

A Capital Federal e Samba em Berlim: o teatro de revista em filmes de Luiz de Barros.

por Evandro Gianasi Vasconcellos*

Resumo: O intuito deste artigo é observar a utilização de elementos do teatro de revista em dois filmes realizados pelo diretor brasileiro Luiz de Barros em contextos muito diferentes: o longa-metragem silencioso da Guanabara Filme, *A Capital Federal* (Luiz de Barros, 1923), adaptado de uma peça teatral de Artur Azevedo, realizado em locações e por uma pequena produtora; e a comédia musical da Cinédia, *Samba em Berlim* (Luiz de Barros, 1943), filmada nos estúdios de uma produtora com melhor infraestrutura e com elenco composto por artistas de renome. A partir da análise dos filmes pretende-se demonstrar como o diálogo com o gênero teatral se configura de formas diferenciadas nos dois filmes do mesmo diretor.

Palavras chave: cinema brasileiro, teatro de revista, Luiz de Barros.

Abstract: This article focuses on elements of the Brazilian vaudeville (“teatro de revista”) in two very different films made by the Brazilian director Luiz de Barros. While Guanabara Filme's silent feature film *A Capital Federal* (Luiz de Barros, 1923), was adapted from a play by Artur Azevedo, filmed in location and produced by a small company; Cinédia's musical comedy *Samba em Berlim* (Luiz de Barros, 1943), was shot at the studios of a production company with better infrastructure and well-known artists. By analyzing these films we purport to demonstrate that filmmakers are prone to engage in different ways with the same material.

Key words: Brazilian cinema, “teatro de revista”, Luiz de Barros.

Fecha de recepción: 16/12/2104

Fecha de aceptación: 18/01/2014

Introdução



No fundamental livro *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, Jean-Claude Bernardet discorre sobre as revistas cinematográficas realizadas durante a primeira década do século XX, a exemplo de *Paz e amor* (Alberto Moreira, 1910). Filmes que se apropriavam da estrutura das famosas revistas de ano, que começavam a entrar em decadência nos palcos brasileiros. Em sua abordagem, o autor levanta questões e discute o propósito desses filmes, fazendo interessantes apontamentos metodológicos.

Porém, nos estudos relacionados à história do cinema brasileiro pouco se encontra sobre a relação que o gênero teatro de revista estabeleceu com a produção cinematográfica do Brasil após essas primeiras experiências, ocorridas ainda na chamada *Bela época*, devido ao sucesso dos cantantes.

Ao observar alguns filmes realizados por Luiz de Barros, produzidos pela Cinédia, muitos anos depois, na década de 1940, podemos perceber e destacar muitos elementos de contato com as convenções que esse gênero teatral estabeleceu para o seu funcionamento nos palcos. Como, por exemplo, no musical carnavalesco *Samba em Berlim* (Luiz de Barros, 1943). Tendo em consideração que Barros, além de uma filmografia enorme, teve também uma importante carreira no teatro de revista, seus filmes se constituem em objetos interessantes para observar tal relação.

Embora o diálogo entre as duas formas artísticas seja mais nítido nas comédias musicais carnavalescas realizadas por Luiz de Barros, a utilização do teatro para a construção de seus filmes pode ser encontrada ainda na década de 1920, em um filme com enredo adaptado da obra *A Capital Federal* (1897), de Artur Azevedo. Infelizmente, até o momento se desconhece a existência de cópias do filme, problema recorrente ao pesquisador do cinema brasileiro, o que impede uma análise mais detalhada da construção do filme. Porém, a partir das matérias e anúncios do filme em jornais de grande circulação, resumo do filme e fotos de divulgação em revistas sobre cinema e, ainda, através do relato do próprio diretor em sua autobiografia, podemos tirar algumas conclusões e levantar hipóteses sobre o mesmo.

Em relação à *Samba em Berlim*, a cópia visualizada para a análise do filme foi um VHS existente na biblioteca da Cinemateca Brasileira; no entanto, a cópia continha falhas de som em alguns trechos e não deve se tratar da versão final exibida nos cinemas, pois continha um número musical censurado na época de seu lançamento. O mais provável é que se trate de uma cópia da década de 1970, quando vários títulos da Cinédia foram restaurados sob a supervisão de Alice Gonzaga, filha de Adhemar Gonzaga, fundador da produtora.

A adaptação de *A Capital Federal*

As revistas de ano chegaram ao Brasil na segunda metade do século XIX, originadas de um modelo de teatro praticado na França. As peças tinham a função de comentar os principais fatos do ano que se encerrava, se referindo-se à política, sociedade e cultura de forma humorística e crítica. “Realizada em três atos, caracterizava-se por uma combinação de quadros de teatro, música e dança, interligados por um fio de enredo” (Antunes, 2004: 15).

