

Luiz de Barros no cinema brasileiro: historiografia e intermedialidade



Luiz de Barros. Fotografia
sem autoria, s./d. (detalhe).

Luciana Corrêa de Araújo

Doutora em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP). Professora dos cursos de graduação e de pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Autora do livro *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013. lucianaraujo@ufscar.br

Luiz de Barros no cinema brasileiro: historiografia e intermedialidade*

Luiz de Barros in Brazilian cinema: historiography and intermediality

Luciana Corrêa de Araújo

RESUMO

Luiz “Lulu” de Barros realizou mais de uma centena de filmes entre as décadas de 1910 e 1970, em uma das carreiras mais longevas do cinema brasileiro. Teve contribuição expressiva também em outros tipos de espetáculos, como teatro de revista e bailes de carnaval, trabalhando como encenador, cenógrafo e empresário. Este artigo irá discutir suas atividades a partir de duas abordagens. Inicialmente, serão desenvolvidas questões relacionadas à historiografia do cinema brasileiro, procurando compreender os critérios que nortearam o tratamento frequentemente negativo conferido aos filmes de Luiz de Barros e ao próprio cineasta. Em seguida, seus primeiros anos de atividade profissional na década de 1910 serão analisados sob a perspectiva da intermedialidade e do diálogo com o cinema estrangeiro, enfatizando as conexões entre diferentes mídias e práticas culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Luiz de Barros; cinema brasileiro; intermedialidade.

ABSTRACT

Luiz “Lulu” de Barros directed more than a hundred films between the 1910s and 1970s, in one of the most enduring careers in Brazilian cinema. He also made a significant contribution to other types of shows, such as teatro de revista (stage revues) and carnival balls, working as a director, set designer and impresario. Discussion of his activities in this article will take two approaches. First, matters regarding Brazilian film historiography will be addressed, as a way to understand the criteria that guided the often negative treatment toward Luiz de Barros’s films and the filmmaker himself. Then, his first years of professional activity in the 1910s will be analyzed from the perspective of intermediality and the dialogue with foreign cinema, in order to emphasize the connections among different media and cultural practices.

KEYWORDS: Luiz de Barros; Brazilian cinema; intermediality.



O cineasta e homem de espetáculo Luiz “Lulu” de Barros (1893-1982) é considerado um dos profissionais mais longevos e produtivos do cinema brasileiro, tendo exercido também diversas atividades no teatro e em outros espaços de entretenimento. Sua carreira e suas contribuições, porém, ainda são proporcionalmente pouco conhecidas e pesquisadas, embora nos últimos anos tenha sido crescente o interesse pelo seu trabalho.

* Este artigo é resultado parcial da pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense (UFF), entre 2022 e 2023, com supervisão do Prof. Dr. Rafael de Luna Freire.

Profissional dos mais atuantes no panorama artístico e cultural brasileiro da primeira metade do século 20, Lulu (como era conhecido no meio) acumulou incontáveis críticas e restrições por parte de críticos e historiadores de cinema, tornando-se um personagem ora anedótico, ora condenável. O reconhecimento que eventualmente recebeu por seus trabalhos não chegou a ser traduzido em um efetivo e duradouro interesse em pesquisar e conhecer melhor suas atividades.

Este artigo irá abordar a carreira de Lulu de Barros em duas frentes. Inicialmente, será apresentada uma leitura historiográfica, procurando mapear o tratamento conferido a ele e a seus filmes por alguns autores e textos históricos, a fim de compreender os critérios que nortearam tais avaliações, em geral permeadas de elementos negativos. Em seguida, um olhar mais detido será lançado sobre o período inicial de sua trajetória, nos anos 1910, para analisar suas obras e atividades na perspectiva da intermedialidade, eixo de pesquisa que se refere às ligações e cruzamentos entre práticas artísticas e midiáticas.¹

Um breve resumo da carreira de Luiz de Barros já mostra a extensão e diversidade de seus trabalhos.² Entre as décadas de 1910 e 1970, ele realizou mais de cem filmes, entre curtas e longas-metragens, filmes de enredo e de não ficção. Atuou não só como diretor, mas também como produtor, roteirista, câmera, montador e cenógrafo. Esteve à frente das produtoras Guanabara-Film, entre meados dos anos 1910 até a década seguinte, e da Sincrocine, no início do cinema sonoro. Dirigiu filmes para estúdios como Cinédia, Brasil Vita Filme e Atlântida. Até a década de 1940, teve também uma expressiva atuação no campo teatral e em outros tipos de espetáculo, a exemplo dos bailes de carnaval para os quais fez a decoração e de sua contribuição como diretor artístico em cassinos. Muito ativo como realizador até o início dos anos 1960, não conseguiu concretizar novos projetos por mais de uma década, até dirigir seu último filme, *Ele, ela, quem?* (1977), produzido pela cineasta Adélia Sampaio e com financiamento da Embrafilme, que seria lançado comercialmente três anos depois, em 1980.

Nesse intervalo longe das câmeras, porém, seu trabalho ele ganharia uma série de reconhecimentos. Em 1971, é tema do curta-metragem *O incrível... Luiz de Barros*, dirigido por Lucien Mellinger. Neste mesmo ano a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro dedicou a Lulu uma das retrospectivas que vinha organizando desde 1968, sempre acompanhadas de publicações.³ Pouco depois, em 1973, ele foi escolhido pelo Instituto Nacional de Cinema para receber o Grande Prêmio INC e a Coruja de Ouro, entregue anualmente a personalidades que reconhecidamente haviam prestado “relevantes serviços ao cinema brasileiro”.⁴ A premiação serviu de mote para que a revista *Filme Cultura*, então editada pelo INC, publicasse o dossiê “Luiz

¹ Ver LÓPEZ, Ana M. Calling for intermediality: Latin American mediascapes. *Cinema Journal*, v. 54, n. 1, Austin, 2014, p. 136.

