

Os filmes de Luiz de Barros na Cinédia dos anos 1930: estilo e encenação em profundidade

Luiz de Barros films in the 1930s Cinédia: style and in-depth staging

Margarida Maria Adamatti

Docente do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar (PNPD/CAPES). Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) e pesquisadora de pós-doutorado na Universidade Federal de São Carlos (CAPES/PNPD). São Carlos, Brasil. E-mail: margaridaadamatti@gmail.com

Resumo:

Se a trajetória de mais de sessenta anos de carreira de Luiz de Barros permanece pouco explorada em seu conjunto, o artigo analisa a configuração espacial e as estratégias de encenação em profundidade de três filmes de Luiz de Barros na Cinédia dos anos trinta: *O jovem tataravô* (1936), *O samba da vida* (1937) e *Maridinho de luxo* (1938). Por meio da análise estilística (BORDWELL, 2008, 2013), procura-se observar se a encenação em profundidade constrói significações dramáticas, demarcação precisa de cena e vantagens em relação ao processo de edição, de forma a guiar a atenção do espectador para o que ocorre dentro do plano em momentos específicos do filme.

Palavras-chave:

Luiz de Barros; Cinédia; encenação em profundidade.

Abstract:

If the track of more than sixty years of Luiz de Barros' career remains largely unexplored, this paper analyzes the spatial configuration and in-depth staging strategies of three films by Luiz de Barros in the Cinédia of the thirties: *O jovem tataravô* (1936), *O samba da vida* (1937) and *Maridinho de luxo* (1938). Through stylistic analysis (BORDWELL, 2008, 2013), we seek to observe whether the in-depth staging builds dramatic meanings, precise demarcation of scene, and advantages over the editing process in order to guide the viewer's attention to what happens within the shot at specific times in the film.

Keywords:

Luiz de Barros; Cinédia; in-depth staging.

1 Introdução

A carreira do cineasta Luiz de Barros teve início com o lançamento de *Perdida* ainda em 1916 e se estendeu até os anos setenta, quando realizou seu último filme *Ele, ela, quem?* (1977). Conhecido como um dos cineastas brasileiros com maior número

de filmes gravados¹, a extensa trajetória de Barros permanece pouco estudada², provavelmente pela falta de acesso a seus filmes. Enquanto sua filmografia no cinema silencioso não foi preservada, com exceção dos fragmentos de *Acabaram-se os otários* (1929), a produção do cineasta na Cinédia nos anos 1930 encontra-se disponível. Na empresa de Adhemar Gonzaga, Luiz de Barros realizou quatro filmes na década de 1930: *O jovem tataravô* (1936), *O samba da vida* (1937), *Maridinho de luxo* (1938) e *Tererê não resolve* (1938). O artigo analisa a configuração espacial e as gradações entre a montagem e as estratégias de encenação em profundidade dos três primeiros filmes elencados. Tomamos como referência o trabalho de David Bordwell (2008, 2013) sobre o estilo³ enquanto recorrências formais de procedimentos técnicos. O autor desenvolve vasta pesquisa em torno da construção de uma história da estilística no cinema a partir de variadas vertentes, que incluem, por exemplo, observar as continuidades e rupturas entre as técnicas durante amplos períodos de tempo.

Tendo por base a pesquisa de David Bordwell (2008, 2013) sobre a encenação em profundidade, o artigo observa como o recurso é recorrente na produção de Luiz de Barros na Cinédia dos anos 1930. Com um recorte inédito, a proposta se concentra em três filmes do cineasta realizados em anos consecutivos: *O jovem tataravô* (1936), *O samba da vida* (1937) e *Maridinho de luxo* (1938), feitos em associação com dois grandes fotógrafos brasileiros: Edgar Brasil, fotógrafo de *Limite* (1931) de Mário Peixoto, e Afrodísio de Castro, diretor de fotografia de *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro. Não nos concentramos na comédia carnavalesca *Tererê não resolve* (1938), gravada em apenas uma semana, porque o filme não oferece resultados proveitosos às técnicas de encenação em profundidade em relação aos demais.

A Cinédia⁴ é a mais antiga produtora brasileira de cinema em atividade no país, mas parte considerável de sua filmografia não foi preservada, nem lançada

¹ Segundo Hernani Heffner, Luiz de Barros realizou mais de uma centena de títulos entre longas e curtas metragens (MIRANDA; RAMOS, 2004).

² Sobre os filmes de Luiz de Barros na Cinédia, a principal referência é o trabalho de Evandro Gianasi Vasconcellos (2015). Luciana Corrêa de Araújo (2015, 2018) desenvolve pesquisa de abordagem histórica sobre o trabalho concomitante de Luiz de Barros no teatro e no cinema silencioso.

³ Bordwell define o estilo como a “textura das imagens e dos sons de um filme” através do “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia” numa determinada circunstância histórica (BORDWELL, 2013, p. 17).

⁴ A Cinédia foi fundada em 1930 por Adhemar Gonzaga, editor da revista *Cinearte*. Tomando como modelo a indústria hollywoodiana, Gonzaga investiu na compra de equipamentos de qualidade, na construção de um estúdio e nos contratos permanentes com os funcionários. Nos anos 1930, a Cinédia
INTERIN, v. 26, n. 1, jan./jun. 2021. ISSN: 1980-5276.

comercialmente em VHS/DVD. Nesse sentido, o recorte proposto na década de 1930 permite o acesso aos longas-metragens de Luiz de Barros na companhia. A pesquisa tem como base a materialidade fílmica e a descrição detalhada dos planos nos casos de encenação em profundidade. A partir da proposta de Bordwell (2013, p. 212) de trabalhar com uma “rede de problemas e soluções”, baseada na reconstrução de filmes remanescentes, não iremos nos ater à expectativa de “encontrar teleologias totalizantes” para traçar um “delineamento preciso de uma mudança generalizada”.