Artur Azevedo (1855 - 1908) foi um dos mais importantes autores do teatro brasileiro e um dos principais nomes responsáveis pelo sucesso das revistas

de ano nos palcos da Capital Federal, no final do século XIX. Em 1892, já com carreira consolidada nesse tipo de espetáculo, estreia no Teatro Apolo a revista *O Tribofe*, escrita por ele e com músicas de Assis Pacheco, que atinge grande sucesso. Seu fio condutor era um enredo simples que servia de pretexto para mostrar o Rio de Janeiro em seus vários cenários e criticar, à maneira das revistas, os costumes, a política e os problemas da cidade, como a falta de moradia.

Em 1897, Artur Azevedo reescreve a parte central de *O Tribofe*, transformando-a em uma burleta musicada por Nicolino Milano e batizada com o título de *A Capital Federal*. De acordo com 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: 76).

Na peça, a família da noiva Quinota vai até o Rio de Janeiro, a Capital Federal, à procura do noivo Gouveia que, perdido no vício do jogo (roleta) e envolvido com uma falsa espanhola, Lola, sumiu sem dar notícias. Na cidade, em contato com os vícios e trapaças mundanos, o pai, Euzébio, e a empregada, a mulata Benvinda, também se perderão até, enfim, voltarem arrependidos para a família, justificando seus erros cometidos por culpa do “micróbio da pândega”. O final é uma exaltação à vida no campo, longe da corrupção da cidade, “É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa querida pátria” (Azevedo, 1897: 50).

A peça faz enorme sucesso e é considerada, hoje, “um clássico da dramaturgia brasileira” (Antunes, 2002: 25). Nas décadas seguintes seria 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, incluía no elenco nomes estreados como Laís Areda, interpretando Lola, e Alzira Leão, além de conhecidos do público como Arthur de Oliveira e Procópio Ferreira. A peça estreou no dia 17 de dezembro de 1920 e ficou em cartaz até o dia 17 de janeiro de 1921, sempre com anúncios nos jornais que indicavam o número de espectadores que haviam assistido até então e atestavam o sucesso da representação.

No dia seguinte à estreia, o colunista Mário Nunes escreve no *Jornal do Brasil* uma longa crítica sobre a peça, exaltando suas qualidades:

A Empresa Teatral Paschoal Segreto lembrou-se de fazer “reprise” da querida peça, cercanda-a de atrativos tais que lhe garantem longa permanência no cartaz e conseqüentemente multidão de espectadores.

O que primeiro impressiona nessa edição de “A Capital Federal” é a montagem suntuária, de brilho inexcelsível. Há riquíssimos salões, artísticas reproduções de logradouros públicos (*Jornal do Brasil*, 18 dez 1920: 9).

Mas, também, apontando suas falhas, principalmente na atuação de alguns membros do elenco, embora destaque outros:

A interpretação não contém tantas excelências, mas ali se colhem outras impressões muito boas como a que nos causa, por exemplo, a Sra. Laís Arêda. [...] A Sra. Alzira Leão, a outra estreada da noite, nos agradou menos, sua Benvinda não teve desde logo um tom de sinceridade, era falso o modo de falar e as inflexões (*Jornal do Brasil*, 18 dez 1920: 9).

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: 62). Em 7 de novembro de 1923, estreia no Cine-Teatro Rialto, no Rio de Janeiro, o longa-metragem *A Capital Federal*, baseado na peça teatral de Artur Azevedo. O fato de citar a montagem de 1921

para discorrer sobre a realização do filme mostra a influência que o sucesso recente nos palcos teve para a decisão de adaptar a obra.

A película foi produzida pela Guanabara Filme, empresa do próprio diretor, o que possibilitaria a ele uma maior liberdade de criação dentro das condições que o orçamento lhe permitia.

Nas palavras de Luiz de Barros o filme na tela teria como função completar “em ação aquilo que no original era objeto de simples referência” (Barros, 1978: 62). Com isso, e a partir do resumo publicado pela revista *A Scena Muda* na edição de 2 de agosto de 1923, meses antes do lançamento, e de uma crítica na revista *Para Todos...*, podemos notar a existência de cenas e cenários que não aparecem na peça, mas são apenas citados pelos personagens, como, por exemplo, o encontro de Gouveia e Quinota na fazenda, no início do filme, o quarto do hotel em que a família se hospeda e cenas externas em jardins. Ainda, através de uma foto em um anúncio no jornal *Correio da Manhã*, podemos ver uma bem produzida cena que se passaria em um salão de jogos, onde o viciado no jogo, Gouveia, está em uma mesa com outros personagens. Acima da foto se encontra a legenda: “O salão de jogo - onde se desenrola um dos interessantes episódios desta magistral adaptação!” (*Correio da Manhã*, 4 nov 1923: 6).¹ No entanto esse cenário não está presente no texto da peça original de Artur Azevedo. Deste modo podemos supor um interesse em não economizar no número de cenários como forma de ambientar com maior cuidado a narrativa. Contudo, parece ter havido também supressão de ao menos uma cena, já que em nenhuma destas fontes se encontra referência à cena da peça que se desenrola em um velódromo, e que constitui grande parte do último ato. Na peça é no velódromo que os personagens se encontram depois de terem vivido suas aventuras e onde mãe e filha testemunham a