² Ver HEFFNER, Hernani. Barros, Luiz de. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Senac, 2012, p. 65-67, e BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

³ Ver *Retrospectiva Luís de Barros*, Cinemateca do MAM/Clube de Cinema do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, n. 12, fev. 1971.

⁴ Luís de Barros aos 80 anos prepara novo filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1973, p. 10.

de Barros, 60 anos de cinema”.⁵ Em 1978 viria a publicação mais extensa sobre ele, com o lançamento de sua autobiografia, *Minhas memórias de cineasta*, feita a partir de depoimentos colhidos por Alex Viany e Maria Helena Saldanha.⁶

A morte de Lulu em 1982 e também a pouca circulação de seus filmes depois disso, seja nos cinemas ou em outras plataformas, contribuíram para que ele e seus trabalhos ficassem pouco conhecidos fora do restrito grupo formado por pesquisadores da história do cinema brasileiro. Em relação aos filmes que dirigiu no período silencioso, pesa também o fato de não haver, ao que se saiba, nenhum título ou fragmento preservado. Para além das dificuldades quanto ao acesso aos filmes, no entanto, é preciso considerar algumas posturas historiográficas que não só restringiram uma compreensão mais abrangente e apurada da trajetória de Luiz de Barros como ainda favoreceram abordagens limitadas, quando não francamente pejorativas.

Luiz de Barros: considerações historiográficas

A trajetória de Lulu de Barros assim como suas criações escapam, ou se ajustam com certa dificuldade, a parâmetros que nortearam durante muitas décadas boa parte da crítica e dos textos históricos sobre cinema brasileiro: a ênfase em abordagens nacionalistas; a dificuldade em lidar com o cinema comercial, que tem como contraponto a autoria como chave de leitura predominante; a postulação do cinema brasileiro como um campo autônomo diante de outras artes e práticas culturais. Embora Lulu, com sua excepcionalmente extensa e fecunda carreira, seja um exemplo flagrante, tais parâmetros e as leituras restritas que engendram incidiam, de maneira geral, sobre o cinema comercial voltado para o grande público.

A abordagem nacionalista tem formulação exemplar no estudo pioneiro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, lançado em 1959. O mesmo Viany que organizou e viabilizou a publicação da autobiografia de Lulu, nos anos 1970, havia dedicado no seu primeiro livro breves passagens ao cineasta. No trecho mais extenso, Viany reconhece os “esforços” de Lulu na época do período silencioso, comentando alguns filmes realizados pelo cineasta.⁷ Já a referência a *Acabaram-se os otários*, primeiro longa-metragem brasileiro sonorizado, dirigido por Lulu em 1929, vem acompanhada pela reprodução da crítica negativa de Octavio de Faria no periódico *O Fan*, que Viany volta a citar ao se referir às “insanidades de nossos primeiros filmes falados”.⁸ Outra referência, também negativa, é direcionada a duas adaptações realizadas nos anos 1940 por Lulu, *O cortiço* (1945) e *Inocência* (1949), nas quais teria desperdiçado a história de romances famosos.⁹

Ao contrário de Humberto Mauro e Almeida Fleming, dois cineastas marcantes do período silencioso que recebem subcapítulos próprios, Luiz de Barros tem referências pontuais e não parece se encaixar no cânone estabelecido pelo livro, que é composto, como analisa Arthur Autran, “de filmes que conseguiram expressar ‘brasilidade’, e, além disso, filmes nos quais havia

⁵ FONSECA, Carlos. Luiz de Barros, 60 anos de cinema. *Filme Cultura*, ano VII, n. 23, Rio de Janeiro, 1973.

⁶ Ver BARROS, Luiz de, *op. cit.*

⁷ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1987, p. 46.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 96.

⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 93.

indícios de realismo, especialmente quando havia ‘aculturação’ do neorrealismo italiano”.¹⁰ O que há de tom positivo direcionado a Lulu diz respeito ao fato dele ter permanecido em atividade, exemplo que Autran insere entre as “continuidades individuais” destacadas por Viany no livro.¹¹ No entanto, é curioso como essa mesma continuidade acaba por lançar uma carga negativa sobre sua carreira e também sobre sua personalidade, quando avaliadas em retrospecto nesta publicação dos anos 1950. Mesmo se referindo ao “resistente Luiz de Barros”, Viany não deixa de acrescentar que o cineasta se tornou uma “legítima fonte de anedotas nos anos que se seguiram”.¹² E, quando valoriza sua contribuição no período silencioso, faz questão de colocar o adendo: “fossem quais fossem os pecados que viria a cometer”.¹³ Tal postura explica por que não houve por parte de Viany, durante a elaboração do livro, um eventual interesse em entrevistar Lulu e a ele dedicar um subcapítulo, como feito com Almeida Fleming.

Enquanto Viany mantém certa discrição quanto aos tais “pecados”, Sérgio Augusto será mais explícito, quando não virulento, ao tratar de Luiz de Barros no seu livro *Este mundo é um pandeiro*, lançado em 1989. Com raras exceções, o autor adota um tom sistematicamente depreciativo quanto ao que considera ser as “indigentes tolices que Lulu de Barros não se cansava de acumular”.¹⁴ Diante da proverbial rapidez com que o cineasta realizava a maior parte dos seus filmes, façanha da qual frequentemente ele se gabava, o jornalista vai ressaltar seu “desleixo”, definindo por exemplo sua produção na Cinédia como “sempre comédias, sempre ligeiras e fuleiras”.¹⁵

Curiosamente, mesmo dedicando todo um livro às chanchadas, com foco mais acentuado nas produções e diretores da Atlântida, Sérgio Augusto expõe certo desconforto quanto à cultura de massa e à precariedade dos filmes brasileiros quando comparados ao modelo norte-americano. Sobre o pianista José Iturbi, pianista nos filmes da Metro, e Bené Nunes, “o José Iturbi da Atlântida”, comenta que eram dois casos de “excrecência cultural”, em seus esforços para democratizar a música erudita, acrescentando que não questiona “o potencial de seus respectivos talentos”, mas “as limitações que os compromissos do entretenimento massificado lhes impuseram”.¹⁶ Observa que, enquanto a Metro queria parecer “cult”, a Atlântida queria parecer a Metro. No entanto, “bem ou mal, a Metro oferecia um produto industrial e a Atlântida, meras imitações artesanais de qualidade inferior”.¹⁷

As dificuldades de Sérgio Augusto em relação a características de seu objeto podem ser inseridas nas considerações metodológicas expostas por Arthur Autran em estudo sobre o pensamento cinematográfico brasileiro, quando aponta “a necessidade de analisar em profundidade os filmes voltados para o público de massa, pois a produção ‘cult’ no que diz respeito à discussão

¹⁰ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo-Rio de Janeiro: Perspectiva/Petrobrás, 2003, p. 25.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 203.