A principal referência sobre os filmes de Luiz de Barros na Cinédia é Evandro Gianasi Vasconcelos (2015). O autor reconstrói a trajetória do cineasta entre o cinema e o teatro nas décadas de 1920-1930. A partir de extensa pesquisa em fontes primárias, Vasconcelos analisa dois filmes de Luiz de Barros produzidos na Cinédia dos anos 1940: *Berlim na Batucada* (1944) e *Caídos do céu* (1946).

De família tradicional, Luiz de Barros se envolveu com teatro amador e foi estudar pintura decorativa e cenografia em Paris no ano de 1913 (FONSECA, 1973). Nessa estadia, ele aprendeu técnicas cinematográficas quando trabalhou na produtora francesa Gaumont. De volta ao Brasil, Barros realizou muitos filmes no período silencioso, como *Perdida* (1916), *Augusto Annibal quer casar* (1923), *Hei de vencer* (1924), *Depravação* (1926). Muitas vezes atuando em variadas funções, o cineasta não só dirigia, mas fazia a produção, montagem, roteiro, cenografia, e às vezes a fotografia (MIRANDA; RAMOS, 2004). Em 1929, Luiz de Barros realizou o primeiro filme sonoro brasileiro, *Acabaram-se os otários*. Especialmente entre as décadas de 1920 e 1930, o cineasta atuou no teatro em variadas funções, como diretor de espetáculos de variedades, cenógrafo, montador, empresário teatral, diretor artístico e escritor de prólogos cinematográficos (VASCONCELLOS, 2015).

Em 1936, Luiz de Barros foi contratado pela Cinédia como cineasta e dirigiu naqueles anos os quatro longas-metragens já citados. O diretor voltou à companhia nos anos 1940 e realizou *Samba em Berlim* (1943), *Berlim na batucada* (1944), *Corações*

passou o oferecer serviços de laboratório, aluguel de estúdio e realização de filmes de encomenda para conseguir se sustentar. Os filmes rentáveis eram as comédias musicais carnavalescas, realizadas de maneira rápida e com baixo orçamento. Para maiores detalhes sobre a Cinédia ver Vieira (1987).

INTERIN, v. 26, n. 1, jan./jun. 2021. ISSN: 1980-5276.

sem piloto (1944), *O cortiço* (1945), *Caídos do céu* (1946), além de *Pif-paf* (1945) em coautoria com Adhemar Gonzaga⁵.

Conhecido por realizar filmes populares de baixíssimo orçamento de maneira rápida e lucrativa, os lançamentos de Luiz de Barros geralmente eram mal recebidos pelos críticos. Numa entrevista à revista *Filme Cultura*, o cineasta octogenário declarou a Carlos Fonseca (1974) que de toda sua obra salvaria apenas três produções: *O samba da vida* (1937), *O cortiço* (1946) e *Anjo do lodo* (1951). A seleção dos títulos aponta exatamente para os filmes de maior orçamento que ele realizou na Cinédia.

O estudo sobre os filmes de Luiz de Barros na Cinédia dos anos 1930 é realizado através da análise estilística e da decupagem das sequências, com o objetivo de esclarecer como a encenação em profundidade é utilizada para guiar a atenção do espectador pelo plano em momentos específicos do filme. O artigo, portanto, analisa a configuração espacial e a associação entre os recursos da encenação em profundidade e do campo contracampo em três obras que não foram objeto de análise fílmica detalhada até o momento: *O jovem tataravô*, *O samba da vida* e *Maridinho de luxo*.

A encenação em profundidade não é um procedimento exclusivo à linguagem cinematográfica. Se no campo do cinema ela envolve o trabalho com lentes, profundidade de campo e iluminação, a técnica possui um parentesco próximo com as normas de composição das imagens em perspectiva. David Bordwell (2013) remonta como essa prática do cinema dos anos 1910 devia muito à pintura e à fotografia do século XIX, por exemplo, ao reatualizar *Eles não o esperavam* (1888) de Ilya Repin (Figura 1):

Figura 1- Encenação em profundidade



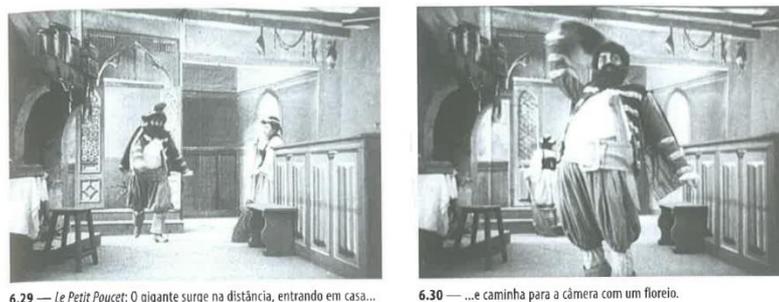
6.85 — Uma encenação de "1913", completa, com porta e estofos parcialmente bloqueados: pintura de Ilya Repin, *Eles não o esperavam* (1888).

Bordwell, 2013, p. 266.

⁵ Nos anos 1940, parte da produção independente de Luiz de Barros foi filmada na Cinédia. Para maiores detalhes ver Melo (2018). O cineasta voltou à Cinédia na década de 1950, por exemplo, quando fez *O anjo do lodo* (1951).

A irrupção de uma ação no fundo ou na diagonal para um espaço frontal era um princípio antigo da pintura. Transportando o debate ao cinema, o movimento em direção à frontalidade da câmera tornou-se um esquema vantajoso por direcionar o olhar do espectador a algumas áreas da tela. No cinema, a técnica já era usada, segundo Bordwell (2013), nos manuais dos irmãos Lumière. Traçando uma genealogia do procedimento, o autor retoma que por volta de 1906 os cineastas criavam cenários nos quais as figuras cruzavam os aposentos até a frente. Ao mesmo tempo, a colocação de portas ao fundo especificava ao público como e quando os atores entravam em cena, como no filme *Le petit poucet* (1909) da Pathé (Figura 2):

Figura 2 - *Le Petit Poucet* (1909)



Bordwell, 2013, p. 247.

Se o período de ouro da encenação em profundidade ocorreu por volta de 1909-1920 (BORDWELL, 2008, 2013), o artigo observa como o recurso é reatualizado ao contexto brasileiro dos anos 1930 por Luiz de Barros e como através dele se constroem significações dramáticas, motivações para o enredo e vantagens em relação ao processo de edição.

2 O jovem tataravô (1936) de Luiz de Barros

O primeiro filme de Luiz de Barros na Cinédia retomou sua trajetória nos palcos. *O jovem tataravô* era uma adaptação da peça *O tataravô*, de Gilberto de Andrade, que havia sido encenada como comédia musical e quadro de revista (VASCONCELLOS, 2015). Naquele mesmo ano, a empresa conseguiu obter dois

sucessos de bilheteria: a superprodução *Bonequinha de seda* (1936) de Oduvaldo Vianna e a comédia carnavalesca *Alô alô carnaval* (1936) de Adhemar Gonzaga.

O jovem tataravô teve como diretor de fotografia Edgar Brasil e o próprio Luiz de Barros. Contudo, de acordo com Hernani Heffner (200--), nem sempre Edgar Brasil participava efetivamente das filmagens porque as gravações de *Bonequinha de seda* se estendiam até a madrugada. Do ponto de vista da direção de fotografia, avalia o autor, essa divisão de trabalho com Luiz de Barros pode ter gerado algumas diferenças estilísticas e de unidade. Afrodísio de Castro, o famoso diretor de fotografia de *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro, foi o responsável pelo som.

O argumento de *O jovem tataravô* parodia a possibilidade de materializar o tataravô do protagonista Eduardo (Darcy Cazarré). Numa sessão espírita, a família utiliza uma *receita* encontrada dentro de uma *caixa de segredos*, comprada em leilão, para trazer o antepassado do século XIX para o Rio de Janeiro dos anos 1930.

Embora seja um filme de produção média da Cinédia, em comparação às comédias carnavalescas do mesmo período, o filme revela maior cuidado na composição dos planos. De maneira recorrente, *O jovem tataravô* alterna, de um lado, o uso do campo contracampo e, de outro, a encenação em profundidade. Há uma incidência maior de planos mais amplos e fixos, muitos deles frontais, onde se inclui um número maior de atores, dispostos na horizontal, como se vê abaixo:

Figuras 3-4- disposição dos atores de perfil



*O jovem tataravô*⁶

Essa disposição visual inevitavelmente apresenta alguns personagens de perfil, de costas ou girando seus corpos para aparecer de frente à câmera (Figura 5-7), como ocorria no cinema dos primeiros tempos (BORDWELL et al, 2005). Envolvendo

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YAMmdf2vxtM>>. Acesso em: 20 fev. 2019. Todas as figuras dessa seção foram retiradas do filme *O jovem tataravô*.

muitos atores em cena, as ações dos personagens são vistas no mesmo plano, por exemplo, quando um figurante conversa com Eduardo de costas para a câmera até girar seu rosto de perfil (Figura 8-10). É em momentos como este que o filme opta apenas pelo plano frontal fixo.

Figuras 5-10- cenas da festa na casa de Eduardo e do leilão em *O jovem tataravô*



O jovem tataravô

Se há grande quantidade de planos frontais fixos, as panorâmicas e *travellings* também cumprem a função de ligar espaços, personagens e ações, como era corrente aos anos 1930 (BORDWELL et al, 2005). Observando as recorrências formais, há uma alternância entre o uso do campo contracampo, os planos frontais fixos e o movimento de câmera dentro do plano, de maneira a compor as facetas do cubo cênico.

O jovem tataravô apresenta um recurso que se mantém nas comédias carnavalescas de Luiz de Barros: a obstrução parcial de visão dentro do plano. Quando o corpo de um garçom adentra o campo visual pela borda do quadro, parte do cenário fica bloqueado (Figura 11). Dessa forma, o filme procura realçar o que importa na imagem, isto é, o esforço feito pelo protagonista Eduardo para abrir a *caixa de segredos*, adquirida pouco tempo antes num leilão.

Figura 11- Garçom serve Eduardo num restaurante



O jovem tataravô

Graças a esse procedimento, Luiz de Barros procura conduzir de maneira econômica a direção do olhar do espectador em determinadas ações e objetos que ocorrem dentro do plano. Trata-se de um jogo ora de visão, ora dramático que se baseia na ação de ver e ocultar.

Dialogando com o palco ou com uma possível genealogia da disposição espacial do cinema dos primeiros tempos, o filme é organizado em torno das entradas e saídas dos personagens. O procedimento da entrada de convidados por uma porta ao fundo até a frente da câmera confere movimento ao enredo, graças a uma demarcação precisa de cena, como vemos abaixo:

Figura 12-18- Os familiares recebem os convidados



Figura 12

Figura 13



Figura 14

Figura 15

Figura 16



Figura 17

Figura 18

O jovem tataravô

Após o anúncio da empregada (Figura 12), a dona da casa (Luiza Fonseca) e o tataravô posicionam-se de costas para a câmera para receber os convidados (Figuras 13-14). A cena parece apresentar uma luz difusa e zonas obscurecidas dos dois lados do quadro, embora a qualidade da cópia disponível da internet não possibilite maiores avaliações sobre a fotografia. Mantendo o plano fixo frontal, os convidados entram pelo fundo (Figura 14-15). Somente quando eles se aproximam do centro do quadro (Figura 16), um corte possibilita ver a cena num enquadramento mais próximo. Depois

de descer os degraus, finalmente os convidados cumprimentam a dona da casa (Figura 17-18).

Se esta cena representa o ponto alto do recurso de encenação em profundidade no filme, o procedimento é utilizado de maneira mais breve quando os familiares deixam a sala de estar a procura de roupas adequadas para o recém-encarnado Eulálio. Se a iluminação parece mais forte próxima à lente, a câmera é colocada entre a sala de estar e a sala de jantar para documentar num único quadro fixo o momento exato no qual os atores aproximam-se da câmera e saem pelas bordas do plano, indicando talvez um tipo de fascinação com o jogo de luz e sombra (Figura 19-22):

Figura 19-22 - A família sai à procura de roupas para o tataravô recém-encarnado



Figura 19

Figura 20



Figura 21

Figura 22

O jovem tataravô

Se as entradas e saídas são recorrentes no filme, uma delas envolve suspense. Ao voltar para casa, os anfitriões veem o mulherengo bitataravô Eulálio (Marcel Klass) prestes a beijar sua filha Dora (Dulce Weytingh). Se geralmente a configuração do espaço é apresentada através de uma triangulação em três pontos, a ausência de um dos lados torna-se relevante do ponto de vista dramático. Um plano de conjunto apresenta pai, mãe, empregada e o amigo português paralisados diante de algo que ocorre no fora de campo (Figura 23). Se a empregada some no plano seguinte, do lado oposto, um *close* revela o beijo iminente entre o bitataravô e a jovem (Figura 24). O ângulo de visão não corresponde a um plano subjetivo dos pais porque a câmera está próxima demais do casal. Se não é possível traçar uma correlação exata de continuidade entre olhares, nos planos seguintes a câmera revela os dois lados opostos do quadro, procurando indicar a localização dos personagens. Na primeira imagem

vemos o casal apaixonado de frente, com a câmera posicionada atrás dos pais (Figura 25). Após um corte, a cena é vista por detrás dos ombros dos enamorados (Figura 26), como um *nobody's shot*, que não pertence ao *raccord de olhar* dos personagens. Sem direito a plano subjetivo, a reação do casal não é mostrada. A preferência recai ao plano com as reclamações do pai endereçada ao fora de campo onde está a filha (Figura 27). Sem acesso ao olhar da moça, a montagem alterna planos de visão dos dois lados da sala de maneira simplificada.

Figura 23-28 - A família vê o beijo iminente entre o tataravô e a bitataraneta



Figura 23

Figura 24



Figura 25

Figura 26



Figura 27

Figura 28

O jovem tataravô

A câmera só voltará ao tataravô muito depois. Antes disso, graças a uma mudança de posição na perpendicular vemos o amigo português olhando para fora do campo com ares irônicos em direção a Eulálio (Figura 28). Após um corte, um *travelling* liga a imagem do tataravô de perfil aos familiares. Sem acesso à reação da jovem, procura-se apenas demarcar as relações de poder entre os dois lados: a família tradicional e o iminente casal incestuoso. Enquanto os pais são insistentemente filmados, o outro lado permanece ausente. Afinal, os progenitores são o grupo detentor do poder, que condena a conduta moralmente inaceitável do par amoroso. E será em

torno do tabu do incesto que se resolverá o destino do espírito do tataravô, mandando-o de volta ao mundo dos mortos através de uma sessão de macumba.

3 *O samba da vida* (1937) de Luiz de Barros

As relações de poder entre dois grupos também são a tônica do filme seguinte de Luiz de Barros na Cinédia. *O samba da vida* (1937) tem como mote uma família de golpistas que invade uma mansão desabitada e se finge passar pelos proprietários ricos, desfrutando das comodidades do ambiente e dos novos contatos sociais. Do outro lado, está a polícia ineficiente e incompetente ante a argúcia do filósofo Pedro Paulo (Jaime Costa), líder vigarista bem educado e que sabe francês.

O samba da vida mantém um trabalho colaborativo em continuidade com o filme anterior: Edgar Brasil como fotógrafo e Afrodísio de Castro como responsável pelo som. A cópia a que tivemos acesso *online* está bem escura e com baixa resolução, dificultando o estudo sobre a fotografia. Para Hernani Heffner (200--, p. 57), o filme representou melhora em relação à fluência narrativa, à montagem e à câmera da Cinédia, enquanto a luz foi apresentada através de antinomias entre claro/escuro, foco/fora de foco. Segundo o autor, há um “rebuscamento positivo” da fotografia, uso incomum de *travellings*, mas também oscilações e tremores nos deslocamentos.

Com um orçamento maior em relação a *O jovem tataravô*, a configuração do espaço em *O samba da vida* revela um maior nível de detalhes na composição dos planos. Quando os bandidos invadem a casa, eles acendem fósforos para conhecer a mansão, cuja amplitude se revela pouco a pouco através do campo contracampo. Como recurso para aumentar a curiosidade do público, só depois o plano geral revela a totalidade do salão e da escadaria. Noutros casos, a decupagem clássica é usada como parte do suspense, por exemplo, quando a campainha toca, deixando os invasores continuamente tensos com a possibilidade de prisão. Especialmente durante as conversas, utiliza-se mais o campo contracampo, mas há também planos de detalhes e alguns closes. Talvez seguindo o modelo de *Bonequinha de seda* (1936) de Oduvaldo Vianna, *O samba da vida* procure construir uma ambientação ao cenário ao repetir planos muito curtos, seja o dos olhares em cascata das funcionárias da empresa

bisbilhotando um pedido de casamento, seja quando vários bibelôs se mexem antes da explosão de um líquido inflamável pelo policial trapalhão.

Com provável uso estilístico, o movimento de câmera procura se fazer evidente ao longo do filme, seja deambulando pela casa através de *travellings*, subindo e descendo a longa escadaria ou ligando personagens em pé às pessoas sentadas. Ao mesmo tempo, o procedimento cumpre a função de evitar os cortes, por exemplo, quando a câmera salta entre personagens e os reenquadra de maneira rápida, gerando certo desfoque ou tremor, como veremos. O recorrente uso do movimento de câmera destoa das comédias musicais nos anos trinta com enquadramento fixo. Em *O samba da vida*, as sequências musicais adentram o cenário por meio de variados cortes, *travellings* e closes.

Os *travellings* no filme cumprem duas funções concomitantes: a primeira, ornamental, para demonstrar a expertise do fotógrafo; a segunda, funcional, capaz de ligar os planos e facilitar o processo de edição. Se o movimento de câmera é salientado, em alguns momentos o espaço é apresentado por meio de planos fixos frontais, capazes de reunir vários atores, alguns deles de perfil ou de costas. Como consequência, esse tipo de configuração espacial obstrui o centro geométrico do quadro ou mantém as ações distantes da câmera, tal como ocorre em *O jovem tataravô*.

E será exatamente num momento de distanciamento da câmera em relação às ações que a encenação em profundidade cumprirá uma função de suspense. Entre os diversos visitantes que vão à mansão, chega um policial que toca a campainha e entrega um cartão de visita para tratar de *assunto pessoal*. Enquanto o falso mordomo e a esposa do *filósofo* pensam em fugir rápido pela porta dos fundos, o chefe da gangue conclui que a polícia não entregaria um cartão só para prendê-los. Numa ironia velada sobre a ação da polícia (do Estado Novo), o mordomo retruca: “a polícia, agora, anda muito delicada”. Para o espanto dos comparsas, o líder dos bandidos decide mandar entrar o policial.

Figura 29-36- A visita do policial em *O samba da vida*⁷



Figura 29

Figura 30

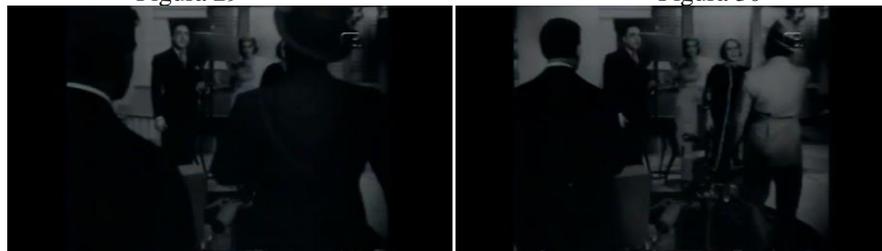


Figura 31

Figura 32



Figura 33

Figura 34



Figura 35

Figura 36

O samba da vida

Sem cortes, a câmera segue o capanga transvestido de mordomo, que vai até a porta trazer o convidado. Com zonas de escuridão dos lados, há forte iluminação por trás da porta de vidro fosco por onde entra o policial (Figura 29). Após um corte, a família se posiciona para receber o visitante num plano de conjunto fixo (Figura 30). O policial entra no campo visual pela borda direita, enquanto o mordomo o acompanha simetricamente pelo lado oposto. Quando passam perto da lente, os dois quase obstruem nossa visão da família (Figura 31). Afastando-se da câmera ao caminhar para

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7loWVxjKKuk>>. Acesso em: 02 mar. 2020. Todas as figuras dessa seção foram retiradas deste filme.

o fundo, o policial cumprimenta o marido pelo lado direito, seguido do mordomo que repete um pouco atrás o caminho pela esquerda (Figura 32). Dessa forma, o centro geométrico do plano permanece vazio, permitindo finalmente nossa visão dos personagens ao fundo (Figura 33).

Com uma demarcação controlada da cena, a filha, que estava apoiada ao piano, dá um passo à frente para ficar de pé ao lado da mãe. A conversa é travada através de um plano de conjunto fixo, no qual por alguns instantes não vemos a esposa, porque o policial à frente dela bloqueia nossa visão (Figura 34). Sem acesso à fisionomia da família, os farsantes situam-se longe da câmera, mas a voz tensa do líder demonstra seu nervosismo. O plano fixo frontal oculta também o rosto do policial, que permanece distante da câmera, aumentando o clima de suspense sobre suas reais motivações. O uso nessa cena da encenação em profundidade procura conduzir o olhar do espectador para determinadas zonas do quadro, sem precisar recorrer ao corte.

Depois de um incômodo silêncio, o falso proprietário convida o visitante a se sentar numa poltrona estrategicamente colocada de costas no centro do plano (Figura 34). Novamente há uma simetria entre o movimento do mordomo e do policial, quando ambos aparecem de perfil antes do delegado sentar-se (Figura 34). A figura imóvel do policial de costas para a câmera (Figura 35) guiará o percurso do olhar pelos demais personagens. Um corte enquadra, então, o detetive em primeiro plano (Figura 36), explicando a razão de sua visita: ele leu no jornal um anúncio para alugar um quarto no andar superior e se candidata à vaga.

Terminado o suspense, um *travelling* conecta o policial ao mordomo e ao falso proprietário, que faz uma piadinha sem graça enquanto a câmera procura reenquadrá-lo em primeiro plano com alguma hesitação. Fixando a imagem no chefe da gangue, o deslocamento da câmera une o riso de tensão da mãe sentada à filha em pé. Após um movimento brusco, rápido e com desfoque, a câmera volta ao policial. Da falsa gargalhada do homem da lei com a blague, repete-se o *travelling* que aproxima o mordomo ao líder dos farsantes. Finalmente, um último corte interrompe o giro da câmera, que pode, então, retornar a um plano frontal fixo na perpendicular em frente à escada. O uso do plano frontal fixo e distante das ações, exatamente quando cresce a tensão dramática do filme, não indica uma incapacidade técnica, mas uma escolha

deliberada pela encenação em profundidade, que afasta o espectador dos personagens, cria suspense e procura trazer significações através do que acontece dentro do plano.

Enquanto o detetive divide a casa com os bandidos que procura, no final, os verdadeiros donos da mansão voltam de férias. Diante das ameaças de prisão, tudo termina em samba, quando o líder da gangue consegue chantagear o proprietário com as documentações obtidas sobre traições matrimoniais e suas malandragens com dinheiro alheio. Assim, os invasores deixam o palacete sem maiores sobressaltos, antes da chegada da polícia.

4 *Maridinho de luxo* (1938) de Luiz de Barros

Maridinho de luxo era uma adaptação teatral da peça *Compra-se um marido* de Paulo Wanderley. A realização começou em dezembro de 1937 e se estendeu até março do ano seguinte. Como o filme ainda não estava finalizado antes do carnaval, a Cinédia decidiu fazer *Tererê não resolve* (1938) de Luiz de Barros como produção rápida e de baixo orçamento. A comédia carnavalesca foi filmada em sete dias e lançada logo após o carnaval (VASCONCELLOS, 2015).

Tererê e *Maridinho* tiveram como diretor de fotografia Afrodísio de Castro, mas o primeiro filme não aprimora o uso da encenação em profundidade. Montado por Luiz de Barros, *Maridinho de luxo* alterna de um lado o campo contracampo e, de outro, a encenação em profundidade. Será através de planos gerais fixos ou do movimento de câmera que se buscará, em determinados momentos do filme, criar atenção ao que ocorre dentro do plano, prescindindo do corte. Os dois filmes compartilharam cenários, atores e até mesmo a temática da traição masculina. Enquanto no primeiro duas amigas fazem uma aposta para testar a fidelidade masculina, em *Maridinho* a mesma atriz Maria Amaro⁸ interpreta Patrícia, moça rica e descrente do amor que quer comprar um marido para poder mandar nele. Mas se à primeira vista o acordo financeiro parecia favorável às duas partes, o jogo de poder entre homens e mulheres é sempre desvantajoso às esposas. Ao exhibir seus dotes

⁸ A atriz interpretou também Geni, filha do “filósofo” em *O samba da vida*.

INTERIN, v. 26, n. 1, jan./jun. 2021. ISSN: 1980-5276.

galanteadores às amigas de Patrícia, Marcos (Mesquitinha) consegue deixar a esposa com ciúmes, revertendo o jogo contra si.

Depois de ser escolhido por fotografia entre uma fila de pretendentes, Marcos (Mesquitinha) vai conhecer a noiva. A cena é construída através da encenação em profundidade. O *bon vivant* adentra a mansão pela diagonal, quando é recebido pelo mordomo e por Barbosinha (Bandeira Duarte), secretário do sogro, que entra pela borda do plano de costas para cumprimentar o noivo (Figura 37-39).

Figura 37-39 - Marcos entra na mansão para conhecer sua noiva em *Maridinho de luxo*⁹



Figura 37

Figura 38

Figura 39

Maridinho de luxo

Após um corte no mesmo local, a cena é vista através de um enquadramento mais próximo. Marcos conversa com Barbosinha, que aparece de costas, próximo ao primeiro plano (Figura 40). Enquanto trocam farpas, a câmera realiza pequenos ajustes para seguir o movimento do secretário. Irritado com as indiretas de Mesquitinha, Barbosinha bate a mão na estátua, vira de frente para a câmera e bloqueia por alguns instantes nossa visão completa do noivo (Figura 41):

Figura 40-44- conversa entre Marcos e o secretário Barbosinha no *hall* de entrada



Figura 40

Figura 41



Figura 42

Figura 43

Figura 44

Maridinho de luxo

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jjGoQpw5MSE>>. Acesso em: 20 dez. 2019. As figuras desta seção foram retiradas do filme.

A tensão entre eles se amplia novamente até um novo corte. Então, Marcos aparece de costas (Figura 42), enquanto o secretário passa por trás da estátua e some por alguns instantes do campo de visão do noivo (Figura 43). Dessa forma, a marcação de cena realiza um processo de edição interna da ação dentro do plano. Seja através do movimento dos atores, seja pela mudança da posição da câmera, a obstrução de parte da visão será recorrente ao longo do filme.

A imagem do corpo do garçom que invade o plano em *O jovem tataravô* é reatualizada em *Maridinho*, quando um mordomo adentra o plano pela borda direita para servir o jantar (Figura 45). A estratégia procura compartilhar com o espectador o ângulo de visão de Castro (Oscar Soares), pai de Patrícia, que não consegue conversar com alguém do outro lado da mesa por causa da presença do mordomo (Figura 46).

Figura 45-46- Mordomo serve o pai de Patrícia durante o jantar



Figura 45

Figura 46

Maridinho de luxo

Se o filme recorre em alguns momentos à obstrução do ângulo de visão do personagem, o recurso das figuras dorsais adquire função narrativa quando Barbosinha e a tia de Patrícia, Clementina (Maria Lina), espreitam Marcos de longe. Num mesmo plano de conjunto, Marcos divide um pequeno sofá com duas mulheres ao fundo, enquanto no primeiro plano, de perfil, Barbosinha considera o flerte um escândalo. Sentada numa poltrona de costas para a câmera, ouvimos a voz da tia explicar que o casal tem inteira liberdade de flertar conforme o contrato assinado (Figura 47).

Figura 47- Tia Clementina e Barbosinha espreitam o flerte de Marcos



Maridinho de luxo

INTERIN, v. 26, n. 1, jan./jun. 2021. ISSN: 1980-5276.

Margarida Maria Adamatti. Os filmes de Luiz de Barros na Cinédia dos anos 1930: estilo e encenação em profundidade. p. 121-142.

DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2021.Vol26.N1.pp121-142

As ações simultâneas no fundo e na frente da tela ocorrem num mesmo plano com duplo foco narrativo, sem recorrer ao campo contracampo. Dessa forma, o filme evita trabalhar a nitidez nos dois espaços ao mesmo tempo, que era uma das dificuldades dos anos 1930 (BORDWELL et al, 2005).

Veza por outra, *Maridinho* utiliza planos gerais fixos com figuras dorsais. Este enquadramento convive com planos muito próximos aos atores, por exemplo, quando Marcos conversa com as duas mulheres no sofá. Se de maneira geral é possível encontrar imagens dos personagens de costas em outros filmes, a diferença aponta para a duração e frequência de uso. Em *Maridinho*, os planos frontais fixos afastados da ação às vezes cumprem objetivos narrativos, como é feito durante a cerimônia de casamento entre Patrícia e Marcos, quando a maior parte das imagens estabelece um paralelo entre o distanciamento da câmera e o relacionamento do casal.

Será num momento de começo da virada narrativa que *Maridinho* retornará à encenação em profundidade. Quando um casal amigo de Patrícia chega para conhecer Marcos, o encontro e a despedida são filmados sem elipses. Há uma diferença em relação aos dois primeiros filmes de Luiz de Barros na Cinédia: a preparação para o encontro. Acompanhamos através da montagem paralela a chegada dos convidados na parte externa da casa, enquanto os anfitriões descem as escadas para cumprimentá-los. Tendo como fotógrafo Afrodísio de Castro, a cena traz um aprimoramento das demarcações de cena:

Figura 48-56- A entrada dos amigos de Patrícia na mansão



Figura 48

Figura 49

Figura 50

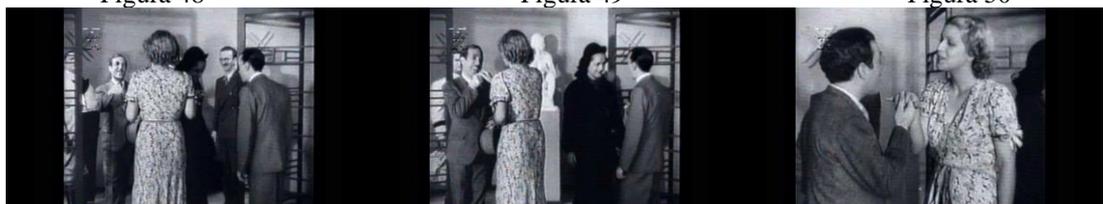


Figura 51

Figura 52

Figura 53



Figura 54

Figura 55

Figura 56

Maridinho de luxo

Como nos filmes anteriores de Luiz de Barros na Cinédia, os donos da casa preparam-se para recepcionar os convidados, mantendo-se de costas para a câmera (Figura 48). A primeira a entrar é Zélia (Ana de Alencar), que se desloca para falar com Barbosinha ao fundo. Não vemos a ação porque Patrícia permanece no centro do quadro, obstruindo nossa visão (Figura 48). O marido de Zélia, Ernesto (Arnaldo Coutinho) entra logo atrás, mas para exatamente na borda do quadro (Figura 49). Como demonstrou Bordwell (2013), ao passar pela zona central do quadro, o personagem que entra receberá uma ênfase momentânea. Depois disso, o movimento nos prepara para olhar uma área da tela recém-desocupada. Sem acesso à fisionomia dos envolvidos, somente quando Zélia abraça Patrícia, que permanece de costas todo o tempo, Ernesto efetivamente entra em cena e vai de encontro a Barbosinha (Figura 50). Enquanto o secretário dá um passo atrás ao fundo, dois movimentos ocorrem de maneira quase concomitante: o abraço das amigas finalmente termina, e por fim, Ernesto levanta os braços alegremente para cumprimentar Patrícia no centro do plano (Figura 51). Com demarcação de cena minuciosa, Ernesto se aproxima de Patrícia e Zélia se dirige a Marcos para cumprimentá-lo de forma tímida e de olhos baixos (Figura 52). Rapidamente os dois casais são vistos de maneira estática no mesmo plano de conjunto (Figura 52), quando finalmente um corte colocará em evidência apenas Ernesto e Patrícia.

Se em *O samba da vida* a entrada do policial era gravada longe da ação, em *Maridinho* nesse momento a câmera irá se aproximar mais dos atores. Com um enquadramento mais próximo, as figuras aumentam de proporção porque são trazidas ao primeiro plano, como uma maneira de iniciar uma nova ação (BORDWELL, 2013). Conversando de perfil, Ernesto cumprimenta Patrícia, mas não solta sua mão (Figura 53). Incomodada, ela demonstra nervosismo mexendo continuamente nas mãos até se afastar do convidado, girando seu corpo para a frente da câmera (Figura 54). Segundos

depois, a atriz vira-se completamente de costas para Ernesto (Figura 55). O movimento de câmera a acompanha sem cortes, de maneira a excluir gradualmente a imagem de Ernesto (Figura 56). Girando sobre si mesma em duas etapas, Patrícia consegue apresentar o marido à Zélia e manter os olhos nele, que, galanteador, beija a mão de sua amiga (Figura 56). A estratégia de girar lentamente o corpo para abrir caminho a outro ator era comum durante o cinema dos primeiros tempos (BORDWELL, 2013). A tática não só permite a interação dos personagens no mesmo plano, como também promove a estabilidade do quadro pela disposição de massas equivalentes no campo, que ocorre quando Ernesto entra pela borda esquerda e se coloca ao lado de Marcos. Depois de passar pelo ritual de cumprimentos, finalmente os dois casais, o secretário e os dois mordomos fazem nova caminhada em direção à câmera e saem pelas bordas.

Em termos de recursos para evitar o corte e guiar a atenção do espectador pelo plano, *Maridinho* traz uma somatória maior de recursos: a obstrução parcial do ângulo de visão do personagem, as ações simultâneas dentro do plano fixo, os giros dos atores em torno do próprio corpo, o distanciamento da câmera em relação às ações mostradas e as entradas de convidados pelo fundo do quadro.

Da virada na trama, quando Patrícia passa a sentir ciúmes do marido, até o desenlace, o filme irá se concentrar numa série de entradas e saídas, gravadas de maneira bem mais simples. Os protagonistas entram e saem do cassino, adentram nos quartos e descem para a sala ou simplesmente fogem para uma noitada, como Marcos, enquanto Patrícia espera em casa contrariada. Graças a essas estratégias, a segunda parte do filme apenas adia ao máximo a união do casal, num último tipo de *obstrução*, agora da imagem, em que não vemos as pazes nem o beijo final, mas apenas o casal acenar aos familiares de dentro de um avião.

5 Considerações Finais

A filmografia de Luiz de Barros permanece pouco estudada. Amparado no trabalho detalhado de Bordwell sobre a encenação em profundidade e o estilo enquanto continuidade de procedimentos técnicos, a análise estilística de *O jovem tataravô*, *O samba da vida* e *Maridinho de luxo* permite observar como o cineasta alternou a decupagem clássica e a encenação em profundidade e o quanto essa técnica serviu

como maneira de minimizar os cortes e guiar a atenção do espectador ao que ocorre dentro do plano.

Sem pretender localizar um estilo autoral de Luiz de Barros ou condenar o resultado global de um trabalho que muitas vezes se baseava no baixo orçamento e na produção rápida, a longo prazo pode-se pensar o quanto a encenação em profundidade poderia estar ligada ao modo de produção de uma companhia, ao orçamento envolvido, ao gênero e a um período histórico.

Longe de critérios valorativos, a descrição da entrada dos personagens através da encenação em profundidade nos três filmes analisados parece revelar uma demarcação teatral precisa de cena, que até o momento não tinha sido salientada. Não basta ver as figuras dorsais ou a grande duração de uso do plano frontal fixo como sintomas e provas da incapacidade técnica de Luiz de Barros. Se o recurso é deliberado e ostensivo em determinados momentos do filme, como vimos, a recorrência permite observar se essas estratégias podem remontar aos anos de formação do cineasta durante o cinema silencioso e quais seriam as possíveis vantagens de seu uso entre as práticas culturais daquele período.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. **Augusto Annibal quer casar**: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. Alceu, vol. 16, nº 31, jul./dez. 2015.

ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Poisonous Prologues at Cinelândia, Rio de Janeiro. In: ARAÚJO, Luciana; GIBBS, John; ADAMATTI, Margarida. **Silent film prologue from Brasil**. Reading: University of Reading, 2018.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus Editora, 2008.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**: film style & mode of production to 1960. London: Routledge, 2005.

FONSECA, Carlos. Luiz de Barros - sessenta anos de cinema. **Dossiê Luiz de Barros**. Filme cultura, ano VII, nº 24. Rio de Janeiro, 1973.

HEFFNER, Hernani. **Trabalhando na Cinédia: 1932-1937**. Rio de Janeiro, 200--?, 444 páginas. Fot. mimeo. Cinemateca Brasileira.

MIRANDA, Felipe; RAMOS, Fernão (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

MELO, Luís Alberto Rocha. O cinema independente no Rio de Janeiro (1940-1950). In: RAMOS, Fernão; SCHVARMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**, vol. 1. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

GONZAGA, Adhemar. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1989.

GONZAGA, Alice. **50 anos de Cinearte**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

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**. 2015. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

VIEIRA, João Luiz. A década de 1930. In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

Filmografia analisada

MARIDINHO de luxo. Direção: Luiz de Barros, 1938. Produzido por Cinédia.
O JOVEM tataravô. Direção: Luiz de Barros, 1936. Produzido por Cinédia.
O SAMBA da vida. Direção: Luiz de Barros, 1937. Produzido por Cinédia.

Recebido em: 16/05/2020

Aceito em: 28/09/2020