¹ Fotos do filme *A Capital Federal* (Luiz de Barros, 1923) podem ser encontradas nas revistas: *A Scena Muda* (2 ago 1923: 10-11); *Cinearte* (19 mai 1926: 26); *Cinearte* (29 set 1926: 4); *Cinearte* (11 jul 1928: 6); *Cinearte* (15 mai 1929: 7); e *Cinearte* (1 set 1936: 11).

traição de seus pares. Porém no resumo do filme em *A Scena Muda*, consta a descrição de uma cena onde Euzébio encontra Gouveia em um banco de praça e os dois arrependidos decidem voltar para a família.

O filme foi realizado no início da década de 1920 e, provavelmente, sem nenhum tipo de som mecanicamente sincronizado. Os anúncios não revelam também a existência de acompanhamento musical próprio do 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, já conhecida e apreciada pelo público.

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: 2).

As notas nas colunas de cinema relembram o sucesso da peça como garantia da qualidade do filme e motivo para que o público prestigie a adaptação: “Qual todos já viram essa representação dessa celebre sátira ao nosso funcionalismo pacato, guardam desse espetáculo a mais viva recordação. Ninguém deixará de assistir na tela, a adaptação perfeita dessa obra que consagrou o autor e honrará a Guanabara Film que a editou” (*Jornal do Brasil*, 4 nov 1923: 22).

Curiosa, sob dois aspectos, é a nota escrita pelo *Jornal do Brasil*, na seção “Palcos e Salões”, anterior à estreia do filme: “Na verdade, o trabalho executado nos estúdios modernos da Guanabara Film é uma reprodução fiel à

letra da peça que satirizou tão cruelmente o nosso funcionalismo apático e doentio, revelando as suas falhas e vícios de um costume pernicioso que é muito nosso” (*Jornal do Brasil*, 3 nov 1923: 14). Primeiro, ao apontar a Guanabara Filme como um moderno estúdio, sendo que a produtora utilizava locações e não tinha grandes estruturas. O que demonstra o esforço em qualificar a produção nacional, bastante precária naquele momento. O segundo ponto é o mais relevante para esse trabalho. É interessante notar, apesar da impossibilidade de ver o filme, o provável empenho em reproduzir em imagens a “letra da peça”. É nesse ponto onde Luiz de Barros parece ter encontrado, pelo menos em alguns momentos, soluções cinematográficas, criando novas cenas, como as que se passam no salão de jogos e na fazenda, por exemplo, ao invés de simplesmente colocar a informação em cartelas.

No entanto, essas alterações não fugiam do enredo da peça, e o que a publicidade do *Jornal do Brasil* destacava como qualidade era visto pela crítica como falta de ousadia na adaptação ou inaptidão em criar uma linguagem propriamente cinematográfica. O colunista da revista via nessa preocupação em se aproximar da peça um motivo para críticas negativas ao filme:

Que ao menos fizessem uma adaptação às direitas, embora até modernizassem, modificassem, enfim, fizessem dela um argumento cinematográfico. Está representado de um modo muito teatral e esta preocupação de seguir à risca o enredo da revista muito prejudicou a ação do filme. Aqueles letrados com certas frases da popular revista, que só serão bem compreendidos por quem a conhece, e aquela entrada repentina da Benvinda no final, não se admitem em cinema (*Para todos...*, 17 nov 1923).

Os cenários e ambientes criados pelo próprio Luiz de Barros também são destacados nos anúncios como aspectos positivos do filme, “cercando as suas cenas de um ambiente de luxo, magnífico” (*Correio da Manhã*, 6 nov 1923: 6), além dos figurinos variados, com “um guarda roupa farto e luxuoso” (*Correio da*

Manhã, 4 nov 1923: 5). Porém, a crítica desmente: “A montagem está pobre, e a apresentação da entrada do hotel não corresponde com a espelunca do quarto que arranjam” (*Para Todos...*, 17 nov 1923). Observando que, aqui, montagem se refere aos cenários do filme.

Deve-se levar em consideração, também, que a montagem recente da peça nos teatros recebeu elogios pelos cenários, e tinha como publicidade o “guarda-roupa luxuoso confeccionado nos ‘ateliers’ da Empresa”, além do gasto de “muitos contos de réis” com a montagem. O anúncio ainda informava: “Lola, a cocote chique, apresentar-se-á vestida pelos últimos figurinos de Paris, ostentando um luxo magnífico” (*Jornal do Brasil*, 17 dez 1920: 16). A estratégia de publicidade do filme parece, então, ser semelhante à utilizada pela montagem recente da peça: ressaltar a cenografia e os figurinos como grandes atrativos. Com isso pode-se desconfiar que o filme possuísse na direção de arte o luxo anunciado.

O elenco do filme não era composto por grandes artistas conhecidos do público, inclusive possuindo atores não profissionais, como Leonel Simi, intérprete do personagem Euzébio. Luiz de Barros conta que tinha, na época, um escritório e que “morava no andar de cima um italiano muito engraçado, com um físico de um verdadeiro fazendeiro do interior daquela época. [...] Mostrou o desejo de fazer o papel de Seu Euzébio e eu prazentemente concordei” (Barros, 1978: 62).

Contudo, em alguns pontos, é preciso olhar com certa cautela os relatos do diretor sobre o filme, pois a memória de Luiz de Barros sobre o mesmo possui ao menos um evidente equívoco, percebido a partir da matéria em *A Scena Muda* e das fotos publicadas em *Cinearte*, anos depois da sua exibição. O diretor aponta a atriz Odete Diniz, que de fato atuou no filme, como a intérprete de Lola, dado reproduzido na filmografia da Cinemateca Brasileira, no entanto,

quem representou o papel foi a atriz Yolanda Diniz, também creditada no filme. Sendo que Odete interpretou a mulata Benvinda.

Sobre Yolanda, há ainda um fato curioso. A revista *A Scena Muda* de 22 de março de 1923, publicada, portanto, meses antes do lançamento do filme, tinha em sua capa uma ilustração da atriz com o título “Sta. Yolanda Diniz da Guanabara-Film” (*A Scena Muda*, 22 mar 1923: 1). Porém, no interior da revista não há menção à artista. Também não existe, na filmografia da Cinemateca Brasileira; registro de outros filmes com sua participação, levando a crer que se trata de publicidade da própria Guanabara, como forma de criar algum tipo de interesse no filme que seria lançado em breve.

Apesar disso, nas matérias publicadas sobre *A Capital Federal* nos jornais não se percebe grandes destaques para nenhum ator em especial, embora apareçam alguns nomes em parte dos anúncios. Uma nota no *Jornal do Brasil* indica a não familiaridade com os artistas: “O elenco brasileiro que a desempenhou é, sem lisonja alguma, ótimo e recomenda-se para outros filmes de sucesso que nos promete a nova indústria brasileira” (*Jornal do Brasil*, 9 nov 1923: 14). No peral, são classificados apenas como “um grupo de brilhantes artistas brasileiros” (*Correio da Manhã*, 6 nov 1923: 6), o que sugere que não eram nomes conhecidos do público.

Quanto ao elenco, *Para Todos...* é mais branda nas críticas, e chega a elogiar algumas cenas desempenhadas pelos atores. Por exemplo, chama a atenção para a naturalidade de Manuel F. de Araújo, após atuar em tantos filmes do mesmo diretor. Ainda cita Jack Wilford, que interpreta Gouveia, “um ator brasileiro com training em filmes ingleses” (*Para Todos...*, 17 nov 1923).

Apesar da crítica apontar todos os defeitos e precariedades de *A Capital Federal*, não deixa de reconhecer a importância da produtora de Luiz de Barros para a incipiente produção brasileira:

Em conjunto, entretanto, agradecerá, mormente a espectadores que não sejam observadores de técnica e confecção cinematográficas. E, acima de tudo, não podemos deixar de aplaudir mais uma vez estas tentativas, que algum dia ainda serão bem frutíferas. Que nos perdoem os senhores da Guanabara Film - fábrica enfim que mal ou bem tem feito lembrar que aqui também se fazem filmes - a não peneira crítica. Estamos em posição muito ingrata, forçados a isto (*Para Todos...*, 17 nov 1923).

Na ocasião da estreia no cinema, completando o programa em cartaz no Cine-Teatro Rialto, como era comum na época, havia números de palco e a publicidade anunciava: “juntamente com esse filme nacional, exhibe o Rialto, no palco, mais uma fantasia cuja principal protagonista é a linda rainha de Copacabana - Yara Jordão. 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: 6).

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: 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 será encontrado dentro do próprio filme nos musicais posteriores do cinema sonoro.

O teatro de revista e *Samba em Berlim*

No início do século XX, o formato da revista de ano foi se desgastando no Brasil e abandonando os palcos. As revistas iam adquirindo uma nova forma

mais pautada na música, com os ritmos nacionais e o carnaval, onde os espetáculos tinham a função de divulgar os lançamentos e sucessos. Mas, também, com maior cuidado em relação ao visual, dos cenários e figurinos até as *girls*, que chamavam a atenção pela beleza cada vez mais à mostra.

Após a realização de mais alguns filmes ainda na primeira metade da década de 1920, Luiz de Barros daria uma parada com o cinema para se dedicar ao teatro, primeiro na Companhia de Revistas e Sainetes Tro-lo-ló, de Jardel Jércolis, nome bastante reconhecido no meio teatral. A estreia da companhia se deu com a revista *Fora do sério* em outubro de 1925, tendo a sua direção artística comandada por Luiz de Barros.



Depois de uma temporada, Barros sai para fundar a sua própria companhia, a Ra-ta-plan, com carreira curta, mas com revistas bastante comentadas por seu valor artístico.

O contato com os palcos, no entanto, continua e em seguida Luiz de Barros vai

trabalhar com prólogos de cinema, pequenas apresentações de palco realizadas antes dos filmes, “que são introduzidos no circuito cinematográfico carioca em 1926, seguindo uma prática de sucesso nos cinemas norte-americanos” (Araújo, 2009: 2).

Mesmo depois de voltar ao meio cinematográfico, realizando filmes com considerável regularidade, tanto em produtora própria, com a SincrocineX, quanto para outras empresas, Luiz de Barros ainda se envolveria com as

revistas de palco, em companhias criadas por ele ou, ainda, com Jardel Jércolis.

O contato com o teatro de revista e os trabalhos em que Luiz de Barros se envolveu nesse ramo artístico no decorrer dos anos ainda está em fase de pesquisa, mas já podemos notar influências profundas em filmes que o diretor realizaria mais adiante. Na produtora Cinédia, do Rio de Janeiro, com uma infraestrutura melhor preparada para a realização de filmes em continuidade, possuindo estúdios e equipamentos próprios, foi onde Luiz de Barros teve a oportunidade de dirigir mais de uma dezena de filmes de longa-metragem entre os anos de 1935 e 1951. A maior parte deles é composta de comédias musicais que exploram o sucesso dos músicos do rádio, meio de comunicação de massa bastante difundido neste período no Brasil, e o humor oriundo dos palcos.

Neste artigo utilizaremos, como objeto de análise para observar a estrutura desse tipo de filme, a comédia *Samba em Berlim*, lançada em 22 de fevereiro de 1943, nas proximidades do carnaval, em cinco salas, simultaneamente, no Rio de Janeiro. O filme é representativo, pois apresenta o tema atual da Segunda Guerra Mundial e o nacionalismo crescente naquele momento, aliado ao humor e às músicas populares de sucesso.

Embora os letreiros da cópia visualizada para esse trabalho creditem a direção do filme ao produtor e principal nome à frente da Cinédia, Adhemar Gonzaga, a maioria das fontes pesquisadas nos asseguram a participação de Luiz de Barros como diretor do filme, inclusive o livro *50 anos de Cinédia* (1987), escrito por Alice Gonzaga, onde seu nome aparece como único diretor.

Samba em Berlim contou em seu elenco com nomes conhecidos do grande público, como Linda Batista, a rainha do rádio; Francisco Alves, que naquela altura já possuía grande fama como cantor e no teatro de revista; o Trio de

Ouro, composto por Dalva de Oliveira, Herivelto Martins e Nilo Chagas, cantando *A lenda do Abaeté*, de Dorival Caymmi; a divertida dupla Jararaca e Ratinho, travestidos interpretando *Nós as mulheres*, e o interessante número musical de Alvarenga e Ranchinho, fazendo sátiras de Hitler e Mussolini, incluindo uma cômica paródia da música *O ébrio*, sobre a Grande Guerra; entre outros.

Outro número musical é protagonizado pelo conjunto Trigêmeos Vocalistas, dos irmãos Carezzato. Na cena que antecede a canção, os protagonistas Quincas (Mesquitinha) e Juca (Brandão Filho) vão até o estúdio de uma rádio à procura de Leda Léa (Laura Suarez) e se deparam com o trio, que está tocando.

A cena é oportuna, pois na década de 1940 o rádio tinha importante função como meio de comunicação de massas no país, a música popular fazia enorme sucesso e se difundia através das ondas das principais estações radiofônicas do Brasil. A presença dos cantores no filme era um importante atrativo, uma vez que, para muitos, essa era uma oportunidade para ver a performance dos artistas que só conheciam pela voz ou através das revistas.

Ainda com relação ao rádio, uma das personagens do filme é Pimpinela, dona da pensão em que os protagonistas se hospedam, interpretada pelo ator cômico Silvino Neto. Este papel já era conhecido no rádio desde 1938, em programas de humor do mesmo ator, o que garantia a familiaridade do público com o personagem.

A presença das marchas carnavalescas também era de grande apelo ao público. O filme tinha a função, assim como as revistas carnavalescas, de divulgar e reforçar os sucessos do carnaval daquele ano. 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: 5).

A temática carnavalesca também é inserida no filme em uma cena que se desenrola dentro de um barracão de escola de samba, onde uma porta-estandarte aos prantos passa o título para outra, dando início ao número musical com escola de samba cantado por Linda Batista, *A porta-estandarte*, de autoria de Herivelto Martins e gravado pela cantora no ano anterior.

Em relação ao elenco que interpreta a trama do filme, destacam-se 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 para o filme.

Aqui é importante lembrar que a Cinédia, embora com grandes limitações, possuía maior estrutura financeira se comparada às empreitadas de Luiz de Barros duas décadas antes com a Guanabara, o que possibilitava arcar com os custos desse grande número de artistas que, por si só, já constituíam um fator diferencial para o sucesso de público.

No entanto, não é apenas com o elenco que o contato com o teatro de revista se faz presente. O formato do filme e sua trama demonstram como este gênero de teatro popular se insere na narrativa do filme de forma decisiva. Neyde Veneziano realizou relevantes estudos sobre o teatro de revista e notou que o gênero possuía padrões e estruturas sólidas, mas que foram se alterando com o passar dos anos. Por tanto, seu livro *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções* é de fundamental contribuição para perceber como o filme utiliza tais elementos em sua construção.

Samba em Berlim possui uma estória simples, mas com começo, meio e fim. Dois caipiras, Quincas e Juca, interpretados por Mesquitinha e Brandão Filho, respectivamente, ao receberem retratos autografados da artista Leda Léa (Laura Suarez) vão de Minas para o Rio de Janeiro, então Capital Federal, esclarecer quem é o namorado da moça. Ficam hospedados em uma pensão onde a dona, Pimpinela (Silvino Neto), e o empregado (Grande Otelo) irão enrolar os hóspedes, “dois otários”. Enquanto isso, na parte romântica, a atriz sofre o preconceito do noivo (Léo Albano), por 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.

Porém, no decorrer da estória, essa narrativa se liga de maneira tão tênue, entremeada por outras cenas e diversos números musicais, que se assemelha muito ao tradicional fio condutor das revistas de ano. Embora esse elemento já tivesse entrado em desuso nas revistas de então, que agora prescindiam de uma coerência narrativa em favor do espetáculo visual, no filme podemos perceber a semelhança com o que Veneziano definiu como “espinha dorsal”, uma estrutura que: “possibilitava o desenrolar dos fatos, suscitando o surgimento das várias situações episódicas. A receita era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. [...] O argumento do fio narrativo era geralmente frágil, tênue e, principalmente, dotado de bastante elasticidade, a fim de possibilitar a inclusão dos mais diferentes quadros ou canções” (Veneziano, 1991: 88).

A autora ainda ressalta o caso de algumas revistas serem, também, “de enredo”, onde a “intriga é mais evidente” (Veneziano, 1991: 89). Um exemplo deste formato seria justamente a revista *O Tribofe*, que originou, a partir de seu fio condutor, a peça *A Capital Federal*. Pode-se perceber a semelhança de motivação entre o enredo dos dois filmes aqui analisados: a viagem rumo ao Rio de Janeiro à procura de alguém; as trapaças e enganos cometidos contra o

ingênuo visitante do interior e a conseqüente decepção com a cidade grande, que em *Samba em Berlim* culminará no alistamento militar.

Em *Samba em Berlim*, enquanto a busca de Quincas e Juca se desenvolve, passando pela rica residência da atriz, onde a empregada é a divertida Dercy Gonçalves, e por uma estação de rádio, são apresentados diversos números musicais e esquetes de humor.

A tradição do teatro de revista em apresentar e comentar fatos da atualidade se apresenta no filme a partir da referência à Segunda Guerra Mundial, presente já no título. Embora seja curioso notar, como conta Luiz de Barros em sua autobiografia, que o filme foi nomeado de última hora com o título *Samba em Berlim* pelo dono dos cinemas em que estreou (Barros, 1978: 143). O filme perpassa o tema com sátiras à Hitler e Mussolini em uma sequência de paródias musicais, protagonizadas pela dupla Alvarenga e Ranchinho, e em um número musical censurado, cantado por Virgínia Lane, onde apareciam no cenário as figuras de Hitler e Stalin. Entretanto, a cópia visualizada para esse trabalho continha o número musical em questão, com a música *O Danúbio azulou*.

A referência ao momento político de guerra 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 Grande Otelo. Um desfile de tanques “rumo à Berlim” encerra o filme de forma ufanista e funciona como uma apoteose, elemento imprescindível para as tradicionais revistas e que tinha a função de encerrar de maneira grandiosa os espetáculos. Neyde Veneziano lembra que: “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: 111).

Observando os títulos de algumas revistas encenadas nos palcos no ano de 1942, pouco antes da realização do filme, pode-se perceber, mais uma vez, a consonância do filme com as tendências do teatro de revista, como, por exemplo: *Rumo a Berlim* de Freire Jr. e Walter Pinto, que estreou dia 29 de maio e, inclusive, fazia uma paródia de Hitler e Mussolini; *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: 485). A produção de *Samba em Berlim*, como consta em *50 anos de Cinédia*, foi de 23 de janeiro à 16 de fevereiro de 1943, portanto tal temática presente nos palcos do teatro de revista pode ter trazido ideias e inspiração para o filme.

O uso de personagens-tipo é outro elemento bastante explorado nas revistas, inclusive nos textos de Artur Azevedo, onde é a base, por exemplo, para a construção dos papéis de *A Capital Federal*: o malandro, sempre tentando levar a vida longe do trabalho, aparece em alguns personagens secundários, mas também pode ser percebido na conduta de viver do jogo que Gouveia assume na capital; a mulher fatal, que corrompe o homem e a família, da personagem Lola; a mulata, representada pelo papel da Benvinda, que de doméstica se transforma em “*mulatinha faceira*, cheia de dengues, com encantos capazes de seduzir velhos e moços” (Mendes, *apud* Veneziano, 1991: 124) (grifo do autor). Além, é claro, do caipira, com seus trejeitos e modo característico de falar, representado na família que chega do interior.

Sem a visualização do filme é difícil analisar o modo como o diretor trabalhou com esses tipos, porém, através das fotos de *Cinearte* podemos perceber que a caracterização por meio do figurino teria sido uma das formas utilizadas com esse intuito.

No relato de Luiz de Barros, já citado anteriormente, ficava clara a preocupação na construção do personagem de Euzébio pelo ator “com físico de verdadeiro fazendeiro do interior” (Barros, 1978: 62). Esse seria um meio mais efetivo de caracterização do caipira, já que o filme silencioso não poderia explorar o sotaque regional e sua sonoridade, a não ser através dos letreiros, enquanto *Samba em Berlim* utiliza claramente os diálogos na diferenciação entre o modo de falar dos homens do interior e da classe alta.

No filme de 1943 aparece, também, a utilização desses tipos comuns ao teatro de revista: além dos já citados moradores do interior, temos a presença do malandro, no papel interpretado por Grande Otelo; do português, cômico com seu sotaque, aparência característica e “inteligência curta” (Veneziano, 1991: 133), no personagem Carneiro Lobo (Manoel Rocha).

Ainda, analisando a relação com a revista teatral, é importante lembrar que na década de 1930 esse tipo de espetáculo de palco estreitaria muito os laços com o carnaval, e é oportuna a citação de Salvyano Cavalcanti de Paiva se referindo ao papel das revistas:

Aliado – e não concorrente – do rádio, o teatro de revista prosseguia como lançador de sucessos carnavalescos; e utilizava, com frequência, compositores e cantores que se projetavam na música popular brasileira – como reforço dos espetáculos. Certas cortinas, alguns quadros, serviam de cenário para tais cantores, sem nenhuma vocação dramática, aparecerem como atrações especiais, a fim de mobilizar seus fãs, seus ouvintes, para irem ao teatro (Paiva, 1991: 353).

Eram as chamadas revistas carnavalescas que se assemelham muito com o formato de filmes como *Samba em Berlim*. Com isso, não é de surpreender que tenhamos, em notas de jornais, o filme sendo anunciado como uma “excitante comédia-revista carnavalesca” contendo entre suas cenas “números de revista”

(*Correio da Manhã*, 21 fev 1943: 22). A referência ao teatro como atrativo para o filme é fator de publicidade, e não é ingenuamente que, também na divulgação de *A Capital Federal*, vinte anos antes, seja tão enfatizado o fato de ser uma adaptação da conhecida peça, buscando, dessa forma, atrair um público do teatro também.

Embora não se possa afirmar, por falta de dados, *A Capital Federal* pode sim ter atingido um bom público, permanecendo cinco dias em cartaz em “um cinema das proporções do Rialto, amplo e com numerosa lotação” (*Jornal do Brasil*, 9 nov 1923: 14), mantendo, durante sua exibição, anúncios de tamanho considerável nos principais jornais cariocas.

Assim como *Samba em Berlim*, que estreou em cinco salas cariocas simultaneamente: o Plaza, na Cinelândia; o Parisiense, no centro; o Olinda, considerado o maior cinema carioca, com mais de três mil lugares, na Tijuca; o Ritz, em Copacabana; e o Astória, em Ipanema, todos com várias sessões diárias durante uma semana.

Considerações finais

A partir desses apontamentos sobre os dois filmes realizados por Luiz de Barros, embora produzidos em contextos muito diferentes, nota-se semelhanças no modo como o teatro popular foi utilizado com o objetivo de buscar maior contato com o público. Na década de 1920, Luiz de Barros foi um dos poucos cineastas a manter, no Brasil, uma produção constante mesmo sem o apoio de uma grande produtora. Um dos motivos eram os enredos populares e que remetiam ao imaginário e à cultura de massa, então em formação. Com isso, a decisão de adaptar *A Capital Federal*, uma peça teatral muito conhecida e de sucesso recente nos palcos, é oportuna para um tipo de cinema que busca o sucesso comercial. A Guanabara Filme, produtora de Luiz de Barros, com poucos recursos, possivelmente não poderia arcar com os

custos de artistas renomados. Com isso, a publicidade do filme se foca na relação com o teatro e com o texto de Artur Azevedo e utiliza estratégias de divulgação semelhantes, enfatizando a adaptação ou ressaltando elementos como, por exemplo, os figurinos e cenários do filme.

Vinte anos depois, já como diretor contratado da Cinédia e com uma considerável experiência adquirida trabalhando com o teatro de revista, escreve, ao lado de Adhemar Gonzaga, o roteiro da comédia *Samba em Berlim*. A relação com o gênero teatral se estabelece agora não com o texto adaptado, mas com a utilização de uma temática e de vários elementos comuns ao teatro de revista, como o tema de atualidade, a narrativa tênue com inserções de números musicais e os personagens-tipo, por exemplo.

Contando, nessa produção, com um *cast* famoso e uma razoável estrutura de estúdio e equipamentos, a estratégia de publicidade se configura de maneira diferente, atraindo o público a partir dos nomes de atores com carreira consolidada no teatro de revista e no cinema, e de cantores, a maioria com sucesso, também, no meio teatral, mas, sobretudo, conhecidos através do rádio. Além disso, *Samba em Berlim* teve seu lançamento vinculado aos festejos de carnaval, buscando, a partir da junção desses elementos, um apelo popular que garantisse uma boa bilheteria de modo a satisfazer a necessidade de lucro do sistema de ambição industrial da Cinédia.

Bibliografia

Antunes, Delson (2004). *Fora do sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*, Rio de Janeiro: Funarte.

Araújo, Luciana Corrêa de (2009). “Prólogos envenenados’: cinema e teatro nos palcos da Cinelândia carioca”, in *Travessias* (UNIOESTE). Cascavel, vol. 3, n. 2. Disponível em:

<<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/310/showToc>>.

Azevedo, Artur. *A Capital Federal*. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000041.pdf>>.

- Barros, Luiz de (1978). *Minhas memórias de cineasta*, Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme.
- Bernadet, Jean-Claude (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, São Paulo: Annablume.
- Gonzaga, Alice (1987). *50 anos de Cinédia*, Rio de Janeiro: Record.
- Luna, Rafael de (2007). "Samba em Berlim e Abacaxi Azul". Disponível em:
<http://www.telabrasilis.org.br/texto_cineclubes_07_junho.html>.
- Paiva, Salvyano Cavalcanti de (1991). *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Veneziano, Neyde (1991). *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, Campinas: Ed. Unicamp.
- ____ (2006). *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*, São Paulo: Imprensa Oficial.

Periódicos

- A Manhã*: Rio de Janeiro. Disponível em:
<<http://hemerotecadigital.bn.br/manh%C3%A3/116408>>.
- A Noite*: Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/noite/348970>>.
- A Cena Muda*: Rio de Janeiro. Disponível em:
<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html>.
- Cinearte*: Rio de Janeiro. Disponível em:
<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html>.
- Correio da Manhã*: Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manh%C3%A3/089842>>.
- Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/jornal-do-brasil/030015>>.

Páginas da internet

- Filmografia da Cinemateca Brasileira. Disponível em:
<<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>.
- 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=as>

sunto&termo_escolhido3=Luiz%20de%20Barros&operador_escolhido3=AND&ordem=titulo>
(pag. 14-16).

* Evandro Gianasi Vasconcellos é mestrando em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) na linha de pesquisa História e Políticas do Audiovisual, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Atualmente participa do grupo de pesquisa Cinema Brasileiro: história e preservação da Cinemateca Brasileira. E-mail: evandrogianasi@gmail.com