¹² VIANY, Alex, *op. cit.*, p. 47.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁴ AUGUSTO, Sergio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989, p. 127.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 102 e 93.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 149.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 148.

de estilo, ideologia, da estrutura narrativa ou mesmo de conteúdo domina amplamente o trabalho dos historiadores”.¹⁸ A disseminação e o predomínio do conceito de “autoria” nos estudos cinematográficos acabaram por estabelecer uma hierarquia na qual o cinema de autor é visto como superior ao cinema comercial, tópico que é amplamente discutido por Rafael de Luna Freire na sua tese sobre cinema policial no Brasil. Para ele, “a própria imprecisão do termo *cinema brasileiro comercial* e de suas fronteiras reflete o lugar secundário reservado pela crítica e historiografia a um amplo conjunto de filmes que constituem uma produção numericamente muito superior aos filmes ‘cultos’ ou ‘autorais’”, como as obras ligadas ao Cinema Independente, ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal.¹⁹

Freire identifica dois discursos hierarquizantes “diferentes, mas imbricados”: o primeiro, obedecendo ao caráter estético, que distingue entre alta cultura (filmes cultos, filmes de autor) e produtos da cultura de massa (filmes de gênero, filmes de não-autor); o segundo, que opõe, de um lado, um cinema “considerado não apenas cultural e artisticamente relevante (culto ou autoral), mas também moralmente elevado (não apelativo), e principalmente *social e politicamente consciente* (empenhado ou mesmo revolucionário)”; e, do outro lado, “um cinema associado aos filmes de gênero, francamente comercial (não autoral), tido como apelativo (e até mesmo imoral ou pornográfico), ou sobretudo *politicamente alienado e alienante* (acomodado e conformista)”.²⁰

Tanto as considerações de Autran quanto de Freire remetem à discussão levada a cabo por Jean-Claude Bernardet nos anos 1970, em críticas como “A pornochanchada contra a cultura ‘cultiva’”, em que analisa *Ainda agarro essa vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974) em relação a outras produções daquele momento. Bernardet enfatiza a necessidade de observar as diferenças entre as pornochanchadas e, rebatendo as críticas ao conservadorismo do gênero, desmonta o caráter pretensamente artístico de algumas produções de prestígio, que seriam também elas conservadoras em seus valores. Sobre a reiterada “vulgaridade” das pornochanchadas, lembra a etimologia latina da palavra – “vulgos” significa multidão, povo – para enfatizar o caráter elitista deste juízo de valor: “Quando alguém declara a vulgaridade de um filme, geralmente não tenta fazer nada mais do que confirmar o seu status social e cultural e se diferenciar da ‘massa’ que aprecia essa pretensa vulgaridade”.²¹

As reflexões acima, ainda que introdutórias e não exaustivas, ajudam a situar Luiz de Barros no panorama da historiografia do cinema brasileiro e também a compreender as reservas, as críticas e as ostensivas desqualificações em relação ao trabalho do cineasta, como vistas nos livros de Alex Viany e Sérgio Augusto. Desde o início de sua carreira Lulu se dedicou a filmes que se mostrassem viáveis comercialmente, lançando mão de uma série de elementos e estratégias capazes de atrair espectadores para a sala de cinema. Sua produção se encaixa no “cinema comercial brasileiro”, assim como definido sucinta e objetivamente por Rafael de Luna Freire: “aquele inserido no mercado e



¹⁸ AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 230.

¹⁹ FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915–1950)*. Tese (Doutorado em Comunicação) – UFF, Niterói, 2011, p. 48.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 50 e 51.

²¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 212.

objetivando a comunicação com o público”.²² Essa classificação nos parece adequada à filmografia de Lulu – que alcançou resultados de bilheteria bastante variáveis ao longo das décadas –, já que não pressupõe que filmes comerciais sejam aqueles que necessariamente alcançaram sucesso comercial. Diferente, portanto, da definição de “cinema popular” adotada por Lisa Shaw e Stephanie Dennison no livro *Popular cinema in Brazil*, que se refere em geral a filmes bem-sucedidos comercialmente.²³

Enquanto cinema comercial, os filmes de Lulu escapam à esfera da “cultura culta”, para retomar o termo usado por Bernardet; e, por não atender a supostos critérios de “brasilidade” e “qualidade”, não se enquadram aos cânones do cinema brasileiro relevante, assim como visto pela historiografia clássica, de acentuada carga nacionalista, nem à categoria de “cinema de autor”, que se tornou chave dominante nos estudos de cinema brasileiro a partir dos anos 1960. Além disso, embora muitos de seus filmes tenham sido comédias musicais, alguns deles reconhecidos como chanchadas, não se enquadram inteiramente no panorama dos filmes populares de grande público que, por serem fenômenos comerciais tanto quanto culturais e artísticos, foram mais reconhecidos como objetos de estudo importantes.

A ausência de reconhecimento pela sua contribuição ao cinema brasileiro, que só viria a ser amenizada em parte nos anos 1970, era sentida e também expressa por Lulu de Barros, que não deixou de atuar em sua própria defesa em vários momentos. Um deles aconteceu depois do lançamento, em 1966, de *70 anos de cinema brasileiro*, livro em coautoria entre Paulo Emilio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga, sendo o primeiro responsável pelo texto e o segundo pelo material fotográfico e respectivas legendas.²⁴ Em carta a Paulo Emilio, Lulu exime Gonzaga de qualquer crítica, pois a este, assegura, não teria sido permitida a revisão final. O cineasta protesta: “Nota-se perfeitamente, no seu livro, a vontade de me boicotar e menosprezar”.²⁵ Para ele, um homem do gabarito e da inteligência de Paulo Emilio, “quando procura escrever um livro para historiar e documentar, não pode se deixar levar por simpatia ou antipatia fugindo da verdade e cometer maldades e injustiças”. Faz algumas correções, negando que tenha trabalhado na publicidade de uma agência americana no Brasil e dando informações mais precisas sobre as companhias teatrais de que tomou parte. Quanto à parte final do texto do livro, correspondente ao período entre 1950 e 1966, afirma que aí Paulo Emilio “resolve matar-me definitivamente”, omitindo qualquer menção a filmes que realizou.

Lulu rebate, em dois momentos, a afirmação feita por Paulo Emilio de que ele seria “um homem ideal para as chanchadas [...] e que quando me atiro a filmes como *O cortiço* o resultado era penoso”. Primeiro, Lulu ressalta que, “fora as chanchadas de muito êxito de bilheteria, realizadas para poder sustentar a indústria [em caixa alta no original], fiz muitos filmes de grande

²² FREIRE, Rafael de Luna. Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas. In: SILVA, Hadija Chalupe e NETO, Simplício (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2012, p. 112.

²³ DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil, 1930–2001*. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 2.

²⁴ GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emilio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

²⁵ BARROS, Luiz de. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes. Rio de Janeiro, 19 jan. 1967. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira. As citações seguintes são desta carta.

sucesso". Mais adiante, assinala a importância dos filmes comerciais para a continuidade da indústria:

enquanto O cortiço premiado e tão elogiado mal se pagava, uma chanchada realizada em 10 dias, como Esta é fina [1948] num ano produzia mais de dez vezes o capital empregado.

E fazia-se Esta é fina para a indústria não morrer como aconteceu com os grandes estúdios de São Paulo, a Maristela, a Multi Filmes e a Vera Cruz [citados em caixa alta]. Faziam-se filmes populares para se fazer renda que permitisse fazer os filmes de arte, estes embora, como nos Estados Unidos, sejam feitos "for prestige".

Em sua resposta, na qual contesta com veemência que tenha feito modificações no texto à revelia de Adhemar Gonzaga, Paulo Emilio rebate as queixas do cineasta e salienta sua importância para o cinema brasileiro: "o número de palavras dedicadas a Luiz de Barros é provavelmente maior do que o número de palavras consagradas a qualquer outro cineasta brasileiro. Isso aliás não tem nada de extraordinário. Já há algum tempo estou convencido de que Luiz de Barros é um nome-chave na história do cinema brasileiro e nos meus estudos tenho procurado verificar essa hipótese".²⁶

Até o momento não foram encontrados textos nos quais Paulo Emilio desenvolva de forma mais detalhada suas considerações sobre a carreira de Luiz de Barros, à parte os comentários que já estão presentes em *70 anos de cinema brasileiro*. No entanto, um artigo curto escrito em 1973, que provavelmente não chegou a ser publicado, expõe em sua frase final o que devia constituir o cerne do interesse do pesquisador pelas atividades de Luiz de Barros. A propósito da premiação dos melhores do ano pelo INC, cuja festa iria ocorrer em junho de 1973, Paulo Emilio comemora a escolha de Luiz de Barros para receber o prêmio especial, a Coruja de Ouro. Para ele, "causa uma imensa alegria ver finalmente reconhecido o esforço de um homem cuja carreira se confunde com a própria história do cinema brasileiro".²⁷ Com a informação de que as memórias de Lulu de Barros serão publicadas em livro, ele conclui: "Será certamente um documento precioso. Sua vida guarda a chave de um enigma: a continuidade do cinema brasileiro através dos tempos e apesar de tudo".²⁸

A investigação desse "enigma", e também de outras riquezas que a trajetória de Luiz de Barros carrega, demanda outras abordagens metodológicas, para além de questões relacionadas ao nacionalismo, à brasilidade ou à contraposição entre cinema comercial e cinema de autor – o que já vem sendo observado em estudos recentes que abordam as atividades de Luiz de Barros.

Fundamental para compreender a continuidade na carreira de Lulu de Barros é analisar como sua produção está articulada às esferas da distribuição e exibição. São recorrentes na sua carreira acordos estabelecidos com profissionais e empresas do comércio cinematográfico, que não só viabilizam a realização de seus filmes como garantem sua exibição nas salas de cinema. É o que acontece, por exemplo, com a comédia *Augusto Annibal quer casar!* (Luiz de

²⁶ GOMES, Paulo Emilio Salles. Carta a Luiz de Barros. Fazenda Santa Maria, 3 mar. 1967. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira.

²⁷ *Idem*. Os melhores e Luiz de Barros. Documento original, sem data, possivelmente 1973. Arquivo Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira.

²⁸ *Idem*.

Barros, 1923), que conta com a participação do exibidor Generoso Ponce²⁹, e em quatro filmes realizados na segunda metade dos anos 1940 coproduzidos e distribuídos pela UCB (União Cinematográfica Brasileira S.A.) e exibidos em salas do circuito Severiano Ribeiro, empresa também proprietária da distribuidora.³⁰ Esse e outros aspectos da carreira de Lulu de Barros – como características dos filmes que dirigiu, sua atuação como produtor, a realização do primeiro filme sonoro brasileiro, textos seus sobre questões cinematográficas publicados na imprensa – são abordados no volume 1 do livro *Nova história do cinema brasileiro*, no qual é perceptível a mudança no tratamento e na compreensão das atividades do realizador.³¹

Outros trabalhos recentes, que por meio da análise fílmica abordam características da obra de Lulu até então pouco exploradas, concentram-se em filmes dirigidos por ele na Cinédia entre os anos 1930 e 1940, dos quais existem cópias preservadas. Margarida Adamatti trata de questões relacionadas à encenação em três títulos dos anos 1930 – *O jovem tataravô* (1936), *O samba da vida* (1937) e *Maridinho de luxo* (1938).³² Rafael de Luna Freire analisa *O samba da vida*, destacando a adaptação teatral e a influência do filme-revista.³³ Evandro Gianasi Vasconcellos também explora as relações entre cinema e teatro, mais especificamente do teatro de revista, em dois filmes dirigidos por Lulu na década de 1940, *Berlim na batucada* (1944) e *Caidos do céu* (1946).³⁴ Luís Alberto Rocha Melo, por sua vez, discutiu em comunicações apresentadas em encontros da Socine-Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual não os filmes e sim as considerações de Barros sobre cinema, publicadas na coluna que assinou no *Diário Trabalhista* entre 1946-7³⁵, e sua associação com a Companhia Industrial Cinematográfica.³⁶

A ausência de filmes completos e materiais preservados não impede que as atividades de Lulu durante o período silencioso e no início do sonoro venham sendo objetos de estudo. Nós já abordamos a articulação entre cinema e espetáculos de palco na carreira de Luiz de Barros entre os anos 1910-20.³⁷ E Rafael de Luna Freire, além de escrever sobre *Acabaram-se os otários*, o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro, revelando gravações até então

²⁹ Ver ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Augusto Annibal quer casar!:* teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, v. 16, n. 31, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2015, p. 69.

³⁰ Ver MELO, Luís Alberto Rocha. O cinema independente no Rio de Janeiro (1940-1950). In: RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, v. 1. São Paulo: Sesc, 2018, p. 406.

³¹ Ver RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.), *op. cit.*

³² Ver ADAMATTI, Margarida Maria. Os filmes de Luiz de Barros na Cinédia dos anos 1930: estilo e encenação em profundidade. *Interin*, v. 26, n. 1, Curitiba, jan.-jun. 2021.

³³ Ver FREIRE, Rafael de Luna. *O samba da vida: o cinema brasileiro dos anos 1930 entre o teatro cômico e a revista musicada*. In: MAIA, Guilherme e ZAVALA, Lauro (orgs.). *Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas*. Salvador: Edufba, 2018.

³⁴ Ver 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*. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – UFSCar, São Carlos, 2015.

³⁵ Ver MELO, Luís Alberto Rocha. Arte e indústria: as ideias de Luiz de Barros no *Diário Trabalhista*. *Anais digitais do XVII Encontro Socine*, Florianópolis, 2013. Disponível em <https://associado.socine.org.br/anais/2013/13141/luiz_alberto_rocha_melo/arte_e_industria_as_ideias_de_luiz_de_barros_no_diario_trabalhista>. Acesso em 9 maio 2023.

³⁶ Ver *idem*, Luiz de Barros e a Companhia Industrial Cinematográfica. *Anais digitais do XIX Encontro Socine*, Campinas, 2015. Disponível em <https://associado.socine.org.br/anais/2015/15436/luiz_alberto_rocha_melo/luiz_de_barros_e_a_companhia_industrial_cinematografica>. Acesso em 9 maio 2023.

³⁷ Ver ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Intermediality in Brazilian silent cinema: Luiz de Barros' works and intermedial strategies. In: NAGIB, Lúcia, ARAÚJO, Luciana Corrêa de e DE LUCA, Tiago (eds.). *Towards an intermedial history of Brazilian cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

desconhecidas³⁸, realizou *A reconstituição de Acabaram-se os otários* (2019), curta-metragem codirigido com Reinaldo Cardenuto que recompõe o filme a partir de diversos materiais existentes.

Entre tantas abordagens possíveis suscitadas pela obra e carreira de Luiz de Barros, iremos desenvolver a seguir uma perspectiva intermediática para a análise dos primeiros anos de atividade do realizador.

Intermedialidade como eixo de pesquisa

A relação entre cinema, teatro e outras mídias e práticas culturais na trajetória de Luiz de Barros mostra-se uma linha de estudo particularmente estimulante, considerando que dinâmicas intermediáticas marcaram suas atividades e produções. A abordagem intermediática, ao invés de isolar o cinema e privilegiar uma suposta autonomia em relação a outros campos, explora justamente a riqueza das conexões e cruzamentos entre eles.

Na história do cinema brasileiro, um exemplo marcante de rejeição ao intenso diálogo do cinema com outras mídias ocorre a partir dos anos 1930 na recepção crítica dos filmes musicais e das chanchadas. Na visão de muitos críticos, essas produções sequer poderiam ser consideradas propriamente cinema; seriam teatro de revista filmado, rádio com imagens. Em artigo publicado na revista *A Scena Muda* em 1952, o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva define as comédias cinematográficas brasileiras como “disparate vulgar combinado a um pouco de sexo e de frases de duplo sentido. Influência do baixo teatro, da burleta e do radiologismo mais ruim”.³⁹ Os estudos sobre chanchada há muito desmontaram essa visão negativa sobre a relação entre cinema, teatro, rádio e também televisão, fundamental na constituição e comercialização do gênero. Mais recentemente, análises vêm incorporando à discussão o conceito de intermedialidade, como acontece em trabalhos de João Luiz Vieira⁴⁰ e Flávia Cesarino Costa.⁴¹

A pesquisadora Ana M. López defende que a intermedialidade “pode nos ajudar a compreender melhor o desenvolvimento e a evolução das paisagens midiáticas latino-americanas e os momentos cruciais em sua trajetória histórica”.⁴² Tomando por base as considerações de Jürgen E. Müller, ela entende a intermedialidade não como uma teoria mas como um “eixo de pesquisa”, que “se refere principalmente a maneiras de reformular questões específicas de pesquisa, de forma a abranger ligações e pontos de intersecção

³⁸ Ver FREIRE, Rafael de Luna. *Acabaram-se os otários*: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro. *Rebeca*, v. 2, n. 3, São Paulo, jan.-jun. 2013.

³⁹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de *apud* AUGUSTO, Sergio, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰ Ver VIEIRA, João Luiz. Chanchada, samba and beyond: from the cinema of radio to the cinema of television (1930s-1960s). In: NAGIB, Lúcia, ARAÚJO, Luciana Corrêa de e DE LUCA, Tiago. (eds.), *op. cit.*

⁴¹ Ver COSTA, Flávia Cesarino. Watson Macedo's *Aviso aos navegantes* (1950): reflections on the musical numbers of a Brazilian chanchada. In: NAGIB, Lúcia, ARAÚJO, Luciana Corrêa de e DE LUCA, Tiago. (ed.), *op. cit.*

⁴² LÓPEZ, Ana M., *op. cit.*, p. 135. No original: “I also argue that intermediality can help us better understand the development and evolution of Latin American mediascapes and crucial moments in its historical trajectory”.

entre diferentes mídias e formas artísticas (e os campos de estudo a partir dos quais falamos sobre elas)".⁴³

Em artigo originalmente publicado em 2010, Müller avalia que no princípio dos estudos intermediáticos, "devido a uma ênfase muito pronunciada em aspectos textuais e, principalmente, literários [...], as dinâmicas dos processos intermediáticos foram praticamente negligenciadas".⁴⁴ Desde então, houve um imenso avanço nos estudos de intermedialidade para além do campo literário, abrangendo de forma expressiva as pesquisas relacionadas a cinema e audiovisual. Essas pesquisas vêm abordando não só os aspectos textuais, incluindo aí o texto fílmico, mas também as "dinâmicas dos processos intermediáticos", como propôs Müller. Neste artigo, não contemplamos aspectos textuais, por meio da análise fílmica. Não só devido à inexistência de materiais preservados dos filmes de Lulu de Barros neste período, mas também porque nos interessa explorar a "rede de comunicações midiáticas dinâmicas", para usar outra expressão de Müller⁴⁵, que caracterizou o cinema brasileiro já nas suas primeiras décadas, em suas relações com o teatro e com outros tipos de espetáculos e práticas culturais.

Uma abordagem intermediática, embora não com essa terminologia, já estrutura o livro de Dennison e Shaw sobre o cinema popular brasileiro, que conjuga essa perspectiva (abrangendo teatro de revista, circo, rádio, televisão e carnaval) com outra vertente definidora da produção estudada: a relação dialética com Hollywood. As autoras adotam um recorte temporal que começa nos anos 1930, no início do cinema sonoro, quando o país intensificava sua entrada na modernidade.⁴⁶ No entanto, a articulação que se estabelece no cinema brasileiro entre Hollywood (e a produção estrangeira em geral) e outras manifestações artísticas (como o teatro de revista), midiáticas (como a imprensa) e culturais (o carnaval, por exemplo) já vinha acontecendo, e de forma sistemática, desde as décadas anteriores – como comprova o estudo das atividades de Luiz de Barros entre os anos 1910 e 1920.

Neste artigo, iremos nos concentrar na década de 1910 para analisar os anos iniciais da carreira de Lulu de Barros, momento formador no qual já estão presentes muitas das estratégias intermediáticas e do diálogo com o cinema estrangeiro que se tornaram características de sua trajetória profissional. Um termo que abrange essa articulação entre intermedialidade e cinema estrangeiro, da maneira como desenvolvemos aqui, é o de "culturas do espetáculo", proposto pelo grupo de pesquisa do mesmo nome, sediado na Bélgica.⁴⁷ Tal expressão diz respeito ao circuito de espetáculos apresentados ao vivo ou projetados para frequentadores de uma variedade de espaços públicos, como cinemas, teatros, salas de concerto, circos, *music-halls*, teatros de variedades e espaços multifuncionais como salões de cidades do interior, feiras



⁴³ *Idem, ibidem*, p. 137. No original: "As such, it refers primarily to ways of refocusing on particular research questions so as to encompass the links and overlaps among different media and art forms (and the disciplines within which we talk about them)".

⁴⁴ MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira e VIEIRA, André Soares (eds.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*, v. 2. Belo Horizonte: Rona/UFMG, 2012, p. 85.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 83.

⁴⁶ Ver DENNISON, Stephanie e SHAW, Lisa, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁷ Ver Cultures of spectacles. Ku Leuven, 2019. Disponível em <<https://soc.kuleuven.be/fsw/english/culturesofspectacle/index>>. Acesso em 8 maio 2023.

ou praças.⁴⁸ Um aspecto importante relacionado à recepção é que espectadores em geral pertenciam a diferentes públicos, frequentando tanto cinemas quanto teatros, circos, apresentações musicais etc.⁴⁹ Além disso, diferentes formas de espetáculos eram muitas vezes consumidas em um mesmo espaço e/ou faziam parte de um mesmo espetáculo.⁵⁰ Pensar em termos de “culturas do espetáculo” nos ajuda a compreender as atividades de Luiz de Barros neste período inicial e também nos momentos posteriores, levando em conta o circuito do entretenimento (ou a “paisagem midiática”, como escreve Ana López) no qual o cinema estava inserido e em constante diálogo com outras mídias, práticas culturais e também com o cinema estrangeiro.

Luiz de Barros: anos de formação e primeiros filmes

Nascido em uma família da elite carioca, Luiz de Barros chegou a começar o curso de Direito, seguindo os passos do pai, Luiz Teixeira de Barros Filho, que exercia um cargo de prestígio na magistratura, o de curador das massas falidas, responsável pelos processos de falência e concordata. Antes mesmo de abandonar o curso, contudo, Lulu já estava se envolvendo com teatro, trabalhando como ator e cenógrafo em grupos amadores e profissionais, no Rio e em Niterói, como narra em sua autobiografia.⁵¹

Como cenógrafo, Luiz de Barros iria transitar por diferentes tipos de espetáculo. Criou cenários para alguns de seus filmes e também para peças de teatro, seja para os grupos dos quais fez parte no início de sua carreira, seja para companhias de teatro de revista em que trabalhou como diretor artístico (como a Tro-lo-ló, nos anos 1920; a Uiara e a Companhia de Revista Parisiense, nos anos 1930) e para sua própria companhia, a Ra-ta-plan, na segunda metade da década de 1920.⁵² Elaborou a decoração de bailes de carnaval, primeiro em cineteatros e depois, a partir da década de 1930, em cassinos e clubes de futebol, chegando a decorar com Renato Cataldi em 1942 o Baile de Gala do Teatro Municipal, filmado por Orson Welles em sua passagem pelo Brasil para realizar o inacabado *It's all true*.⁵³ Seus trabalhos com decoração de bailes de carnaval são mais frequentes justamente no período em que dirige comédias musicais na Cinédia, em geral lançadas no período do carnaval e que trazem elementos da festa, seja no enredo ou nos números musicais, a exemplo de *Tereré não resolve* (1938), *Samba em Berlim* (1943), *Berlim na batucada* (1944) e *Caidos do céu* (1946).

Anda muito jovem, Lulu de Barros teve formação em artes plásticas e artes decorativas em tradicionais instituições europeias. Como conta em sua autobiografia, a viagem de estudos para a Europa fez parte do acordo com o pai, diante de sua desistência do curso de Direito.⁵⁴ Em Milão, é aluno do pintor Francesco Malerba e estuda na Accademia di Belle Arti di Brera; em Paris, matricula-se na Académie Julian, por onde também passariam pintores

⁴⁸ Cf. ENGELEN, Leen e WINKEL, Roel Vande. The theatres of war: cultures of spectacle in German-occupied Belgium, 1914-1918 & 1940-1945. *Journal of Belgian History*, LIII, Brussels, 2023, p. 15.

⁴⁹ Cf. *idem, ibidem*.

⁵⁰ Cf. *idem, ibidem*.

⁵¹ Ver BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 23 e 25.

⁵² Cf. Vasconcellos, Evandro Gianasi, op. cit.

⁵³ Cf. Três grandes prêmios para as fantasias no baile de gala do Municipal patrocinado pela sra. Darcy Vargas. *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1942, p. 1.

⁵⁴ Ver BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 28.

brasileiros como Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Ismael Nery.⁵⁵ Na primeira escola, os estudos devem ter se voltado mais para pintura, enquanto na segunda é possível que Lulu tenha tido oportunidade de estudar artes decorativas, já que a instituição estava entre aquelas que incentivavam os artistas a realizar trabalhos com painéis decorativos.⁵⁶

Na autobiografia, Lulu escreve com vivacidade sobre os anos na Europa e em particular sobre as temporadas na cidade suíça de Lausanne, onde sua mãe e irmãs permaneceram durante um período, e onde ele conheceu aquela que seria sua esposa durante toda a vida, a italiana Thereza Morandi. Gita, como era chamada, se tornaria uma colaboradora frequente em inúmeros trabalhos do marido. Enquanto continuava os estudos e entre idas ao teatro para ver peças, óperas e operetas, bailes em que chamava a atenção dançando maxixe e uma ou outra sessão de cinema, Lulu conta como assistiu por acaso, nas ruas de Paris, uma filmagem com o famoso cômico francês Max Linder. A partir daí seu interesse por cinema, que já existia, aumentou ainda mais. Segundo ele, depois de se passar por um célebre e elegante ator brasileiro e fazer uma visita a Gaumont, conseguiu acompanhar os trabalhos no estúdio.⁵⁷

Com a eclosão da Primeira Guerra, voltou com Gita para o Brasil. A primeira tentativa de fazer filmes aconteceu com *A viuvinha*, adaptação do romance de José de Alencar, com Lulu e Gita interpretando os papéis principais. Diante do resultado desastroso, optou por fazer uma fogueira e queimar tudo. Por meio de sua própria produtora, a Guanabara-Film, ele dirigiu e lançou comercialmente seus dois primeiros filmes, *Perdida* e *Vivo ou morto*, ambos de 1916, nos quais há o empenho em alcançar condições de produção menos precárias e em mobilizar artistas e procedimentos com potencial para atrair o interesse dos espectadores.

Embora não sejam adaptações de obras literárias e teatrais de prestígio, os dois filmes valem-se de artistas atuantes no meio teatral carioca e se filiam ao *film d'art* europeu, gênero ou filão cinematográfico surgido na França no final dos anos 1900, que constituiu uma estratégia coordenada para “legitimar o cinema enquanto uma forma cultural respeitável”.⁵⁸ Uma das principais empresas, que inclusive deu nome ao novo filão, Le Film d'Art foi fundada em janeiro de 1908 com o propósito de “atrair a classe média ao cinema com produções de prestígio; adaptações de peças teatrais ou material original escrito para a tela por autores consagrados [...] e estrelado por atores teatrais conhecidos”.⁵⁹ Tanto *Perdida* quanto *Vivo ou morto* miravam o público de classe média e classe média alta que frequentava os cinemas cariocas mais luxuosos, situados na Avenida Rio Branco. Estreando, respectivamente, no Pathé e no

⁵⁵ Cf. Académie Julian. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, São Paulo, Itaú Cultural, 2023. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao237911/academie-julian>>. Acesso em 11 mar. 2023.

⁵⁶ Cf. VIANA, Marcelle Linhares. *Arte decorativa na Escola Nacional de Belas Artes: inserção, conquista de espaço e ocupação (1930-1950)*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015, p. 166.

⁵⁷ Ver BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 42.

⁵⁸ ABEL, Richard. *French silent cinema*. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.). *The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 113. No original: “a concerted attempt to legitimize the cinema as a respectable cultural form”.

⁵⁹ PEARSON, R. Transitional cinema. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.), op. cit., p. 35. No original: “for the specific purpose of luring the middle classes to the cinema with prestige productions; adaptations of stage plays or original material written for the screen by established authors [...], starring well-known theatrical actors”.

Palais, duas das melhores salas da cidade, os filmes receberam ampla publicidade nos jornais, o que aponta o investimento realizado pela produtora e pelas salas exibidoras.

Anunciado como o “primeiro filme de arte em seis atos da Guanabara-Film”⁶⁰, *Perdida* reuniu diversos nomes de teatro no elenco, entre eles a jovem Yole Burlini, intérprete da protagonista, que atuava no teatro amador depois de se formar na Escola Dramática Municipal; o ator português Erico Braga, integrante da Companhia de Comédias e Vaudevilles do Teatro Polytheama de Lisboa, que desde maio cumpria temporada no Rio de Janeiro; e o ator brasileiro Leopoldo Froes, que vinha se destacando como protagonista em comédias de costumes. Em 1916, quando o filme foi lançado, Froes ainda não havia se tornado “a maior estrela do teatro brasileiro” de sua época, o que viria a acontecer já no ano seguinte, quando sua companhia foi contratada pelo Teatro Trianon, onde alcançou grande sucesso.⁶¹

Ao contrário do que comentários sobre *Perdida* nas décadas seguintes costumam ressaltar, a principal personalidade teatral do filme, quando do seu lançamento, não é Froes e sim Oscar Lopes. Autor de peças de teatro, escritor e jornalista, Lopes é responsável pelo argumento, sendo creditado como “autor” do filme.⁶² Nome conhecido no meio cultural e na imprensa carioca, Lopes empresta seu prestígio para reforçar o caráter artístico pretendido pelo filme. A estratégia de atrair a atenção também de plateias seletas estende-se à exibição. A matinê oferecida “à imprensa e a um grupo de famílias da elite carioca”⁶³ toma ares de um acontecimento mundano, sendo comentada inclusive por João do Rio na sua coluna “Pall-Mall-Rio”, no jornal *O Paiz*, em que assina como José Antonio José. Entremeadas às observações sobre o filme, que “agrada por completo”⁶⁴ desde as primeiras cenas, há referências a jornalistas e senhoras da sociedade presentes na sessão e aos aplausos a Oscar Lopes após a projeção, quando foi cercado de admiradores.

A coluna de João do Rio dedicada a um filme brasileiro, o que não era habitual na sua produção para a imprensa, se explica pelas relações que havia entre o escritor e a família Teixeira de Barros. Todos faziam parte da sociedade carioca, circulando por eventos e participando de encontros que a crônica social costumava registrar, como as conversas durante o passeio à tarde pela Avenida Rio Branco das quais tomaram parte, entre outras pessoas, João do Rio e Mme. Teixeira de Barros, mãe de Lulu.⁶⁵ Outra nota social, ao informar que Mme. Oscar Lopes era uma das convidadas na primeira recepção oferecida pelas *mademoiselles* Teixeira de Barros (Lilah e Leila, irmãs de Lulu), aponta as relações sociais e mundanas que ligavam Lulu a Oscar Lopes, o que certamente facilitou a colaboração do escritor em *Perdida*.⁶⁶

Em relação a João do Rio, houve uma aproximação maior quando da realização de um espetáculo beneficente que ocorreu no Teatro Municipal em

⁶⁰ Pathé – *Perdida*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 out. 1916, p. 5.

⁶¹ FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – USP, São Paulo, 2004, p. 78.

⁶² *Perdida*. *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 out. 1916, p. 5.

⁶³ AGAS. Carnê de um indiscreto. *Fon-Fon*, ano X, n. 43, Rio de Janeiro, 21 out. 1916, p. 28.

⁶⁴ JOSÉ, José Antonio. Pall-Mall-Rio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 15 out. 1916, p. 2.

⁶⁵ Cf. DENIS, Marquês de. O Dia Elegante. *Revista da Semana*, ano XVII, n. 29, Rio de Janeiro, 26 ago. 1916, p. 24, e *idem*, O Dia Elegante. *Revista da Semana*, ano XVIII, n. 11, Rio de Janeiro, 21 abr. 1917, p. 41.

⁶⁶ Cf. As festas beneficentes. *Revista da Semana*, ano XVII, n. 21, Rio de Janeiro, 1 jul. 1916, p. 28.

julho de 1916, poucos meses antes da estreia de *Perdida*. No programa do festival organizado pelo Patronato de Menores de São João Baptista da Lagoa, a segunda parte era a apresentação de uma peça de João do Rio, *Um chá das cinco*, que tinha entre seus intérpretes os irmãos Lilah e Luiz Teixeira de Barros.⁶⁷ Nesta sua incursão como ator, Lulu ganharia elogios do próprio João do Rio, que o destacou entre os rapazes do elenco, considerando-o “realmente mais que um intérprete”.⁶⁸ Entre as atrações do espetáculo estava Leopoldo Froes, atuando em uma cena cômica na primeira parte e como ensaiador do poema coreográfico “Primavera”, que fechou o evento. É possível que tenha se estabelecido aí um contato mais próximo entre Froes e Lulu do qual iria resultar o convite para o ator estrelar *Perdida*.

A participação nesse tipo de espetáculo não comercial e promovido pela gente de sociedade, que um cronista da época chama de “teatro de *gens du monde*”⁶⁹, proporcionou elementos aproveitados por Lulu para estreiar em outro campo artístico e com um alcance de público mais amplo, passando a realizar filmes para o circuito de exibição comercial. Em *Perdida*, portanto, a articulação com o teatro se dá não só na escalação dos atores mas também nas relações de Lulu com o circuito teatral, tanto amador quanto profissional – relações favorecidas pela sua inserção social, como membro de uma respeitável família da burguesia carioca.

Na realização de *Vivo ou morto*, Lulu também iria se valer das relações familiares: o autor do enredo foi seu próprio pai e o apoio financeiro veio do “grande homem de negócios” Zózimo Barroso do Amaral, muito provavelmente alguém do círculo de relações da família Teixeira de Barros.⁷⁰ Enquanto o nome de Amaral fica ausente nos materiais de divulgação, o mesmo não acontece com o Dr. Teixeira de Barros, sempre creditado como autor do enredo (ou “libretista”, para o usar o termo dos anúncios). