematográficos nos traz algumas reflexões acerca dos filmes em questão. Bernardet, ao recusar a ideia de ciclos de produção, com início e final bem demarcados, faz o seguinte questionamento:

Não deveríamos rechaçar o corte cronológico vertical, e trabalhar horizontalmente com filões que apresentariam ritmos diferenciados e tentar estabelecer entre eles relações, sem querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões? (BERNARDET, 1995, p. 59).

Deste modo, desconsiderando o recorte temporal que insere os cantantes e os filmes-revista, exibidos no final da primeira década do século XX, dentro da chamada “bela época”, podemos pensar em uma “linha de coerência” (BERNARDET, 1995, p. 61) que desenhe uma trajetória, na qual filmes como *Paz e amor* (Alberto Moreira, 1910) e *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1944) sejam reconhecidos como pertencentes a um mesmo filão cinematográfico.

Rafael de Luna Freire, ao abordar “os gêneros do cinema brasileiro sonoro nos anos 1930” (FREIRE, 2011, p. 233), faz uma análise interessante do que ele chamará de “film-revista”, voltando até o período da “bela época”, com *Paz e amor*, para então abordar a realização de filmes durante a década de 1930, que se enquadrariam no gênero, observando sua relação com a produção frequente de musicais hollywoodianos:

Conforme Steve Neale (2000, p. 105), a revista (*revue*) é geralmente definida como “uma série de performances musicais e cômicas sem uma moldura narrativa”, sendo unida somente por um tema, estilo ou *design* consistente, por um conjunto de alvos cômicos comuns, ou pela presença de um único produtor, diretor ou cenário. Segundo o autor, a revista “pura” seria rara no cinema, mas sua influência no musical de bastidores se mostraria evidente, uma vez que o show em preparação é geralmente um tipo ou outro de revista. Entretanto, no cinema brasileiro a revista parecia ser frequente e não rara, possivelmente em sintonia com o gênero explorado não apenas pelos longas-metragens estrangeiros, mas com ainda mais frequência também pelos curtas-metragens hollywoodianos que serviam de complemento nos programas das sessões (FREIRE, 2011, p. 240).

Como vimos anteriormente, as possibilidades da projeção cinematográfica mesclada ao espetáculo ao vivo, como ocorreu com os filmes cantantes, possibilitaram um interessante diálogo com o teatro de revista, estabelecido principalmente através do formato da revista de ano. Logo a produção de cantantes se interrompeu e o teatro de revista, agora com um formato muito mais baseado na música e no carnaval, só encontraria relações mais profundas com a produção cinematográfica no momento em que o cinema assumisse definitivamente o som sincronizado como parte de sua estrutura formal e narrativa.

Com as primeiras produções sonoras brasileiras, veremos a realização de filmes que dialogam com a revista. Porém a realização de filmes-revista não é uma característica exclusiva do cinema brasileiro. Nesse momento teremos uma grande quantidade de filmes-revista americanos exibidos nas salas de cinema do país. Esses filmes eram denominados como revistas pela publicidade, e se utilizavam da estrutura de quadros musicados, com cenários luxuosos e grandes elencos.

Em julho de 1929, um mês após a estreia de *Melodia da Broadway*, primeiro filme sonoro exibido no Rio de Janeiro, estreava *Follies (Fox Movietone Follies of 1929, David Butler, 1929)*, anunciado como a “revista teatral de 1929” (*Correio da Manhã*, 28 jul 1929, p. 16). Em outubro do mesmo ano, é anunciada com grande publicidade *Hollywood revue (The Hollywood revue of 1929, Charles Reisner, 1929)*, “o mais deslumbrante e completo espetáculo de revista até hoje realizado”, contando no elenco com “muita gente dos céus de Hollywood e Broadway e mais 200 girls” (*Correio da Manhã*, 23 out 1929, p. 9, grifo nosso). Esses anúncios demonstram as estratégias de divulgação que associam o filme diretamente com o gênero de espetáculo teatral.

Filmes como *Escândalos da Broadway (Broadway scandals, George Archainbaud, 1929)*, *Mlle. Fifi (Footlights and fools, William A. Seiter, 1929)*, *Rua 42 (42nd street, Lloyd Bacon, 1933)* e *Parada das ruivas (Redheads on parade, Norman Z. McLeod, 1935)*, são exemplos de musicais americanos, anunciados no Brasil como “film-revista”.

Rafael de Luna Freire ressalta que “o gênero ‘revista’ permanecia claro e codificado no Brasil ao ponto de ser usado como uma das categorias genéricas nas classificações estatísticas de obras cinematográficas do IBGE ao longo da década de 1930” (FREIRE, 2011, p. 240).

Como vimos, o teatro de revista brasileiro, ao assumir o carnaval como tema, se diferenciava em parte da revista estrangeira. Com isso, semelhantemente, boa parte das comédias musicais nacionais, ao se aproximar do gênero revista, embora influenciadas por diversos elementos estéticos e formais do filme-revista hollywoodiano, teriam uma

característica própria: o uso do carnaval e das músicas carnavalescas. O que não exclui as demais referências, como o próprio cinema americano.

No final da década de 1930 o filme-revista passa a ser visto com maior crítica, devido ao seu parentesco com o teatro popular, gerando uma suposta falta de atributos “puramente cinematográficos”. Rafael de Luna Freire percebe que alguns filmes deste momento evitam este rótulo:

Na publicidade ao filme *Banana da terra* (dir. Ruy Costa, 1939) já se evitava o termo “revista” – cujo status, como vimos, decrescia no cinema –, sendo definido em seu folheto de divulgação como “uma comédia musical foliona”, optando pela característica *carnavalesca* para singularizá-lo definitivamente como uma “super folia cinematográfica”, como estampava seu programa de estreia (FREIRE, 2011, p. 250, grifo do autor).

Com isso, encontramos muitos filmes, também da década de 1940, que, embora mantenham a mesma estrutura, se recusam a utilizar o termo revista como classificação genérica.

A relevância de se fazer esse percurso, observando a trajetória do filme-revista, sobretudo na produção brasileira, se dá pela possibilidade de estudar filmes como *Berlim na batucada* (1944) e *Caídos do céu* (1946), não só enquanto comédias musicais ou filmes carnavalescos, mas também como produções integrantes de um filão bastante amplo, o filão do filme-revista, que engloba filmes realizados ainda na “bela época”, passando pela década de 1930, um período de extensa filmografia, e ainda presente nos anos 1940, embora neste último momento o rótulo quase não seja mais utilizado.

CAPÍTULO 2 - LUIZ DE BARROS: UM HOMEM DE ESPETÁCULO

Luiz de Barros (Luiz Moretzhon da Cunha e Figueiredo da Fonseca de Almeida e Barros Castelo Branco Teixeira de Barros) nasceu em 1893. Dono de uma impressionante filmografia, Lulu de Barros, como era conhecido, é frequentemente apontado como o diretor brasileiro com maior número de filmes realizados, entre curtas e longas-metragens.

Uma publicação muito relevante para se tomar conhecimento sobre Luiz de Barros é sua autobiografia, publicada em 1978. Neste livro, Barros, apesar de seus mais de oitenta anos de idade, narra com riqueza de detalhes passagens de sua vida. É claro que ao lermos suas memórias devemos ter em mente que se trata de uma narrativa em primeira pessoa de alguém que procura resgatar sua carreira, destacando aspectos que julga mais atraentes e interessantes. Porém, algumas reflexões a respeito do livro são importantes a fim de iniciarmos este capítulo voltado à carreira artística dessa personalidade.

Como conta Luiz de Barros no início do livro, publicado pela Embrafilme, a ideia da biografia foi de Alex Vianny, importante historiador do cinema brasileiro. O título do livro é *Minhas memórias de cineasta*. Porém, durante a leitura da biografia, percebemos que Luiz de Barros, apesar de dedicar ao cinema grande parte de sua vida, não foi só um cineasta, mas um verdadeiro homem de espetáculo. Principalmente até a década de 1930, Barros realizou vários trabalhos com teatro, cassino, prólogos cinematográficos e organizou e decorou bailes de carnaval. Mesmo no cinema, além de diretor, foi também cenógrafo, montador, figurinista, fotógrafo e roteirista. Por isso, analisar os filmes de Luiz de Barros, considerando apenas seu papel como diretor de filmes, sem levar em consideração todo o repertório artístico que ele trazia para o estúdio, é limitar a leitura de sua obra. Embora Barros deixe claro em suas memórias que o cinema sempre foi sua grande paixão, todos os outros trabalhos em que esteve envolvido são parte importante de sua carreira.

A respeito do início do envolvimento de Luiz de Barros com o meio artístico, a única referência que encontramos é sua autobiografia. Com isso, devemos tomar suas declarações com certa cautela, não as tratando como fato comprovado. Oriundo de uma família de posses, desde cedo teve contato com o teatro e o cinema, no Rio de Janeiro. Barros conta que ainda jovem fez parte de um grupo de teatro amador e estudou cenografia com Crispim do Amaral, autor dos cenários de várias revistas encenadas nos anos 1900¹⁹. Também diz ter ajudado J. Carlos, cenógrafo e caricaturista, pintando cenários para uma peça.

¹⁹ Aproximadamente na mesma época, em 1910, Crispim do Amaral confeccionou os cenários do filme-revista *Paz e amor* (Alberto Moreira). Luiz de Barros, no entanto, não comenta nada a respeito da realização do filme.

Luiz de Barros convence o pai e abandona o curso de Direito para estudar cenografia e pintura decorativa na Europa em 1911. Lá permanece até o início da Guerra, em 1914. Além de estudar em Milão e Paris, também conheceu os estúdios da Gaumont, fato que diz ter influenciado na sua vontade de fazer cinema.

2.1 O início da carreira no cinema: a Guanabara-Film

De volta ao Brasil, e casado com Gita de Barros, sua esposa até o fim da vida, Barros decide fazer seu primeiro filme, uma adaptação do romance *A viúvina*, de José de Alencar, protagonizado por ele mesmo e por sua esposa. Porém, o filme não chega a ser exibido publicamente, pois a película foi manchada de corante no laboratório, estragando o filme.

Após essa primeira experiência de característica mais amadora, Luiz de Barros realiza o filme *Perdida* (1916), agora bem melhor amparado. Para fazer o filme, monta um laboratório em sua casa e um “estúdio” no quintal. É impressionante ver como o realizador consegue articular tão bem a produção do seu segundo filme, contratando, entre outros: Paulino Botelho, experiente cinegrafista; Oscar Lopes, autor teatral, para elaborar o argumento do filme; e Leopoldo Fróes, conhecido ator de teatro. *Perdida* estreia em 16 outubro de 1916, no cinema Pathé, localizado na Avenida Central, no Rio de Janeiro. Além de dirigir, Luiz de Barros fez os cenários, produziu e montou o filme (BARROS, 1978, p. 247), já mostrando uma característica que seria recorrente em sua carreira: desempenhar várias funções na realização de seus filmes.

Uma nota no *Correio da Manhã* (16 nov 1916, p. 5) aponta que *Perdida* foi feito pela “fábrica nacional” Guanabara-Film, nome que aparecerá como produtora dos filmes de Luiz de Barros até, pelo menos, 1924. Em um período onde poucas pessoas se aventuraram a realizar filmes de ficção de longa metragem no país, a produção da Guanabara-Film, com mais de dez filmes nesse período, surpreende. Geralmente conseguia exibição em salas da Capital Federal, o que também não era uma tarefa fácil, em uma época onde não havia nenhum tipo de lei de proteção ao filme nacional. Esses filmes, aliados à produção de cinejornais e material encomendado, mantiveram as atividades de Luiz de Barros com a Guanabara-Film por quase dez anos. Nesse período realizou os filmes *Zero treze* (1918), *Ubirajara* (1919), *Coração de gaúcho* (1920), *Hei de vencer* (1924), entre outros; produções que frequentemente recebiam elogios dos críticos, devido aos esforços em sua realização.

No elenco dos filmes era comum a participação de artistas de teatro. Em *Ubirajara*, por exemplo, adaptação do romance de José de Alencar, atuavam Álvaro Fonseca, João de

Deus, Antônia Denegri e Otilia Amorim, “artistas queridos do público” (*Correio da Manhã*, 30 jun 1919, p. 12) e figuras recorrentes nas revistas teatrais do Rio de Janeiro na época.

Para o carnaval de 1919, provavelmente motivado pelo sucesso de *O carnaval cantado* (1918), exibido no Odeon no ano anterior, a Guanabara-Film lançou no cinema Avenida, em 10 de março, *Carnaval*, um filme natural com os melhores momentos do carnaval carioca daquele ano, com “acompanhamento de coros” com “os cantores do querido Ameno Resedá” (*Correio da Manhã*, 10 mar 1919, p. 10), famoso rancho carnavalesco carioca.

Em 1923 Luiz de Barros realiza, também com produção da Guanabara-Film, a comédia *Augusto Annibal quer casar*, filme que estabelece intensas relações com o teatro popular, entre outras referências. O próprio Augusto Annibal, protagonista do filme, era um conhecido artista dos palcos que trabalhou por muitos anos no teatro de revista. No ano anterior havia tido um papel de destaque na revista *Aguenta, Felipe*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. O fato do nome do artista constar no próprio título do filme dá uma ideia da popularidade de Annibal naquele momento.

O enredo do filme trata da busca desesperada do protagonista em encontrar uma esposa, que o leva a perseguir uma garota (Yara Jordão) e se envolver em um acidente de automóvel. Um grupo de mulheres decide, então, dar uma lição em Annibal, forjando uma falsa cerimônia de casamento entre ele e Darwin. Após o “casamento” Annibal descobre que Darwin é um homem vestido de mulher e foge, pegando carona em um hidroavião em movimento. Dentro deste enredo cômico são inseridos diversos elementos interessantes. Darwin, por exemplo, era um ator que imitava mulheres e era “atração frequente em cineteatros cariocas apresentando-se em espetáculos de palco intercalados com sessões de filmes” (ARAÚJO, 2015, p. 227-228).

Entretanto, uma das principais atrações do filme é a presença das *girls* da Ba-ta-clan, companhia teatral que, como comentamos no primeiro capítulo, causou grande sensação no Rio de Janeiro em 1922. Através das descrições do filme em *A Scena Muda*, quando Annibal sofre um acidente de carro em uma praia, o personagem “vê suas perseguidas, ora como banhistas, ora como ninfas, que bailam em torno dele” (*A Scena Muda*, 13 set 1923, p. 7-8). O que nos leva a imaginar como o filme explorou a beleza e a arte das dançarinas de revista, que “remetiam tanto às *girls* do teatro de revista quanto às *bathing beauties* das comédias produzidas por Mack Sennett” (ARAÚJO, 2015, p. 229).

Em 1923 a Ba-ta-clan voltara à Capital Federal para uma nova temporada. No dia 7 de agosto, um mês antes da estreia de *Augusto Annibal quer casar*, o cinema Parisiense exibiu um número do *Guanabara-Jornal*, acompanhando a viagem da Companhia de Santos ao Rio

de Janeiro a bordo do navio Mendoza. O cinejornal dava destaque “às pernas espirituais de Mistinguett” (*Correio da Manhã*, 7 ago 1923, p. 12), principal dançarina da Companhia. Tomando como base a notícia, no mesmo dia, de que Generoso Ponce Filho, proprietário do cinema Parisiense, se tornara sócio de Luiz de Barros na Guanabara-Film e do lançamento de *Augusto Annibal quer casar* no mesmo cinema, pouco tempo depois (10 de setembro de 1923), Luciana Corrêa de Araújo levanta uma hipótese para a produção do filme:

Juntos, produtora e exibidor, viabilizam em pouco tempo a realização de um longa-metragem que, na cola do curta-metragem realizado com o Ba-ta-clan e provavelmente a partir dos contatos feitos na viagem de navio, tira proveito do grande interesse em torno das belas girls da companhia, que desde o ano anterior havia se transformado em grande sensação dos palcos brasileiros (ARAÚJO, 2015, p. 230).

Ainda em 1923, Luiz de Barros realiza mais um filme de longa metragem pela Guanabara-Film, uma adaptação da burleta de Artur Azevedo *A Capital Federal* (1897)²⁰. A peça, de grande sucesso, foi reencenada por várias companhias em diversos teatros. Uma das inúmeras remontagens do texto para os palcos foi realizada pela Companhia Nacional de Operetas e Melodramas do Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, pertencente à Empresa Paschoal Segreto. Com direção artística de Eduardo Vieira e regência de Paulino Sacramento. A peça estreou no dia 17 de dezembro de 1920 e ficou em cartaz até o dia 17 de janeiro de 1921. Os anúncios da peça publicados no *Jornal do Brasil* frequentemente indicavam o número de espectadores que havia assistido até então, o que dá uma ideia do sucesso da representação²¹. Luiz de Barros, em suas memórias, cita a montagem realizada pela Companhia do Teatro São Pedro para *A Capital Federal* e completa: “Achei que a mesma daria um bom filme” (BARROS, 1978, p. 62). O fato de citar a montagem de 1921 para discorrer sobre a realização do filme indica a influência que o sucesso recente nos palcos teve para sua decisão de adaptar a obra²².

²⁰ Assim como *Augusto Annibal quer casar*, *A Capital Federal* também é um filme desaparecido. Por esse motivo, para falar sobre os filmes tomamos como base, sobretudo, notícias da época.

²¹ Em 4 de janeiro de 1921 a publicidade afirma que 85019 pessoas já haviam assistido à peça (*Jornal do Brasil*, 4 jan 1921, p. 14).

²² Abordamos a relação entre este filme e o teatro no artigo: “*A Capital Federal e Samba em Berlim: o teatro de revista em filmes de Luiz de Barros*” (2014). Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=387%3Aa-capital-federal-e-samba-em-berlim-o-teatro-de-revista-em-filmes-de-luiz-de-barros&catid=54%3Anumero-9&Itemid=166>.

A *Capital Federal* estreia no cineteatro Rialto, no Rio de Janeiro, em 7 de novembro de 1923, permanecendo em cartaz por cinco dias. Na publicidade do filme nos jornais é visível o destaque para o fato de ser uma adaptação da burleta de Artur Azevedo:

Você já viu a “Capital Federal”?

No teatro sim, porque não há quem desconheça a peça que tanto sucesso tem alcançado aqui no Rio. No cinema, entretanto, ainda não houve oportunidade para isso. Pois agora é chegado o momento que ninguém deve perder. A *Capital Federal*, adaptação magnífica da “Guanabara-Film”, será exibida no Rialto, e é um trabalho que honra o cinema brasileiro (*A Noite*, 6 nov 1923, p. 2).

Ainda de acordo com Luiz de Barros, o filme na tela teria como função completar “em ação aquilo que no original era objeto de simples referência” (BARROS, 1978, p. 62). A partir do resumo publicado pela revista *A Scena Muda* (2 ago 1923, p. 10-11), meses antes do lançamento, e de uma crítica na revista *Para Todos...* (17 nov 1923)²³, podemos notar que Luiz de Barros cria cenas e cenários que não aparecem no texto da peça, mas que são citados pelos personagens em algum momento, complementando e enriquecendo a narrativa.

O filme foi realizado no início da década de 1920, provavelmente sem nenhum tipo de som sincronizado. Os anúncios não revelam também a existência de acompanhamento musical próprio para o filme, embora a peça, nos palcos, seja repleta de músicas que complementam o texto teatral. O filme, portanto, parece se pautar na ação dos personagens, nos ambientes e na história, amplamente conhecida e apreciada pelo público, como forma de atrair interesse ao espetáculo.

Na estreia de *A Capital Federal* no Rialto, como era comum na época, havia números de palco complementando o programa:

Juntamente com esse filme nacional, exhibe o Rialto, no palco, mais uma fantasia cuja principal protagonista é a linda rainha de Copacabana - Yara Jordão²⁴. Intitula-se a fantasia “No reino de Neptuno” [*sic*], e nela se contém - arte, lindas raparigas, cenários luxuosos e bom gosto apurado (*Correio da Manhã*, 6 nov 1923, p. 6).

²³ VIANY, Alex. Transcrição manuscrita da crítica do filme *A Capital Federal* publicada em *Para Todos...* em 17/11/1923. Disponível em:

<http://www.alexviany.com.br/busca/mostra_registro.php?varteste=8906&pagina=2&indice_serie=&indice=&tipo=&indice_escolhido1=titulo&termo_escolhido1=&operador_escolhido1=AND&indice_escolhido2=autor&termo_escolhido2=&operador_escolhido2=AND&indice_escolhido3=assunto&termo_escolhido3=Luiz%20de%20Barros&operador_escolhido3=AND&ordem=titulo> (pag. 14-16).

²⁴ Yara Jordão já havia atuado em *Augusto Annibal quer casar*, como comentamos, onde era um dos destaques, e alvo da perseguição de Annibal por uma noiva.

Além do bailado “O reinado de Neptuno”, que nos lembra os números musicais das revistas pela sua descrição, ainda se apresentava no palco do Rialto a “cantora excêntrica italiana” Dina Aprile dentro do mesmo programa (*Jornal do Brasil*, 7 nov 1923, p. 42). Embora esse tipo de complemento não fosse exclusivo do filme em questão, é interessante notar como a dança e a música se relacionavam com o filme mesmo não havendo uma ligação temática entre os tipos de espetáculo, e como esse tipo de complemento, de certa forma, será encontrado dentro do próprio filme nos musicais posteriores do cinema sonoro.

A decisão de Luiz de Barros de adaptar *A Capital Federal* é oportuna para um tipo de cinema que busca o sucesso comercial. Na ausência de artistas renomados, a publicidade do filme se foca na relação com o teatro e com o texto de Artur Azevedo e utiliza estratégias de divulgação semelhantes às das peças, enfatizando a adaptação ou ressaltando elementos como, por exemplo, os figurinos e cenários do filme.

2.2 O teatro de revista: a Cia. Tro-lo-ló

A Guanabara-Film permaneceu ativa ao menos até 1925, quando Luiz de Barros fez uma pausa em sua vida no cinema e foi “chamado pelo teatro” (BARROS, 1978, p. 76). Em setembro, um anúncio intitulado “Deseja ser artista?”, publicado no jornal *Correio da Manhã* (12 set 1925, p. 9) convocava candidatas a coristas para uma nova companhia teatral, convidando-as a comparecer nos escritórios da Guanabara-Film. Logo começam os anúncios da Companhia de Revistas e Sainetes Tro-lo-ló, idealizada por Patrocínio Filho, que abandona a companhia na véspera da estreia (ANTUNES, 1996, p. 51), e Jardel Jércolis. Colega de Luiz de Barros desde os tempos de escola, Jércolis o convidou para ser o cenógrafo da Tro-lo-ló (BARROS, 1978, p. 77).

Pouco depois de sua inauguração, o cinema Glória, uma das construções de Francisco Serrador na novíssima Cinelândia carioca, se tornaria teatro. A Tro-lo-ló foi montada para ocupar esse espaço em outubro de 1925. Encabeçava o elenco de artistas, nomes como Augusto Annibal e Aracy Cortes.

Com a companhia situada em um local mais nobre do que a Praça Tiradentes, Patrocínio Filho e Jércolis tinham a ambição de criar um tipo de revista diferenciado, almejando o público de classe social mais elevada, da Avenida Rio Branco. Tiago de Melo Gomes afirma:

Em resumo, a fórmula da companhia buscava seguir os moldes parisienses de companhias europeias que haviam feito grande sucesso no Brasil, em especial a francesa Bataclan e a espanhola Velasco. Tais companhias se exibiam desde 1922 em excursões no Rio de Janeiro, cobrando altos preços pelos ingressos e deliciando a crítica com suas mulheres com poucas roupas e muito luxo e textos de humor (ao menos pretensamente) mais sofisticado (GOMES, 2003, p. 161).

A revista de estreia *Fora do sério* tinha texto de Humberto de Campos e Oscar Lopes, com os respectivos pseudônimos de Conselheiro XX e Barão de Oele, cronistas aclamados do periódico *A Maçã*. A revista estreou em 30 de outubro de 1925, contando com os “cenários luxuosos” de Luiz de Barros e coreografias de Georges Botgen. O trabalho de Luiz de Barros em *Fora do sério* foi elogiado “pelo seu acabamento de qualidade estética difícil de ser encontrada nas revistas da época” (ANTUNES, 1996, p. 52). Mário Nunes, por exemplo, afirmava que “os cenários moderníssimos agradam pela novidade e originalidade, assim como o guarda roupa”, destacando também as duas apoteoses (*Jornal do Brasil*, 31 out 1925, p. 14).

A segunda revista da Tro-lo-ló foi *Fla Flu*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes. Como os autores eram conhecidos por seus trabalhos na Praça Tiradentes, a publicidade buscava assegurar que a fórmula da companhia permanecia a mesma da peça de estreia. Contudo, para Tiago de Melo Gomes “as críticas à peça são um testemunho eloquente da decepção perante a similaridade entre o que se via no palco do Glória e o tipo de teatro apreciado pela massa” (GOMES, 2003, p. 172). Como provável reflexo das críticas, algumas modificações foram efetuadas na revista após a estreia (*Jornal do Brasil*, 6 dez 1925, p. 10). Novamente Luiz de Barros foi o responsável pelo cenário, “que surpreende pelo luxo e esplendor” (*Jornal do Brasil*, 6 dez 1925, p. 10), e pelos figurinos.

Stá na hora, com texto de Zé Expedito e música de Hekel Tavares, substituiu o espetáculo anterior em cartaz. Anunciada como uma “revista féerie-carnavalesca”, estreou no Glória em 8 de janeiro de 1926 e teve mais de 100 apresentações. A publicidade destacava que “Luiz de Barros, o hábil artista, que nos tem apresentado maravilhas de cenários, no seu vasto salão de cenografia prepara as mais lindas fantasias, os mais originais e ricos cenários, que até hoje tem feito” (*Jornal do Brasil*, 31 dez 1925, p. 6).

Luiz de Barros ainda fazia a direção artística da revista seguinte, *Zig Zag*, de Bastos Tigre, estreada em 26 de fevereiro do mesmo ano, mas se desligaria da Companhia no meio das apresentações. Em 5 de março, a *Gazeta de Notícias* publicou uma nota com a seguinte informação: “A seu pedido e a fim de tratar de negócios particulares, deixou o cargo que

ocupava no Tro-lo-ló o Sr. Luiz G. Teixeira de Barros, tendo assumido o seu lugar o conhecido cenógrafo Sr. Ângelo Lazary” (*Gazeta de Notícias*, 5 mar 1926, p. 5).

Delson Antunes afirma que a saída de Luiz de Barros da Tro-lo-ló foi motivada pela criação da Ra-ta-plan, mas ainda levaria alguns meses para que ele montasse sua própria companhia de teatro de revista. Na verdade Luiz de Barros se envolveria logo em seguida em outro tipo de espetáculo, sem se distanciar da Cinelândia.

2.3 Os prólogos cinematográficos da Cinelândia

Novidade trazida dos grandes palácios cinematográficos norte-americanos, os prólogos eram apresentações de palco que antecederiam a projeção, geralmente com números de canto e dança que aproveitavam a temática dos filmes. Esse tipo de entretenimento teve vida curta nas salas cariocas, mas rapidamente se tornou um elemento de destaque publicitário e uma grande atração dos cinemas recém-inaugurados por Francisco Serrador na chamada Cinelândia carioca.

No mesmo dia que a Tro-lo-ló anuncia a troca de cenógrafos, o nome de Luiz de Barros já aparece relacionado aos prólogos. *Em nome do amor* (*In the name of love*, Howard Higgin, 1925), atração do cinema Império, com estreia no dia 8 de março de 1926, apresentava um prólogo estrelado pelo tenor Vicente Celestino:

O cenário para esse prólogo será, só por si, uma legítima e encantadora manifestação da arte do pincel, devido ao hábil artista Luiz de Barros, um dos mais admirados e já consagrados pelo público elegante que frequenta o teatro na Avenida (*Gazeta de Notícias*, 5 mar 1926, p. 6).

O anúncio remete à arte de Luiz de Barros para as revistas da Tro-lo-ló para atestar o bom gosto do artista, direcionado ao público de elite. Os prólogos do Império eram fruto da seção de publicidade da Paramount (*Gazeta de Notícias*, 9 mar 1926, p. 6), então arrendatária dessa sala e do cinema Capitólio. Neste primeiro momento percebe-se que os prólogos são uma atração a mais nas sessões chiques dos novos cinemas. Devido à sua característica de novidade, recebem maior espaço do que os filmes nas notas publicitárias.

Em 4 de abril de 1926 é inaugurado o novo Odeon, na Cinelândia, o quarto e mais luxuoso dos novos empreendimentos de Serrador²⁵. O filme de estreia foi *Amor de príncipe*

²⁵ Além dos já citados Império e Capitólio, arrendados pela Paramount, completa a lista o Glória, que ainda estava servindo como teatro, com a temporada de estreia da Cia. Tro-lo-ló. Em julho, com a ida de Jardel Jércolis para São Paulo, o Glória passa a exibir filmes.

(*Graustark*, Dimitri Buchowetski, 1925), e os prólogos foram apresentados já no primeiro programa do Odeon. A execução dos prólogos no Odeon recebeu, desde o início, uma melhor organização, com a criação da Companhia Odeon de Prólogos e Revuettes. A direção da companhia, que possuía um elenco próprio, foi entregue a Luiz de Barros, que a partir de então passou a trabalhar quase exclusivamente com os prólogos do Odeon e, posteriormente, do Glória.

O programa do Odeon para o filme *O fantasma da ópera* (*The phantom of the opera*, Rupert Julian, 1925) dá uma ideia de como era uma sessão deste cinema. A decoração começava na fachada do cinema e incluía a vestimenta dos funcionários. O prólogo era encenado por dois atores do teatro popular: Roberto Vilmar, que havia feito parte da Tro-lo-ló, e Carmen Azevedo, apresentando ainda um bailado comandado por Oeser Valery.

Os prólogos vão adquirindo maior espaço e cada vez mais se aproximando do teatro popular. Em 31 maio de 1926 estreia no Odeon o filme *O anjo das sombras* (*The dark angel*, George Fitzmaurice, 1925). Como prólogo Luiz de Barros dirige uma *revuette* original em seis quadros. Os títulos dos quadros não demonstram nenhuma ligação com a temática do filme em questão: “1º cabido [*sic*] do Plus Ultra; 2º Portugal-Brasil; 3º Argentinos em Paris; 4º Sung-Ling-Sung; 5º Chansons...; 6º No século dos piratas (pantomima-baile)” (*Gazeta de Notícias*, 28 maio 1926, p. 8). A possível variedade dos quadros traz elementos do teatro de revista e um espetáculo, de certa forma, independente do filme.

Com o início das sessões de cinema no Glória, em 8 de julho de 1926, Luiz de Barros e a Cia. do Odeon se desdobram para realizar os prólogos nas duas salas. Mas por pouco tempo. Desde o início, esse tipo de atração foi alvo de uma campanha de ataques promovida principalmente pela revista *Cinearte*. Para os críticos, os prólogos vieram “timidamente a princípio, alargando-se depois, ampliando-se, transbordando afinal, convertidos em verdadeiras peças de teatro, sacrificando os filmes, tomando a maior parte do tempo da sessão, como a querer constituir a parte principal do espetáculo oferecido ao público” (*Cinearte*, 7 jul 1926, p.3, apud. ARAÚJO, 2009, p.2). A partir de julho os prólogos têm sua importância nos anúncios bastante reduzida.

A mudança no caráter dos prólogos, convertidos muitas vezes em peças teatrais, é assumida pela Cia. do Odeon, que altera seu nome, aparecendo como Cia. de Comédias Odeon, ainda sob a direção de Luiz de Barros. A estreia ocorre em 30 de agosto de 1926 com a peça *O sacrifício de Venus*, comédia de Max Mix. A publicidade afirma que: “no intuito de corresponder à preferência do distinto público carioca, o Odeon orgulha-se de apresentar-lhe

um elenco de comédias” (*Correio da Manhã*, 29 ago 1926, p. 8). O filme em exibição era *A luta pelo amor* (*The knockout*, Lambert Hillyer, 1925), que recebe pouco espaço no anúncio.

Curiosamente, uma das comédias encenadas em sessão do Odeon foi *O tataravô*, de Max Mix, pseudônimo de Gilberto de Andrade, estrelada por Belmira de Almeida, Manuel Durães e Luiz Barreiras, entre outros. Esta peça voltaria a ser adaptada por Luiz de Barros em outras ocasiões, como veremos adiante.

Ainda em setembro Luiz de Barros encerra seu trabalho nos cinemas de Francisco Serrador para iniciar sua própria companhia de revistas. Porém esse período curto de sua carreira é bastante relevante, na medida em que observamos uma variedade de atrações exploradas pelo diretor artístico, desde os primeiros prólogos, com números de canto e dança, depois com esquetes mais elaborados, *revuettes* e, por fim, comédias completas, utilizando elementos do teatro popular e artistas do meio teatral.

2.4 A Companhia Ra-ta-plan

Inicialmente batizada como Grande Companhia de Sketches e Bailados Ra-ta-Plan, a nova empreitada de Luiz de Barros no teatro de revista evocava na sonoridade do nome a companhia francesa Ba-ta-clan, uma das principais referências para o tipo de espetáculo que pretendia realizar. A peça de estreia, *Miragem*, revista em dois atos e 24 quadros, teve a autoria de Goulart de Andrade e Max Mix, com música de Hekel Tavares. O elenco era encabeçado por Aracy Cortes e Augusto Annibal, artistas que estavam na Tro-lo-ló; e contava também com Luiz Barreira e Roberto Vilmar, que trabalharam com Barros nos prólogos do Odeon, entre outros artistas. Luiz de Barros além de dirigir a revista era também o cenógrafo. A estreia ocorreu em 18 de setembro de 1926, no Teatro Cassino, próximo ao Passeio Público do Rio de Janeiro.

A crítica publicada no *Correio da Manhã* (19 set 1926, p. 3) classifica *Miragem* como uma “revista fina, leve, gênero parisiense, que deleita e não cansa”, com “esquetes e números de variedades e de baile que causaram justificado sucesso”. Álvaro de Penalva destaca os bailados, as músicas e os cenários, mas afirma que *Miragem* não pode ser considerada uma revista, “por faltarem os elementos essenciais a este gênero de teatro”, e por se aproximar mais do *music hall*, com seus “dois atos de frivolidade” (*Gazeta de Notícias*, 19 set 1926, p. 15).

A segunda revista da Ra-ta-plan é de autoria de Luiz de Barros em parceria com Abadie Faria Rosa. *Elas* estreou em 14 de outubro de 1926, apresentando 30 quadros com

diversos aspectos sobre a mulher. Sobre os quadros da revista, uma nota de jornal afirmava que:

Um dos característicos da revista moderna é a falta de ligação entre os seus quadros, e embora em *Elas* pareça existir esta ligação por se tratar do mesmo assunto, são todos os seus quadros perfeitamente autônomos, apresentando cada um uma mulher sob uma determinada feição, e não se ligando em absoluto com o seguinte (*Correio da Manhã*, 22 out 1926, p. 8).

Essa seria uma característica recorrente dos espetáculos da Ra-ta-plan, como indica o próprio título das revistas seguintes: *Missangas*, “um verdadeiro colar de missangas [*sic*] pela sua variedade e colorido” (*Gazeta de Notícias*, 29 out 1926, p. 5), de Max Mix, estreada em 9 de novembro; e *Mosaico*, de Celestino Silveira e Annibal Pacheco, em 3 de dezembro de 1926.

Em 14 de janeiro de 1927 a Ra-ta-plan estreia em São Paulo, no Teatro Santa Helena, na Praça da Sé, reprisando as revistas encenadas no Rio de Janeiro, e realizando um baile de carnaval no final de fevereiro. Em seguida a companhia muda para o Teatro Boa Vista, estreando uma nova revista, *Só... risos*, organizada por Luiz de Barros e musicada por Antônio Lago. A peça continha alguns bailados apresentados em *Noé e os outros*, revista de Alvaro Moreyra, que a Ra-ta-plan encenou no Rio de Janeiro, mas que teriam sido utilizados em São Paulo sem os créditos e contra a vontade do autor. Luiz de Barros se defende, dizendo que os bailados seriam de Nemanoff, coreógrafo da companhia, e as músicas de Antônio Lago.

Para o crítico do *Correio Paulistano* (4 mar 1927, p. 2), *Só... risos* era prejudicado pela duração dos esquetes, causando fadiga, o que era amenizado pelos números de dança. Curiosamente, na mesma crítica era destacado o quadro “Antepassado pirata”, um longo esquete que retomava a história de *O tataravô*, comédia dirigida por Barros no Odeon, no ano anterior. No enredo do esquete um pai de família descobre “os segredos do ocultismo”, um pó capaz de trazer de volta à vida qualquer pessoa desencarnada. Ao ressuscitar seu tataravô, a família descobre que ele, que morreu jovem, era um galanteador que dá em cima de todas as mulheres da casa e quer se casar com a “bitataraneta”²⁶.

Outro esquete, denominado “Tortura atroz”, trazia como personagem um italiano utilizando o telefone pela primeira vez e fazendo várias confusões. É interessante perceber que Luiz de Barros utilizou um personagem-tipo característico das revistas paulistas logo em sua primeira peça feita em São Paulo, uma vez que as anteriores eram reprises.

²⁶ Texto da revista *Só... risos* submetido à censura, disponível no Acervo Miroel Silveira (ECA/USP).

Em 28 de março estreia a “revista-féerie” *Maravilhas*, de Luiz de Barros e Simões Coelho. Antes da estreia a companhia sofre um grande revés. Aracy Cortes volta pra o Rio de Janeiro com a Companhia Tro-lo-ló e deixa a Ra-ta-plan. Duas novas atrizes entram na Companhia: Sylvia Bertini e Gina Bianchi.

A temática do adultério é recorrente nos quadros de *Maravilhas* e há personagens-tipo comuns como o almofadinha, a melindrosa e o português. Novamente, os bailados são elogiados e os esquetes são considerados ruins:

Na “féerie” de Luiz de Barros e Simões Coelho o que há de mais interessante são indubitavelmente os bailados. Todos são ágeis, endiabrados, festivos. [...] Os esquetes começam regularmente, mas encaminham-se com desânimo para um fim aguado e frio. Todavia, como são, felizmente, rápidos e limpos, não fatigam ou irritam a assistência culta e elegante (*Correio Paulistano*, 29 mar 1927, p. 7).

Durante a temporada da Ra-ta-plan em São Paulo, Luiz de Barros é convidado para realizar prólogos para o Santa Helena, que seria transformado em cinema. Com isso, quando a companhia volta ao Rio de Janeiro Simões Coelho assume a direção da Ra-ta-plan, temporariamente. Pouco tempo depois Luiz de Barros regressa à companhia, porém a Ra-ta-plan já não estava mais fazendo o sucesso do início (BARROS, 1978, p. 86). As primeiras peças inéditas apresentadas no retorno ao Rio de Janeiro eram classificadas como “fantasias”, pela ênfase nos bailados e no visual. *Amorosas*, por exemplo, de Simões Coelho, estreada em 27 de abril de 1927, era caracterizada como uma “fantasia-sátira”. Com *A dondoca do Catete*, de Gastão Tojeiro (*Gazeta de Notícias*, 28 jul 1927, p. 5), a companhia procura se modificar, apostando em uma “revista-burleta” e apresentando-se no Teatro Carlos Gomes, na Praça Tiradentes. De acordo com Luiz de Barros, a peça fez um sucesso inesperado. Ele, porém, recorda que as revistas seguintes foram mal de público (BARROS, 1978, p. 86).

A Ra-ta-plan ainda faz uma última temporada em São Paulo, com algumas reprises e outras revistas inéditas, muitas vezes com reaproveitamento de alguns quadros, até ser dissolvida por Luiz de Barros em meados de abril de 1928. A Ra-ta-plan foi a incursão mais bem sucedida de Barros no teatro de revista e é frequentemente lembrada em trabalhos da área. Sua ênfase na estética, com cenários e figurinos luxuosos, e nos bailados fizeram com que o diretor fosse prestigiado por um bom tempo pelos críticos teatrais. O tipo de humor praticado pela Ra-ta-plan era bastante focado no duplo sentido e na malícia, geralmente em poucos, mas longos, esquetes. Contando também com um bom elenco, por onde passaram Augusto Annibal, Manuelino Teixeira, Aracy Cortes, Ítala Ferreira, Nair Alves, entre outros.

Vale destacar, também, que vários artistas que fizeram parte da Ra-ta-plan apareceriam em filmes que Luiz de Barros faria posteriormente.

2.5 Moulin Bleu e a Sincrocine

Com o fim da Ra-ta-plan, Luiz de Barros ainda em São Paulo passa a dirigir espetáculos de variedades no cineteatro Santa Helena. Eram sessões mistas de palco e tela com cantores, atores cômicos, bailados e outros tipos de atração. Em 9 de maio de 1928, por exemplo, foi apresentado no palco do Santa Helena um “espetáculo de arte típica brasileira”, com “emboladas sertanejas, canções do sertão, modinhas e lundus” (*Folha da Manhã*, 9 maio 1928, p. 7). Um ator cômico que se apresentou no Santa Helena naquele momento foi Tom Bill (*Folha da Manhã*, 6 jul 1928, p. 7), que Luiz de Barros diz ter contratado (BARROS, 1978, p. 88).

Ainda trabalhando no mesmo cineteatro, Luiz de Barros e Tom Bill decidem, em setembro de 1928, montar no Salão Egípcio, localizado no subsolo do Santa Helena, um teatro de variedades. Para contracenar com Tom Bill é contratado Genésio Arruda, um ator cômico que fazia o tipo caipira. O valor da entrada do Moulin Bleu era de 3\$000, o mesmo preço de uma cadeira comum no cinema Santa Helena. Os espetáculos pretendiam trazer “os assuntos do dia postos em cançonetas e cantados por cômicos inexcedíveis” (*Folha da Manhã*, 11 ago 1928, p. 14), contando, também, com o atrativo do nu artístico, o que fazia com que a casa fosse imprópria para menores e senhoritas. Um anúncio do Moulin Bleu prometia ao público frequentador do teatro: “As mais belas mulheres deste mundo e do outro (!) em canções, cançonetas, bailados típicos, danças clássicas, tangos argentinos, piadas, ‘boutades’, humoradas e outras coisas do ‘arco da velha’” (*Folha da Manhã*, 20 ago 1928, p. 8). Genésio Arruda apresentava seu repertório de anedotas caipiras e fazia esquetes de humor com Tom Bill.

Em 1929 o Moulin Bleu continuava em funcionamento, acrescido do cômico Caiaffa. No mesmo ano Luiz de Barros decide voltar ao cinema e realizar um filme sonoro, aproveitando-se do grande interesse do público por essa novidade que acabara de chegar à capital paulista. É bastante conhecida a anedota contada por Luiz de Barros sobre uma conversa que teve com o então diretor das Empresas Cinematográficas Reunidas, que administrava o Santa Helena. Nela Barros diz ter feito uma brincadeira ao afirmar que faria um filme sonoro chamado *Acabaram-se os otários*, pois percebeu que o diretor acreditara. Com isso afirma ter conseguido um acordo para exibição no cinema Santa Helena, sem ainda

ter feito o filme (BARROS, 1978, p. 104). Seja essa história real ou não, o fato é que ambos se aproveitaram de um momento de euforia pelo cinema sonoro e viram uma oportunidade de entrar nesse mercado, como observa Rafael de Luna Freire:

Na verdade, a tal aposta representava um acordo mutuamente benéfico entre um exibidor e um cineasta visando aproveitar as condições específicas do mercado cinematográfico do país naquele exato momento. Para o cineasta, era uma chance de alavancar um longa-metragem com garantia prévia de exibição (e provável adiantamento de renda), algo importante para qualquer realizador brasileiro naquele momento. Para o exibidor, era uma oportunidade de oferecer um produto exclusivo para o seu circuito de salas que o distinguiria frente aos “palácios” paulistanos já aparelhados para os *talkies*, como o Cine Paramount, e, logo depois, o Cine Odeon, de Francisco Serrador. Acima de tudo, o filme sonoro de Luiz de Barros daria a Reunidas um trunfo na concorrência direta com os demais cinemas da cidade, que, como os dessa empresa, ainda não tinham sido convertidos para o então caro e complexo sistema de projeção sonora (FREIRE, 2013b, p. 107-108).

Para a realização de *Acabaram-se os otários*, Luiz de Barros precisava de um método de filmagem e projeção de filmes sonoros. Para isso foi criado o sistema nomeado como SincrocineX (ou SynchronicX), mesmo título com o qual foi batizada a produtora do filme. Tom Bill mais uma vez se uniria com Barros, sendo um dos sócios juntamente com “José Del Picchia (cinegrafista) e Gustavo Zieglitz, dono da Agência Cinematográfica Pathé, distribuidora de filmes e representante de equipamentos franceses” (FREIRE, 2013b, p. 108). O método de sincronização do filme consistia em alternar discos musicais pré-existentes com discos gravados especialmente para o filme. Desse modo Luiz de Barros conseguiu realizar aquele que é considerado o primeiro filme brasileiro sonoro de longa metragem²⁷.

Acabaram-se os otários é um objeto fundamental para se entender a forma como Luiz de Barros transita entre os meios artísticos e como cada tipo de entretenimento fazia parte de um “paradigma cultural” (GAUDREAU, 2011) mais amplo. Os protagonistas do filme são justamente Tom Bill e Genésio Arruda. A temática e os elementos presentes no filme demonstram que ele se aproximava do tipo de espetáculo que a dupla fazia nos shows de variedades do Moulin Bleu, na mesma época em que o filme foi realizado²⁸. O enredo “narra

²⁷ Para maiores informações sobre o processo de produção do filme, consultar: FREIRE, Rafael de Luna. “*Acabaram-se os otários*: compreendendo o primeiro longa-metragem brasileiro sonoro”. **Rebeca**, v. 3, 2013 (p. 104-128). Disponível em: <<http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/d5.pdf>>.

²⁸ Através de resenhas e anúncios, pode-se ter uma ideia do conteúdo de *Acabaram-se os otários*, pois o filme é considerado perdido, restando poucos fragmentos de imagem. Recentemente, Rafael de Luna Freire localizou, no acervo do Instituto Moreira Salles, discos que correspondem a algumas gravações feitas especialmente para o filme (FREIRE, 2013a, p. 394). Trata-se de um documento de grande importância histórica que auxilia nas tentativas de reconstituição do filme.

as aventuras de um caipira e de um italiano que vem a São Paulo. Compram um bonde. São depenados num cabaré. E, assim, desiludidos, voltam ao interior” (*Cinearte*, 18 set 1929, p. 21). A premissa do caipira na cidade grande é bastante conhecida do teatro popular. A passagem do homem do interior que é enganado e acaba comprando um bonde era uma anedota bastante conhecida, que inclusive rendeu um título de revista teatral no Rio de Janeiro. Em julho do mesmo ano estreia no Teatro Recreio *Compra um bonde*, revista de Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Alfredo de Carvalho, onde Mesquitinha interpretava o mineiro ludibriado (*Correio da Manhã*, 5 jul 1929, p. 6). Porém a encenação da piada, provavelmente, era apenas uma das situações exploradas no filme. Além dessa o filme apresentaria uma série de “atrações” (GUNNING, 1990), como as canções de Paraguaçu e Genésio Arruda e esquetes que se passam em um cabaré.

O gênero musical caipira apresentado no filme já podia ser apreciado pelo público do Moulin Bleu e passava por um período de grande popularidade no mercado fonográfico, muito devido ao sucesso dos discos de Cornélio Pires (FREIRE, 2013b, p. 111). Pode-se imaginar, também, que o tipo de humor dos esquetes se aproximasse com o que a dupla fazia nos espetáculos. Uma vez que o filme prometia oferecer “uma bela trama amunizada [*sic*] por cantos, modinhas e cenas perfeitamente regionais, expoentes da vida e da alma ‘caipira’” (*Folha da Manhã*, 31 jul 1929, p. 4) - algo bastante semelhante à publicidade do Moulin Bleu. Dessa forma, Luiz de Barros aproveitava os artistas e o tipo de espetáculo com o qual vinha trabalhando para produzir um filme que buscava penetrar em um mercado promissor, devido à curiosidade do público pelo cinema sonoro.

Lançado no Santa Helena em 2 de setembro de 1929, *Acabaram-se os otários* ficou em cartaz por 21 dias, percorrendo, posteriormente, outras salas do circuito das Empresas Cinematográficas Reunidas e alcançando um provável sucesso de público e renda. A SincrocineX investiu ainda em outros filmes, a maioria curtas-metragens cômicos com os mesmos artistas²⁹, que serviam como complemento para sessões cinematográficas. A respeito disso, Rafael de Luna Freire comenta sobre a possibilidade de alguns curtas-metragens serem cenas desmembradas de *Acabaram-se os otários*. (FREIRE, 2013b, p. 125), o que demonstraria o aspecto de variedade de atrações que o filme possuiria.

Ainda pela SincrocineX, Luiz de Barros realiza *Messalina* (1930), baseado no romance de Félicien Champsaur, *L’orgie latine*. O filme apresentava cenas de nu artístico e era impróprio para menores e senhoritas (*Folha da Manhã*, 20 abr 1930, p. 13). Os protagonistas

²⁹ Além da dupla de cômicos já citada, Vincenzo Caiaffa também fazia parte do elenco do Moulin Bleu e atuou em boa parte dos filmes da SincrocineX.

eram Caiaffa, ator do Moulin Bleu, e Gerta Walkiria. O filme estreou em 21 de abril de 1930, também no Santa Helena, junto com a comédia sonora *Lua de mel* (Luiz de Barros, 1930), estrelada pelos mesmos atores de *Acabaram-se os otários*. Em alguns programas anunciados na *Folha da Manhã* constavam apresentações de palco com Genésio Arruda e Tom Bill na mesma sessão em que eram exibidos os filmes. Dessa forma, percebe-se uma forte relação com os espetáculos do Moulin Bleu, inclusive no que se refere à presença dos nus artísticos.

Outro filme de longa metragem da produtora foi *O babão* (Luiz de Barros, 1931), estrelado por Genésio Arruda, Tom Bill, Rina Weiss e Luly Malaga. O filme é bastante comentado em trabalhos sobre o cinema brasileiro por ser uma paródia do filme protagonizado por Ramon Novarro *O pagão* (*The pagan*, W.S. Van Dyke, 1929), mas que trazia, também, a temática caipira. Distribuído pelo Programa Matarazzo, *O babão* estreou no cinema Odeon, em São Paulo, com projeção sonora por meio do sistema Vitaphone. (BARROS, 1978, p. 107). Quando o filme foi lançado, os cinemas das grandes cidades já estavam preparados para a exibição do filme sonoro. Com isso, aquele primeiro momento, em que se estabeleceu um acordo entre produtor e exibidor a fim de criar um aparelho de sincronização para os primeiros filmes sonoros brasileiros, se mostrou uma condição momentânea, motivada pela necessidade de suprir o circuito com filmes sonoros. “Passado esse fugaz momento de convergência de interesses [entre produtor e exibidor], o mercado voltou ao que era antes – essencialmente atrelado ao filme estrangeiro – e *O babão*, por exemplo, não repetiu o sucesso de seu precursor” (FREIRE, 2013b, p. 126).

2.6 E de novo os palcos

Mesmo enquanto estava envolvido com a produção de filmes da SincrocineX, Luiz de Barros realizou trabalhos pontuais como cenógrafo em companhias teatrais e dirigiu espetáculos de variedades em São Paulo. Em agosto de 1931 o realizador decidiu montar uma nova companhia teatral, a qual nomeou de Conjunto de Fantasias Modernas Via Láctea. A proposta da Via Láctea é explicada em nota:

Não será uma companhia de revistas, nem de comédias. Realização moderna. Inspirada no que Luiz de Barros tem visto de interessante nos palcos europeus e norte-americanos, ou através do cinema, “Via Láctea” tem mais de cinema do que de teatro.

Tudo quanto o cinema falado tem apresentado de lindo desfilará pela “boite” da rua Boa Vista, sob temas inéditos, com muita coisa local para interessar o público de S. Paulo... (*Diário Nacional*, 20 ago 1931, p. 2).

Luiz de Barros utilizava o sucesso dos filmes musicais que chegavam aos cinemas paulistas para idealizar um tipo de espetáculo focado nas fantasias, no cenário colorido e nas *girls*, e que tinha como alvo um público familiar (*Diário Nacional*, 3 set 1931, p. 2).

A peça de estreia, *Sorrisos de mulher* (Luiz de Barros), foi apresentada pela primeira vez no teatro Boa Vista, em 5 de setembro, e era dividida em quadros. O elenco contava com Otília Amorim e Nino Nello, ator que interpretava o tipo italiano em diversas peças e revistas paulistas, entre outros artistas.

A segunda peça da Via Láctea foi *Settas de cupido*, apresentada em novo local, o Cassino Antarctica, também em São Paulo. A peça possui um enredo de romance, em que um poeta quer se suicidar por amor. Seu tio, que é um coronel, e um boticário, vindos do interior, tentam impedir que o rapaz se mate, e o levam para a roça. O coronel apresenta o rapaz a Maria e os dois acabam se apaixonando. Em meio a esse “fio condutor” são apresentados esquetes sem nenhuma relação, canções e bailados, ensaiados por Nemanoff³⁰.

Às vésperas da estreia de *Golfinho*, em 28 de setembro, a companhia desaparece dos jornais. Luiz de Barros conta que a Via Láctea foi encerrada por que o empresário responsável pela companhia foi preso por conta de outros negócios (BARROS, 1978, p. 111).

No início de 1932, Luiz de Barros volta ao Rio de Janeiro para ser o gerente do Alhambra Diversões, novo empreendimento ainda em construção de Francisco Serrador na Cinelândia, que contaria com espetáculos de cinema e teatro, rинque de patinação, entre outros tipos de entretenimento. Os primeiros grandes eventos do Alhambra foram bailes de carnaval com decoração e organização de Luiz de Barros, o primeiro deles em 6 de fevereiro de 1932. A abertura da casa ocorreu no dia 4 de fevereiro com o rинque de patinação, porém os bailes de carnaval foram divulgados pela imprensa como sendo a inauguração do Alhambra Diversões. A inauguração como cineteatro e as primeiras exibições de filmes, porém, ocorrem apenas em 29 de abril de 1932. Luiz de Barros permanece como gerente do Alhambra pelo menos até junho de 1932 (*Diário da Noite*, 7 jun 1932, p. 4).

Em setembro de 1932, o empresário teatral Manoel Pinto inaugurava o Moinho Vermelho no Teatro República. Nas palavras de Delson Antunes os moinhos “eram casas em que se apresentavam *revuettes* - pequenos espetáculos de variedades, rápidos, fugazes, intercalados por números licenciosos, que contagiaram as plateias populares do Rio de Janeiro”, cujo “principal atrativo era o show de strip-tease” (ANTUNES, 2002, p. 83), apesar de contar também com bons atores cômicos, como Manuelino Teixeira. Luiz de Barros

³⁰ Texto da peça *Settas de cupido* submetido à censura, disponível no Acervo Miroel Silveira (ECA/USP).

desempenhou a função de diretor artístico do Moinho Vermelho. A peça de estreia foi *Amorzinho*, uma “revista brejeira” de Gordo e Magro, pseudônimos dos autores. Seguiram-se peças com títulos como: *Tira...vira*, *Frango assado*, *Pega aqui* e *Nu e cru*. Em dezembro do mesmo ano a Companhia vai para São Paulo, apresentando-se inicialmente em espetáculos não impróprios para menores, sob o nome de Grande Companhia Internacional de Revistas Brejeiras Montparnasse, no Teatro Sant’Anna; e, a partir de 26 de dezembro, no Teatro Recreio de São Paulo, como Moinho Vermelho e com espetáculos somente para maiores. Luiz de Barros permanece como diretor até o fim da temporada em São Paulo, em 16 de janeiro de 1933. Uma curiosidade da passagem por São Paulo é a revista *Arrasta a sandália*, onde seriam “lançados os sambas de maior sucesso agora no Rio” (*Folha da Manhã*, 15 jan 1933, p. 21).

Novamente no Rio de Janeiro, Luiz de Barros rapidamente se organiza para montar uma nova companhia teatral: a Uiara. Anunciada como uma companhia de “estilização do folclore”, a Uiara pretendia, “em uma sucessão de quadros altamente artísticos, fazer desfilar, em ambientes estilizados em sedas e lamês, todas as nossas canções, as nossas lendas e os nossos costumes” (*Diário da Noite*, 21 mar 1933, p. 5). Luiz de Barros era o diretor artístico. A peça de estreia foi encenada pela primeira vez no Teatro Cassino, em 30 de março de 1933. *Felicidade é quase nada*, de Gilberto de Andrade, trazia no elenco Manuelino Teixeira, Laura Suarez, Roberto Vilmar, Zezé Fonseca, entre outros. Depois de três peças (as duas seguintes de autoria de Luiz de Barros e Gilberto de Andrade), provavelmente sem sucesso, como afirma o jornal *Diário da Noite* (18 maio 1933, p. 5), a companhia muda de gênero e apresenta a “revista-fantasia” *Linda morena*, de Carlos Bittencourt e Nelson Abreu, em 17 de maio. A revista conta também com o reforço de alguns artistas conhecidos em espetáculos do gênero, como Grijó Sobrinho. A orquestra era comandada por Lamartine Babo e apresentava algumas de suas músicas. Entretanto, poucos dias depois a companhia foi dissolvida (*Diário da Noite*, 23 maio 1933, p. 5).

A “Companhia de Revistas Parisienses” foi montada em setembro de 1933, pela Empresa Luiz Galvão, no teatro Rialto. A direção artística foi entregue a Luiz de Barros, que se encarregou da revista de estreia *Mossoró, minha nega*, de Marques Porto e Ary Barroso, com Mesquitinha e Alda Garrido liderando o elenco, além dos números de dança com Alice Spletzer e suas *girls*. A segunda peça da Companhia foi *Cavando ouro* (Gilberto de Andrade e R. Magalhães), estreada em 29 de setembro de 1933, cujo destaque foi a parte cômica, característica da companhia (*Correio da Manhã*, 30 set 1933, p. 5). Em 26 de outubro do mesmo ano a Companhia de Revistas Parisienses interrompe suas apresentações e se prepara

para uma temporada em Minas Gerais (*Diário da Noite*, 26 out 1933, p. 7). Provavelmente Luiz de Barros não acompanhou a Companhia, pois logo seu nome apareceria envolvido em outro trabalho, como veremos a seguir.

2.7 Os shows dos cassinos

Uma parte importante da carreira de Luiz de Barros foi sua atuação como diretor artístico dos cassinos da Urca e Atlântico, no Rio de Janeiro. Seu envolvimento nesse tipo de entretenimento é relevante para este trabalho, uma vez que dos cassinos vinham diversas atrações que aparecem nos filmes. Os shows dos cassinos, realizados nos chamados *grill rooms*, apresentavam artistas cômicos, números musicais e bailados luxuosos que entretinham a elite frequentadora dessas casas.

O Cassino da Urca foi inaugurado em 12 de setembro de 1933 com um grande baile (*Diário da Noite*, 9 set 1933, p. 3). Luiz de Barros conta que foi contratado pouco depois, pois o público de alta classe não estava frequentando o cassino (BARROS, 1978, p. 113), e acrescenta que uma de suas primeiras providências foi alterar o local do *grill*, o que aconteceu em 9 de dezembro daquele ano (*Diário da Noite*, 9 dez 1933, p. 2), juntamente com a estreia do “Urca Ballet”, dirigido por Oeser Valery. No Cassino da Urca, até o início de 1935, Luiz de Barros encarregou-se de funções como a contratação de artistas, decoração da casa e organização de bailes especiais, em datas como o carnaval e o *réveillon*.

Depois de pouco mais de um ano no Cassino da Urca, Luiz de Barros acompanhou a abertura do Cassino Atlântico, em Copacabana, organizando bailes carnavalescos em fevereiro de 1935. Barros permaneceu por um tempo também como diretor artístico do cassino.

A volta de Luiz de Barros ao cinema, depois de um período sem realizar filmes, deve muito ao seu relacionamento com os donos do Cassino da Urca nesse período. A realização de *Carioca maravilhosa* (Luiz de Barros, 1935) foi possibilitada por Sebastião Santos, um dos sócios do cassino, que para isso criou a Régia-Film. O filme era uma coprodução com a Cinédia e foi filmado nos estúdios da produtora de Adhemar Gonzaga. *Carioca maravilhosa* tinha como protagonista Carlos Vivan, cantor argentino que se apresentava com sucesso no Cassino da Urca naquele momento. O filme apresentava um enredo de romance, em que um argentino vinha ao Rio de Janeiro à procura de sua noiva, porém acabava se apaixonando por uma carioca. Durante sua busca o argentino passa por diversos pontos da cidade, desde os

hotéis e apartamentos de luxo até a favela (*A Scena Muda*, 28 maio 1935, p. 31-32)³¹. Caracterizado como uma comédia musical, o filme apresentava alguns cantores, com destaque para Sílvio Caldas, e cenas filmadas no Cassino da Urca (MARIÑO, 2014, p. 87). O filme foi exibido em junho de 1935 em Buenos Aires, durante uma visita de Getúlio Vargas à Argentina, mas no Brasil só estreou em junho de 1936, no cinema Íris (GONZAGA, 1987, p. 45), sem grande publicidade.

Luiz de Barros continuaria trabalhando no Cassino Atlântico durante o ano de 1935 e início do ano seguinte. Para o carnaval de 1936, organizou bailes carnavalescos para o cassino. Como cenógrafo e diretor artístico experiente, Barros frequentemente era requisitado para organizar bailes, tendo sido responsável pelos bailes de carnaval na sede do Fluminense Football Club anualmente, entre 1934 e 1939.

2.8 Os filmes da Cinédia

Em 1936 Luiz de Barros é contratado como diretor na Cinédia (HEFFNER; RAMOS, 1988, s/n), o que faz com que passe a realizar filmes com maior frequência. A produtora fundada por Adhemar Gonzaga foi responsável por grande parte da produção de longas-metragens na década de 1930 no Brasil. Equipada para a realização de filmes sonoros em dezembro de 1932 (GONZAGA, 1987 p. 11), a Cinédia lançou em seguida o filme *A voz do carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933), um documento de longa-metragem sobre o carnaval daquele ano, com cenas ficcionais que incluíam “um trecho cômico, interpretados por artistas de valor”, entre eles o ator Pablo Palitos. A partir de então a produtora passou a investir na produção de comédias com características populares.

Chegando à Cinédia, Luiz de Barros realiza o filme *O jovem tataravô* (1936). Depois de encenada como comédia teatral e quadro de revista, a peça *O tataravô*, de Gilberto de Andrade, foi adaptada pela primeira vez para o cinema³². Apesar de não ser considerada uma comédia musical, há uma longa sequência no cabaré, com músicos e orquestra, inserindo atrações musicais no filme. *O jovem tataravô* estreou em 14 de setembro de 1936, no cinema Odeon.

Em sua autobiografia, Luiz de Barros faz questão de reiterar sua opinião sobre a diferença entre uma “chanchada” e uma “comédia”. Para o diretor, chanchada eram os filmes

³¹ De *Carioca maravilhosa* só restam alguns fragmentos, o que impossibilita observar como a cidade era mostrada no filme.

³² Luiz de Barros ainda trabalharia com a mesma história no filme *Um pirata do outro mundo* (1957).

que fez na época do carnaval, por pura necessidade comercial (BARROS, 1978, p. 53). Seriam os filmes recheados de *nonsense*, com palhaçadas e exageros (BARROS, 1978, 139). Em contraponto, as “comédias” ou “comédias finas” seriam filmes mais elaborados, com um humor supostamente mais refinado. Muitas das comédias que realizou eram baseadas em peças teatrais, como *O jovem tataravô*.

Ainda em 1936, Luiz de Barros começa a trabalhar em *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), porém acaba abandonando a direção do filme pouco antes das filmagens, que ficam a cargo de Humberto Mauro (HEFFNER; RAMOS, 1988, s/n).

Em seguida, Barros realizou na Cinédia *O samba da vida*, uma comédia com status de superprodução e adaptada de uma peça de Eurico Silva. Filmada entre fevereiro e outubro de 1937 (GONZAGA, 1987, p. 167), a comédia contou com cenários luxuosos de Hippolito Collomb e fotografia de Edgar Brasil. Durante todo o período de realização do filme houve grande publicidade nos jornais, buscando criar interesse no futuro lançamento, um projeto ambicioso da Cinédia. Poucas vezes Luiz de Barros teve a oportunidade de realizar um filme dispondo de tão ampla estrutura e recursos consideráveis. Provavelmente por esse motivo o filme tenha sido considerado exageradamente rebuscado em termos de linguagem cinematográfica, com recorrentes usos de *travelling* e grua e planos longos, e de cenários no estilo *art déco* (HEFFNER; RAMOS, 1988, s/n).

O enredo da comédia gira em torno de uma família que invade um casarão enquanto o dono viaja: o “Filósofo” Pedro, interpretado por Jayme Costa, grande ator de comédias no teatro, sua esposa (Belmira de Almeida), as duas filhas (Heloisa Helena e Maria Amaro) e um cúmplice (Manuelino Teixeira), que se torna o mordomo. No decorrer do filme várias situações cômicas acontecem na casa. No fim, Filósofo descobre vários pequenos crimes do proprietário, que por isso acaba não entregando a família à polícia. Simultaneamente o filme mostra a carreira das duas filhas, uma trabalhando em um *dancing* e a outra como *girl* em um estúdio cinematográfico. Uma oportunidade para mostrar vários números musicais de bastidores, com artistas como Odete Amaral, cantora que se apresentava no Cassino Atlântico e no rádio, e Eva Stachino, famosa vedete de teatro de revista.

O lançamento de *O samba da vida* ocorre no Alhambra, em 25 de outubro de 1937, onde fica por duas semanas. O filme tem uma boa recepção por parte da crítica, que reconhece o maior cuidado na produção, em relação a outros filmes brasileiros do período.

Logo após a exibição de *O samba da vida*, Luiz de Barros começa a trabalhar em seu próximo filme na Cinédia: *Maridinho de luxo* (1938). A comédia também era uma adaptação de peça teatral, baseada em *Compra-se um marido*, de José Wanderley, em que uma moça de

família rica (Maria Amaro) decide literalmente comprar um marido (Mesquitinha) apenas por convenção, para que pudesse continuar a fazer o que bem entendesse de sua vida. A produção do filme foi iniciada em dezembro de 1937, e no decorrer de sua realização chegou a época do carnaval. Como a Cinédia tinha contrato com os artistas do filme, decidiu fazer uma comédia carnavalesca rapidamente e com poucos recursos. Luiz de Barros foi escolhido para dirigir *Tereré não resolve* (1938), filme rodado em sete dias e lançado logo após o carnaval.

O longa-metragem conta com poucos cenários e uma grande quantidade de imagens documentais: tomadas do curso na Avenida Central e do Baile das atrizes no Teatro João Caetano. O enredo do filme tem como protagonistas duas amigas (Maria Amaro e Lygia Sarmiento) que, duvidando da fidelidade dos maridos (Oscar Soares e Rodolpho Mayer), decidem lhes pregar uma peça. Para tanto enviam bilhetes anônimos convidando-os para um baile de carnaval. As duas mulheres e a empregada (Ana de Alencar) vão ao baile mascaradas e vestidas com fantasias idênticas. Instaura-se a confusão de troca de casais, que termina com tudo se esclarecendo. Além dos casais há a presença de um tio (Carlos Barbosa) que diz detestar “a pouca vergonha do carnaval carioca”, mas também cai na folia.

Mesquitinha dá vida a um personagem emblemático do filme, interpretando um bêbado que, embora pouco acrescenta à evolução da narrativa, cumpre um papel semelhante ao do antigo “compère” das revistas teatrais, fazendo piadas, comentando e interagindo com os personagens. É ele quem contracenava com Morais Cardoso, o verdadeiro Rei Momo do carnaval carioca, cedido pelo jornal *A Noite*, em rápida aparição no filme. A participação do Rei Momo é outro atrativo relacionado ao aspecto documental e de atualidade do filme. O jornal *A Noite* noticiava diariamente com grande destaque o percurso do “rei” pelos bailes e ruas da cidade, e não deixou de dar notícia também da ocasião em que o mesmo se dirigiu aos estúdios da Cinédia para a filmagem da cena em questão:

Já tivemos ensejo de noticiar que o grande rei da folia e da pândega está sendo filmado em várias oportunidades, a fim de que sua figura augusta seja encaixada numa produção de alta metragem que a Cinédia está realizando, com motivos carnavalescos [...] Sua Majestade se dignará a comparecer amanhã à tarde, aos estúdios da Cinédia, na Tijuca, a fim de filmar uma cena hilariante, intitulada “Tereré, tereré não resolve...”

Há grande expectativa em torno desse acontecimento, que marcará época e servirá para recordar aos foliões do Brasil a passagem de Rei Momo pelo seu efêmero, embora grandioso reinado (*A Noite*, 22 fev 1938, p. 2).

Outra atração do filme era um número musical de Alvarenga e Ranchinho, com uma das marchinhas mais tocadas no carnaval de 1938: “Seu condutor” (Herivelto Martins, Alvarenga e Ranchinho).

Luiz de Barros considera *Tereré não resolve* sua primeira “chanchada”, que segundo ele eram filmes feitos para a “época de Momo” e que proporcionavam “grandes rendas” (BARROS, 1978, P. 137). O filme foi lançado em 5 de março de 1938, no cinema Alhambra.

Ainda em março são concluídas as filmagens de *Maridinho de luxo* (GONZAGA, 1987, p. 167), porém o filme só é exibido em agosto, primeiramente no cinema Odeon, no Rio de Janeiro.

Na sequência Luiz de Barros começa as filmagens de *Diamantes negros*, um drama sobre a exploração do ouro (GONZAGA, 1987, p. 75). Porém o filme só é exibido comercialmente em 1941, sem grande divulgação e com o título de *Sedução do garimpo* (1941). Esse seria o último longa-metragem de Luiz de Barros na Cinédia, antes de um intervalo.

No teatro de revista, Luiz de Barros faz os cenários de *Meia noite*, de Jardel Jércolis e Geysa Bôscoli. A revista da Cia. Jardel Jércolis foi à cena pela primeira vez em 14 de outubro de 1938. Semanas antes da estreia, a *Gazeta de Notícias* (30 set 1938, p. 11) informava que Luiz de Barros, “a despeito de seus afazeres como diretor artístico da Cinédia, está à frente de 20 homens diariamente, criando 23 lindos e encantadores cenários, em vulto, que transformarão o palco do Carlos Gomes em verdadeiro paraíso!”.

Fora da Cinédia, Luiz de Barros realiza *Cisne branco* (1940), ambientado na Escola Naval. O filme foi produzido pelo exibidor Vital Ramos de Castro (FREIRE, 2011, p. 283) com lançamento no cinema Plaza em fevereiro de 1940 e exibido em outros cinemas do circuito do exibidor. A produção do filme provavelmente se deve ao cumprimento da obrigatoriedade de exibição de um longa-metragem em cada sala comercial, estipulada por um decreto-lei de 1939. Em seguida, em 1940, Luiz de Barros filma *Entra na farra*, em coprodução com a Régia Filme³³. A comédia foi filmada em um estúdio próprio de Luiz de Barros, como conta o mesmo em sua autobiografia (BARROS, 1978, p. 140). O filme só foi exibido em 1943, no cinema Odeon.

O filme seguinte do diretor foi mais uma comédia, intitulada *E o circo chegou* (1940), uma produção independente. Para as filmagens, Luiz de Barros conta que armou um circo em seu estúdio na Praça Tiradentes (BARROS, 1978, p. 139). A protagonista de *E o circo chegou*

³³ Provavelmente não há relação entre essa produtora e a que realizou o filme *Carioca maravilhosa* em 1935.

era Alda Garrido, conhecida artista do teatro de revista, e a comédia apresentava atrações de circo.

No ano de 1941 mais uma vez Luiz de Barros trabalhou com Jardel Jércolis, em sua companhia de revistas Pa-ra-di-se. Barros foi o cenógrafo da revista *Filhas de Eva*, protagonizada por Dercy Gonçalves (*Jornal do Brasil*, 13 jul 1941, p. 38). No início de 1942, Luiz de Barros foi um dos responsáveis, junto com Renato Cataldi, pela decoração do baile de carnaval do Teatro Municipal, que seria filmado por Orson Welles como parte do filme inacabado *It's all true*.

Como diretor artístico, Luiz de Barros retornaria em seguida ao Cassino Atlântico (BARROS, 1978, p. 124), onde inaugurou o “Green Room” (*Jornal do Brasil*, 10 abr 1942, p. 3) e contratou atrações como a bailarina Carmen Brown.

Luiz de Barros somente voltaria a filmar um longa-metragem para a Cinédia em 1943. Durante a Segunda Guerra o acesso à película e produtos químicos, que chegavam ao Brasil apenas por meio de importação, era bastante restrito, o que resultou em uma diminuição na produção cinematográfica da Cinédia. Em 1942, a empresa paralisou suas atividades próprias e alugou os estúdios para a RKO, produtora norte-americana que pretendia realizar o filme *It's all true* no Brasil. O projeto, sob a direção de Orson Welles, intencionava mostrar aspectos da cultura brasileira, como o carnaval, tendo Grande Otelo como protagonista. O filme, no entanto, acabou não sendo concluído, apesar da grande quantidade de material filmado.

Mesmo com dificuldades financeiras e materiais, a Cinédia retomou a produção no ano seguinte com uma comédia carnavalesca. *Samba em Berlim*. Na cópia visualizada para esse trabalho Adhemar Gonzaga é creditado como diretor do filme. No entanto, a maioria das fontes pesquisadas aponta Luiz de Barros como diretor, inclusive Alice Gonzaga, no livro *50 anos de Cinédia* (GONZAGA, 1987, p. 101).

Samba em Berlim conta a história de dois caipiras, Quincas (Mesquitinha) e Juca (Brandão Filho), que, ao receberem retratos autografados da artista Leda Léa (Laura Suarez), viajam de Minas Gerais até o Rio de Janeiro para esclarecer quem é o namorado da moça. Os dois se hospedam em uma pensão onde a dona, Pimpinela (Silvino Neto), e o empregado (Grande Otelo) irão enrolar os “dois otários”. Enquanto isso, na parte romântica do filme, a atriz de cinema Leda Léa sofre o preconceito do noivo (Léo Albano) devido a sua profissão e é ao mesmo tempo cortejada por um português rico (Manoel Rocha). No fim, com o casal reconciliado, os caipiras percebem o engano e vão embora, acabando por se alistar no exército, que irá defender o país na Grande Guerra.

Em relação ao elenco que interpreta a trama do filme, destaca-se a figura de vários artistas famosos dos palcos das revistas e do cinema, entre eles Mesquitinha, Brandão Filho, Dercy Gonçalves, Grande Otelo e Manoel Rocha, nomes sempre presentes nos anúncios dos jornais e que eram utilizados como grande chamariz de público.

Mas a grande atração eram os números musicais. *Samba em Berlim* tinha a função, assim como as revistas carnavalescas, de divulgar e reforçar os sucessos do carnaval daquele ano. Assim, o enredo permitia que se mostrassem os bastidores do rádio e do cinema, apresentando números musicais³⁴. Uma nota publicada em jornal de grande circulação mostra o destaque que se dava à parte musical e aos artistas:

O repertório brejeiro do momento, os mais deliciosos sambas e marchas da atualidade estão em “Samba em Berlim”, nas vozes estimadas dos luminares do microfone, constituindo uma das razões de agrado do divertidíssimo “musical” da Cinédia (*A Manhã*, 20 fev 1943, p. 5).

Samba em Berlim estreou simultaneamente em cinco salas do circuito de Vital Ramos de Castro no Rio de Janeiro: Plaza, Parisiense, Olinda, Ritz e Astória, todas com cinco sessões diárias durante uma semana.

Em 1944 Luiz de Barros realiza *Berlim na batucada*, filme-revista carnavalesco que analisaremos no terceiro capítulo. Na sequência dirige *Corações sem piloto* (1944), também pela Cinédia, uma comédia baseada em uma peça teatral portuguesa (GONZAGA, 1987, p. 105). O filme não é um musical como os dois anteriores, sendo considerado pelos críticos como uma comédia de *vaudeville*, com fortes características teatrais. *Corações sem piloto* estreia em novembro de 1944 no cinema Metro Passeio (*Correio da Manhã*, 30 nov 1944, p. 13).

O trabalho de Luiz de Barros na Cinédia continua logo em seguida, com a adaptação do romance de Aluizio Azevedo, *O cortiço* (Luiz de Barros, 1945). Considerado um projeto mais ambicioso, *O cortiço* mereceu maiores atenções por parte da produtora e foi muito bem recebido pela crítica quando lançado em julho de 1945. Luiz de Barros aponta o filme como o que mais alegria lhe deu (BARROS, 1978, p. 150), ganhando, inclusive, o prêmio de melhor filme do ano pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos.

³⁴ Abordamos as relações entre *Samba em Berlim* e o teatro de revista no artigo “A Capital Federal e *Samba em Berlim*: o teatro de revista em filmes de Luiz de Barros” (2014). Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=387%3Aa-capital-federal-e-samba-em-berlim-o-teatro-de-revista-em-filmes-de-luiz-de-barros&catid=54%3Anumero-9&Itemid=166>.

Lançado em um circuito de segunda linha, nos cinemas Odeon, Ipanema e América, *O cortiço* não foi bem comercialmente (GONZAGA, 1987, p. 106), o que reforça a ideia de Luiz de Barros de que, apesar de preferir realizar filmes de caráter mais “artístico”, precisa recorrer aos filmes “de bilheteria” para alimentar a indústria (MELO, 2014, p. 442-443).

Pensando nisso, ainda no fim de 1944, a Cinédia começa a realizar sua próxima comédia musical para o carnaval do ano seguinte. *Pif-paf* (Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga, 1945) estreou dia 5 de fevereiro nos cinemas Astória, Olinda, Plaza, Ritz e Star, no Rio de Janeiro; e, dois dias depois, no Ritz São João e Ritz Consolação, em São Paulo. Além de ser recheado de músicas de carnaval, o filme prometia “uma história amorosa e divertida, independente de qualquer fundo carnavalesco” (*Gazeta de Notícias*, 1 fev, 1945 p. 6), baseada em um triângulo amoroso entre o galã Leo Albano, que também atuou em *Berlim na batucada*, Odete Alencar e a cantora Marlene. O enredo do filme retrata os bastidores da realização de um filme musical no fictício “Aymoré Studio”. Utilizando-se de um recurso metalinguístico, ao fazer referência ao próprio cinema brasileiro e às comédias populares dos anos 1940, o filme justificava, assim, a inserção dos números musicais na narrativa, o grande atrativo do filme.

Em *Pif-paf* são apresentados números com Trio de Ouro, Alvarenga e Ranchinho, Marlene, Nilton Paz, Jararaca e Ratinho, entre outros. Além da atuação dos atores cômicos Chocolate, Adoniran Barbosa e Walter D’Avila, trio que voltará no filme *Caídos do céu*.

Infelizmente, apesar de nosso esforço ao longo da pesquisa, não conseguimos acesso a nenhuma cópia de *Pif-paf*. Portanto não nos deteremos em uma análise mais aprofundada deste filme, embora a ficha técnica e algumas matérias em periódicos nos deixem com a certeza de que muito poderia ser explorado a respeito desse filme e sua relação com o teatro de revista.

Apesar das constantes críticas, para uma empresa como a Cinédia sobreviver e ainda se arriscar a realizar trabalhos mais “sérios”, como o filme *O cortiço* (Luiz de Barros), era necessária a realização de filmes mais populares e que, mesmo apoiados em pequenos orçamentos, atraíam o público aos cinemas e garantiam um retorno de capital considerável.

Para o carnaval de 1946, mais um filme-revista é realizado por Luiz de Barros, sob o pseudônimo de Guilherme Teixeira. Adhemar Gonzaga relata, em carta endereçada ao seu cunhado, que pretendia dirigir *Caídos do céu* (Luiz de Barros, 1946), porém precisou cuidar da máquina de revelação do estúdio que havia sido danificada, comprometendo as atividades da Cinédia. Gonzaga complementa que entregou a direção a Luiz de Barros, “que matou completamente o filme”. Isso, juntamente com a impossibilidade de lançar o filme no Rio de

Janeiro antes do carnaval, é dado como justificativa do produtor para o pouco retorno de bilheteria do filme, contrariando suas expectativas (AQUINO; GONZAGA, 1989, p. 67).

Caídos do céu seria o último filme de Luiz de Barros produzido pela Cinédia até 1950, quando filma *Aguenta firme, Izidoro* (Luiz de Barros, 1951). Durante o ano de 1946, Luiz de Barros escreveu sobre cinema na coluna “Cinema. Comentário do dia”, no *Diário trabalhista*, onde apresentava suas ideias sobre cinema como “arte” e como “indústria”. Luís Alberto Rocha Melo fez um levantamento dos textos escritos pelo diretor, observando, entre outras coisas, a importância que Barros credits aos exibidores para o progresso do cinema brasileiro. Para Melo, isso explicaria

não só o gradual afastamento de Luiz de Barros da Cinédia após ter dirigido *Caídos do céu*, como também a posterior realização de uma série de cinco filmes lançados entre novembro de 1947 e fevereiro de 1949, todos em sociedade com produtores diversos e rodados em estúdios diferentes, mas contando sempre com a participação de Luiz Severiano Ribeiro Júnior (MELO, 2014, p. 444).

Severiano Ribeiro Júnior era herdeiro de uma importante cadeia exibidora no Brasil e com uma grande influência no meio cinematográfico, ampliada ainda mais com a criação da distribuidora UCB (União Cinematográfica Brasileira). Melo afirma que:

A associação de Luiz de Barros com a UCB implicava em um estratégico distanciamento entre o cineasta e a Cinédia. Como as relações entre Adhemar Gonzaga, proprietário desse estúdio, e Luiz Severiano Ribeiro Júnior eram extremamente tensas e conflituosas, os filmes produzidos pela Cinédia com frequência encontravam dificuldades de penetração no mercado exibidor. *O cortiço* e *Caídos do céu* (ambos produzidos e distribuídos pela Cinédia) ilustram bem essas dificuldades. *O cortiço* demorou seis meses para entrar em cartaz, e assim mesmo estreou num circuito considerado de “segunda linha” (Odeon-América-Ipanema). *Caídos do céu*, um filme carnavalesco, não encontrou espaço nos cinemas até abril de 1946, estreando tardiamente em apenas um cinema na Cinelândia, o São Carlos, onde permaneceu por quatro semanas em cartaz (MELO, 2014, p. 446).

Dessa forma, Luiz de Barros iniciaria uma nova fase de sua carreira como diretor cinematográfico, com produções “independentes”, ou dirigindo filmes para algumas produtoras. Em sua biografia não constam atividades fora do cinema após 1946, mas seu trabalho como diretor continuou em ritmo intenso. Entre 1947 e 1962 Luiz de Barros realizou pelo menos 24 longas-metragens, sendo a maioria comédias. Entre eles estão títulos como: *O malandro e a granfina* (1947), produção da Brasil Vita Filmes, de Carmen Santos; *Anjo do lodo* (1951), filme da Cinédia, baseado no romance *Lucíola*, de José de Alencar; *Malandros*

em quarta dimensão (1954), produção da Atlântida, com Grande Otelo; entre outros. Depois de um grande intervalo, Luiz de Barros, então com 84 anos, realiza seu último filme, *Ele, ela, quem?* (1977), comédia financiada pela Embrafilme. Porém não abordaremos esses filmes por não fazerem parte do recorte da pesquisa.

Fazendo um levantamento dos diversos trabalhos de Luiz de Barros até meados da década de 1940, percebemos como o realizador estava inserido em um contexto artístico muito mais amplo do que o cinema considerado isoladamente. Percebemos como sua atividade profissional em diversas formas de entretenimento estabelecem relações de um modo extremamente dinâmico. A análise dos filmes *Berlim na batucada* e *Caídos do céu*, no próximo capítulo, tem como objetivo tornar mais nítidas essas relações, principalmente no que tange o teatro de revista e as comédias musicais carnavalescas produzidas pela Cinédia.

CAPÍTULO 3 - *BERLIM NA BATUCADA* (LUIZ DE BARROS, 1944)

Depois de passar o ano de 1942 sem nenhuma produção própria, por conta das dificuldades com a Guerra, a Cinédia retomou sua produção com a “super comédia revista carnavalesca” (*Correio da Manhã*, 21 fev 1943, p. 22) *Samba em Berlim* (Luiz de Barros), lançada em 22 de fevereiro de 1943. Com o sucesso alcançado pelo filme, a Cinédia decide repetir a fórmula no ano seguinte com o filme *Berlim na batucada*, novamente sob a direção de Luiz de Barros. O título mais uma vez remetia ao conflito mundial, embora o filme pouco explore o tema. De acordo com a Alice Gonzaga (1987, p. 168) a filmagem começou em 22 de novembro de 1943. Com sua atividade ainda reduzida, a Cinédia contou com as “rendas magníficas” de *Berlim na batucada* para pagar suas contas e bancar as produções seguintes da empresa (GONZAGA, 1987, p. 14).

A estreia ocorreu dia 7 de fevereiro de 1944, no Rio de Janeiro, quinze dias antes da terça-feira de carnaval, com cinco sessões diárias em cinco salas do exibidor Vital Ramos de Castro: o Plaza, na Cinelândia; o Parisiense, no Centro; o Astória em Ipanema; o Ritz, em Copacabana; e o Olinda, na Tijuca. O contrato para lançamento do filme *Berlim na batucada* nos cinemas cariocas foi feito em dezembro do ano anterior e implicava em um adiantamento de renda de trinta e cinco mil cruzeiros³⁵. Neste tipo de acordo, o exibidor financiava parte do filme e esse valor era descontado do borderô dos cinemas, o que auxiliava na viabilidade da realização do filme.

O enredo do filme já evocava a exibição dos diversos números de revista, uma vez que aborda a busca de um produtor norte-americano por artistas brasileiros, com a intenção de realizar um filme em Hollywood. A partir de então o estrangeiro será conduzido por um malandro carioca que o apresentará a diversos cantores e à escola de samba, símbolo do carnaval. Relacionados ao enredo principal, aparecem diversos personagens em cenas que funcionam mais como esquetes autônomos do que como parte da história. Além do número musical final que é uma verdadeira apoteose de revista. Nos deteremos a partir de agora na análise do filme, buscando descrever cada atração que o filme apresenta.

³⁵ Documentos sobre o filme *Berlim na batucada*, disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

3.1 Enredo, temas e contextos

O protagonista de *Berlim na batucada* é um malandro do morro apelidado de Mexerica, interpretado por Procópio Ferreira, ator com uma carreira de sucesso no teatro, sendo reconhecido pelo gênero da comédia de costumes. Em uma nota do jornal *A Manhã* comentava-se sobre o fato do artista se queixar de seus personagens anteriores no cinema, por serem dramáticos, e completava:

Em *Berlim na batucada*, Procópio tem na verdade a sua primeira oportunidade no cinema, apresentando-se em seu verdadeiro caráter, aquele que fez o êxito em suas velhas temporadas no Trianon e das atuais nos nossos modernos teatros (*A Manhã*, 30 jan 1944, p. 13).

Embora já tivesse trabalhado no cinema anteriormente, inclusive protagonizando o filme *Pureza* (Chianca de Garcia, 1940), uma superprodução da Cinédia adaptada do romance homônimo de José Lins do Rego, Procópio tinha em *Berlim na batucada*, a chance de atuar como no teatro, interpretando um personagem cômico e com uma certa liberdade em cena.

No filme, Mexerica é um malandro que não gosta de trabalho pesado e vive de pequenos trambiques, assim recebe a tarefa de recepcionar um produtor americano que está chegando ao Rio de Janeiro. Pacheco (Alfredo Viviani) é a pessoa originalmente encarregada do trabalho, mas na primeira cena do filme, que se passa em um bar, o vemos tomar um porre. A comicidade da cena inicial se deve a Jararaca e Ratinho, garçons que são demitidos pelo patrão (Carlos Barbosa). A dupla caipira era famosa por suas apresentações musicais intercaladas com causos e piadas, no rádio, no teatro e também nos cassinos. Em um dos quadros de *Berlim na batucada*, Jararaca e Ratinho aparecem vestidos de índios ao lado dos Índios Tabajaras³⁶ em um número musical, descrito em nota do *Jornal do Brasil*:

Um dos números de canto mais bonitos que tem é o dos Índios Tapajós [Tabajaras], dupla indígena verdadeira, que dialoga e canta uma doce e melodiosa canção dos nossos ancestrais. Mas para atrapalhar, na fita o lugar que pretendem os Tabajaras, aparece uma outra dupla indígena... e essa perigosa, os Tapajós... composta de Jararaca e Ratinho, que, para fazerem concorrência aos outros também aparecem vestidos extravagantemente de índios. Mas que índios... (*Jornal do Brasil*, 30 jan 1944, p. 31).

³⁶ Dupla formada pelos irmãos Muçaperê e Erundi (ou Antenor e Natalício), índios legítimos que, em 1943, apresentava-se frequentemente na Rádio Nacional. A sequência em que a dupla apareceria não consta na cópia visualizada, mas estava presente na versão original exibida nos cinemas, como atestam as matérias de jornais.

A presença dos Índios Tabajaras é importante, pois mostra como o filme apresenta diversos tipos de artistas, para além dos cantores de sambas e marchas, mas, ao mesmo tempo, utiliza a paródia e o humor como elementos para proporcionar um tom carnavalesco à cena.

Com Pacheco impossibilitado de sair da cama por ordens do médico (Grijó Sobrinho), sua esposa (Lyson Gaster) trata de ligar para um substituto. Porém, em uma linha cruzada, quem atende ao telefone é Mexerica, que acaba vendo a oportunidade de tirar dinheiro do turista e aceita o trabalho. O casal Alfredo Viviani e Lyson Gaster eram atores de teatro que começaram a carreira em São Paulo. Casados na vida real, mantiveram por décadas uma companhia de revistas que circulou por várias partes do Brasil e alguns países da América do Sul.

O norte-americano é interpretado por Delorges Caminha, protagonista de *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Viana, 1936), considerado um dos mais importantes filmes da Cinédia. Delorges foi ator e diretor de teatro, trabalhando, sobretudo, com comédia. Chegou a ter sua própria companhia teatral, montada no fim dos anos 1930. No cinema participou também de alguns poucos filmes nos anos 1950 e 1960.

Em *Berlim na batucada* o personagem de Delorges Caminha vem ao Brasil com a missão de levar artistas para Hollywood, onde será feito um filme. O argumento, creditado a Herivelto Martins, também autor de algumas canções do filme, é inspirado na passagem de Orson Welles pelo Brasil, quando filmou nos estúdios da Cinédia e em outros lugares do país. Tanto o compositor quanto Luiz de Barros participaram da realização do inacabado *It's all true*. Barros se encarregou da cenografia de um baile filmado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 16 de fevereiro de 1942. Em sua autobiografia, Barros conta que foi chamado para o filme após Welles rejeitar os croquis de Gilberto Trompowsky, alegando querer algo que “representasse coisas do Brasil, e não um pátio como eles faziam comumente em Hollywood” (BARROS, 1978, p. 121).

Aqui cabe uma interrupção para explicar a importância de Herivelto Martins não somente para o filme em questão, mas também para a música brasileira. Além da autoria do argumento e de várias canções de *Berlim na batucada*, Herivelto conta que também teve a oportunidade de dirigir uma cena em que Procópio Ferreira está em um bar. “Senti que a coisa não tinha ficado boa. Comentei o assunto com Lulu, que me deu plenos poderes para corrigir o que me parecesse errado” (NORBERTO; VIEIRA, 1992, p. 104-105). A cena é curta e com pouca importância na narrativa, mas o episódio deixa clara a participação de Herivelto,

acompanhando as filmagens ao lado de Luiz de Barros e chegando ao ponto do crítico Pedro Lima apontá-lo como um dos diretores de *Berlim na batucada*³⁷.

Como músico, Herivelto Martins era um dos responsáveis pelo conjunto Trio de Ouro, e também comandava um grupo de ritmistas e passistas, chamado de Escola de Samba de Herivelto Martins. O grupo também está no filme, nos números musicais no morro. Compositor de importantes canções da música popular brasileira, Herivelto participou de muitos filmes de Luiz de Barros, e somente em *Berlim na batucada* aparecem seis canções de sua autoria, seja na voz de seu conjunto, ou de outros artistas.

Em relação à passagem de Orson Welles pelo Brasil, Herivelto Martins também teve importante atuação. O músico é apontado como argumentista da parte do filme que retrata o Brasil³⁸. Segundo Sérgio Cabral, os radialistas Almirante (Henrique Foréis Domingues) e Haroldo Lobo foram indicados para assessorar o cineasta no país, mas recusaram o convite por conta de seus trabalhos, e Herivelto Martins os substituiu (CABRAL, 2007, p. 86). Qualquer semelhança com o personagem de Procópio não é mera coincidência. Herivelto e Grande Otelo, ator contratado para o filme de Orson Welles, estiveram bem próximos do diretor no período em que ele esteve no país, e fora do expediente de filmagens passavam longas horas conversando e bebendo (CABRAL, 2007, p. 87).

O americano de *Berlim na batucada*, apelidado de “Mister” pelos personagens, chega ao Rio acompanhado de seu secretário, interpretado por Chocolate, ator cômico que aparecerá com papel de maior destaque em *Caídos do céu*. O personagem, provavelmente, foi inspirado em Zacarias Jaconelli, um brasileiro que morava nos Estados Unidos e que veio ao país acompanhando Welles.

Sob a lábria de Mexerica, “Mister” e Chocolate são desviados de seu roteiro original. Primeiro, hospedando-se em uma pensão barata. Ao invés do Palace Hotel, são levados à “Pensão Palácio”, de propriedade de Carvalhaes, uma figura cômica interpretada por Manoel Rocha, ator presente em diversos filmes da Cinédia. A utilização de pensões ou cortiços como cenário era bastante frequente em filmes de comédia, assim como no teatro. Nesse tipo de cenário, uma moradia destinada normalmente para pessoas de baixa renda, vários personagens poderiam ser inseridos em um mesmo espaço, possibilitando a criação de inúmeras situações.

³⁷ Como *Berlim na batucada* foi apresentado sem créditos de direção, Pedro Lima, em sua crítica à falta de direção dos atores, escreve: “Apesar do que, ouvimos dizer, e não podemos assegurar porque foi riscado da apresentação, ele foi dirigido pelo veterano Luiz de Barros, por Herivelto Martins e pelo próprio Adhemar Gonzaga” (*Diário da noite*, 11 fev 1944, p. 5).

³⁸ No projeto do filme constava a divisão em quatro partes: “uma a respeito dos Estados Unidos, outra com relação ao México, e duas sobre o Brasil; uma abordando o Carnaval Carioca e outra os jangadeiros nordestinos” (GONZAGA, 1987, p. 99).

No filme de 1943, *Samba em Berlim*, várias cenas têm como cenário a pensão de Pimpinela, personagem criado por Silvino Neto em um programa de humor do rádio. *Caídos do céu* também terá uma pensão como principal cenário para os personagens, explorando várias situações cômicas, como a fila para tomar banho no único banheiro da casa.

Voltando ao enredo de *Berlim na batucada*, em vez de visitar os grandes espetáculos do Rio de Janeiro, o americano se interessa pela favela e pela escola de samba e, com este intuito, a companhia de Mexerica se torna fundamental. Com o malandro, o americano terá a oportunidade de conhecer os artistas do morro: o “maioral” Chico (Francisco Alves), sambista e defensor da favela, que está ameaçada de ser derrubada; a mulata Odete (Solange França), namorada de Chico, mas cobiçada por Mexerica; a Escola de Samba; entre outros cantores que aparecem no filme.

São esses artistas que o produtor estrangeiro levará para Hollywood, apesar da dificuldade em convencer Chico a sair da favela. Mas o sambista acaba cedendo por causa de Odete, pois não quer deixá-la ir sozinha. Na cena final o americano, já em Hollywood, agradece Mexerica por lhe apresentar “o verdadeiro samba”, que agora ele poderá mostrar à América. Nesse sentido o americano de *Berlim na batucada* é mais bem sucedido do que Orson Welles, pois consegue realizar seu filme.

Suzana Cristina de Souza Ferreira aponta o argumento do filme como uma referência à Política de Boa Vizinhança (Good Neighbour Policy) de Franklin Roosevelt, praticada pelos Estados Unidos. Essa política era, em tempos de guerra, “muito mais que uma estratégia de alinhamento contra as forças do Eixo. Era uma estratégia de conquista do mercado latino-americano” (FERREIRA, 2003, p. 112). A própria realização da RKO com Orson Welles é um exemplo dessa aproximação entre os dois países no campo da cultura, assim como o filme de animação da Disney *Você já foi à Bahia?* (*The three caballeros*, Norman Ferguson, 1944), onde eram apresentados aspectos do México e Brasil, contando com a participação da cantora Aurora Miranda.

Deste modo, a abordagem de um fato político contemporâneo e a referência à experiência recente de Orson Welles no Brasil, que gerou bastante repercussão na imprensa da época, traz um assunto atual ao filme, além da referência ao próprio cinema.

No palco do Teatro João Caetano, a companhia que levava o nome da atriz Alda Garrido encenou em 1941 a revista *Brasil pandeiro*, de Freire Junior e Luiz Peixoto. O título se baseia na canção homônima, de Assis Valente, cuja letra diz:

O tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada.
 Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato.
 Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará.
 Na Casa Branca já dançou a batucada com Ioiô e Iaiá.

Música que cita, primeiramente, o fascínio americano por Carmem Miranda, mas também de uma política que via a cultura popular como um importante meio para estreitar os laços entre os países.

Quadros como “Coqueluche americana” e “A caminho de Hollywood” fazem referência à relação com os Estados Unidos e o sonho de se tornar um artista naquele país (*Gazeta de Notícias*, 28 jun 1941, p. 16). Ainda em 1941, dia 18 de setembro, estreia no mesmo teatro João Caetano a revista *Boa vizinhança*, de Ruben Gil e Alfredo Breda, também abordando a relação do Brasil com os demais países americanos (*Gazeta de Notícias*, 19 set 1941, p. 16).

O carnaval é um tema que aparece no filme com grande importância, uma vez que se trata de um filme carnavalesco. O tema surge, principalmente, a partir dos números musicais com a presença de uma escola de samba regida pelo personagem Chico. Essa mesma escola será levada a Hollywood no final do filme. Quatro sambas compostos por Herivelto Martins, incluindo a apoteose, são interpretados com a participação da escola de samba.

Apesar do título referente à Segunda Guerra, assim como em *Samba em Berlim*, a alusão ao conflito dentro do filme quase não aparece, exceto pela cena com Ivo de Freitas, que faz uma caricatura de Hitler em um esquete com Chocolate, que abordaremos mais adiante.

Em *Samba em Berlim*, a comédia-revista do ano anterior, apesar de pouco explorada, a guerra aparecia como elemento patriótico. É curioso notar, como conta Luiz de Barros em sua autobiografia, que este filme foi nomeado de última hora pelo dono dos cinemas em que estreou (BARROS, 1978, p. 143), o mesmo circuito no qual seria lançado *Berlim na batucada*. O filme de 1943 perpassa o tema com sátiras a Hitler e Mussolini em uma sequência com paródias musicais protagonizadas pela dupla Alvarenga e Ranchinho, que termina com uma paródia de “O ébrio”, canção que ficou famosa na voz de Vicente Celestino.

Em um número musical censurado na época, cantado por Virgínia Lane, o cenário era um quadro pintado com caricaturas feitas por Nássara, representando as figuras de Hitler e Stalin. Nássara, também compositor, publicava na época seus trabalhos como caricaturista nas páginas da famosa revista *O Cruzeiro*. A censura ocorreu por conta da imagem de Stalin, proibida também no teatro de revista, pois “embora aliado, representava um sistema político

distinto do das democracias ocidentais” (PITA, 2012, p. 8). A cópia visualizada para esse trabalho, entretanto, contém o número musical em questão, com a música “O Danúbio azulou”, composta pelo próprio Nássara e por Eratóstenes Frazão, jornalista e compositor.

A referência ao momento político de guerra em *Samba em Berlim* se faz presente de forma mais forte no final do filme, com a decisão dos personagens de se alistarem no Exército. A cena mostra dois índios se alistando também, para, em seguida, apresentar um número musical com letra nacionalista cantado pelos Índios Tabajaras e por Grande Otelo. Um desfile de tanques “rumo à Berlim” encerra o filme de forma patriótica e funciona como uma apoteose.

Atentando para os títulos de algumas revistas encenadas nos palcos no ano de 1942, pouco antes da realização do filme, pode-se perceber a recorrência da citação à Segunda Guerra, como por exemplo: *Rumo à Berlim* de Freire Jr. e Walter Pinto, estreada em 29 de maio; *Marcha soldado!*, de Freire Jr., em outubro; *Vitória à vista!*, de Correia Varela e Miguel Orrico; *A vitória é nossa!* de Geysa Bôscoli e Freire Jr.; e *Segunda frente*, de Álvaro de Oliveira e Djalma Nunes, em novembro (PAIVA, 1991, p. 484-492).

A presença do tema dentro das revistas normalmente se dava através de quadros alegóricos ou caricaturais que faziam referências aos fatos recentes do conflito e satirizavam líderes dos países do Eixo. A revista *Fora do Eixo*, de Luís Iglésias e Freire Jr., estreada no Teatro Recreio em 27 de fevereiro de 1942, apresentava os atores Silva Filho e Manoel Vieira caricaturando, respectivamente, Hitler e Mussolini. Em *Rumo à Berlim*, estreia seguinte da mesma companhia, a dupla aparece novamente nos mesmos personagens.

Outro elemento teatral utilizado para abordar a temática da guerra eram as apoteoses com conteúdos nacionalistas e que enalteciam a entrada do país na guerra. A utilização desses motivos não era novidade no período, como afirma Neyde Veneziano, ao falar da apoteose:

Durante muito tempo este quadro final teve a conotação de exaltação patriótica. Principalmente entre 1914 e 1918, o período da Primeira Guerra Mundial e com a fase nacional-regionalista. Este fenômeno voltou depois, com a Segunda Grande Guerra, e persistiu por longa data (VENEZIANO, 1991, p. 111).

A revista *Rumo à Berlim* apresentava em sua cena final “um pesado tanque” (*Gazeta de Notícias*, 30 maio 1942, p. 12), enquanto *Ofensiva da primavera*, encenada pela Cia. de Beatriz Costa, tinha como apoteose final uma homenagem à Força Aérea Brasileira (*Gazeta de Notícias*, 19 jun 1942, p. 12). Deste modo, percebe-se a semelhança de temas entre as revistas e a cena final de *Samba em Berlim*.

Berlim na batucada, lançado em 1944, portanto após o Brasil declarar guerra aos países do Eixo, diferente do filme anterior não apresenta um conteúdo de apoio à atuação do país na guerra. Uma hipótese para isso surge ao traçarmos um paralelo com a abordagem do tema no teatro de revista. Luiz Fernando Dias Pita informa que “o DIP enviara, em 1942, ofício às companhias de teatro, pedindo-lhes que encenassem peças falando do nosso esforço de guerra” (PITA, 2012, p. 16). Por isso, o grande número de revistas que abordavam o tema. Entretanto, o autor sugere que o assunto Segunda Guerra Mundial no teatro de revista, tão em voga em 1942, poderia já ter se esgotado dois anos depois “e não mais conseguisse junto ao público o impacto desejado” (PITA, 2012, p. 16). Desse modo, para Pita, a Guerra como tema só serviu ao teatro de revista “enquanto atual, após o que a revista o descartou” (PITA, 2012, p. 16). Observando o modo como o tema aparece nos dois filmes, pode-se perceber a semelhança com o teatro de revista, e como a Guerra foi se desgastando como elemento de atualidade.

Outro assunto atual que adquire importância no enredo de *Berlim na batucada* é a demolição de espaços públicos tradicionais da cidade do Rio de Janeiro em um projeto de urbanização colocado em prática na gestão do prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945). O plano de melhoramento da cidade previa a construção de novas avenidas, aprimorando e descongestionando o sistema viário. A obra mais emblemática desse projeto foi a construção da Avenida Presidente Vargas, uma avenida de grandes proporções, aprovada pelo próprio Vargas e construída em uma “ação conjunta dos governos federal e municipal” (SILVA, 1993, p. 48). Uma obra de tamanha dimensão exigiu a demolição de um grande número de construções no entorno do local. Além de desalojar milhares de pessoas, sem um planejamento para reassentamento das mesmas (SILVA, 1993, p. 49), a obra também causou o fim da Praça Onze de Junho, que estava no caminho da futura avenida.

A Praça Onze, ponto de encontro de diversas comunidades e importante reduto da cultura popular, “ficaria para sempre na memória da cidade como o berço do carnaval popular e do samba no começo do século XX” (FERREIRA, 2006, p. 74). Seu fim é lamentado por Herivelto Martins e Grande Otelo com um dos sambas mais cantados no carnaval de 1942, “Praça Onze”, cuja letra dizia:

Vão acabar com a Praça Onze
 Não vai haver mais Escola de Samba, não vai
 Chora o tamborim
 Chora o morro inteiro
 Favela, Salgueiro,
 Mangueira, Estação Primeira

Guardai os vossos pandeiros, guardai
Porque a Escola de Samba não sai.

Adeus, minha Praça Onze, adeus
Já sabemos que vais desaparecer
Leva contigo a nossa recordação
Mas ficarás eternamente em nosso coração
E algum dia nova praça nós teremos
E o teu passado cantaremos.

Apesar da letra da música, houve desfile das escolas de samba em 1942, no dia 15 de fevereiro, e foi o último realizado no que ainda restava da Praça Onze, com vitória da Portela.

Para o carnaval de 1944, Herivelto Martins e Grande Otelo compõem um samba sobre a nova avenida, que seria inaugurada em setembro daquele ano. A canção “Bom dia, Avenida”, gravada pelo Trio de Ouro, foi inspirada no cruzamento entre a Avenida Rio Branco (antiga Central) e a Presidente Vargas, como afirma Grande Otelo (CABRAL, 2007, p. 113):

Lá vem a nova avenida
Remodelando a cidade
Rompendo prédios e ruas
Os nossos patrimônios de saudade
É o progresso
E o progresso é natural
Lá vem a nova avenida
Dizer à sua rival
Bom dia Avenida Central!
Bom dia Avenida Central!

A música incorpora alguns dos sentimentos da população, como a nostalgia pela perda de espaços com grande valor cultural e afetivo, e o reconhecimento da necessidade de progresso, que vinha acontecendo através das transformações que ocorriam na capital do país.

O assunto, atual e de tanta repercussão na sociedade carioca, recebeu tratamento semelhante no teatro de revista. A Praça Onze foi lembrada na revista *Rei Momo na guerra*, de Freire Júnior, que estreou em 5 de fevereiro de 1943 no Teatro Recreio, encenada pela companhia de Walter Pinto. Quando alguns personagens lembravam com saudade dos antigos carnavais da popular praça, a apoteose surgia, trazendo, segundo o roteiro, a “Praça 11 com a célebre baiana do chafariz, com a escola de samba e toda a companhia. Evoluem, cantam e descem à plateia. Cai o pano e a Escola sai com o público até a porta” (FREIRE JUNIOR, 1943).

Momo nas cabeceiras, de Gastão Barroso, estreou no Teatro João Caetano em 28 de janeiro de 1944 e trazia o quadro “Pode ficar tranquilo”, onde um homem procurava um lugar para dormir, depois que suas últimas moradias foram demolidas no plano de remodelamento da cidade. Quando finalmente encontra uma casa e deita na cama, a parede é derrubada e ele é novamente despejado. No quadro seguinte, “Bom dia, Avenida”, o mesmo homem está na rua conversando com uma “feminista”, que é guarda de trânsito, quando aparece a “Avenida” toda orgulhosa, personificada por uma atriz. Em um trecho do diálogo do quadro percebe-se o tratamento dado à nova avenida:

Inquilino (alisando a Avenida)

- Mas que beleza! Que transformação! Parece novinha em folha!

Feminista

- Pudera! Ela foi aberta recentemente.

Avenida

- Fui aberta num abrir e fechar de olhos.

Feminista

- E amanhã muito há de se falar da nova Avenida.

Avenida

- Multidões hão de passar por mim, cantando minhas belezas.

Inquilino

- E eu também! Eu também hei de dizer o meu: Bom dia, Avenida!
(BARROSO, 1944).

Segue-se um número com bloco carnavalesco da música “Bom dia, Avenida”. Assim, embora o autor da revista utilizasse o humor para abordar criticamente o fato de várias pessoas terem ficado sem casa da noite para o dia, também exaltava as transformações que a cidade vivia.

Outra política empreendida pelo governo municipal naquele momento era o plano para remoção das favelas, vistas como um grande problema social, substituindo-as pelos “parques proletários”³⁹. O plano não chegou a ser concluído, mas várias favelas foram removidas. O tema é abordado no filme, quando o personagem Mexerica diz que a favela vai abaixo e também com a canção “Mangueira, não!” (Herivelto Martins/Grande Otelo), interpretada por

³⁹ Sobre a construção dos parques proletários como solução para o problema das favelas consultar: GOMES, Luiz Cláudio Moreira. “Parques proletários: uma questão para além da política habitacional”. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 13., 2009, Florianópolis. *Anais...*, 2009. Disponível em: <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/3024/2959>>. Acessado em: 20 abr 2015.

Francisco Alves em *Berlim na batucada*. A música é um manifesto contra a ameaça de colocar a favela abaixo:

Acabaram com a Praça Onze
 Demoliram praças e ruas, eu sei
 Podem até acabar com o Estácio
 O velho Estácio de Sá
 Derrubem todos os morros
 Derrubem meu barracão
 Silenciar a Mangueira, não!

O personagem do cantor, Chico, é o “maioral” do morro e se recusa a aceitar o fim da comunidade. Suzana Cristina de Souza Ferreira comenta que:

Chico estava preocupado com o destino não apenas daquele morro, mas preocupava-se com os redutos da cultura popular que estavam sendo outra vez postos abaixo na década de 40, sempre com a finalidade de, cada vez mais, abrir corredores espaçosos para as mercadorias, para o fluxo acelerado do automóvel, do transporte coletivo, das relações econômicas. O tempo se acelerava, os morros estavam no caminho, era preciso removê-los (FERREIRA, 2003, p. 115).

Embora apresente certo tom crítico, tanto as músicas quanto a abordagem do tema no filme são leves e não representam nenhum perigo aos interesses do governo, a ponto de sofrer censura. Pelo contrário, ao colocar a nostalgia e a importância da cultura popular ao lado da necessidade de progresso, mais do que expressar uma insatisfação com as mudanças, procura-se homogeneizar uma polifonia de vozes e opiniões a respeito das profundas transformações que vinham ocorrendo no Rio de Janeiro.

3.2 Personagens

Em *Berlim na batucada* a construção dos personagens que fazem parte do enredo possui semelhança com alguns tipos explorados também no teatro de revista. Sobre o uso de personagens-tipo, Neyde Veneziano observa que se trata de uma convenção recorrente desde as primeiras revistas de ano e faz parte da linguagem do teatro de revista.

Para a autora o personagem-tipo, diferente do indivíduo, não tem uma história passada, mas apenas “uma imagem projetada, vícios, trejeitos, atitudes, deformações” (VENEZIANO, 1991, p. 120). Os tipos representam “uma imagem de caráter geral de um grupo” (AGUIAR, 2013, p. 74). No filme analisado existem alguns personagens com

características comuns a certos tipos, embora com suas particularidades; como o malandro, o português e a mulata, comuns tanto no teatro de revista, como na música, na literatura, entre outras formas artísticas.

A figura do malandro é a mais complexa em relação ao período em que estamos nos referindo, devido à censura imposta pelo Estado Novo e o seu redirecionamento de alguns aspectos da cultura popular. Porém, é a mais interessante de observar no filme *Berlim na batucada*, por conta da existência dos personagens Mexerica e Chico, ambos apresentando características de malandro, mas com conotações diferentes.

Como notou Tiago de Melo Gomes, o malandro da revista de ano era o personagem avesso ao trabalho, trapaceiro e adepto dos jogos de azar, caracterizado como “símbolos do que havia de pior no país” (GOMES, 1998, p. 50). O autor observa que o personagem nas revistas de Artur Azevedo era visto como uma figura negativa, representante do atraso do país (GOMES, 1998, p. 53). Suas ações prejudicavam outros personagens e para um leitor atual provocam grande antipatia (GOMES, 1998, p. 52).

O malandro nas revistas da década de 1920 assume outra conotação, em uma tentativa de aproximá-lo do gosto do público:

Nas revistas da década de 1920, uma das ideias atreladas ao malandro é a de um sujeito bem humorado que gosta de batucada, samba, jogo do bicho, além, é claro, das trapaças. A despreocupação com “coisas sérias”, dentre elas o trabalho, é também uma constante no teatro de revista da década de 1920 (AGUIAR, 2013, p. 80).

Com as revistas carnavalescas, o malandro passa a ser o personagem que só pensa em diversão. Através do bom humor, este personagem ganha um caráter popular e alcança uma identificação maior com o público. Gomes aponta as origens dessa nova forma de representação do malandro na revista *Gato, Baeta e Carapicú*, de 1912, onde o personagem que só pensa em brincar no carnaval é reflexo de um “país invejável, onde os problemas são superados com alegria e bom humor” (GOMES, 1998, p. 56). O malandro passa a ser um símbolo do nacional-popular, o morador do morro, local visto com certa simpatia e pureza, defensor da cultura popular, especialmente o samba e o carnaval. No entanto essa figura permanece ambígua, pois ainda representa o ócio.

Com o Estado Novo o malandro como tipo sofre uma nova mudança em sua representação. Dentro do ideal de desenvolvimento instituído pelo governo de Getúlio Vargas o malandro era uma ameaça à ordem. O discurso propagado pelo regime tinha no

nacionalismo um elemento essencial para o desenvolvimento do país. Silvana Goulart comenta:

O nacionalismo pressupunha a identificação de todos os membros da sociedade a um destino comum, originado no passado, assim como identificava como nação uma coletividade histórica, um conjunto de valores morais, que constituísse um todo orgânico, cujos objetivos se realizavam por meio do Estado: o responsável pela manutenção da ordem moral, o tutor da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade (GOULART, 1990, p. 16).

Na ideologia do Estado Novo, o trabalho era visto como um meio de exercer o nacionalismo. Ao praticá-lo o indivíduo cumpria seu papel de cidadão, visando o progresso econômico do país. Sob esta ótica, o personagem do malandro, como era representado até então, passa a ser questionado, pois, ao fazer apologia do ócio, não produzia e não servia como um bom exemplo. Ocorre então uma mudança de sentido na representação desse personagem. “O malandro vai para o trabalho, mas não perde a sagacidade, a vontade de se dar bem, a propulsão para a aplicação de pequenos golpes, a musicalidade e o carisma. Tanto que Getúlio Vargas gostava de se ver retratado como malandro nas Revistas” (OLIVEIRA, 2013, p. 48). De fato, era frequente a caracterização de Getúlio no teatro como alguém que passa a perna nos adversários, porém nunca ridicularizado, situação não permitida pela censura. Em *Berlim na batucada*, o próprio Procópio Ferreira imita Vargas ao fazer um discurso de boas vindas ao americano.

O personagem de Procópio Ferreira em *Berlim na batucada* é identificado de início com a figura do malandro. A primeira aparição de Mexerica se dá quando dois colegas, interpretados pela dupla Jararaca e Ratinho, que dividem um barraco no morro com ele, chegam em casa após serem despedidos do bar na primeira cena. A dupla quer que dessa vez ele consiga um emprego. Mexerica então faz um discurso que já mostra sua postura em relação ao trabalho: “Trabalhar, trabalhar, vocês só sabem dizer palavras inconvenientes. Vocês não compreendem que trabalho é relativo, há muito trabalho que não aparece, por exemplo: pensar, eu penso muito”. Após algumas reclamações de Mexerica, que alega cuidar da casa, ele avisa que arrumará um trabalho e sai, sob gritos de “vai trabalhar vagabundo”.

Porém Mexerica não vai à procura de um trabalho fixo, mas de um serviço temporário e com oportunidade para aplicar golpes. Ao receber o dinheiro da mulher de Pacheco, que o orienta a hospedar o americano no Palace Hotel, leva o diretor para a “Pensão Palácio” e contrata um colega chofer que dirige um carro velho, dando a entender que subtraiu boa parte

do dinheiro destinado às despesas. Mexerica é o malandro que quer se dar bem, e vê no trabalho de recepcionar o americano uma oportunidade de ganhar dinheiro fácil e sair da favela. Suzana Ferreira, ao comentar o filme, faz uma interessante observação sobre este personagem que

ainda não estava completamente inserido na ordem constituída pelas relações de produção, e nada representa melhor essa ordem do que um empresário norte-americano, mediador entre uma personagem em estado de transição e Hollywood, uma cidade simulacro, lugar da reprodução infinita de todas as coisas, tornando-as mercadorias, e o lugar imaginário do sucesso fácil (FERREIRA, 2003, p. 116).

Mesmo sendo desonesto em vários momentos, o personagem pretende atrair simpatia do público por meio do humor. Para isso a atuação de Procópio Ferreira é essencial, pois articula as falas com deboche, zombando dos personagens e das situações e consegue sobressair-se nas cenas. O ator, como fazia no teatro, se utiliza visivelmente do improviso em diversas falas e boa parte de sua comicidade está justamente nos momentos em que se percebem os cacos nos diálogos com outros atores. O personagem utiliza sua lábia para conseguir negociar com os outros e escapar de situações embaraçosas. Embora com pequenos trambiques, Mexerica acaba cumprindo sua função como guia, sendo bem sucedido nela, e na cena final do filme está trabalhando como assistente do americano em um estúdio de Hollywood.

O cantor Francisco Alves interpreta em *Berlim na batucada* o sambista “maioral do morro” Chico, personagem que estabelece um contraste interessante com o malandro Mexerica. Francisco Alves trabalhou nos palcos, em revistas teatrais, sobretudo na década de 1920, no rádio e gravou centenas de discos. O cantor, dono de uma potente voz de tenor, é considerado um dos principais artistas da música popular brasileira. Conhecido pela alcunha de “Rei da voz”, Francisco Alves interpretou várias marchinhas que fizeram sucesso nos carnavais e, em 1944, entre outras, gravou a marcha “Eu brinco” (Pedro Caetano e Claudionor Cruz), que curiosamente não entrou como número musical no filme. A participação do cantor, de grande popularidade no período, não se restringiu aos números musicais, como era comum, fazendo com que Francisco Alves fosse um dos principais nomes do elenco. Seu nome aparecia em destaque nos anúncios publicitários, ao lado de Procópio e Delorges Caminha.

Francisco Alves morreu em 1952, vítima de um acidente de carro; sua morte foi um acontecimento de grande comoção popular, como registrou o *Jornal do Brasil*: “Durante toda a noite, em filas intermináveis passaram diante do esquife de Chico Alves multidões

compungidas, chorosas, saudosas do seu ídolo desaparecido” (*Jornal do Brasil*, 30 set 1952, p. 8). Ainda em 1952, a Cinédia encomenda novas cópias de *Berlim na batucada*, que é relançado nos cinemas como uma homenagem ao cantor falecido. A nova versão apresenta uma imagem fixa de Francisco Alves com seu violão em meio às nuvens do céu, ao som de “A voz do violão”, um de seus maiores sucessos⁴⁰. Isto dá uma ideia da importância de ter um cantor de tamanha popularidade no elenco do filme.

O personagem de Francisco Alves em *Berlim na batucada*, que desperta simpatia por defender o morro e a escola de samba, possui relação com o tipo de representação do malandro, assim como exposto por Tiago de Melo Gomes (1998) e sintetizado por Mariana Araújo de Aguiar:

Segundo Tiago de Melo Gomes, as representações do malandro, no teatro de revista da década de 20, se encontram ligadas à defesa das raízes culturais brasileiras, principalmente populares. Nesse sentido, o malandro é aquele que gosta de carnaval, samba e festas populares, que defende a favela e os segmentos sociais menos favorecidos economicamente da sociedade carioca (AGUIAR, 2013, p. 83).

No entanto, apesar do figurino que o identifica imediatamente com o tipo do malandro, “terno branco, camisa de seda, chapéu Panamá” (FERREIRA, 2003, p. 115), Chico é um personagem romântico, que aparece fazendo serenatas com um violão e faz de tudo pela mulata Odete. Chico, diferentemente de Mexerica, não tem um caráter cômico e nem trapaceiro. O contraste entre os dois está, também, na valentia de Chico, a quem todos temem, em contraposição com a covardia de Mexerica, que o bajula o tempo inteiro, apesar de seu interesse em conquistar Odete. No final do filme, Chico vai à pensão onde todos estão reunidos para ir aos Estados Unidos e encara Mexerica, que estava levando Odete contra sua vontade. Mexerica se acovarda e consegue escapar, dizendo que só a usou como isca para convencer Chico a ir com eles. Chico, contudo, não representa um malandro perigoso, tipo não admitido pela censura. O personagem surge como uma figura de resistência, que se recusa a aceitar as mudanças e nunca aparece trabalhando, porém, no final acaba cedendo e vai para os Estados Unidos atuar no filme americano. Assim, a representação dos dois personagens permite afirmarmos que, se não se coaduna completamente com a proposta do Estado Novo, também não se constitui como uma total transgressão ao modelo defendido pelo governo, a ponto de sofrer censura.

⁴⁰ De acordo com documentos sobre o filme encontrados na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A cena final da cópia de 1952 está presente na cópia visualizada para este trabalho.

Em relação ao personagem-tipo da mulata, em *Berlim na batucada* cabe a Solange França, atriz de vários filmes brasileiros, interpretar Odete, namorada de Chico e cobiçada por Mexerica. A mulata, como personagem do teatro de revista, assim como o malandro, também sofreu alterações com o tempo. Da baiana vendedora de quitutes, se transformou na mulher que encanta e desperta o interesse dos homens. Símbolo da miscigenação, mas também símbolo sexual, a mulata “deu origem a um estereótipo, o de mulatinha faceira, cheia de dengues, com encantos capazes de seduzir velhos e moços” (MENDES, apud VENEZIANO, 1991, p. 124). O papel de mulata inicialmente era desempenhado por atrizes brancas pintadas, mas logo as mulatas verdadeiras começaram a encarnar essa personagem-tipo, destacando-se Otilia Amorim e Aracy Cortes, estrelas absolutas das revistas.

Mariana de Araujo Aguiar aponta uma característica da mulata:

A construção da imagem da mulata, tanto nas peças teatrais quanto na bibliografia, se efetivou de forma ambígua. No que diz respeito ao teatro de revista propriamente dito, observamos que sua imagem ora era apresentada como submissa, reproduzindo hierarquias sociais, ora como autônoma, poderosa e sedutora (AGUIAR, 2013, p. 95).

A personagem Odete pode ser vista também com esta ambiguidade. A partir da fala de Mexerica, Odete é vista como símbolo da beleza da favela, como quando o malandro diz que vai apresentá-la ao americano e a chama por “rainha do samba” e “flor do morro”, e também como objeto sexual, quando Mexerica lamenta que Chico seja “o dono deste material”. Todo momento em que a personagem aparece é vista através do olhar cobiçoso de Mexerica. Porém Odete mostra também um lado controlador ao desafiar Chico e decidir ir para os Estados Unidos sem avisá-lo. Quando ele descobre seu plano, ela, com jeito dengoso, o convence a ir junto, conseguindo o que quer. Odete se configura como uma personagem-tipo semelhante ao das revistas, embora com um apelo sexual mais moderado, provavelmente devido ao público mais amplo do cinema, sem restrições etárias.

Outro personagem que aparece no enredo do filme é o americano, que é visto pelo malandro como um meio de conseguir dinheiro fácil. O americano é “engrupido” a todo tempo por Mexerica, que o transporta em um carro velho, o hospeda em uma pensão barata e acaba o convencendo a levá-lo aos Estados Unidos. Ao mesmo tempo representa uma autoridade, uma pessoa importante, a quem todos querem agradar. Em alguns momentos o personagem de Delorges Caminha parece ser ingênuo, no entanto, ele realmente tem curiosidade em conhecer a favela, a música brasileira e os lugares mais simples. Seu interesse pelo popular, sem demonstrar preconceitos, é claramente inspirado na figura de Orson Welles,

em sua passagem pelo Brasil, e revela uma certa crítica à postura da elite intelectual brasileira e sua rejeição ao popular.

Quem acompanha o “Mister” em sua visita ao Rio, aparecendo sempre ao lado deste, é um personagem interpretado por Chocolate, nome artístico do artista negro Dorival Silva que trabalhou em filmes da Cinédia e no rádio, em papéis cômicos⁴¹. O personagem, com nome próprio desconhecido, é chamado por apelidos como “Blecaute” e “Mister Preto”. O tratamento dado ao personagem, sempre referido por sua cor, reflete o preconceito racial tão arraigado na sociedade brasileira que se tornara comum no teatro e no cinema popular.

O dono da Pensão Palácio é Carvalhaes (Manoel Rocha), um português de trejeitos engraçados. Remete ao personagem-tipo português, tradicional no teatro de revista, onde aparece como uma “figura que, regularmente, se mostrava tola e grosseira, ou melhor dizendo, de inteligência curta” (VENEZIANO, 1991, p. 133). No filme Carvalhaes é caracterizado pelo sotaque lusitano, pela aparência, robusto e com um grosso bigode, e pelo jeito ingênuo, causando comicidade cada vez que está em cena. O português se esforça em agradar o hóspede, sendo inconveniente: “o senhor está falando pra cachorro”, diz o americano. Na cena em que a esposa de Carvalhaes briga com o genro fica claro que é a mulher quem manda dentro de casa. Até seu filho, uma criança interpretada por Pery Martins⁴², tira sua autoridade, ao responder uma ordem do pai com um forte pisão em seu pé. O personagem português de *Berlim na batucada*, embora seja caracterizado por um estereótipo cômico, se diferencia do português das revistas, uma vez que este tipo teatral era geralmente vítima da esperteza do malandro e da sedução da mulata, que o enganavam, tornando-o um motivo de escárnio.

3.3 Esquetes

Em *Berlim na batucada* existem algumas cenas que possuem uma característica de esquete cômico, um tipo de quadro rápido, fundamental no teatro de revista, que possui uma trama simples com começo, meio e fim. O desfecho era o momento mais importante, sempre com uma reviravolta (VENEZIANO, 1991, p. 103). Duas sequências exemplificam a presença de esquetes em *Berlim na batucada*.

⁴¹ Comentaremos mais a respeito do artista no capítulo sobre *Caídos do céu*, filme em que Chocolate interpretou um personagem de maior importância.

⁴² Pery Oliveira Martins é o filho de Dalva de Oliveira e Herivelto Martins e se tornaria mais tarde um famoso cantor e compositor, conhecido pelo nome artístico Pery Ribeiro.

A primeira, e mais representativa da relação com os esquetes do teatro de revista, é o sonho do assistente do americano. Após uma cena no morro com Chico e Mexerica, há um corte para outra sequência em que aparece Hitler em um local aberto, separado do personagem de Chocolate por uma cancela, onde se vê uma placa com setas, escrita de um lado “Aliados”, e do outro “Eixo”. Do lado de Hitler há uma viatura com a suástica.

O líder alemão era interpretado por Ivo de Freitas, humorista da Rádio Record de São Paulo, onde representava o mesmo personagem com o nome de “Hans Von Chucruts”. O ator fala português com um falso sotaque alemão quase ininteligível. O recurso da caricatura viva, como aponta Veneziano, é outra convenção recorrente no teatro de revista e um recurso usado no teatro de comédia há muito tempo. A autora explica:

Esta convenção revisteira consiste, pois, em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade. [...] Na encenação, copia-se a figura: o mesmo penteado, a mesma indumentária, os mesmos gestos (VENEZIANO, 1991, p. 136).

A intenção é causar o riso por conta da semelhança e, geralmente, a pessoa retratada é ridicularizada, fato que muitas vezes gerava polêmica e queixas das “vítimas” da piada. Por este motivo, em tempos de censura, esse recurso sofria um rígido controle. Durante o Estado Novo a alusão a figuras políticas brasileiras era frequentemente censurada, o que abria espaço para as caricaturas de políticos europeus, por exemplo.

No esquete, Hitler lamenta a situação do Eixo e suas recentes derrotas, pois “os aliados estão fazendo uma batucada em Berlim”. O personagem de Chocolate pergunta se o “Eixo já ‘tá’ se desmilinguindo”, e Hitler, com um “sotaque” alemão, diz que está pensando em abandoná-lo:

Hitler
Eu vá procurar uma trabalho honesto. Está somente esperrando uma oportunidade parra entregar o Alemanho.

Assistente
Entregar a sua própria terra?

Hitler
Meu terra? (gargalhada) Eu non sa alemon, eu sa austriaco.

Assistente
Shiii! Olha a Gestapo!

Hitler diz que um dos possíveis “trabalhos honestos” que poderia fazer depois de entregar a Alemanha seria no circo, pois afirma ser “o maior palhaço do mundo”. Esse tipo de sátira aos líderes de países adversários do Brasil durante a Segunda Guerra era bastante comum no teatro de revista. Como por exemplo, o quadro “Canção de Pierrô”, da revista *Rei Momo na guerra*, que trazia o ator Sérgio Senna representando Hitler em um esquete. No quadro Hitler era o Pierrô e perdia a Colombina (a “vitória”) para o Arlequim (caricatura de Churchill):

Arlequim

Minha querida Vitória! Venha aos meus braços! A minha única conquista és tu! Com o teu amor, salvarei o mundo da escravidão nazista! Libertarei os oprimidos pelo domínio da força!

Colombina

Tenha confiança em mim, Arlequim! Pierrô nasceu para ser enganado!
[...]

Pierrô

(rancoroso) Maldita cigana que me enganou!

Arlequim

(beijando a mão de Colombina) Obrigado, Colombina! O mundo espera ansioso a nossa união. (vendo Pierrô que o observa) Você não é Pierrô, é palhaço! (FREIRE JUNIOR, 1943).

O esquete com Ivo de Freitas em *Berlim na batucada* continua com uma paródia da música “A lavadeira”, de Herivelto Martins, com uma letra que ironiza Mussolini, por ser valente nos discursos, mas ter corrido na hora do perigo:

O Mussolini não me serve mais
Eu vou mandar esse sujeito embora
Depois de quatro anos o malandro deu agora
Pra lavar roupa pra fora.

Ele estava tão valente quando fazia discurso
Quando viu a coisa preta bancou logo o amigo urso
Ele estava tão amigo que por ele eu quase “morre”
Mas na hora do perigo veja só como ele corre.

O Mussolini faz assim.

Tendo gostado da canção, o personagem de Chocolate decide entrar para o Eixo e é surpreendido por Hitler que o agarra e o coloca na viatura. Neste momento ele acorda assustado e percebemos que se tratava de um sonho. Porém, até então, além do ator Chocolate, nada indicava uma ligação entre a cena em questão e o enredo do filme.

A inserção deste esquete dentro da narrativa de *Berlim na batucada* pode ser compreendida dentro das considerações de Rick Altman a respeito de uma *estética da descontinuidade*, conceito discutido na introdução deste trabalho, uma vez que o quadro funciona praticamente de maneira autônoma, proporcionando uma atração a mais ao público com um personagem conhecido em outro contexto, o rádio.

O segundo exemplo é uma cena onde a esposa de Carvalhaes (Mathilde Costa) se opõe ao namoro entre sua filha (Luizinha Carvalho) e o sambista do morro, Leo (Leo Albano). O relacionamento do casal praticamente não é explorado no filme, exceto por um número musical com os dois artistas, que comentaremos adiante. A cena também não tem maiores consequências para a trama do filme do que apresentar um aspecto cômico sobre a discriminação do músico popular, chamado de vagabundo pela senhora, que por sua vez demonstra ser quem manda na casa. Um aspecto bastante debatido em torno do músico popular era a questão da malandragem, muitas vezes explícita nas letras dos sambas. O Estado Novo exaltava a importância do trabalho:

Greves, ociosidade ou malandragem não podiam mesmo ser toleradas pelo governo Vargas, empenhado em colocar em movimento a roda do desenvolvimento capitalista em terras brasileiras. Tudo o que colidisse com esse "ideal patriótico" ficava sob a alça de mira do DIP e da polícia (PARANHOS, 2005, p. 111).

Com relação ao samba, Eduardo Vicente afirma que o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) “utilizou duas linhas de ação: a cooptação, quando fosse possível, e uma rigorosa censura às composições que lhe parecerem inadequadas” (VICENTE, 2006, p. 38). Em face da primeira alternativa, nesse período despontou um tipo de samba que propagava a regeneração do malandro através do trabalho. Um exemplo é a letra do samba de Wilson Batista e Aaulfo Alves “O bonde de São Januário”:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar.
O bonde São Januário
Leva mais um operário:
Sou eu que vou trabalhar.

Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Vejam vocês:
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém
É, muito bem.

Nesse sentido, o personagem de Leo Albano representa a regeneração do sambista. Ao ser chamado de “vagabundo que só gosta de sambas e violão”, Leo se defende dizendo que se alistou na FAB como mecânico de aviões. Carvalhaes, então, responde que “isto que é patriotismo”. A cena apresenta, também, embora de maneira bem mais discreta do que em *Samba em Berlim*, o nacionalismo em defender o país. A reviravolta cômica do esquete ocorre com a interferência do americano, que chama a mãe de “espírito de porco”. A mãe acaba aceitando o relacionamento da filha porque “o ‘Mister’ pediu”, configurando-se aí a reviravolta do esquete.

Havia ainda, no filme, uma cena com o também conhecido humorista radiofônico Silvino Neto. O ator também fizera parte, no ano anterior, do elenco de *Samba em Berlim*, onde interpretou a dona da pensão Pimpinela, um de seus personagens da Rádio Nacional. Em *Berlim na batucada*, Silvino aparecia contracenando com ele mesmo em um recurso inédito, até então, no cinema brasileiro (GONZAGA, 1987, p. 104). Essa cena não consta na cópia visualizada para este trabalho, porém, pela descrição do filme feita por Alex Viany⁴³, percebe-se uma provável ausência de ligação entre a cena e o filme, tendo também um caráter de esquete. Da mesma forma que na sequência com Ivo de Freitas, uma das justificativas para a inserção destas cenas no filme é apresentar personagens já existentes no rádio e conhecidos do público.

3.4 Números de cortina

Outro tipo de quadro comum no teatro de revista e que podemos encontrar com características semelhantes em *Berlim na batucada* é o número de cortina. Este tipo de quadro consistia em apresentar um número rápido em frente à cortina fechada, com o propósito, principalmente, de preencher o tempo enquanto o palco era preparado para a próxima cena, mas poderia ser também um espaço para grandes artistas cômicos mostrarem seu talento, muitas vezes em monólogos. Sobre os números de cortina, Veneziano afirma que

⁴³ No acervo do pesquisador Alex Viany há um documento datilografado com a descrição cena a cena do filme *Berlim na batucada*. Pelo documento, a cena com Silvino Neto se passa em um hospital e ocorre logo após a sequência na casa de Pacheco (Alfredo Viviani), comentada acima. A cena é descrita da seguinte forma: “A enfermeira é um travesti de bigode. Monólogo de um doente que está morrendo. Outro doente não viu comida durante três meses. O primeiro doente morre, a enfermeira lhe dá uma vela para segurar, depois o morto ressuscita”. Todos os personagens eram interpretados por Silvino Neto. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/busca/mostra_registro.php?varteste=8906&pagina=2&indice_serie=&indice=&tipo=&indice_escolhido1=titulo&termo_escolhido1=&operador_escolhido1=AND&indice_escolhido2=autor&termo_escolhido2=&operador_escolhido2=AND&indice_escolhido3=assunto&termo_escolhido3=Luiz%20de%20Barros&operador_escolhido3=AND&ordem=titulo> (pag. 11-13). Acessado em: 27 abr 2015.

a maioria deles consistia num pequeno quadro cômico que, sem depender de cenário, poderia caber em qualquer revista, pois não obedecia a nenhuma regra pré-estabelecida e funcionava apenas para fazer rir e esperar o tempo passar (VENEZIANO, 1991, p. 100).

O papel desempenhado por Príncipe Maluco, nome artístico adotado pelo comediante João Petrillo, é um dos que remetem a esse tipo de atração. Quando aparece em cena, o ator cômico “interrompe” o filme se dirigindo diretamente ao espectador. A primeira vez que o ator aparece é logo após os créditos iniciais, quando apresenta o filme, avisando que é nacional: “Uma fitinha dessas às vezes agrada”, “o cinema nacional ‘tá’ muito melhorado”. A entrada de Príncipe Maluco funciona aqui como uma espécie de prólogo explicativo, em que o artista apresenta o espetáculo que se iniciará. Seu discurso aparece como provável consequência dos ataques contra os filmes populares brasileiros. No meio de sua fala Pedro Dias, experiente ator de teatro e cinema, entra em cena, fazendo o papel de alguém da equipe, e o expulsa para a “projeção do filme”.

Mas é sua segunda aparição que possui um caráter de número de cortina mais evidente. Príncipe Maluco entra após uma longa sequência no morro, em que são apresentados diversos números musicais, sendo o último, “Bom dia, Avenida”, com muitos figurantes e uma escola de samba. Com um violão na mão, o ator aparece na sala da pensão, onde a narrativa terá sequência, espia para ver se não tem ninguém e pega uma cadeira da mesa de jantar, interagindo com o próprio cenário. O ator começa a falar com o público novamente, contando piadas e tocando trechos de músicas no violão, até ser expulso de cena mais uma vez pelo contrarregra, para que se possa continuar o filme. A forma como Príncipe Maluco atua, dando pausas para risadas, é bastante teatral. O artista era cômico de teatro de revista, onde trabalhou nas companhias de Alda Garrido, Aracy Cortes e na Cia. Pa-ra-di-se, de Luiz de Barros, em 1941.

A cena funciona como um elemento de transição entre as cenas no morro e a volta à pensão. Uma leitura possível para a inserção desse quadro é uma tentativa irônica de expulsar o “teatro” do filme, que insiste em voltar, “estragando a fita”, como diz o contrarregra. A fala de Príncipe Maluco ao entrar em cena possibilita esse entendimento: “Ah eu tinha que vir mesmo. Eles cismaram que eu não sou artista...”. Tendo em vista as críticas da imprensa, que condenavam insistentemente o uso de atores teatrais nos filmes, a presença do cômico é bem interessante.

A presença de alguém que apresenta e explica que se trata de um filme nacional, e o contrarregra que o expulsa e pede para rodar o filme revelam o mecanismo cinematográfico

de maneira cômica, funcionando também como um elemento metalinguístico. As cenas com o Príncipe Maluco podem ser vistas, também, como um elemento que reforça o diálogo do filme, uma comédia popular, com o público, através de um personagem que se dirige diretamente ao espectador. Esse recurso pode ser encontrado em outras comédias, como nos filmes estrelados por Zé Trindade.

Ainda sobre o número de cortina, Veneziano comenta sobre as duplas sertanejas que faziam “um número misto de músicas e piadas, explorando o desafio, o humor *non-sense*, o trocadilho e as adivinhações” (VENEZIANO, 1991, p. 101), algo muito semelhante ao que ocorre no filme, embora o ator apareça sozinho, dirigindo-se diretamente ao público.

Outra cena que também se assemelha ao tipo de número citado por Veneziano é a interpretação da dupla sertaneja Alvarenga e Ranchinho em um número com a música “Mizerave”, uma paródia da ópera “Il trovatore”, de Giuseppe Verdi. Na cena eles estão cantando no palco de um bar, interagindo com uma plateia dentro do filme e interrompendo a canção para fazer piadas e discutir sobre a música. Trata-se de um tipo de apresentação que eles já faziam no Cassino da Urca, no rádio e no próprio teatro de revista, parodiando músicas conhecidas e utilizando o humor como característica fundamental de suas apresentações. Conhecidos no rádio como “Milionários do riso”, atuaram em dezenas de filmes e fizeram parte do elenco da rádio Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro, entre outras.

Como o recurso do número de cortina tinha uma função bastante específica no teatro, pode-se dizer que sua utilização no filme, que não necessitaria de pausas para troca de cenário, se trata de uma atração a mais para o filme. A construção desses números dá espaço para que os artistas sejam inseridos no filme sem precisar fazer parte do enredo, atuando de forma semelhante ao que faziam no teatro e divertindo o público.

3.5 Números musicais

Entre os tipos de quadros existentes no filme, os números musicais são os que possuem maior relação com o teatro de revista, principalmente no que se refere às revistas carnavalescas, onde se apresentavam as marchas e sambas que tomariam as ruas e salões durante os festejos do carnaval. Como visto no primeiro capítulo, o teatro de revista na década de 1940 sofreu intensas mudanças em favor do visual e com isso a revista carnavalesca já não era mais tão comum nos palcos quanto fora nas décadas de 1920 e 1930. Entretanto, no período momesco pelo menos uma revista com essa temática aparecia nos palcos cariocas. Em 1944 quem cumpriu essa função foi a revista *Momo nas cabeceiras*, de Gastão Barroso,

encenada pela Companhia Beatriz Costa e Oscarito. A revista representada no Teatro João Caetano anunciava um “desfile das músicas do momento, em quadros originais de grande efeito” (*Correio da Manhã*, 28 fev 1944, p. 8). Embora não houvesse um enredo que ligasse a revista, diversos quadros abordavam aspectos do carnaval e apresentavam as marchinhas daquele ano, algumas delas também presentes em *Berlim na batucada*, como: “Odete”, “Bom dia, Avenida” e “A lavadeira”.

Se o carnaval pouco apareceu no teatro de revista em 1944, no cinema ele ganhou bastante destaque. Além de *Berlim na batucada* outros dois filmes fizeram a alegria do público que apreciava esse tipo de realização, foram eles: *Abacaxi azul* (Wallace Downey), da Sonofilmes, o primeiro dos três a ser lançado naquele ano, em 27 de janeiro; e o filme da Atlântida, *Tristezas não pagam dívidas* (Ruy Costa e José Carlos Burle), lançado em 10 de fevereiro, contando com Oscarito no elenco. As três produções disputaram as marchas de sucesso do carnaval e apresentaram uma grande quantidade de números musicais com artistas do rádio.

Apesar das frequentes críticas existentes na mídia impressa sobre o lançamento dos filmes carnavalescos, uma matéria do jornal *A Manhã*, por ocasião do lançamento desses três filmes, apresentava o fato por outro ângulo: “Pelo que se vê, a indústria cinematográfica brasileira tem, na época do carnaval, um grande estímulo para o seu desenvolvimento” (*A Manhã*, 4 fev 1944, p. 9).

A respeito da parte musical de *Berlim na batucada*, a maioria das músicas foi regravada para o filme com arranjos e orquestração de Morpheu Belluomini e executada pela orquestra de Napoleão Tavares e pelo Conjunto de Benedito Lacerda, como creditado no início do filme.

O destaque fica por conta dos sambas de Herivelto Martins, a maioria em parceria com outros compositores. Dois sambas apresentados no filme, “Bom dia, Avenida” e “Mangueira, não”, ambos compostos por Herivelto e Grande Otelo, se enquadravam em um estilo que o jornal *A Noite* (30 jan 1944, p. 5) apontava como um gênero sobre o “ciclo de transformação da cidade”, por comentarem sobre as recentes obras na capital, como abordamos anteriormente.

A articulação entre o enredo do filme e a entrada dos números musicais é de grande importância para compreender as cenas. Mexerica apresenta Chico ao americano logo que chegam ao morro. O americano diz “pena que o morro vai a baixo, não?”, Chico, então, canta o samba “Mangueira, não” como resposta. Francisco Alves inicia a música se dirigindo diretamente aos outros personagens. Porém no desenrolar do número, o cantor caminha até

uma cerca de madeira, onde está uma grande quantidade de figurantes, formando uma escola de samba. Francisco Alves está em primeiro plano, “conduzindo” os ritmistas, ao lado de uma garotinha que samba. Nesta segunda parte da música, os figurantes e Francisco Alves são filmados com um único enquadramento, visto de cima, alternando com alguns planos dos personagens que visitam o morro, que estão empolgados com a cena.

“Bom dia, Avenida” é outro número filmado no morro. A canção foi gravada para o carnaval de 1944, pelo Trio de Ouro, composto por Herivelto Martins, Dalva de Oliveira e Nilo Chagas. Conjunto de grande sucesso musical, o Trio de Ouro gravou inúmeros discos, além de se apresentar frequentemente na Rádio Nacional e no Cassino da Urca.

A sequência de “Bom dia, Avenida” inicia com Mexerica, “Mister” e o assistente encostados na mesma cerca da cena comentada anteriormente. Mexerica apresenta a “batucada”. O número começa com uma grua, que enquadra um poste de rua e vai descendo até enquadrar o Trio de Ouro, que canta o samba. Há um corte e vemos, então, um grupo de pessoas sambando em um terreiro. A grua novamente enquadra os figurantes de cima, com um movimento de câmera até o solo, mostrando Odete, que carrega um bule com quentão. As pessoas estão vestidas com roupas simples, com a intenção de retratar uma verdadeira batucada no morro. Segue-se um close onde vemos Dalva de Oliveira cantando uma estrofe da música, e em seguida a câmera acompanha, em um enquadramento bem próximo, “os corpos dos sambistas dançando com grande desenvoltura” (AUTRAN, 2006, s/n). Após o fim da música o americano aplaude e grita: “formidável”. Odete entra em cena oferecendo o quentão. A entrada de Odete reforça a junção entre o número musical e os três personagens que assistem à cena.

A presença de escolas de samba também ocorria nos palcos. A revista carnavalesca *Rei Momo na Guerra*, por exemplo, apresentava a

Escola de Samba da Mangueira, autêntica, em suas *fantasias características*, um esquisito cordão de cantores e dançarinos de ambos os sexos, e cores mistas, em ruidosos números populares, no palco e na plateia, na surpreendente decoração de Lazary, Raul de Castro e Oscar Lopes (*Gazeta de Notícias*, 7 fev 1943, p. 7, grifo do autor).

No filme, outro número também apresentado com escola de samba é a canção “Odete”, de Herivelto Martins e Dunga, interpretada por Leo Albano, cantor com carreira artística no rádio, cassino e teatro de revista. Logo após Odete sair do morro a fim de ir para os Estados Unidos, Chico está sentado sob uma árvore e Leo Albano chega para lhe mostrar “o novo samba que a escola está ensaiando”:

Odete ouve o meu lamento
 Lamento de um coração magoado
 Atenda o seu pobre seresteiro
 Vem de novo pro terreiro
 Se juntar a sua gente
 Não ouve o seu coração que ele mente.

Com relação à filmagem dos números na favela esse é um dos mais bonitos do filme. Após falar com Chico, o personagem de Leo Albano começa a cantar e se dirige a um barracão. Primeiro a câmera se encontra em um ponto mais alto, mostrando Leo caminhando e o ambiente da favela. Em outro plano, ao nível do chão, a câmera faz um movimento panorâmico que acompanha o cantor caminhando, mostrando outras casas ao fundo e uma pessoa carregando uma lata, até chegar ao barracão, onde um grande número de foliões canta a música e dança, retratando uma escola de samba legítima do morro. Dentro do barracão, apinhado de gente, a decupagem apresenta vários planos com enquadramentos fechados, dando uma sensação de maior proximidade com as pessoas.

Certamente existe uma grande semelhança do carnaval no filme com o teatro de revista. No entanto uma diferença clara entre os dois é a ambientação dos números musicais. Enquanto o teatro contava, geralmente, com um visual luxuoso, imposto pelos padrões de Walter Pinto no Teatro Recreio, *Berlim na batucada* apresenta números musicais filmados em locações. Desta forma o filme busca apresentar ao público algo que o teatro não poderia oferecer, estando limitado a recriar no palco o ambiente das escolas de samba. O filme proporcionava um registro “real” da favela, que estava ameaçada de desaparecer. O crítico de *O Estado de S. Paulo* (20 fev 1944, p. 5) reconhecia que “os melhores momentos dessa fita nacional são, realmente, quando aparecem números de samba filmados ‘in loco’, ou em ‘location’ como se diz em linguagem de cinema”. É possível que as filmagens de Orson Welles para o filme *It's all true* tenham sido uma influência na realização desses números, que são um dos grandes atrativos do filme. Outras produções trariam também cenas ambientadas nas favelas como forma de apresentar uma maior proximidade com a cultura popular, como o filme *O rei do samba* (1952), dirigido pelo próprio Luiz de Barros.

O samba “Odete” foi gravado por Francisco Alves e Trio de Ouro em um disco de 78 RPM, que tinha “Bom dia, Avenida” como lado B. A canção do carnaval de 1944, apresentada também na revista *Momo nas cabeceiras*, tem uma letra adequada à cena do filme. Após o fim da música, Chico ouve de um garoto que Odete foi de fato embora e sai correndo atrás dela.

Leo Albano também interpreta em *Berlim na batucada* a canção “A tristeza” (Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres) em parceria com Luízinha Carvalho, cantora de rádio descoberta em um programa de calouros e par romântico do ator no filme. O número tem como cenário o quintal da pensão e, novamente, a letra se relaciona com a narrativa, pois o casal é impedido de ficar junto pela mãe:

A tristeza me persegue
Aumentando os sofrimentos meus
Vai-se a noite, vem o dia
Eu não tenho alegria

Deve haver um responsável
Pela minha solidão
Sempre existe alguém culpado
Da tristeza de um coração.

Os dois são observados pelo americano e seu assistente, da janela do quarto. Nota-se um esforço em unir os números musicais ao enredo através da decupagem, embora muitas vezes essa junção pareça forçada. É o que acontece, por exemplo, no número com os Trigêmeos Vocalistas, dos irmãos Carezzato, onde eles interpretam a canção “A marcha do boi” (Roberto Roberti e Pedro Camargo). Na cena, a única ligação com o enredo se dá com a inserção de um plano, durante o número, onde o americano, seu assistente e Mexerica olham para fora do quadro, sugerindo que eles estão assistindo à apresentação do trio. A letra da canção é cômica, e de forma irônica também se relaciona com o filme, ao comentar sobre um boi que muge em inglês e responde “thank you”. A segunda estrofe diz:

Numa festa da fazenda
um empresário americano
quando viu meu boi falar, falou:
Oh! Very good, very good!
Eu vou levar esse boi pra Hollywood!

O número também tem um cenário simples, provavelmente em locação, e os cantores aparecem sentados em um monte de feno. A sequência é filmada com pouca variação de enquadramento, alternando planos dos cantores com tomadas de um boi.

Outro artista que aparece no filme é Edu da Gaita, “o homem que tem uma orquestra nos lábios” (*A Manhã*, 4 fev 1944, p. 8). Eduardo Nadruz foi um músico conceituado, que tocava músicas clássicas em sua gaita no rádio e nos cassinos (*A Cena Muda*, 24 out 1952, p. 24). Após os personagens ouvirem o som de música, o instrumentista é visto sozinho dentro

de um barraco, fazendo um solo de gaita, em uma aparição única no cinema. A publicidade atentava para a oportunidade de o público ver a imagem deste músico nas telas: “Nem todo mundo, por todo esse Brasil afora até agora, pôde ver o grande Edu, coisa que agora vai ser possível, para contentamento dos seus fãs, que através do rádio admiram a sua arte inconfundível” (*A Manhã*, 4 fev 1944, p. 8). A cena com Edu é filmada quase sem cortes, de modo a mostrar a performance do músico. A execução musical por virtuosos estaria presente também nos filmes da Atlântida, por intermédio do pianista Bené Nunes, que atuou em vários filmes, entre eles *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949).

A relação com os quadros de fantasia das revistas teatrais aparece mais claramente no número musical com a marcha “Verão do Havaí”, composição de Haroldo Lobo e Benedito Lacerda e um dos sucessos do carnaval de 1944. Filmado em estúdio, o número apresenta seis dançarinas, lideradas pela bailarina Margareth Lanthos, artista que se apresentava no Cassino da Urca. Cantada por Dalva de Oliveira, a música é dublada no filme por Fada Santoro, uma das dançarinas. Diferentemente dos demais números musicais de *Berlim na batucada*, o destaque do quadro “Verão do Havaí” não é a “cantora”, embora em determinado momento da sequência Fada seja mostrada em plano próximo cantando, mas sim a dançarina Margareth Lanthos. Ela aparece à frente das demais mulheres na cena e tem seu nome no cartaz do filme, ao invés de Fada Santoro. O jornal *A Noite* (6 fev 1944, p. 5) publicou uma foto da dançarina em uma nota sobre o filme: “Na gravura, a linda Margareth Lanthos, que aparece no novo celuloide”.

O número se divide em duas partes, na primeira as garotas aparecem de maiô ao som da marchinha carnavalesca. Com um rápido movimento de câmera panorâmico corta-se para a segunda parte em que as mesmas dançarinas aparecem vestidas de havaianas, com uma trilha musical típica do Havaí. Com exceção do plano de Fada Santoro, já mencionado, o número inteiro é filmado em plano conjunto frontal, com pequenos movimentos de câmera para enquadrar as garotas, porém sem cortes. O cenário representa uma noite de lua cheia, a céu aberto, com mato no chão e coqueiros.

Nas resenhas sobre o filme, as críticas ao número musical atacavam aspectos como sua “apresentação paupérrima” (*A Scena Muda*, 22 fev 1944, p. 6). Na *Gazeta de Notícias* o crítico afirmava que “algumas cenas chegam a irritar, como aquele enxerto sem pé nem cabeça de meia dúzia de garotas cantando samba em trajes de banho” (*Gazeta de Notícias*, 9 fev 1944, p. 6). O número é inserido aparentemente sem nenhuma justificativa do enredo. No entanto, na cena anterior o personagem de Procópio, sentado em uma poltrona, folheia uma revista e comenta: “que figura bonita”, gerando a possibilidade de leitura de que o número

surgiria da imagem vista pelo personagem, mas que não é mostrada para a câmera. Porém essa ligação não fica clara no filme.

Outros momentos musicais do filme são a serenata de Chico para Odete e uma canção de Chocolate e Flora Matos. Francisco Alves toca violão e canta a música “A voz do violão” (Francisco Alves e Horácio Campos), gravada pelo cantor em 1928 e “um marco na carreira do artista, que a regravaria ainda mais quatro vezes” (ALBIN, 2004, p. 109). Chico canta a bela melodia ao luar e, levando-se em conta o sucesso que o cantor fazia naquela época, pode-se imaginar a recepção do público ao número. Ao final da canção Mexerica entra em cena cantarolando “Eu brinco”, samba carnavalesco de Francisco Alves, rompendo o clima romântico da cena de forma cômica.

Em determinado momento do filme, Chocolate e Flora Matos, atriz negra que interpreta a empregada da pensão, cantam na cozinha uma composição de Heitor dos Prazeres, musicada também por ele⁴⁴, que é um flerte entre os dois personagens. Ao final os dois se abraçam e a patroa, que flagra a cena, diz: “Pelo que vejo seu ‘Mister Preto’, o senhor abriu uma segunda frente”, fazendo referência a uma expressão de guerra.

O teatro de revista nos anos 1940, com ênfase nos luxuosos números musicais, se diferencia bastante dos quadros de música do filme, com cenários simples ou filmados em locação, como acontece na maioria dos números, porém a semelhança com o teatro aparece na forma como os quadros musicais são inseridos no filme, funcionando como uma atração do espetáculo e, muitas vezes, como uma extensão da narrativa.

3.6 Apoteose

Em *Berlim na batucada*, um número musical em específico se distingue dos demais por cumprir uma função tradicional no teatro de revista e de extrema importância dentro do formato desse tipo de espetáculo: a apoteose. Neyde Veneziano define bem a função desse quadro na revista:

A apoteose é o grande quadro final, cujo objetivo é provocar aplausos e entusiasmos. É sempre musicado e toda a companhia vem cantando diretamente para a plateia. Geralmente a apoteose é ufanista e patriótica. É muito comum serem homenageadas grandes figuras históricas ou celebrarem-se acontecimentos importantes. Cada um dos atos da revista deve

⁴⁴ De acordo com documentos sobre o filme *Berlim na batucada*, disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

terminar em apoteose (*grand finale*) e o intervalo precisa ser curto para não atrapalhar o ritmo (VENEZIANO, 2006, p. 154).

O quadro geralmente tinha a intenção de impressionar pela grandiosidade e fechar cada ato da revista gerando entusiasmo no público. Em *Canta Brasil* (1945) a apoteose em homenagem à Força Expedicionária Brasileira recriava a tomada de Monte Castelo, principal vitória dos soldados brasileiros na Segunda Guerra, com grandes cenários (OLIVEIRA, 2013, p. 39).

No filme também existe o momento da apoteose, que dentro da narrativa possui um significado importante, pois é nesse quadro que se concretiza a realização do filme sobre o Brasil em Hollywood. Após uma passagem onde vemos o americano e sua equipe de filmagem em um estúdio, tem início o número musical final com o samba “Quem vem descendo”, de autoria de Herivelto Martins e Príncipe Pretinho. A cena deve corresponder a um número musical de um filme hollywoodiano e existe grande influência desse tipo de realização. Porém, o modo como a sequência é realizada traz grandes relações com a feitura de uma apoteose de revista carnavalesca.

O número começa com o Trio de Ouro e Francisco Alves, em espaços diferentes, cantando os primeiros versos do samba, antes de aparecer um cenário criado em estúdio por Luiz de Barros⁴⁵, em que há a miniatura de um morro ao centro, com um barracão no topo, e um painel com vários prédios desenhados ao fundo. O palco é elevado, formando uma rampa. À frente há uma camada de água, representando o mar e também criando um belo efeito de espelho, que, infelizmente, o enquadramento não valoriza.

Neste cenário aparece uma escola de samba, com sambistas vestidos com calças brancas, camisas listradas, lenço no pescoço e chapéu e tocando instrumentos. Em seguida várias “girls” dos Cassinos da Urca e do Icaraí entram em cena, trajando saias prateadas. Dançando, as garotas vão preenchendo os espaços em torno do prédio. Uma matéria de divulgação, anterior ao lançamento, comentava sobre o quadro:

Os últimos momentos do filme requereram nada menos que cinquenta “girls” e duas escolas de samba, para que fossem cobertos os claros da enorme e artística montagem, de um dos nossos melhores cenógrafos (*A Manhã*, 5 fev 1944, p. 8).

⁴⁵ Não consta nos créditos de *Berlim na batucada* o nome do cenógrafo, no entanto Luiz de Barros aparece como criador dos cenários em documentos sobre a produção. Além disso, em suas memórias (1978, p. 144), Barros afirma ter feito também os cenários do filme.

Os números estão um pouco exagerados, porém no total, entre “girls” e escola de samba, há cerca de cinquenta pessoas, colaborando para que a montagem da apoteose de fato destoe dos demais números musicais em termos de produção. Os créditos apontam Maurício Lanthos, que também trabalhava com shows de cassino, como coreógrafo do filme.

A primeira parte do samba diz:

Quem é que vem descendo o morro?
Lamentando, lamentando.
Arrebanhou sua gente
Que vem descendo cantando.
Quem é que vem descendo o morro?
É o Laurindo⁴⁶ que vem sua turma guiando.

O destaque dado à favela na apoteose do filme, tanto no cenário, onde ocupa um lugar central, reverenciado pelos integrantes do número, quanto no samba e seus intérpretes, é representativo da exaltação da cultura popular como símbolo da nação e digno de ser apresentado nos Estados Unidos e, por conseguinte, ser veiculado para o mundo através de Hollywood. Ao mesmo tempo, a posição do morro entre os prédios volumosos demonstra a pressão pela modernidade da cidade e pelo fim das favelas, fato lamentado por Laurindo na letra da canção.

Dentro da narrativa do filme, a cena corresponde à feitura de um musical norte-americano, sempre considerado um exemplo de cinema mais bem feito e com maiores recursos, o que parece ter resultado em um maior investimento na elaboração da sequência. Ao mesmo tempo, há uma influência das revistas carnavalescas na forma como a apoteose é construída, com *girls* e escola de samba. Deste modo a apoteose se destacaria também por ser o momento máximo do espetáculo, assim como no teatro de revista.

3.7 Fala popular

Os filmes carnavalescos, com apelo mais popular, tinham como característica uma linguagem mais próxima do grande público. Em *Berlim na batucada* o personagem no qual o jeito informal de falar mais se destaca é Mexerica. Ele é o malandro que serve de mediador entre o americano e os demais personagens.

A busca por uma linguagem popular é uma característica também presente no teatro de revista. Neyde Veneziano afirma que nesse tipo de teatro “apareciam neologismos, gírias,

⁴⁶ Personagem da cultura popular que abordaremos no próximo capítulo.

trocadilhos, formas libertas da gramática rígida, brasileirismos” (VENEZIANO, 1991, p. 162).

Mexerica abusa de expressões, tais como: “mete os peitos”; “é sopa”; e “batuta”, enquanto o americano faz anotações de palavras como “gaita” e “arame”, gírias para dinheiro, em um caderninho de bolso. A utilização de expressões como essas na fala do personagem ilustra as particularidades do vocabulário do malandro carioca.

Apesar de divertir, o linguajar empregado pelo personagem de Procópio Ferreira não agradou a todos:

O nosso idioma, quer falado pelo pseudo-americano, quer pelos nacionais, está sempre deturpado e eivado de termos de baixa gíria. O cinema é um meio de divulgação por demais ativo para que, por meio dele, se deixe difundir tão viciada linguagem e os que dirigem os filmes nacionais deveriam demonstrar, nesse sentido, um mais apurado sentimento de patriotismo (*A Noite*, 13 fev 1944, p. 5).

Críticas nesse sentido eram comuns, ainda mais em um período em que os defensores da língua culta contavam com o apoio do governo. Adalberto de Paula Paranhos, na tese *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*, ao discutir a linguagem do malandro na Era Vargas, comenta:

O dialeto da malandragem, encarado como subpadrão, ou melhor, como não padrão do idioma português, certamente provocava calafrios nos agentes e nas instituições investidos da função de polícia da língua. Esses policiais de plantão não tinham papas na língua ao abominarem o uso dessas expressões chãs e chulas, vistas como próprias da ralé ou da arraia-miúda (PARANHOS, 2005, p. 109).

Em produções populares como os filmes e o teatro de revista, a presença de uma linguagem distante da norma culta era vista com certo preconceito, pois “para os doutrinadores do regime, a língua se constitui em patrimônio nacional, no sentido de que preserva a segurança e unidade do país” (VELLOSO, apud PARANHOS, 2005, p. 160). A forma como o crítico de *A Noite* condena o uso da língua no filme demonstra certo preconceito, uma vez que as gírias podem ser vistas como uma característica de determinado grupo social (PRETI, 2008, p. 1). No caso, a fala identifica o morador da favela, de classe social menos favorecida. A tentativa de homogeneização da língua portuguesa pela norma culta, empregada pelos intelectuais do regime, e o preconceito veiculado por alguns órgãos da imprensa carregavam um forte preconceito de classe e desconsideravam a riqueza da fala

popular e suas particularidades, defendidas no filme, assim como outros elementos da cultura popular.

3.8 Lançamento e recepção

Após falar de alguns aspectos em relação à estrutura do filme, é importante abordar alguns pontos sobre seu lançamento nas salas de cinema, atentando para o modo como foi realizada a publicidade e como a produção foi recebida pela crítica. Essa análise pode nos ajudar a estabelecer pontos de contato com o lançamento de revistas carnavalescas no teatro. Observando o lançamento na década de 1930 de diversos espetáculos desse gênero de revista, frequente no início de cada ano, nota-se que a publicidade tende a destacar a presença das músicas carnavalescas como fator de interesse dos espetáculos. Como por exemplo, *Yes, nós temos bananas*, revista de 1938, de Alberto Ribeiro e João de Barro, que lançava nos palcos “todas as novidades musicais para o reinado de Momo que se aproxima” (*Correio da Manhã*, 7 jan 1938, p. 9).

Outro aspecto bastante explorado na publicidade dos espetáculos de revista é o elenco, sempre destacando os principais nomes da companhia, como os atores cômicos e as vedetes⁴⁷.

A publicidade de *Berlim na batucada* utiliza estratégias semelhantes para despertar o interesse pelo filme. Na ocasião do lançamento os jornais destacavam a presença no elenco do ator teatral Procópio Ferreira e de artistas consagrados do rádio, como Francisco Alves e Trio de Ouro, entre outros. O jornal *A Manhã* (6 fev 1944, p. 5), do Rio de Janeiro, publicou a nota publicitária: “para mostrar quanto vale *Berlim na batucada* basta declinar o nome de todos os artistas - as figuras mais famosas e populares do nosso ‘broadcasting’, cinema e teatro”, seguida de uma extensa lista com todos os nomes.

A ênfase nos artistas do filme como elemento publicitário é bastante visível através do jornal carioca *A Manhã*, que passou a publicar diariamente, a partir de 30 de janeiro até 6 de fevereiro, dia anterior à estreia, pequenos textos que apresentavam alguma atração do filme, sempre ilustrados com fotos. Foram destacadas as participações de Procópio Ferreira, Delorges Caminha, Trio de Ouro, Francisco Alves, Edu da Gaita, além dos números musicais “Verão do Havaí” e a apoteose final (*A Manhã*, 5 fev 1944, p. 8).

⁴⁷ Com relação às vedetes, que geralmente aparecem com certo destaque nos anúncios das revistas teatrais, não existe uma personagem que se assemelhe a tal figura nos filmes que estudamos nesse trabalho.

Os anúncios dos cinemas nas páginas dos jornais continham poucas informações sobre a produção, sendo preenchidos com o nome dos astros presentes no filme e evitando qualquer classificação genérica.



Figuras 1 a 3: Anúncios de *Berlim na batucada*

Esse é um aspecto interessante em relação ao lançamento do filme, que não se apresenta na publicidade com nenhum rótulo quanto ao gênero. No entanto a ligação com a temática carnavalesca é reforçada visualmente nos grandes anúncios dos jornais. No *Correio da Manhã*, na imagem vista acima (fig. 1), o título do filme e o nome dos artistas são colocados dentro de um pandeiro. Há também a figura de alguns foliões e instrumentos musicais. No *Jornal do Brasil* (6 fev 1944, p. 8), além do carnaval, a guerra também é retratada nos desenhos (fig. 2). No anúncio vemos a ilustração de um palhaço tocando um grande surdo com o título do filme e uma charge de Hitler ao centro. No fundo há três aviões de guerra. O *Diário de Notícias* (6 fev 1944, p. 15) ilustra um grande tambor, uma garota tocando um instrumento de percussão, e dois aviões lançando mísseis, nos quais estão escritas frases que fazem referência a músicas e atrações do filme (fig. 3).

Os textos publicitários também reforçam a ligação com o carnaval, uma vez que esse tipo de filme já era aguardado pelo público nessa época do ano e, por essa razão, a parte musical é destacada:

Em *Berlim na batucada* há ainda a mais preciosa coletânea de sambas, marchas e canções que se pode imaginar e que por si só seria suficiente para garantir o êxito integral desse soberbo espetáculo que todo o Rio de Janeiro vai - a partir de amanhã - admirar e aplaudir (*A Manhã*, 6 fev 1944, p. 5).

Outro tipo de anúncio, publicado em alguns jornais após a estreia, apresenta o nome do filme com a informação: “Deslumbrante extravagância da Cinédia – os mais populares artistas do Brasil e as mais bonitas músicas do carnaval” (*Correio da Manhã*, 11 fev 1944, p. 8). Esses dois fatores parecem ter sido suficientes para despertar o interesse do público e garantir o sucesso da película, que logo em seguida foi exibida também em São Paulo.

Quanto ao formato do filme, as matérias publicitárias refletem a indefinição de como se referir a ele. Uma nota colocava que “a melhor definição que se pode dar a *Berlim na batucada* [...] é que se trata de uma porção de espetáculos dentro de um só espetáculo” (*A Manhã*, 3 fev 1944, p. 8), enquanto dias depois a publicidade apontava que: “sua história é uma sucessão de episódios muito bem articulados que nos envolvem a atenção” (*A Manhã*, 6 fev 1944, p. 9).

Com isso pode-se atentar para a não utilização do termo revista como classificação para o filme, embora, como vimos, ele apresente grande semelhança com os filmes-revistas lançados anteriormente. Como abordado no primeiro capítulo, a rejeição ao rótulo parece se dever, em parte, aos críticos, que eram contrários à filiação ao teatro e a outros meios que não fossem o próprio cinema.

A recepção de *Berlim na batucada* pelos críticos, em geral, foi bastante negativa, depreciando a realização do filme de Luiz de Barros. Pedro Lima afirma que a Cinédia bateu o “recorde de mau cinema” e escreve: “*Berlim na batucada* é um caso típico de decadência. O filme não tem cenário, não tem fotografia, não tem som, não tem nada, nem mesmo vislumbre de direção” (*Diário da Noite*, 11 fev 1944, p. 5). O crítico que assina com as iniciais A. F. também é duro e, chamando o filme de “*Abacaxi azul bis*”, em referência a outro filme carnavalesco, dispara:

O filme em si é tão inferior que se chega a imaginar que os seus produtores escolheram em qualquer coleção de revistas teatrais dos Teatros da Praça Tiradentes ou de outros ainda piores, a mais imbecil e infame de todas, deram-lhe um título sem nenhuma relação e propósito e filmaram-na com o recurso de um punhado de canastrões consagrados do nosso “broadcasting”, artistas de teatro em declínio e outros completamente fracassados (*Gazeta de Notícias*, 9 fev 1944, p. 6).

O jornal *A Noite* (13 fev 1944, p. 5) publica a resenha de H.B., que critica aspectos técnicos do filme, como a fotografia “péssima” e o som “confuso”, e completa: “a coisa se encaminha à moda das antigas revistas de teatro, nas quais, de quando em vez, aparecia um ‘compère’ para explicar”.

Com isso nota-se que os críticos da época percebiam o filme a partir de sua relação com o período carnavalesco e com aspectos do teatro de revista, considerando que esse tipo de produção deveria ser evitada para o bem do cinema brasileiro, como afirma Pedro Lima: “O que mais admira é que sejam exibidas realizações apressadas que só vão contrariar toda a boa vontade do governo de amparar e desenvolver um cinema nosso, tão útil quanto necessário” (*Diário da Noite*, 11 fev 1944, p. 5).

O crítico do jornal *Vanguarda*, após apontar aspectos negativos do filme, em sua opinião, concluía: “Mas o público gosta, sejam bons ou ‘abacaxis’, a prova está aí com ‘Batucada em Berlim’ [sic], onde cada piada arranca um delírio de gargalhadas da plateia, e o cinema sempre superlotado”⁴⁸. *Berlim na batucada* conseguiu um bom público nas salas de cinema, alcançando boas rendas para sua produtora, a Cinédia.

A estreia do filme ocorreu em cinco cinemas pertencentes a Vital Ramos de Castro e seguiu por outras salas menores do circuito deste exibidor, como os cinemas: Opera, Primor, Colonial, Popular e Mascote⁴⁹, localizadas no centro e em bairros do Rio de Janeiro. Em São Paulo o filme foi exibido na semana seguinte à estreia no Rio de Janeiro, nas salas Ritz São João e Ritz Consolação, também com bons públicos. Nos meses de março até julho o filme também foi exibido na cidade em outros cinemas, como, por exemplo: o Roxy, no Brás; o Avenida, na Avenida São João; e o Cinemundi, na Praça da Sé⁵⁰. O filme seguiu por outros estados como Rio Grande do Sul, Pernambuco, Paraná e Santa Catarina⁵¹, garantindo público mesmo após o carnaval, cumprindo sua função como produção de apelo comercial.

⁴⁸ Recorte de jornal sem indicação de data, na pasta sobre o filme *Berlim na batucada*, Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁴⁹ De acordo com documentos sobre o filme *Berlim na batucada*, disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵⁰ Segundo dados da Filmografia da Cinemateca Brasileira. Para a localização das salas de São Paulo conferir: SIMÕES, Inimá Ferreira. **Salas de cinema de São Paulo**. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

⁵¹ De acordo com documentos sobre o filme *Berlim na batucada*, disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 4 - *CAÍDOS DO CÉU* (LUIZ DE BARROS, 1946)

Em 1946 mais uma vez a Cinédia irá contar com Luiz de Barros para dirigir um filme musical para o “carnaval da vitória”, denominação dada ao primeiro carnaval após o fim da Segunda Guerra. O diretor, bastante massacrado pela crítica em seus filmes anteriores, utiliza pseudônimos para assinar os créditos de *Caídos do céu*: Guilherme Teixeira na direção e L. Figueiredo no argumento; sobrenomes que são parte de seu nome verdadeiro. Mas se a intenção era fugir das críticas pessoais, a estratégia não foi muito eficiente, uma vez que a revista *A Scena Muda* iniciava uma matéria sobre o filme da seguinte maneira: “*Caídos do céu*, uma nova produção nacional. O filme da Cinédia, dirigido por Luiz de Barros, tem no elenco as mais famosas figuras dos nossos cassinos e teatros” (5 mar 1946, p. 14). Luiz de Barros se encarregou também da confecção dos cenários, junto com Antônio Valente, e montou o filme (GONZAGA, 1987, p. 110).

A produção de *Caídos do céu*, como já era característica dos trabalhos de Luiz de Barros, demorou cerca de um mês, apenas. Alice Gonzaga (1987, p. 111) diz que as filmagens começaram em 15 de janeiro de 1946, enquanto a estreia ocorreu no dia 25 do mês seguinte. Na ocasião em que o filme deveria ser lançado nos cinemas cariocas houve um episódio bastante revelador da situação do cinema brasileiro naquele momento.

Em uma entrevista dada ao jornal carioca *A Noite*, Adhemar Gonzaga comenta sobre o que acredita ser o principal problema da indústria cinematográfica brasileira, a exibição, e cita como exemplo o ocorrido com a produção mais recente da Cinédia:

O maior problema no momento é o da exibição de filmes produzidos e não de falta de estúdios. [...] Com a obrigatoriedade de exibição de três filmes em cada cinema, a sétima arte nacional terá que seguir avante, mormente com o controle exercido pela polícia. Pouco falta para ficar tudo ajustado. Do contrário não teria as dificuldades atingidas com ‘Caídos do céu’. Infelizmente, não será exibido antes do Carnaval. Certo exibidor não concordou com a divisão regulamentar dos cinquenta por cento sobre a renda. Perdura o impasse, com evidente prejuízo para o produtor (*A Noite*, 27 fev 1946, p. 5).

Adhemar Gonzaga se referia ao decreto nº 20.493, assinado pouco tempo antes, em 24 de janeiro de 1946, que estabelecia a obrigatoriedade de exibição anual de, no mínimo, três filmes nacionais de longa metragem de ficção, considerados de “boa qualidade” pela censura,

em cada cinema lançador⁵² (MELO, 2011, p. 125). O decreto estipulava também, no artigo 24, parágrafo sexto, que o preço mínimo de locação do filme de longa metragem seria o valor de cinquenta por cento da renda da bilheteria, descontando metade das despesas com publicidade e complementos da sessão. O problema para os produtores era que alguns exibidores se recusavam a exibir o filme pagando a porcentagem correta. A título de comparação, o acordo feito entre a Cinédia e Vital Ramos de Castro para exibição de *Berlim na batucada*, em 1944, portanto antes do novo decreto, estipulava o pagamento de trinta e cinco por cento da renda dos cinemas lançadores, e taxas de quarenta por cento, ou valores fixos para os demais cinemas da empresa⁵³.

Sem um acordo entre as partes, *Caídos do céu* tem sua estreia em São Paulo dia 25 de fevereiro, antes do carnaval, no cinema Art-Palácio, localizado na Avenida São João, que em 1945 era a sala com maior média de público da cidade (SIMÕES, 1990, p. 89). O filme fica em cartaz por uma semana em cinco sessões diárias, às 14, 16, 18, 20 e 22 horas, antes de passar por outras salas da cidade, como o Cine Alhambra, no centro da cidade; o Universo e o Colombo, no Brás; e a sala azul do Odeon, na Rua da Consolação.

No jornal *Folha da Manhã* (22 fev 1946, p. 21) o filme é anunciado como “uma revista carnavalesca de outro mundo”, “apresentando os melhores sambas e marchas para o carnaval da vitória”. O anúncio ainda apresenta o título de alguns números musicais e o nome de cantores e atores do filme.

No Rio de Janeiro, *Caídos do céu* só chega ao público em abril, quando é exibido no cinema São Carlos, sala de menor porte, recém-inaugurada e situada no subsolo de um prédio na Cinelândia. Lançado depois do carnaval, o filme estreia com cinco sessões diárias e fica em cartaz durante quatro semanas, como previsto em contrato⁵⁴. Após isso é exibido em outras salas de bairro cariocas. Nos anúncios do Cine São Carlos o filme é apontado como uma “comédia musical do outro mundo” (*Correio da Manhã*, 25 abr 1946, p. 14) e não se enfatiza as marchas carnavalescas.

⁵² O Decreto 20.493/1946 aprovava o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em:
<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

⁵³ Documentos sobre o filme *Berlim na batucada*, disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵⁴ Documentos sobre o filme *Caídos do céu*, disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O contrato previa o pagamento de cinquenta por cento da renda da primeira semana de exibição e trinta e cinco por cento a partir da segunda semana. O acordo previa ainda a exibição do filme nos cinemas de bairro: Trindade, em Pílares; Ridan, em Petrópolis e Cavalcanti.

O rótulo “revista carnavalesca” aparece no cartaz do filme⁵⁵, o que claramente vincula *Caídos do céu* a uma tradição das revistas teatrais montadas no início de cada ano. Ao ser lançado no Rio de Janeiro, após o carnaval, o filme perde seu interesse principal e com isso altera-se sua publicidade, porém sem perder seu apelo de público, por se tratar de uma produção com artistas bastante populares, como veremos adiante.

Como era de se esperar, em 1946 os frequentadores da Praça Tiradentes também tiveram sua revista carnavalesca. No primeiro dia de fevereiro estreou no Teatro Recreio *Carnaval da vitória*: “o grito de carnaval de 1946, dado por Walter Pinto”. O espetáculo prometia apresentar “as novidades de João de Barro, Herivelto Martins, Alberto Ribeiro e outros sucessos que animarão a grande folia” (*Gazeta de Notícias*, 26 jan 1946, p. 6)⁵⁶. O elenco cômico tinha como destaque Walter D’Avila, Pedro Dias e Manoel Vieira. Os quadros da revista, de autoria de Luiz Peixoto, Saint-Clair Senna e Walter Pinto, não possuíam um fio condutor, no entanto quase todos tinham relação com o carnaval. A sátira política aparecia em caricaturas de diversas personalidades. A apoteose do primeiro ato recriava vários tipos de carnaval, como os cordões, o corso e o tradicional carnaval da Praça Onze, e levava ao palco uma “autêntica Escola de Samba, apresentando rica indumentária” (PEIXOTO; PINTO; SENNA, 1946). “Carnaval da vitória” foi a única revista carnavalesca daquele ano nos teatros do Rio de Janeiro e ficou em cartaz por apenas duas semanas.

4.1 Enredo, temas e contextos

Caídos do céu, com sua proposta de ser uma revista carnavalesca, possui um enredo bastante interessante em termos de um diálogo com o teatro de revista. Simultaneamente, alguns elementos presentes na história possibilitam uma relação com a “fórmula clássica” da chanchada, como nos filmes que seriam realizados pela Atlântida, sobretudo, na década de 1950.

O filme inicia com o personagem Felizardo Boaventura (Augusto Annibal) chegando aos portões do céu, onde é recebido por um anjo (Matinhos). Felizardo morreu durante o carnaval e aparece em cena jogando confetes e festejando. O recém-falecido é conduzido a um ambiente que reproduz uma repartição pública, com anjos que o jogam de um lado para o outro sem resolver seu problema, em uma sátira clara à burocracia. A personalidade de

⁵⁵ Cartaz disponível na página da Cinédia: <http://www.cinedia.com.br/Cartaz3.html>

⁵⁶ O texto da peça não indica o nome das músicas que fariam parte do espetáculo, porém os anúncios, a exemplo do citado, atestam a existência de um repertório de marchas na revista.

Felizardo não é muito desenvolvida. O personagem só quer ter o seu lugar de direito no céu, o que serve de mote para o enredo do filme. Augusto Annibal, que aparece apenas no início e no final do filme, foi um ator cômico bem conhecido. Nos anos 1920 já atuava no teatro de revista, quando participou da Companhia Tro-lo-ló, e também no cinema, protagonizando a comédia de Luiz de Barros, *Augusto Annibal quer casar* (1923), entre outros filmes. Trabalhou também com Barros em algumas companhias teatrais do diretor, como visto no segundo capítulo, e ainda estava em plena atividade na década de 1940, atuando em algumas revistas de Walter Pinto.

Na já citada revista *Carnaval da vitória* há um esquete de crítica política que se assemelha à cena do filme. No quadro chamado “Repartição pública”, um homem com um envelope tenta entregar um ofício, mas vários funcionários, que estão ociosos, o dispensam dizendo que não é com eles. Após passar por todos e chegar ao chefe, o homem consegue dizer que o documento é para o senhor Linhares, nesse momento todos respondem (PEIXOTO; PINTO; SENNA, 1946). O quadro, além de ironizar os funcionários, também critica a atitude do presidente provisório José Linhares, convocado pelas Forças Armadas após a deposição de Getúlio Vargas, de empregar vários parentes em cargos públicos.

Voltando ao filme, o chefe do “departamento” (Carlos Barbosa⁵⁷) o recebe em seu escritório e, após fazer uma ligação, descobre que a ficha relativa ao morto desapareceu e, por isso, não se sabe se ele tem direito a um lugar no céu. O chefe designa um casal de anjos que viveram no século XVIII para descer à Terra em busca de informações sobre Felizardo. Está dada uma justificativa para a história que se segue. Rita Naftalina (Dercy Gonçalves) e Claudionor (Walter D’Avila), deslumbrados pelas mudanças ocorridas desde a época em que eram vivos, se desviam de seu objetivo e irão conhecer diversos locais de entretenimento cariocas, tais como: estádio de futebol; teatro; cassino; *dancing*; cinema; e, claro, o carnaval. Na maioria desses lugares eles presenciam números musicais, “passando em revista” o roteiro de diversões da capital federal.

Sérgio Augusto (1989, p. 100) aponta *Que espere o céu* (*Here comes Mr. Jordan*, Alexander Hall, 1941)⁵⁸ como inspiração para o mote de *Caídos do céu*. Nesse filme norte-

⁵⁷ Carlos Barbosa era figura recorrente nos filmes da Cinédia, e quase sempre aparecia, mesmo que em pequenas pontas, como em *Caídos do céu*. No filme *Tereré não resolve* (Luiz de Barros, 1938) Barbosa fazia um engraçado tio do interior que, ao chegar ao Rio de Janeiro em pleno carnaval, caía na farra, apesar de no início criticar e protestar contra a “pouca vergonha” da festa.

⁵⁸ Sérgio Augusto informa que *Heaven can wait* seria o nome original de *Que espere o céu*. Na verdade o autor se confunde, pois esse seria o título do filme lançado no Brasil como *O diabo disse não* (Ernst Lubitch, 1943). Nesse filme um recém-falecido vai à porta do inferno, mas o diabo acha que ele não merece estar ali. O homem,

americano, um boxeador sofre um acidente aéreo em que não deveria morrer. É levado ao céu por um anjo novo na “profissão” e acaba recebendo uma segunda chance de viver na Terra. Outra referência aparente é o filme *O jovem tataravô* (Luiz de Barros, 1936), em que o personagem reencarnado tem a oportunidade de conhecer o Rio de Janeiro contemporâneo, assustando-se com as modernidades. A referência ao próprio cinema, tanto o norte-americano quanto o nacional, é clara em *Caídos do céu* e deve ser levada em consideração. Porém o enredo desta comédia brasileira é facilmente identificável, também, com o fio condutor das antigas revistas de ano. Nesse tipo de narrativa a ênfase encontrava-se no movimento dos personagens, apresentando e comentando os fatos. Neyde Veneziano explica que:

Dentro desta estrutura de *movimento*, um esquema funcionava muito e persistiu durante anos: abrir o prólogo com uma cena passada no Olimpo repleto de deuses, no Parnaso com Apolo e suas musas, no inferno com seus diabinhos ou em qualquer outro planeta. A partir deste recurso, um desses deuses ou seres extraterrenos desceria à Terra para verificar como andavam as coisas e, no seu passeio observador à capital, tudo se lhe apresentava de forma criticada e confusa (VENEZIANO, 1991, p. 92).

De forma semelhante, em *Caídos do céu* temos uma espécie de prólogo que se passa no céu e uma missão de descer à Terra dada aos dois anjos.

Pouco tempo depois de chegar à Terra, saindo do estádio de futebol Rita e Claudionor pegam um táxi e acabam sendo presos após se recusarem a pagar o alto preço cobrado pelo taxista. O guarda da prisão é interpretado pelo famoso artista cômico Pedro Dias, um dos nomes principais das companhias de teatro de revista do Rio de Janeiro. Em parte dos anos 1940 integrou o elenco da companhia de Walter Pinto, onde atuou também na revista *Carnaval da vitória*, em 1946. Nela, Pedro Dias se destacava por uma caricatura do ex-presidente Getúlio Vargas, personagem que o ator interpretou em outras revistas também.

Na prisão os anjos conhecem Bonitão, personagem de Chocolate. Rita então se “desmaterializa” para roubar a chave fazendo passos e rodando, o que gera o comentário assustado de Bonitão: “Essa mulher é macumbeira?”. Bonitão foge da prisão com os dois anjos e os leva a uma pensão.

Com a família que mora ao lado da pensão se desenvolverá outro conflito do roteiro, que ocorre paralelamente às aventuras do casal de anjos. Roberto (Átila Iório) e Olinda (Nelma Costa) são dois jovens namorados. Mas Giovanni (César Fronzi) é um pai conservador, que desaprova o relacionamento, pois não quer que a filha se case com um

então, passa a contar como foi sua vida na Terra. Ambos os filmes têm semelhanças com o mote de *Caídos do céu* e haviam sido exibidos no Brasil poucos anos antes.

sambista. Enquanto em *Berlim na batucada* o assunto era tratado em uma sequência, que relacionamos com um esquete teatral, em *Caídos do céu* a história é mais desenvolvida. Olinda tem um pretendente aprovado pelo pai, Jonjoca (Luiz Cataldo), mas gosta de Roberto. Os anjos, então, agem como cupidos para unir o casal. Depois de ver Giovanni flertando com uma moça, interpretada pela jovem e bela *girl* do teatro de revista Zaquia Jorge, Rita chantageia o pai da moça, que acaba cedendo. Antes disso Roberto também mostra o seu valor ao bater em um bandido que incriminara o irmão de Olinda, inocentando o futuro cunhado.

Mas o que faz o gênero ser verdadeiramente aceito é um contrato de dez mil cruzeiros por mês assinado com a Rádio Record, o que muda o status do sambista, de vagabundo para artista reconhecido. A profissão registrada e reconhecida de Roberto no rádio também aponta o status do samba como um ritmo musical valorizado, digno de bons contratos com veículos de comunicação importantes, ironizando a rejeição de pessoas conservadoras, como Giovanni, mostrado como alguém chato e autoritário. O discurso do filme busca, também, a dissociação da figura do sambista com a do malandro, assim como acontece com o personagem de Leo Albano em *Berlim na batucada*.

A referência à Rádio Record provavelmente se deve à presença de Oswaldo Moles na equipe do filme. Moles era responsável por vários programas de humor da rádio paulista. Seu nome aparece nos créditos do filme como autor dos diálogos e pertencente à rádio Record. A cantora Isaurinha Garcia e Adoniran Barbosa também são creditados como artistas da mesma emissora.

Outra função do personagem Roberto, determinante para a resolução do filme, se dá quando Rita Naftalina vê seu nome completo no contrato e descobre que ele é sobrinho de Felizardo Boaventura. Assim, os dois anjos podem voltar com as informações que atestam o merecimento do falecido a um lugar no céu.

Esse conflito que se desenvolve mais longamente no filme, em contraste com a brevidade com que o mesmo tema é tratado em *Berlim na batucada*, de certa forma já aponta características das chanchadas dos anos 1950, onde o papel da música não será mais tão preponderante e

as narrativas tornam-se mais complexas, com a introdução de novas situações dramáticas, tipos e personagens, que acabaram por liberar as narrativas dos limites de uma encenação marcadamente teatral e/ou radiofônica (VIEIRA, 2003, p. 49).

O diretor Carlos Manga define uma fórmula básica para as chanchadas, dividida em quatro estágios: “1) mocinho e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido (AUGUSTO, 1989, p. 15). Embora em *Caídos do céu* não se tenha um enredo tão bem construído em torno dos personagens, o filme apresenta um casal de jovens que não pode ficar junto, o cômico bufão, que ajudará os dois, e até um vilão, que será derrotado pelo mocinho, o que podemos considerar, de certa forma, um esboço dessa fórmula clássica que será aprimorada e se tornará comum em filmes posteriores.

4.2 Personagens

A construção dos personagens do filme não difere muito de *Berlim na batucada*, baseando-se também em tipos com características recorrentes na comédia teatral e cinematográfica, sem grandes aprofundamentos psicológicos. No entanto existem personagens bastante interessantes no filme que merecem ser analisados com atenção.

Caídos do céu está centrado nas figuras de Dercy Gonçalves e Walter D’Avila, dois atores bastante conhecidos dos palcos do teatro de revista e, por isso, destaque nos anúncios do filme. Walter D’Avila havia trabalhado anos antes na companhia teatral de Beatriz Costa e Oscarito e em 1946 estava no Teatro Recreio, de Walter Pinto, sendo um dos comediantes de destaque do elenco. Enquanto Dercy Gonçalves, que atuara também no Recreio, agora trabalhava no Teatro João Caetano. Em 1947 Dercy montaria sua própria companhia, da qual D’Avila também faria parte.

Dercy Gonçalves se destaca em seu primeiro papel como protagonista no cinema. A atriz contracena com vários artistas durante todo o filme e rouba a cena com seus trejeitos e sua forma característica de atuar, que carregaria consigo do teatro para o cinema e para a televisão, no decorrer de sua extensa carreira artística.

No palco, Dercy Gonçalves sentia-se livre para improvisar, modificando cenas e acrescentando elementos de acordo com a resposta do público, elemento essencial para o tipo de humor que realizava. Esse comportamento fazia com que, muitas vezes, fosse acusada de “não saber trabalhar em equipe” (NAMUR, 2009, p. 101). Dercy dominava o palco e conhecia muito bem seu ofício, tendo, inclusive, dirigido algumas revistas em que atuou.

A atriz se apropria de elementos característicos de sua atuação no teatro e encontra espaço para exhibir sua veia cômica em *Caídos do céu*. No filme Dercy usa a voz de modo peculiar, fala alto em cena, grita com outros personagens e dá risadas escandalosas. Seus

gestos são frequentemente exagerados, caricatos, amplos, o que não nega sua origem de teatro. A atriz se porta como em um palco, embora pareça consciente dos enquadramentos. Assim, utiliza os planos mais abertos para se expressar com o corpo e nos closes abusa da caricatura facial. Outro aspecto observado em relação à atuação da atriz é o sotaque caipira, pronunciando as palavras erradas de modo caricatural. A fala se constitui, assim, em outro elemento de comicidade, também oriundo do tipo de teatro em que trabalhara em São Paulo e na companhia de revistas Casa de Caboclo, por exemplo⁵⁹.

Assim como nas tradicionais revistas de ano, o casal protagonista de *Caídos do céu* costura toda a narrativa e atua como os antigos *compère e comère*, figuras que, embora em desuso nas revistas contemporâneas ao filme, tiveram grande importância na história do gênero teatral. Neyde Veneziano afirma que

mais do que um personagem, o *compère* era uma convenção que vinha com uma função revisteira determinada: a de ligar os quadros, comentando-os. Esta função, eventualmente, poderia ser exercida por um personagem com nome e traços próprios (VENEZIANO, 1991, p. 118).

No filme carnavalesco *Tereré não resolve* (Luiz de Barros, 1938) existe um personagem com características semelhantes. O ator Mesquitinha, famoso artista de teatro de revista e cinema, representa um bêbado que, embora não tenha papel relevante no enredo de troca de casais que conduz o filme, surge em diversos momentos, sempre de maneira cômica e com um texto visivelmente improvisado. Mesquitinha contracena com vários personagens, entre eles o verdadeiro Rei Momo do carnaval carioca, e ainda satiriza a precariedade dos cenários no número musical “Seu condutor”.

Os dois anjos de *Caídos do céu* lembram bastante esse personagem, mas são mais importantes na narrativa do filme. A interpretação dos atores é repleta de cacos e a dupla cumpre muito bem a função de *compère e comère*, conduzindo eficientemente os diversos quadros do filme, com piadas sobre as modernidades da Terra, auxiliando na resolução do conflito do casal e, por fim, retornando ao céu com o dever cumprido.

Outro personagem importante é interpretado por Chocolate. Com o apelido de Bonitão, ele é introduzido ao público na cena da prisão, onde foi parar após ser flagrado pulando o muro do vizinho para roubar galinhas. O personagem aparecerá em diversos momentos como uma das figuras mais cômicas do filme. Seu modo de falar, com gírias e

⁵⁹ Para uma análise mais aprofundada da atuação de Dercy Gonçalves em *Caídos do céu*, conferir o artigo “Do teatro de revista para o cinema: Dercy Gonçalves em *Caídos do céu* (Luiz de Barros, 1946)”, disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-1301-1.pdf>>.

expressões populares, causa estranhamento nos protagonistas, como, por exemplo, na cena da prisão, quando Bonitão explica por que está preso:

Bonitão

Na pensão onde eu labuto não tinha desses alimentos galináceos nem “ováceos”. “Arresorvi” suprimir a pensão desses alimentos vitamínicos. Então quando eu ia pulando o muro da casa do vizinho, o ferreiro bateu o malho. Bateu o malho e apareceu logo um “chafra” apitando. Eu que não sou nada bobo me enrusti de fininho. Aí o “chafra”, que também não era nada bobo, me manjou e me encanou. Eu não tive tempo nem de abaixar as mãos na penosa.

Rita Naftalina

“Penosa”? Ferreiro bateu o malho? “Chafra”? Tu “é” daqui, ou é estrangeiro?

Bonitão

Não, eu sou de Niterói.

Claudionor

Oh seu lambidinho. O senhor tem um linguajar um tanto quanto estrangeiro. O senhor deve ser ariano, não é?

Bonitão

Ué velho. “Te picopranta de fininho”, que tu já “tá” grandinho pra me ensinar minha conversa. [...] Se eu tivesse aquela abridora não tava mofando aqui na jaula, não.

Pode-se perceber no diálogo citado que existe um humor na forma como o personagem utiliza gírias, porém com uma intenção de falar de forma culta. Assim como o personagem de Procópio Ferreira em *Berlim na batucada*, mais uma vez a fala do personagem com características de malandro é destacada por suas particularidades com relação à língua considerada padrão e utilizada para retratar o popular.

O ator e compositor negro Chocolate foi contratado pela Cinédia e atuou em alguns filmes de Luiz de Barros, como *Corações sem piloto* (1944) e *Pif-Paf* (1945), além do já comentado *Berlim na batucada* (1944). Porém o artista ficaria conhecido posteriormente, fazendo carreira no rádio e na televisão, onde trabalhou com Manoel da Nóbrega na “Praça da alegria”.

Fred Lee, em sua crítica de *Caídos do céu*, desaprova o “astro ‘colored’, sem graça nenhuma, que puseram a imitar o Grande Otelo, que, aliás, não tem, nem pode ter imitadores” (*O Globo*, 26 abr 1946, p. 5). De fato Grande Otelo havia trabalhado em alguns filmes da Cinédia antes de 1946, entre eles dois dirigidos por Luiz de Barros: *Sedução do garimpo* (1941) e *Samba em Berlim* (1943). Porém em 1946 o ator já passara a atuar em produções da

Atlântida, onde estabeleceria uma parceria de sucesso com Oscarito, e também já tinha seu nome consolidado no mundo artístico após trabalhar no Cassino da Urca. Alice Gonzaga, em carta enviada ao *Jornal do Brasil* (12 set 1989, p. 29) nos anos 1980, confirmaria que a presença de Chocolate como um comediante negro nos filmes da Cinédia tinha a função de substituir Grande Otelo⁶⁰.

Outro personagem bastante interessante no filme é interpretado por Adoniran Barbosa, um judeu vendedor e alfaiate chamado Moisés Rabinovitch que aparece sempre perto da pensão tentando vender gravatas e outros objetos. Moisés não é uma criação original para o filme, mas um dos personagens interpretados pelo ator no programa de humor “Casa da sogra”, criado por Oswaldo Moles na rádio Record de São Paulo. Adoniran também já havia interpretado um judeu no filme *Pif-Paf* (Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga, 1945) (GONZAGA, 1987, p. 107)⁶¹.

A presença de Adoniran Barbosa mostra o diálogo do filme com o rádio não só através da música, mas também pelo humor radiofônico. O artista aparece em uma nota com foto na *Folha da Manhã*, por ocasião do embarque para o Rio de Janeiro, com o propósito de filmar sua participação no filme. O jornal paulista anuncia: “seguiu ontem para a Capital Federal, onde irá tomar parte, desempenhando importante papel no filme da Cinédia, *Caídos do céu*, o conhecido artista Adoniran Barbosa, da Rádio Record” (*Folha da Manhã*, 24 jan 1946, p. 19).

No mesmo período Adoniran Barbosa, juntamente com Ivo de Freitas, o Hitler de *Berlim na batucada*, que também trabalhava na rádio Record, se apresentava no auditório do Parque Shangai⁶², como uma das atrações das matinês: “a dupla das gargalhadas da Rádio Record” (*Folha da Manhã*, 7 abr 1946, p. 24). Pelos anúncios não se pode afirmar, mas é bem possível que o ator interpretasse nos espetáculos os mesmos personagens conhecidos do rádio, assim como Ivo de Freitas (*Folha da Manhã*, 9 set 1945, p. 22).

No filme, Adoniran Barbosa também interpreta, de maneira bem humorada, em um número que tem uma alfaiataria como cenário, a canção “Cortando o pano” (Luiz Gonzaga, Miguel Lima, J. Portela), lançada por Luiz Gonzaga no ano anterior.

⁶⁰ Alice Gonzaga escreve para informar que, ao contrário do que o jornal havia publicado após a morte de Chocolate, ele nunca trabalhou com Grande Otelo na Cinédia.

⁶¹ Provavelmente se tratava do mesmo personagem do rádio e de *Caídos do céu*.

⁶² O Shangai era um grande parque de diversões localizado nas imediações do Parque D. Pedro, na cidade de São Paulo. O local funcionou entre as décadas de 1940 e 1960 e foi um importante ponto de encontro da população da cidade. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/10/1529416-veja-fotos-e-historias-do-parque-shangai-o-playcenter-dos-anos-1950.shtml>> Acessado em: 5 mar 2015.

O italiano Giovanni é interpretado pelo ator César Fronzi, pai de Renata Fronzi, conhecida atriz de diversos filmes. Fronzi era um italiano de nascença, que veio para o Brasil com uma companhia teatral. No país atuou e dirigiu operetas e revistas, além de atuar em alguns filmes nos anos 1940. O personagem, pai de Olinda, não quer que a moça case com um sambista e, por vezes, censura a família por ouvir samba em casa, sendo acusado pela filha de ser um “fascista no gosto musical”.

Giovanni interpreta um italiano com forte sotaque. O personagem italiano também era característico no teatro de revista paulista e um tipo consagrado pelo ator Nino Nello (VENEZIANO, 2006, p. 63). Também Tom Bill incorporou esse tipo, tanto em filmes quanto em espetáculos de palco, muitos deles sob a direção de Luiz de Barros. Devido ao grande número de italianos imigrantes no estado, bem como no próprio meio teatral, esse tipo era bastante comum no teatro de São Paulo, assim como o caipira.

A esposa de Giovanni é interpretada por Violeta Ferraz, atriz de expressões cômicas. Sua atuação é pouco explorada nesse filme, mas a artista teria bastante destaque posteriormente, tanto no cinema quanto no teatro de revista. A empregada da família, interpretada pela atriz negra Jacy de Oliveira, dá ordens aos patrões e faz as coisas na hora que quer, deixando a família sem jantar para ir ao cinema. A figura da criada era frequente no teatro popular, muitas vezes colocada em uma posição de conflito com os patrões, dando opiniões, causando confusões, ou agindo como pivô de casos extraconjugais do pai de família.

Um personagem secundário no filme, mas de características bem interessantes é Jonjoca, o rapaz com quem o pai de Olinda quer que ela se case. Apesar de demonstrar interesse no casamento com Olinda, Jonjoca é um tipo efeminado, bastante estereotipado. A relação entre o personagem de Luiz Cataldo e o tipo almofadinha é pertinente para entender os exageros e trejeitos deste personagem. Jonjoca aparece bem vestido, aparenta ser uma pessoa muito delicada, carregando uma flor nas mãos, fala com voz fina e tem medo de Roberto, seu rival. Personagem-tipo frequentemente explorado no teatro de revista, o almofadinha era o homem que se vestia e se portava de uma forma considerada fora dos “padrões” de masculinidade, muitas vezes sendo caracterizado como homossexual (GOMES, 2003, p. 225). Era considerado um dos símbolos da modernidade, porém visto com preconceito e geralmente retratado de maneira caricatural.

4.3 Quadros

O roteiro de diversões seguido pelo casal do outro mundo nos permite estabelecer relações com a composição em quadros de uma revista teatral. No decorrer do filme eles visitam diversos locais, apresentando aspectos da modernidade, atrações comuns do século XX, mas que são novidades para o casal antigo.

Ao chegarem a Terra, os anjos se materializam na arquibancada de um estádio de futebol. Luiz de Barros diz que a cena foi filmada em São Januário (BARROS, 1978, p. 151), estádio do clube de futebol Vasco da Gama, localizado ao lado dos estúdios da Cinédia. Na arquibancada, filmada sempre em plano fechado, pois provavelmente não era dia de jogo, também é apresentado o casal de jovens, que discute sobre o pai da moça. A sequência intercala momentos reais de um jogo de futebol com planos dos personagens, mostrando o esporte que há tempos era o mais popular do país. Os anjos não entendem o jogo e se indignam com a quantidade de “homens de ceroula brigando por uma bolinha”. As manifestações de Claudionor fazem com que sejam expulsos, passando por várias pessoas na saída do estádio⁶³. No roteiro do filme⁶⁴, os dois entrariam em campo, atrapalhando o jogo. Porém, a cena foi simplificada e resolvida apenas com a filmagem dos atores na arquibancada.

A atração seguinte⁶⁵ é o *dancing*, onde Rita vai sem o marido, acompanhada de Moisés. Também conhecido como *taxi-dancing*, era um local onde os clientes pagavam para dançar com dançarinas profissionais. O cronista Frederico Branco comenta que: “cada minuto dos *foxtrots*, sambas e bolerões dançados era cronometrado e cobrado, via cartão perfurado” (BRANCO, 2002, p. 109-110). As dançarinas também recebiam de acordo com os furos no cartão. O personagem Chocolate explica a Rita o funcionamento do local: “Nesse lugar a gente chega, dá três voltinhas, ‘nhec’ (imita o som do picotador), fura o cartão, dá mais três voltinhas, ‘nhec’, fura o cartão, são três voltinhas caras pra chuchu”. Nesses locais havia também a atração da música ao vivo.

A cena no *dancing* se inicia com um número musical de Isaurinha Garcia, cantando “Edredom vermelho”, música de Herivelto Martins que a cantora gravara recentemente. Ela

⁶³ Em sua autobiografia, Luiz de Barros revela que foi usado um dublê para Walter D’Avila no plano onde passam pelas pessoas, pois o ator estava com um problema momentâneo na vista (BARROS, 1978, p. 151).

⁶⁴ Documentos sobre o filme *Caídos do céu*, disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁶⁵ Levamos em consideração a ordem das cenas da cópia visualizada para o trabalho.

canta para Roberto, que depois diz a ela que será seu colega, pois espera um contrato com a rádio Record. No palco Isaurinha interpreta também o samba “Nêgo” (Hervê Cordovil e Oswaldo Moles), outra música gravada pela cantora no ano anterior, enquanto figurantes dançam. A revista *A Scena Muda* (26 fev 1946, p. 5) informa que a artista da rádio Record foi ao Rio para filmar sua participação no filme, “cantar ao microfone da PRA-9, gravar na Continental e assistir ao carnaval carioca”.

A parte cômica da cena se deve à personagem de Dercy Gonçalves e ao contraste entre a dança antiga e a moderna. Rita Naftalina diz ao garçom (Apolo Correia) para furar todo o cartão, pois pretende se “esbaldar a noite inteira”, depois pede ao maestro que toque uma quadrilha, os figurantes riem, mas todos dançam. Em seguida a banda toca o ritmo do momento, o “boogie-woogie”, e Rita e um rapaz (Vieirinha) dançam. A sequência em questão remete a uma cena de *Acabaram-se os otários*, em mais um exemplo de reaproveitamento de temas realizado por Luiz de Barros. Apesar de não haver registro de imagens da cena, Rafael de Luna Freire descreve, a partir da audição dos discos com a trilha sonora do filme, o momento em que os personagens Xixilo e Bentinho vão a um cabaré, onde, “indignado com os tangos e *black-bottoms* estrangeiros, Bentinho promovia uma sensacional quadrilha, sendo a dança caipira e o solo de pistom desafinado de Tom Bill interrompidos pela gargalhada dos assistentes” (FREIRE, 2013b, p. 114).

Um paralelo com esta cena pode ser feito com os bailados de revista, onde se encenavam danças antigas e danças modernas, como, por exemplo, o quadro “Maravilhas de hoje e de ontem”, final do primeiro ato da revista *Maravilhas*, de autoria de Luiz de Barros e Simões Coelho, encenada pela Ra-ta-plan, em 1927. O quadro é descrito como um “grande bailado representando o contraste entre a dança moderna e a dança antiga - Can-Can”, e foi coreografado por Nemanoff. Porém na revista o efeito pretendido era visual e artístico, enquanto no filme busca-se explorar o aspecto cômico.

A cena no *dancing* termina com a prisão de Zezé (Wallace Vianna), irmão de Olinda, após um rapaz colocar uma carteira em seu bolso para culpá-lo. Rita percebe o ocorrido, mas sai antes da confusão.

Após ver um anúncio no jornal, Rita e Claudionor vão ao cinema, outra novidade para o casal. Na transição para a cena é mostrada a fachada dos cinemas Palácio e Metro, dois importantes espaços de diversão do Rio de Janeiro, anunciando filmes americanos. Na tela vemos uma cena curta com o ator Hilton Cavadas imitando Charles Chaplin e um letreiro de fim. A paródia de uma figura chave da comédia cinematográfica é bastante sugestiva para a referência que o filme faz ao cinema como espaço de entretenimento e diversão popular.

Em seguida é apresentada, também na tela do cinema, “Ave-Maria no morro”, composição de Herivelto Martins de 1942, única canção mais antiga de *Caídos do céu*. O número musical interpretado pelo Trio de Ouro possui um letreiro de apresentação no começo e é mostrado de maneira distinta dos números com sambas, alternando planos dos cantores com imagens do morro e de uma igreja.

A canção é um dos maiores sucessos de Herivelto Martins e uma música de enorme repercussão na época, atingindo, inclusive, sucesso internacional. A letra de cunho religioso, em um país predominantemente católico, colaborou para o prestígio da música. Provavelmente motivado por esse sucesso, além do grande reconhecimento ao próprio Trio de Ouro e Dalva de Oliveira, o número recebeu uma maior atenção em sua filmagem, se comparado aos demais números do filme. A sequência é apresentada com grande variação de planos, com tomadas da favela, seus barracos, as pessoas, e imagens da cidade vistas de cima do morro. Os músicos também aparecem de maneira elaborada, com closes e silhuetas de costas, ajoelhados em frente a uma imagem de Maria. É possível que, ao realizar um número musical assim, os produtores tivessem a intenção de reutilizá-lo como um possível complemento para outras sessões. Embora não tenhamos encontrado registros de exibições do número fora de *Caídos do céu*.

Uma revista precisa ter atualidade, essa é uma característica essencial para o gênero teatral, e a sequência do cassino é bastante representativa desse aspecto. O local também é apresentado com uma imagem da fachada, embora apenas com um luminoso simples com a palavra “casino”, com o propósito de situar a sequência que se inicia. O casal de anjos está sentado em uma mesa conversando e diz que vai começar o show. O número intitulado “Balanceio” não foi escrito originalmente para o filme e aparece nos créditos como uma criação de Paurillo Barroso, com música de Lauro Maia e coreografias de Yuco Lindenberg. O show começa com um bailado com Edith Souza e Jimmy Upshaw, musicado pela Orquestra do Cassino Atlântico, sob a regência de Oswaldo Borba, de acordo com os créditos iniciais. Em seguida entra em cena o conjunto Vocalistas Tropicais, cantando “Eu vou até de manhã” (Lauro Maia), dançado por Carmen Brown e Basil Kiritschenko, além de várias dançarinas. A canção tem a seguinte letra:

Oi “balancê” “balança”.
 Balança pra lá e pra cá.
 Eu vou até de manhã
 só nesse “balanciá”.

Quem balança com jeito há de gostar.

E se a nega for boa não quer mais parar.
E o “cabra” chega “fica” mole, fica mole, mole.

Outro dia eu subi lá no moinho,
só dancei catolé, balanceio e miudinho.
E o fole “véio” ficou rouco, ficou rouco, rouco⁶⁶.

O número musical é filmado, com exceção de alguns planos próximos, em plano aberto frontal, enquadrando o palco inteiro de cima, de modo a mostrar o desenho formado pelos dançarinos no palco.

Em janeiro daquele ano Paurillo Barroso criou para o Cassino Atlântico, do Rio de Janeiro, um show de carnaval baseado no “balanceio”, um ritmo oriundo do Ceará, e com músicas compostas por Lauro Maia e interpretadas pelo conjunto Vocalistas Tropicais, com os mesmos dançarinos. Observando uma foto publicada no jornal *A Noite* (16 jan 1946, p. 3) no dia da estreia, percebe-se que o cenário e os figurinos, respectivamente, são iguais ao do filme, confeccionados por Rosenmayer e Mme. Martinelli (GONZAGA, 1987, p. 110). O número foi filmado no próprio *grill* do Cassino Atlântico, com o corpo de baile da casa. O grande interesse desse quadro talvez seja o registro cinematográfico de um espetáculo bastante anunciado na imprensa carioca, criando a possibilidade de alcançar um público mais amplo, ao invés de deixá-lo restrito apenas aos frequentadores do cassino.

Se os anjos vêm ao Rio de Janeiro para prestigiar os espetáculos artísticos da cidade, o teatro de revista é um programa óbvio. O casal se desmaterializa para entrar sem comprar o ingresso, pois a personagem de Dercy Gonçalves não aceita pagar “dezessete e setecentos⁶⁷ pra assistir uma pecinha pequenininha como essa”, ironizando o principal trabalho da atriz em sua carreira profissional.

⁶⁶ Esta música fora gravada pelo grupo Quatro Azes e um Coringa no ano anterior, porém a segunda e terceira estrofes tinham diferenças:

Quem balança com jeito há de gostar,
dançando, dançando, não quer mais parar.
O camarada fica mole, fica mole, mole.

Outro dia a charanga do Zequinha
tocou balanceio a noite inteirinha.
O fole velho ficou rouco, ficou rouco, rouco.

Miguel Ângelo de Azevedo afirma que a primeira versão, cantada no filme, era a composição original de Lauro Maia, tocada ainda em Fortaleza, antes de ser apresentada no Rio de Janeiro (AZEVEDO, 1991, p. 64).

⁶⁷ O valor mencionado provavelmente é uma referência ao baião “Dezessete e setecentos” (Luiz Gonzaga e Miguel Lima), gravado por Luiz Gonzaga no ano anterior.

No palco Herivelto Martins apresenta um “programa que é um ditador de sucessos”. Então entra em cena uma escola de samba com passistas e o conjunto de Claudionor Cruz⁶⁸, cantando “Fala Claudionor” (Herivelto Martins e Grande Otelo), música gravada naquele ano pelo Trio de Ouro. Herivelto tem grande importância, também, em *Caídos do céu*, sendo autor de várias canções interpretadas no filme.

Na sequência também sobe ao palco Francisco Alves, apresentado por Herivelto como “Sua Majestade”. O cantor apresenta o samba “Vaidosa” (Herivelto Martins e Artur Moraes), um dos principais sucessos do carnaval de 1946. As passistas e o conjunto permanecem no palco, assim como Herivelto, e o cantor interage com eles. Neste número a canção que ouvimos é claramente gravada em disco, diferente da canção anterior, em que o conjunto parece estar de fato tocando dentro do teatro, com Herivelto Martins apitando e falando durante a música, o que deixa o som um pouco confuso. Nesse tipo de filme era comum a utilização de músicas gravadas previamente e que eram dubladas pelos artistas em frente às câmeras, por isso a interpretação de “Fala Claudionor” soa tão diferente no filme e nos dá a dimensão do que seria ouvir uma escola de samba dentro de um local fechado, como o teatro.

Após ver as músicas carnavalescas no teatro, chega, enfim, o carnaval, e diversos números musicais ilustram a festa. Entre eles são apresentados planos do corso nas ruas e dos desfiles de escola de samba, com carros alegóricos. Esse tipo de fragmento nos remete aos filmes naturais de carnaval, como comentado no primeiro capítulo, mas, também, ao filme carnavalesco da Cinédia *Tereré não resolve* (1938), do mesmo diretor, que mistura cenas documentais filmadas durante as festas daquele ano com um enredo ficcional ambientado nos dias de carnaval.

Em *Caídos do céu*, produção finalizada antes do carnaval, as cenas documentais são de outros anos e funcionam para ilustrar a sequência, que dentro da narrativa se passa no período momesco, e não como um registro do carnaval daquele ano.

O primeiro número apresentado é “Momo Boogie” (Denis Brean), cantado por Linda Batista. O samba foi gravado pela cantora para o carnaval daquele ano e comenta a invasão do ritmo norte-americano no carnaval brasileiro, como podemos ver neste trecho da letra:

Todo mundo já
tomou atitude
e agora só sabe pedir:
carnaval com um big-boogie-woogie.

⁶⁸ O músico e compositor Claudionor Cruz liderava um grupo que acompanhava gravações nos estúdios e apresentações nas rádios de importantes artistas da música brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/clauidionor-cruz/dados-artisticos>> Acesso em: 5 mar 2015.

Quando essa dança chegou
 a turma logo "morou"
 na sua louca cadência.
 Agora a turma só pede
 samba com boogie, por quê?
 Gostou da dança
 que balança, mas não cansa.

O boogie-woogie, já apresentado no filme na cena do *dancing*, é uma variação do blues e um estilo de dança que chega ao Brasil com a política da boa vizinhança, já comentada anteriormente, e é amplamente aceito como ritmo musical (FENERICK, 2002, p. 296).

Linda Batista desce de um navio junto com Carlitos (Hilton Cavadas) e Shirley Temple (Marília Barbosa). No convés aparecem figurantes com máscaras de personagens como Betty Boop e Dumbo, representando a chegada de Hollywood ao Brasil. A cena conta também com a coreografia de Madame Lou, com quinze *girls* do Teatro Recreio, vestidas de odaliscas (GONZAGA, 1987, p. 110). O número composto por um navio cenográfico ao fundo e várias dançarinas fantasiadas é um dos mais elaborados do filme, uma vez que grande parte dos números musicais é bem precária, contando com poucos elementos no cenário.

A cantora ainda comanda o número musical “Bebida e mulher” (Romeu Gentil e Carvalhinho)⁶⁹. O quadro, filmado em estúdio, tem um bonde ao fundo como cenário e conta com dezenas de figurantes, incluindo algumas crianças, como foliões. Aparecem, também, Dercy Gonçalves e Chocolate vestido de mulher.

Linda Batista iniciou sua carreira como cantora em 1936 e no ano seguinte recebeu o título de “Rainha do Rádio”, que manteve até 1948. Também trabalhou por muito tempo no Cassino da Urca, além de aparecer em mais de uma dezena de filmes. Foi uma artista muito popular. Ricardo Cravo Albin comenta que a cantora: “costumava chegar na Rádio Nacional em um sofisticado carro importado, vestida com casaco de pele e ostentando joias caras, o que causava grande repercussão na imprensa” (ALBIN, 2004, p. 165).

Ruth Martins interpreta “Leva meu coração” (Roberto Martins e Mário Lago), canção gravada pouco antes por Roberto Paiva. A artista de rádio canta em frente a um carro com alguns foliões e cheio de serpentinas, uma alusão ao curso carnavalesco, onde os foliões passeavam de carro pela avenida, “enquanto jogavam, de um para o outro, serpentinas, confetes e até mesmo esguichadas de lança-perfumes” (MORAES, 1987, p. 124).

⁶⁹ A revista *A Scena Muda* aponta essa música como uma das mais cantadas durante o carnaval, mas que não chegou a ser gravada em disco (19 mar 1946, p. 33).

Ao final da música entra em cena o conjunto Trovadores do Ar cantando “Madalena”, composição de Lacy Martins, irmão de Herivelto. O grupo se apresenta no mesmo cenário, enquanto Ruth Martins interage com eles e sobe no carro com os foliões. A junção das duas músicas na mesma cena ajuda na continuidade do filme, mas também pode ser vista como uma estratégia para reduzir a quantidade de cenários.

Da mesma forma, os números musicais com os sambas “Mandem preparar meu tamborim”⁷⁰ e “Mágoa” (Valfrido Silva e Dunga) são unidos no mesmo cenário, filmado em ambiente externo. O primeiro é interpretado pelo conjunto Seis Pequenas do Barulho. As artistas aparecem sentadas em um banco de jardim, em um cenário bem simples, representando o carnaval de rua. Ao final da música elas saem de cena e entra Nilton Paz cantando “Mágoa”, música gravada pelo Trio de Ouro em 1945. Nilton canta para a atriz do rádio Vahita Brasil e os dois estão no mesmo banco da cena anterior.

O grande sucesso do carnaval de 1946 apresentado em *Caídos do céu* é o samba “Vou sambar em Madureira” (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira), apontado por *A Cena Muda* como uma das músicas mais cantadas nas ruas e bailes naquele ano (19 mar 1946, p. 33) tendo como refrão a seguinte estrofe:

Se ela for sambar em Madureira eu também vou.
Ai, ai, ai, Madalena meu amor.
Topo qualquer samba, seja ele onde for.
Mas só vou se a Madalena for.

O samba, gravado originalmente por Jorge Veiga, é interpretado por Marlene no filme. A cantora se apresentava em cassinos e no rádio, mas ainda não se tornara uma “Rainha do Rádio”, o que viria a acontecer em 1949. No número em questão Chocolate dança com a cantora. O cenário também possui um banco de praça, e possui um painel de fundo, mostrando um detalhe do Rio de Janeiro⁷¹.

O último número a ser comentado na sequência de carnaval difere bastante dos outros, de certa forma. Ataulfo Alves e suas Pastoras cantam a música “Isto é que nós queremos” (Ataulfo Alves), gravada pelo conjunto pouco antes. A música de teor crítico é apresentada com um grande número de figurantes, a maioria negros, vestidos com roupas simples, alguns tocando instrumentos, outros carregando placas com frases da música. Na ficha técnica do

⁷⁰ Esse é o título que aparece no livro de Alice Gonzaga (1987, p. 111), no entanto não encontramos referências desta música, nem seu compositor.

⁷¹ Pode-se identificar o local retratado no cenário pela estátua de Marechal Deodoro, inaugurada por Getúlio Vargas em 1937, próximo à Praça do Passeio Público e à Avenida Rio Branco.

filme consta a participação das escolas de samba “Cada ano sai melhor” e “Catretos de Santana” e o bloco “Aprendizes de Copacabana” (GONZAGA, 1987, p. 111), o que se confirma através das placas com o nome dos grupos na cena. O quadro possui uma decupagem mais variada, mostrando os foliões por meio de vários enquadramentos, inclusive vistos de cima.

Este número musical se diferencia da maioria dos outros números por dar uma menor impressão de palco teatral. Mas o número em questão é interessante também devido a sua ambiguidade, podendo ser visto como um desfile carnavalesco ou como uma manifestação política, agora possível, após o fim da ditadura varguista. Com a pressão para a realização de novas eleições para a presidência, Getúlio Vargas era apoiado por vários setores governamentais e por parte da população, que organizaram o movimento conhecido como “queremismo”, “cuja bandeira de luta era a convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte com Getúlio no poder, isto é, sem a realização das eleições presidenciais de 2 de dezembro [de 1945]” (FAUSTO, 2007, p. 285). Um dos lemas da campanha era a frase “nós queremos”, referente ao desejo de permanência de Vargas. A música de Ataulfo Alves é uma resposta ao “queremismo”, como fica claro na letra da canção:

Nós queremos nossa liberdade.
Liberdade de pensar e falar.
Nós queremos escolas pros filhos
e mais casas “pro” povo morar.

Nós queremos leite, carne e pão.
Nós queremos açúcar sem cartão.
Nós queremos viver sem opressão.
Nós queremos o progresso da Nação.

Ataulfo Alves utiliza o lema da campanha para denunciar a falta de produtos básicos de consumo e o racionamento de alguns alimentos, como a carne e o açúcar, este último vendido por cotas que eram marcadas em um cartão. Em outros momentos do filme também são apontados alguns problemas enfrentados por grande parte da população, como por exemplo as longas filas para comprar os itens racionados e a falta de água encanada nas residências.

4.4 Esquetes

Assim como em *Berlim na batucada*, *Caídos do céu* também apresenta algumas cenas que funcionam como esquetes teatrais, embora inseridas de alguma forma na narrativa. Dois momentos são mais exemplares desse aspecto. O primeiro se passa na fila para tomar banho na pensão, satirizando a falta de água encanada, problema recorrente na cidade do Rio de Janeiro, já citado rapidamente em *Berlim na batucada* dois anos antes.

A sequência começa com o personagem de Walter D'Avila na fila do banheiro, onde também está Tatuzinho, nome artístico do comico Ary Valdez. Tatuzinho era um dos principais nomes dos shows de cassino e trabalhava no Atlântico na época do filme. O artista, vestido com o mesmo figurino típico de gaúcho que usava nos cassinos, conta algumas piadas e entra no banheiro para tomar banho.

Em seguida, a dupla Zé e Zilda, que também aguarda sua vez na fila, decide cantar samba, “uma coisa que mexe com a alma da gente”, como explica o cantor para o anjo. O casal apresenta uma mistura de duas canções gravadas por eles: “Vou-me embora” (José Gonçalves e Marcelino Ramos) e “Até qualquer dia” (Ari Monteiro, José Gonçalves). Ao final da música, Tatuzinho sai do banheiro ensaboado e diz que acabou a água, dispersando a fila.

Outro momento do filme com aparência de esquete não é comico, mas traz um personagem conhecido do universo popular. A sequência inicia com um casal que discute próximo a um portão e um banco de praça; o homem está terminando a relação entre os dois. A cena serve de ensejo para que a moça, a cantora e atriz Mary Lincoln, cante “Andorinha” (Herivelto Martins), música famosa na voz de Dalva de Oliveira e Francisco Alves. Este número musical foi ironizado pelo crítico Fred Lee:

Da parte cômica, o mais engraçado, Dona Mary Lincoln que canta amarrada a um poste, coitada, aquela história de uma andorinha que a gente não entende nada, parecendo que a moça fez alguma coisa, condenada a ficar ali exposta aos achincalhes da plateia (*O Globo*, 26 abr 1946, p. 5).

Mas é a segunda parte da sequência que queremos destacar. Quando está voltando do cassino, Rita Naftalina encontra no mesmo banco de praça um sambista com um violão na mão. Ele aparece como um espírito, através de um efeito de sobreposição. Ao conversar com ele, Rita descobre que é Laurindo, personagem fictício célebre na música popular e citado em diversas letras de sambas. Laurindo apareceu pela primeira vez no samba “Triste cuíca” (Noel

Rosa e Hervê Cordovil), gravado por Aracy de Almeida em 1935. O personagem foi eternizado pelo cantor e compositor Wilson Baptista, em canções como “Lá vem Mangueira” (Wilson Batista, Jorge de Castro e Haroldo Lobo) e “Cabo Laurindo” (Wilson Batista e Haroldo Lobo), que diziam que Laurindo foi à guerra e retornou como um herói (ALZUGUIR, 2013, p. 15). Herivelto Martins também falou sobre o personagem nos sambas: “Laurindo”; “Quem vem descendo o morro” (com Príncipe Pretinho), interpretada pelo Trio de Ouro em *Berlim na batucada*; “Às três da manhã”, que fala sobre sua volta da guerra; e “Desperta, Dodô” (Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres). Esta última, gravada pouco antes pelo Trio de Ouro, se relaciona diretamente com a cena. A letra da música chama Dodô para ser o substituto de Laurindo e trazer a escola de samba ao carnaval. No início do samba Herivelto dá o grito: “Desperta, Dodô! Assume o comando que o Laurindo num ‘vortô’. Desperta Dodô!”. Enquanto a última estrofe da música diz:

Pára um sambista, outro virá
para substituir.
Laurindo, os erros vão te derrubar,
a nossa escola tem um luto pra guardar
e um herói pra festejar.

Na cena de *Caídos do céu*, Laurindo lamenta sua morte e Rita pede que ele conte sua história. Ele pega o violão e a cena acaba. Através de documentos sobre a produção⁷², constata-se que o número musical com a música “Desperta Dodô” chegou a ser gravado para o filme, mas foi cortado pouco antes do lançamento (GONZAGA, 1987, p. 111). Não fica claro se Herivelto “mata” o personagem na canção citada, mas de todo modo é de grande relevância que o roteiro do filme aponte a “morte” de um personagem tão popular da música naquele momento, sendo citado por diversos compositores.

4.5 Apoteose

Encerrada a missão na Terra, é hora dos anjos voltarem para o céu, embora contra a vontade de Rita. A sequência começa com um número musical com Horacina Corrêa, cantora de rádio e teatro de revista, que interpreta “E já estava com a vela na mão”⁷³. Uma das estrofes da música dizia:

⁷² Documentos sobre o filme *Caídos do céu* disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Eu já estava com a vela na mão.
 Muita gente ao meu lado a chorar.
 Mas depois de ouvir o samba
 melhorei, me animei, levantei, fui sambar.

O anjo interpretado por Matinhos chama a artista para entrar no paraíso, mas ela se nega e diz que não morreu, concordando com a letra da música.

Em seguida o casal modernizado chega à “repartição” e entrega o relatório sobre Felizardo ao chefe. Nesse momento todos ouvem som de música. É o sambista Laurindo quem está organizando um carnaval no céu, com uma escola de samba e várias dançarinas em trajes de banho e com asas de anjo. Felizardo está no meio deles. A música cantada é “Olinda” (Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres), gravada por Francisco Alves naquele ano, no mesmo compacto de “Andorinha”.

A cena final possui um cenário com nuvens e pilastras ao fundo. Novamente Madame Lou apresenta uma coreografia com as *girls* do Teatro Recreio⁷⁴. O número é filmado em plano aberto frontal, com a câmera baixa, dando a impressão dos artistas estarem em um palco. Infelizmente a cópia visualizada não contém a cena inteira⁷⁵, porém fica clara a ideia de uma apoteose, assim como a cena final de *Berlim na batucada*.

4.6 Lançamento e crítica

Como já comentamos, *Caídos do céu* teve seu lançamento comercial no Rio de Janeiro prejudicado pela negociação com o exibidor. Com isso o filme não teve tanta publicidade nos jornais quanto era de se esperar para este tipo de comédia carnavalesca.

O cartaz do filme o anuncia como “uma revista carnavalesca do outro mundo”, colocando o rosto de Dercy Gonçalves em evidência e trazendo o nome dos principais atores dentro de um estandarte. Na parte de baixo consta o nome dos cantores que fazem parte da película. Na ilustração aparece ainda um desenho de uma mulher fantasiada de anjo e um

⁷³ No livro de Alice Gonzaga (1987, p. 111) a canção é creditada como sendo de Haroldo Lobo e Milton Oliveira, porém essa música não consta na obra dos compositores. Não encontramos informações sobre este samba.

⁷⁴ Segundo documentos sobre o filme *Caídos do céu*, disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁷⁵ Na cópia utilizada para o trabalho a música é interrompida abruptamente e aparece o letreiro de “fim”, com um logotipo de cinquenta anos da Cinédia inserido posteriormente, na época da restauração do filme, no final da década de 1970.

sambista com um pandeiro, além de notas musicais ao redor do título do filme, reforçando o fato de ser uma produção para o carnaval.

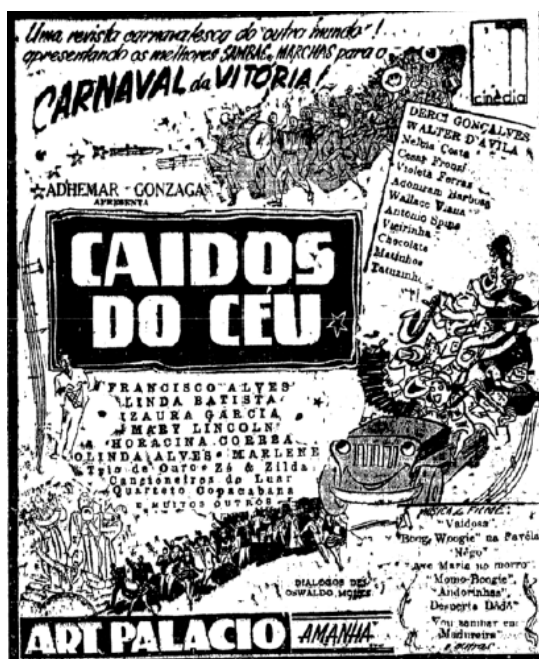


Figura 4: Anúncio de *Caidos do céu* em São Paulo.

Na véspera do lançamento do filme em São Paulo, ocorrido dia 25 de fevereiro de 1946, os jornais *Folha da Manhã* e *O Estado de S. Paulo* publicaram grandes anúncios do filme (fig. 4). Na publicidade o vínculo com a festa popular está em primeiro plano e também aparece o título de “revista carnavalesca”. Desenhos de foliões e conjuntos de músicos ilustram todo o anúncio e o nome dos cantores presentes no filme está logo abaixo do título. Algumas canções são destacadas, como: “Andorinha”, “Momo Boogie”, “Vaidosa” e “Vou sambar em Madureira”, indicando que as mesmas já eram conhecidas pelo público. A publicidade ainda lista os principais atores da película e cita Oswaldo Moles como criador dos diálogos. Isso se deve, provavelmente, ao fato dele ser uma personalidade conhecida em São Paulo, criador de programas humorísticos de sucesso no rádio.

Antes de chegar ao Rio de Janeiro, *Caidos do céu* é exibido também em outros locais, como: Minas Gerais, no Cine Rádio Guarani; e Recife, no Art-Palácio⁷⁶. Quando o filme estreia no Rio de Janeiro, em 24 de abril, a publicidade apresenta diferenças significativas. A referência ao carnaval desaparece e a figura em evidência é o rosto de Dercy Gonçalves. Vale destacar que a atriz estava no elenco da revista teatral “Fogo no pandeiro”, em cartaz no

⁷⁶ Segundo recortes de *O Momento* (mar 1946) e *Jornal do Commercio* (24 mar 1946), disponíveis no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Teatro João Caetano e a caminho da centésima apresentação naquele momento, sinal de bom público. O rosto de Dercy também aparecia nos anúncios da revista.



Figuras 5 e 6: Anúncios de *Caidos do céu* no Rio de Janeiro.

O filme é anunciado agora como uma “comédia musical” (fig. 5), buscando atingir o público não mais pelo seu motivo carnavalesco, mas sim pela parte musical e por contar com o “maior elenco apresentado até hoje num filme nacional” (*Correio da Manhã*, 25 abr 1946, p. 13). Apesar do lançamento carioca se dar tardiamente e em uma sala menor, o filme permanece bastante tempo em cartaz, conforme o contrato já comentado. Na quarta semana consecutiva no cinema São Carlos, com cinco sessões diárias, a revista *A Scena Muda* (14 maio 1946, p. 32) publica um anúncio de meia página do filme: “4ª semana de êxito do filme das gargalhadas” (fig. 6). O rosto de Dercy Gonçalves mais uma vez aparece em destaque, mostrando que a atriz era a grande atração da parte cômica do filme.

Apesar da publicidade em *A Scena Muda* sugerir o contrário, o filme parece não ter alcançado o sucesso de público dos filmes anteriores e o lucro esperado pelos produtores. Em grande parte devido ao atraso na estreia no Rio de Janeiro. Também em São Paulo não houve recepção positiva. O crítico do jornal *Correio Paulistano* afirma que na exibição do filme no Art-Palácio “numerosas cenas foram vaiadas pelos espectadores, que assim manifestaram seu completo desagrado pelo ‘abacaxi’ que a Cinédia nos mandou desta vez”⁷⁷.

Assim como a maioria das produções do gênero, *Caidos do céu* também não foi bem aceito pelos críticos dos principais jornais da época, recebendo duras avaliações que apontam

⁷⁷ Recorte de jornal sem indicação de data, na pasta sobre o filme *Caidos do céu*, no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

o filme como uma das piores realizações do cinema nacional, discurso retomado a cada nova comédia musical. Vale levantar aqui alguns aspectos observados pelos críticos.

Pedro Lima sugere que Adhemar Gonzaga deveria ter arquivado a fita a fim de evitar danos a sua produtora. Afirma que a pressa na realização gerou um filme sem direção, com “uma sofrível fotografia e iluminação” e um som “onde não se consegue entender os diálogos” (*Diário da Noite*, 2 maio 1946, p. 6). Para um filme musical, problemas com relação à parte sonora eram imperdoáveis: “Os números de canto são enquadrados ‘a la diable’ (sic). A maioria, tão mal gravados que não se entende nada”. (*A Manhã*, 27 abr 1946, p. 6). No entanto, a crítica ao som do filme nos parece exagerada, uma vez que mesmo com o acesso a uma cópia em mal estado conseguimos entender as músicas e os diálogos do filme. O problema estaria, então, na sala de cinema em que o crítico assistiu ao filme, ou a crítica teria sido motivada pela resistência de Pedro Lima a esse tipo de filme.

Alguns aspectos abordados nas resenhas revelam a desaprovação dos críticos diante de elementos considerados não cinematográficos utilizados nos filmes. Para Moniz Vianna, o rádio, por exemplo, deve “ser totalmente afastado da cinematografia nacional. Cinema e rádio são coisas diversas” (*Correio da Manhã*, 30 abr 1946, p. 11). O crítico reclama principalmente da utilização de artistas desse meio. Fred Lee condena a relação com o carnaval e afirma que:

a história de *Caídos do céu*, embora para lá de sem graça, aguentada pelo diálogo que não é dos piores, possibilitaria continuidade de narração. Mas o filme é de carnaval, gênero inventado pelo cinema brasileiro que se baseia na tolice rasgada (*O Globo*, 26 abr 1946, p. 5).

Mas para os críticos a relação com o teatro parece ser o mais prejudicial para o filme. Jonald percebe uma falta de continuidade, causada em parte pela presença dos números musicais, e estabelece um paralelo com o gênero de palco: “A continuidade às vezes desaparece! A curiosidade das piadas iniciais é substituída por sentido impróprio para as famílias, identificada com o nível das revistas teatrais de má qualidade” (*A Noite*, 26 abr 1946, p. 7).

Renato de Alencar exprime sua opinião sobre este gênero de filmes, como *Caídos do céu*, e afirma:

Não queremos censurar Adhemar Gonzaga por mais este filme de sambas e puerilidades musicadas. Todos sabemos que no Brasil uma produção de alta classe só faz dor de cabeça ao diretor, e só arranca lágrimas de

arrependimentos ao produtor e seus financiadores, quando os há, o que é muito raro.

Um filme chanchada, daqueles em que tudo deve ser barato e ao gosto popular, com “bolas” algo apimentadas e cenário de revista à “Recreio”, sempre dá mais renda e muito mais rápida do que um outro semipretensioso e de montagens complicadas, com “sets” dispendiosos (*O Momento*, mar 1946, p. 13).

No jornal *A Manhã*, a crítica se refere às “piadas de sentido dúbio, bem desagradáveis” (27 abr 1946, p. 6). A questão das piadas de duplo sentido surge, na maioria das vezes, por conta da atuação de Dercy Gonçalves e do modo como ela se solta em cena, com cacos e gestos teatrais. Sobre a atriz, Renato de Alencar faz uma avaliação positiva:

Caídos do céu é todo dessa comediante incomparável que se chama Dercy Gonçalves. Ela, sozinha, vale todo o filme. O argumento está muito bem trabalhado e, se não fossem as dispensáveis ‘cortinas’ que surgem de permeio, a comédia carnavalesca marcava um tento em nossa produção de 1946 (*O Momento*, mar 1946, p. 13).

Outra questão, apontada por Fred Lee, é o enquadramento dos números musicais. Como comentamos, a maioria dos quadros é filmada em planos mais abertos, dando a impressão dos artistas estarem em um palco, isso quando não estão de fato. O crítico ironiza:

Depois de anos e anos de ‘close-up’, agora inventaram o ‘long-shot’. Vão ver ‘Caídos do céu’ e venham nos dizer: chega a incomodar aquela filmagem pelo binóculo que mata até um quadro como o dos dançarinos, que, talvez - quem sabe? - poderia ser interessante, se o espectador conseguisse distingui-lo lá longe, além, muito além daquelas serras que ainda azulam no horizonte (*O Globo*, 26 abr 1946, p. 5).

As críticas à direção do filme também são duras. Pedro Lima, um dos poucos a apontar Luiz de Barros como o diretor do filme, escreve que os atores estão “mal aproveitados e absolutamente sem nenhum vislumbre de direção” (*Diário da Noite*, 2 maio 1946, p. 6). Para o colunista de *A Manhã*: “Da forma que os atores se movimentam em cena, não se pode falar em direção” (27 abr 1946, p. 6). Ao assistirmos o filme percebemos, novamente, que Dercy Gonçalves colabora para essa “ausência de direção” apontada no filme, uma vez que a atriz se comporta de maneira semelhante ao que fazia no teatro de revista, onde era conhecida por não obedecer diretores e atuar de maneira bastante improvisada. De certa forma, a crítica em relação à direção se baseia novamente no cinema clássico narrativo, que costuma apresentar personagens mais bem construídos e menor liberdade para improviso. Por outro lado, as comédias musicais e sua variedade de situações abrem espaço para que atores como

Dercy Gonçalves e Procópio Ferreira atuem de forma mais livre, a exemplo do que faziam no teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre a trajetória profissional de Luiz de Barros nos revela a complexidade de sua carreira artística e a forma como este realizador se deslocava de uma atividade para outra, às vezes com uma rapidez impressionante. A variedade de trabalhos que realizou, principalmente entre os anos 1920 e 1940, e o modo como eles se relacionavam, muitas vezes como consequência um do outro, é bastante peculiar. Este levantamento foi feito a partir de pesquisas em periódicos, comparando, quando possível, com dados encontrados na bibliografia estudada. Certamente existem lacunas, devido à escassez de documentos sobre o período. Contudo, foi possível levantar uma grande quantidade de informações de grande relevância, também, para trabalhos futuros.

Luiz de Barros era um realizador que estava inserido em um contexto cultural amplo, e seus filmes, muitas vezes, são prolongamentos de sua atuação em outras áreas. Por exemplo, a realização de *Acabaram-se os otários*, como visto no segundo capítulo, possui forte relação com o tipo de espetáculo que o diretor fazia na época, e as condições da produção estão diretamente vinculadas à sua atividade com o Moulin Bleu.

Um ponto importante ao analisar a carreira de Luiz de Barros é perceber sua consciência do mercado e como ele buscava atender as demandas do público, utilizando, para isso, diversas formas de entretenimento. A criação da Ra-ta-plan é um exemplo disso. Percebendo o sucesso alcançado pela companhia francesa Ba-ta-clan e a boa aceitação da Tro-lo-ló, da qual fez parte, Luiz de Barros investe no mesmo tipo de espetáculo montando sua própria companhia de revistas.

Como diretor cinematográfico, Luiz de Barros trabalhou com vários gêneros e formatos, tendo feito filmes de aventura, comédias, romances, adaptações literárias, documentários, cinejornais etc. Em sua biografia, Barros não esconde que sua preferência pela realização de comédias e filmes musicais possibilitou que fizesse uma grande quantidade de filmes (BARROS, 1978, p. 245) e afirma: “sempre trabalhei para a implantação de uma verdadeira indústria do filme, procurando para isso, poder provar que essa indústria, atendendo a preferência do público, não é uma indústria deficitária” (BARROS, 1978, p. 208).

Levando em consideração essas declarações, podemos compreender a realização das comédias musicais carnavalescas como uma resposta à demanda do público por esse tipo de filme, com a finalidade de suprir uma necessidade comercial da Cinédia, empresa responsável por elas. Os filmes analisados neste trabalho devem ser vistos dentro de um amplo contexto

cultural e econômico. Estando vinculadas a uma indústria do entretenimento, as comédias musicais faziam parte, também, de uma variedade de produções do período carnavalesco, que inclui o cinema, os discos com gravações de marchinhas e sambas, as revistas teatrais, os shows e bailes carnavalescos nos cassinos, os programas de rádio e os desfiles de carnaval.

Desse ponto de vista, a ideia de paradigma cultural e séries culturais (GAUDREAULT, 2011, p. 64-65) possibilita uma compreensão das duas comédias musicais como um produto cultural que ultrapassa a mídia cinema. Embora os filmes não se limitem ao aspecto carnavalesco, eles podem ser compreendidos, por exemplo, enquanto uma série cultural pertencente ao paradigma “carnaval”, do qual fariam parte, também, outras séries culturais como revistas teatrais, discos, shows, bailes etc.

Nos dois filmes analisados, podemos encontrar aspectos das demais “séries culturais”. A presença de números musicais como “Odete”, “Bom dia, Avenida” e “Verão do Havaí”, em *Berlim na batucada*, e “Vou sambar em Madureira” e “Vaidosa”, em *Caídos do céu*, traz aos filmes marchinhas gravadas para o carnaval do ano, algumas delas apresentadas também em revistas teatrais.

A presença de intérpretes como Francisco Alves, Trio de Ouro e Linda Batista, com sua enorme popularidade, eram grandes atrações dos filmes, anunciadas com destaque na publicidade. As atividades do Trio de Ouro no início de 1944 são um exemplo de como os vários tipos de entretenimento se interligavam. O conjunto gravou um disco de 78 RPM com as músicas “Odete” e “Bom dia, Avenida”. Além da participação no filme *Berlim na batucada*, o trio teve suas músicas incluídas na revista carnavalesca *Momo nas cabeceiras*, participou de festas artísticas nos teatros Carlos Gomes e Recreio, interpretando marchinhas de carnaval (*A Noite*, 21 jan 1944, p. 6), e ainda se apresentou regularmente, nas noites de sexta-feira, na Rádio Nacional.

O elenco dos filmes trazia atores do teatro de revista, como Procópio Ferreira, Dercy Gonçalves e Walter D’Avila, entre outros, o que muitas vezes reflete na forma de atuação. Há também atores que interpretam personagens do rádio, como Adoniran Barbosa, com o judeu Moisés Rabinovitch, e Ivo de Freitas, com uma caricatura de Hitler.

As apoteoses dos filmes, com coreógrafos e dançarinas do Teatro Recreio (*Caídos do céu*) e dos Cassinos da Urca e Icaraí (*Berlim na batucada*), mostram a relação entre os bailados do filme e esses tipos de espetáculo. A presença de escolas de samba em alguns números musicais também era comum nas revistas carnavalescas.

Em *Caídos do céu*, na cena quando os protagonistas vão a um cassino, há um interessante bailado intitulado “Balanceio”, que provavelmente era o mesmo apresentado no

Cassino Atlântico na época, inclusive com os mesmos dançarinos. O mesmo filme traz também uma cena que se passa em um teatro de revistas, com Francisco Alves. Em outros momentos, números musicais com marchinhas carnavalescas são intercalados por planos documentais de desfiles carnavalescos, mostrando foliões e carros alegóricos.

Esses exemplos demonstram a intenção de proporcionar ao público um grande número de atrações relacionadas com todo um contexto de entretenimento e espetáculo. Por isso analisar as comédias carnavalescas de Luiz de Barros exige uma compreensão distinta da lógica do cinema narrativo clássico. A forma como essas atrações eram, muitas vezes, anunciadas separadamente nos anúncios dos jornais demonstra como elas funcionavam, também, de maneira autônoma.

Tom Gunning considera os momentos de atração como “um componente de filmes narrativos, mais evidente em alguns gêneros (o musical, por exemplo) do que em outros” (GUNNING, 1990, p. 57). Em *Berlim na batucada* existe um maior esforço em fazer com que os números musicais e esquetes se relacionem com o enredo do filme. Até mesmo as letras das músicas condizem, em alguma medida, com a narrativa fílmica. Em *Caiídos do céu* a inserção dos números musicais segue uma lógica um pouco distinta, guiada pelo percurso dos anjos conhecendo o Rio de Janeiro e os diversos tipos de entretenimento que a cidade oferece. Em ambos os casos essa ligação entre as cenas não é satisfatória nos termos da narrativa clássica. Uma crítica em jornal da época, por exemplo, descrevia um número musical de *Berlim na batucada* como um “enxerto sem pé nem cabeça” (*Gazeta de Notícias*, 9 fev 1944, p. 6). Essa noção de “enxerto” nos remete à “estética da descontinuidade” (ALTMAN, 2004), abordada anteriormente, na qual a interpolação de números musicais e esquetes têm como objetivo proporcionar um maior número de atrações ao filme.

A proposta de estudar as comédias musicais levando em conta sua interação com outras formas artísticas é uma abordagem que se mostra bastante relevante para o entendimento desse tipo de produção. O foco deste trabalho está na relação entre o cinema e o teatro de revista, porém a forma como todo um contexto de entretenimento estava interligado fez com que o texto apontasse diversas outras questões. Isso demonstra que o estudo desses filmes pode ser bastante ampliado, buscando estabelecer relações também com outras formas de entretenimento, como o rádio, a indústria fonográfica, o cinema norte-americano etc.

A carreira de Luiz de Barros possibilita um campo de pesquisa bastante rico e que merece maior atenção por parte dos pesquisadores tanto do cinema quanto do teatro brasileiros. A escolha de dois filmes dos anos 1940, produzidos pela Cinédia, se deve, em parte, à proposta de trabalhar com análise fílmica. Pois, apesar da dificuldade de acesso, são

filmes que foram preservados, mesmo que não integralmente, e cujas cópias ainda existem. No entanto, como visto no Capítulo 2, outros momentos da carreira de Luiz de Barros possibilitam importantes estudos. Procuramos, no decorrer do trabalho, lançar sementes para pesquisas futuras que possam explorar outros aspectos e ampliar a compreensão da figura de Luiz de Barros e sua relação com o mundo dos espetáculos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Mariana de Araujo. **O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920**. 2013. 204f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALTMAN, Rick. **Silent film sound**. New York: Columbia University Press, 2004.
- ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista: cancionero comentado**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2013.
- ANTUNES, Delson. **Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- _____. **O homem do Tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o teatro de revista brasileiro (1925 - 1944)**. 1996. 277f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
- AQUINO, Carlos; GONZAGA, Alice. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Prólogos envenenados”: cinema e teatro nos palcos da Cinelândia carioca. **Travessias**. Cascavel, vol. 3, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/310/showToc>>. Acesso em: jun/2015.
- _____. Teatro popular e cinema hollywoodiano em *Augusto Annibal quer casar!* (1923). In: ENCONTRO SOCINE, 18., 2014, Fortaleza. **Anais...**, São Paulo: 2015. p. 225-231. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2014/AnaisDeTextosCompleto%28XVIII%29.pdf>>. Acesso em: jun/2015.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do cinema brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUTRAN, Arthur. *Berlim na batucada*. In: **CINÉDIA 75 ANOS**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- AZEVEDO, Miguel Ângelo de. **O balanceio de Lauro Maia**. Ceará: 1991. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/ea000012.pdf>>. Acesso em: jun/2015.
- BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BRANCO, Frederico. **Postais paulistas**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

CABRAL, Sérgio. **Grande Otelo**: uma biografia. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COLLACO, V. R.; LUZ, A. L.. É carnaval, nos palcos da revista... In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA - V JORNADA DE PESQUISA DO CEART, 19., 2009, Florianópolis. **Anais...**, 2009. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenic/ecarnavalnospalcos.pdf>. Acesso em: jun/2015.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**: revisão de uma importância indeferida. 2006. 268f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

FAUSTO, Bóris (org.). **O Brasil republicano: sociedade e política (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007 (Coleção História geral da civilização brasileira, t. 3 v. 10).

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro, nem da cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945). 2002. 322f. Tese (Doutorado em História Econômica) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Adhemar Gonzaga e a Cinédia**: imagens de um país que dança. 2006. 193f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. **Cinema carioca nos anos 30 e 40**: os filmes musicais nas telas da cidade. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/UFMG, 2003.

FREIRE, Rafael de Luna. *Acabaram-se os otários*: cinema e disco na chegada do filme sonoro. In: ENCONTRO SOCINE, 16., 2012, São Paulo. **Anais...**, São Paulo: 2013a. p. 389-399. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2012/AnaisSocine2012.pdf>>. Acesso em: jun/2015.

_____. *Acabaram-se os otários*: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro. **Rebeca**. vol. 3, jan/jun. 2013b. Disponível em: <<http://socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=132>>. Acesso em: jun/2015.

_____. **Carnaval, mistério e gangsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). 2011. 504f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GAUDREAU, André; GUNNING, Tom. Early cinema as a challenge to film history. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GAUDREAU, André. **Film and attraction: from cinematography to cinema**. Urbana: University of Illinois Press, 2011.

_____. From “primitive cinema” to “kine-attractography”. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

GOMES, Luiz Cláudio Moreira. Parques proletários: uma questão para além da política habitacional. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 13., 2009, Florianópolis. **Anais...**, 2009. Disponível em: <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/3024/2959>>. Acesso em: jun/2015.

GOMES, Tiago Melo. **“Como eles se divertem” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidade sociais no Rio de Janeiro dos anos 20**. 2003. 412f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. **Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular**. 1998. 198f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

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

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990.

GUNNING, Tom. Attractions: how they came into the world. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

_____. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, Thomas (org.). **Early cinema: space, frame, narrative**. Londres: BFI Publishing, 1990.

HEFFNER, Hernani; RAMOS, Lécio Augusto. **Edgar Brasil: um ensaio biográfico: aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro**. Inédito, 1988.

MARIÑO, Cecilia Nuria Gil. Primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta. **AdVersus**. Buenos Aires, nº 27, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.adversus.org/indice/nro-27/dossier/XI2706.pdf>>. Acesso em jun/2015.

MELO, Luís Alberto Rocha. Arte e indústria: as ideias de Luiz de Barros no *Diário Trabalhista*. ENCONTRO SOCINE, 17., 2013, Palhoça. **Anais...**, São Paulo: 2014. p. 439-447. Disponível em:

<<http://www.socine.org.br/anais/2013/AnaisDeTextosCompleto%28XVII%29.pdf>>. Acesso em: jun/2015.

_____. **“Cinema independente”**: Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954). 2011. 419f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

MORAES, Eneida. **História do carnaval carioca**. (revista e atualizada por COSTA, Haroldo) Rio de Janeiro: Record, 1987.

NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. **Dercy Gonçalves – o corpo torto do teatro brasileiro**. 2009. 368f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres: Routledge, 2000.

NORBERTO, Natalício; VIEIRA, Jonas. **Herivelto Martins: uma escola de samba**. Rio de Janeiro, Ensaio, 1992.

OLIVEIRA, Livia Sudare. **Nos tempos do Gegê: a modernidade e as ambiguidades do governo Vargas na cena revisteira**. 2013. 172f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado!**: Vida e morte do teatro de revista brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. 2005. 206f. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PITA, Luiz Fernando Dias. Teatro de Operações: a Segunda Guerra Mundial nos palcos da Revista. **Tessituras**, Nova Friburgo, n. 4, jan. 2012. Disponível em: <<http://revistatessituras.com.br/arquivo/Artigo%20Fernando%20Pita%20TEATRO%20DE%20OPER.pdf>>. Acesso em: jun/2015.

PRETI, Dino. O léxico na linguagem popular: a gíria. In: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1., 2008, São Paulo. **Anais...**, 2008. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/pdf/slp18/02.pdf>>. Acesso em: jun/2015.

SILVA, Lúcia Helena Pereira da. O Rio de Janeiro e a reforma urbana da gestão de Dodsworth (1937/1945): a atuação da Comissão do Plano da Cidade. **ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR**, 5., 1993, Belo Horizonte. **Anais...**, 1993. p. 45-55. Disponível em: <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/1484>>. Acesso em: jun/2015.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Salas de cinema de São Paulo**. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema.** São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: teatro e cinema.** Petrópolis: Vozes, 1972.

VASCONCELLOS, Evandro Gianasi. *A Capital Federal e Samba em Berlim: o teatro de revista em filmes de Luiz de Barros.* **Imagofagia**, Buenos Aires, n. 9, abr. 2014a. Disponível em:

<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=387%3Aa-capital-federal-e-samba-em-berlim-o-teatro-de-revista-em-filmes-de-luiz-de-barros&catid=54%3Anumero-9&Itemid=166>. Acesso em: jun/2015.

_____. Do teatro de revista para o cinema: Dercy Gonçalves em *Caídos do céu* (Luiz de Barros, 1946). In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE - INTERCOM SUDESTE, 19., 2014, Vila Velha. **Anais...**, 2014b. Disponível em:

<<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-1301-1.pdf>>. Acesso em: jun/2015.

VELLOSO, Mônica. “Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo”. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). **O Brasil republicano**, v. 2: O tempo do nacional-estatismo - do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.** Campinas: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VICENTE, Eduardo. **A música popular sob o Estado Novo (1937-1945).** 1994. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica - Universidade Estadual de Campinas, 2004 (versão revisada pelo autor). Disponível em:

<<http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>>. Acesso em: jun/2015.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro.** Art Editora, São Paulo, 1987. p. 129-187.

_____. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, jan./jun 2003, p. 45-62. Disponível em: <<http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/228/0>>. Acesso em: jun/2015.

Peças teatrais

BARROS, Luiz (org.) *Só...risos*. Estreada a 03/03/1927. Arquivo Miroel Silveira, ECA/USP.

_____. *Settas de cupido*. Estreada a 19/09/1931. Arquivo Miroel Silveira, ECA/USP.

BARROS, Luiz; COELHO, Simões. *Maravilhas*. Estreada a 28/03/1927. Arquivo Miroel Silveira, ECA/USP.

BARROSO, Gastão. *Momo nas cabeceiras*. Estreada a 28/01/1944. Arquivo Sociedade Brasileira de Autores (SBAT).

FREIRE JUNIOR. *Rei Momo na Guerra*. Estreada a 05/02/1943. Arquivo Sociedade Brasileira de Autores (SBAT).

PEIXOTO, Luiz; PINTO, Walter; SENNA, Saint-Clair. *Carnaval da vitória*. Estreada a 01/02/1946. Arquivo Sociedade Brasileira de Autores (SBAT).

Filmes

BERLIM NA BATUCADA. Direção de Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Cinédia, 1944. (73 min.) 35mm, p&b.

CAÍDOS DO CÉU. Direção de Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Cinédia, 1946. (117 min.) 35 mm, p&b.

Páginas da internet

Acervo Estadão: *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>.

Acervo Folha: *Folha da Manhã*. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>

Acervo digital *O Globo*. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/>>.

Biblioteca Digital das Artes dos Espetáculos: *A Scena Muda e Cinearte*, Biblioteca Jenny Klabin Segall, Museu Lasar Segall. Disponível em: <<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>>.

Cinédia. Disponível em: <<http://cinedia.com.br/cinedia.html>>.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/apresentacao>>.

Filmografia brasileira, Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/>>.

Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital: *A Manhã, A Noite, A Scena Muda, Careta, Cinearte, Correio da Manhã, Correio Paulistano, Diário da Noite, Diário de Notícias, Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil*. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>.

Internet Movie Database. Disponível em: <www.imdb.com>.

Arquivos consultados

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro: arquivo pessoal de Pedro Lima

Arquivo Miroel Silveira - ECA/USP

Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall: Coleção do periódico *Selecta*.

Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)

Cinemateca Brasileira

Cinemateca do Museu de Arte Moderna

Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro

APÊNDICE A – FICHA TÉCNICA DE *BERLIM NA BATUCADA*

Para a elaboração das fichas técnicas, tomamos como base o formato e os dados encontrados na filmografia da Cinemateca Brasileira, disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/>>, mas modificando e acrescentando informações de acordo com o que foi levantado nas pesquisas para este trabalho.

Berlim na batucada

Categorias

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, BP, 100min, 2.755m, 24q

Material consultado

DVD, BP, 73min.

Data e local de produção

Ano: 1944

Início de filmagem: 22 nov 1943

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Data e local de lançamento

Data: 07 fev 1944

Local: Rio de Janeiro

Sala(s): Plaza, Astória, Olinda, Ritz e Parisiense

Gênero

Comédia musical

Dados de produção

Companhia produtora: Cinédia S.A.

Produção: Adhemar Gonzaga

Coordenação de produção: Manoel Rocha

Companhia distribuidora: Cinédia S.A.

Argumento: Herivelto Martins

Roteiro: Adhemar Gonzaga

Direção: Luiz de Barros

Assistência de direção: Jurandyr Noronha

Coreografia: Maurício Lanthos

Direção de fotografia: Afrodísio P. Castro

Direção de som: Ludovico Berendt

Montagem: W. A. Costa

Cenografia: Luiz de Barros

Carpinteiro: Adelino Rodrigues

Maquiagem: Reginaldo Calmon

Orquestra: Orquestra de Napoleão Tavares e Conjunto de Benedito Lacerda
 Orquestração: Morfeu Belluomini

Identidades/elenco:

Procópio Ferreira (Mexerica)
 Delorges Caminha (diretor americano - Mister)
 Chocolate (Dorival Silva) (secretário do diretor)
 Francisco Alves (Chico)
 Solange França (Odete)
 Alfredo Vivianne (Pacheco)
 Lyson Gaster (esposa do Pacheco)
 Leo Albano (Leo)
 Luizinha Carvalho (filha de Carvalhaes)
 Manoel Rocha (Carvalhaes)
 Mathilde Costa (Inácia – esposa de Carvalhaes)
 Pery Martins (filho de Carvalhaes)
 Carlos Barbosa (Dono do bar)
 Otávio França (Motorista)
 Grijó Sobrinho (Médico)
 Silvino Neto (vários personagens - cena do hospital)
 Ivo de Freitas (Hans Von Chucruts / Hitler)
 Flora Matos (empregada)
 Príncipe Maluco (José Petronillo) (apresentador)
 Pedro Dias (contrarregra)
 Jararaca (José Calazans) (Garçom)
 Ratinho (Severino Rangel) (Garçom)
 Margareth Lanthos (havaiana na música Verão do Havaí)
 Girls dos cassinos da Urca e Icarai
 Escola de samba Heitor dos Prazeres

Músicas

“A lavadeira” (Herivelto Martins) - Intérprete: Francisco Alves
 “A miserável... a mulher que me deixou” ou “Mizerave” - Intérprete: Alvarenga e Ranchinho
 “A voz do violão (Francisco Alves; Horácio Campos) - Intérprete: Francisco Alves
 “A tristeza” (Herivelto Martins; Heitor dos Prazeres) - Intérprete: Leo Albano e Luizinha de Carvalho
 “Verão do Havaí” (Benedito Lacerda; Haroldo Lobo) - Intérprete: Fada Santoro (dublada por Dalva de Oliveira)
 “Mangueira, não” (Herivelto Martins; Grande Otelo) - Intérprete: Francisco Alves
 Pot-pourri de músicas clássicas – Intérprete: Edu da gaita
 “A marcha do boi” (Pedro Camargo; Roberto Roberti) – Intérprete: Trigêmeos Vocalistas
 “Bom dia, Avenida (Herivelto Martins; Grande Otelo) – Intérprete: Trio de Ouro
 “Desafio de piadas” [trechos de “Pra fazê incomomia” (Renê Bittencourt) e “Acende a luz” (Jararaca e Ratinho)] – Intérprete: Príncipe Maluco
 “Não me nego, sou do samba” (Heitor dos Prazeres) - Intérprete: Chocolate e Flora Mattos
 “Odete” (Herivelto Martins; Dunga) - Intérprete: Leo Albano
 “Quem vem descendo o morro” (Herivelto Martins; Príncipe Valente) - Intérprete: Francisco Alves e Trio de Ouro

Observações

Alice Gonzaga (1987, p. 104) afirma: "A película foi restaurada em julho de 1976, com pesquisa, planejamento e supervisão de Alice Gonzaga". A metragem e a duração do filme, na época de sua restauração, eram respectivamente de 2.060 metros e 75 minutos (Filmografia da Cinemateca Brasileira).

APÊNDICE B – FICHA TÉCNICA DE CAÍDOS DO CÉU***Caídos do céu****Categorias*

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original

35mm, BP, 115min, 3.154m, 24q

Material consultado

DVD, BP, 117min.

Data e local de produção

Ano: 1946

Início de filmagem: 7 jan 1946

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Data e local de lançamento

Data: 25 fev 1946

Local: São Paulo

Sala(s): Art-Palácio

Gênero

Comédia musical

Dados de produção

Companhia produtora: Cinédia S.A.

Produção: Adhemar Gonzaga

Assistência de produção: Arlette Lester; Alexandre Alencastre

Argumento: L. Figueiredo (Luiz de Barros)

Roteiro: Luiz de Barros

Diálogos: Oswaldo Moles; Luiz de Barros; Adhemar Gonzaga

Direção: Guilherme Teixeira (Luiz de Barros)

Coreografia: Madame Lou; Yuco Lindenberg

Direção de fotografia: Afrodísio P. Castro

Câmera: Jofre Magdalení

Direção de som: Alberto Vianna; Luiz Braga Jr.

Montagem: Luiz de Barros

Cenografia: Luiz de Barros; Antônio Valente (Antonico)

Maquiagem: Paulo Carias

Orquestra: Cassino Atlântico

Regência: Oswaldo Borba

Música: Conjunto Claudionor Cruz e Escola de Samba de Herivelto Martins

Identidades/elenco:

Dercy Gonçalves (Rita Naftalina)

Walter D'Avila (Claudionor)

Nelma Costa (Olinda)
 Átila Iório (Roberto)
 Cesar Fronzi (Giovanni)
 Violeta Ferraz (Alzira)
 Augusto Annibal (Felizardo Boaventura)
 Chocolate (Dorival Silva) (Bonitão)
 Adoniran Barbosa (Moisés)
 Pedro Dias (Carcereiro)
 Luiz Cataldo (Jonjoca)
 Wallace Viana (Zezé)
 Jacy de Oliveira (Empregada)
 Vieirinha (Artur – amigo de Zezé)
 Polydoro (Coruja)
 Zaquia Jorge (amante de Giovanni)
 Matinhos (Felizardo Boa Ventura)
 Carlos Barbosa (Diretor do Depto.de Investigações)
 Apolo Correa (garçom do *dancing*)
 J. Maia (motorista de táxi)
 Matinhos (anjo porteiro)
 João Martins (anjo)
 Adolar Costa (anjo)
 J. Pedro (anjo)
 Antônio Spina (anjo)
 Grijó Sobrinho (anjo)
 Geraldo Pereira (Laurindo)
 Tatuzinho (Gaúcho)
 Hilton Cavadas (imitação de Carlitos)
 Marília Barbosa (imitação de Shiley Temple)
Girls do Teatro Recreio
 Escola de Samba Catretos de Santana
 Escola de Samba Aprendizes de Copacabana
 Escola de Samba Cada ano sai melhor

Músicas

“Cortando o pano” (Luiz Gonzaga; Miguel Lima e J. Portela) - Intérprete: Adoniran Barbosa
 “Edredom vermelho” (Herivelto Martins) - Intérprete: Isaurinha Garcia
 “Negó” (Oswaldo Moles; Hervê Cordovil) - Intérprete: Isaurinha Garcia
 “Vou-me embora” (José Gonçalves; Marcelino Ramos) / “Até qualquer dia” (Ari Monteiro; José Gonçalves) – Intérprete: Zé e Zilda
 “Ave Maria no morro” (Herivelto Martins) – Intérprete: Trio de Ouro
 “Andorinha” (Herivelto Martins; Haroldo Barbosa) - Intérprete: Mary Lincoln
 “Desperta, Dodô” (Herivelto Martins; Heitor dos Prazeres) - número cortado pela censura.
 “Fala, Claudionor” (Herivelto Martins; Grande Otelo) – Intérprete: Herivelto Martins e Escola de Samba
 “Vaidosa” (Herivelto Martins; Artur Moraes) – Intérprete: Francisco Alves e Escola de Samba de Herivelto Martins
 “Momo boogie” (Denis Brean) – Intérprete: Linda Batista
 “Leva meu coração” (Roberto Martins; Mário Lago) - Intérprete: Ruth Martins
 “Madalena” (Lacy Martins – música não identificada) – Intérprete: Os Trovadores do Ar
 Componentes: Figueiredo, Kleber; Jaime; Hugo; Aurélio e Antonico;

“Vou sambar em Madureira” (Haroldo Lobo; Milton de Oliveira) – Intérprete: Marlene
 “Mandem preparar meu tamborim” (música não identificada) – Intérprete: Seis pequenas do barulho
 “Mágoa” (Dunga; Valfrido Silva) - Intérprete: Nilton Paz e Vahita Brasil
 “Isto é que nós queremos” (Ataulfo Alves) – Intérprete: Ataulfo Alves e suas pastoras
 “Bebida e mulher” (Romeu Gentil; Carvalhinho) - Intérprete: Linda Batista
 “Eu já estava com a vela na mão” (Haroldo Lobo; Milton de Oliveira) – Intérprete: Horacina Corrêa
 “Olinda” (Herivelto Martins; Heitor dos Prazeres) – Intérprete: Geraldo Pereira e escola de Samba

Quadro “Balanceio”

Filmado no Cassino Atlântico

Música: “Eu vou até de manhã” (Lauro Maia) – Intérprete: Vocalistas tropicais

Orquestração: Paurillo Barroso

Arranjo: Oswaldo Borba

Coreografia: Yuco Lindenberg

Cenário: Rosemayer

Figurino: Martinelli

Elenco:

Jimmy Upshaw (bailarino)

Edith de Souza (frutinha da Carnaúba)

Elza Carraro e Mary Binder (folhas da Carnaúba)

Basil Kiritschenko (vaqueiro nordestino)

Carmen Brown (cabocla)

Girls do Cassino Atlântico (caboclas)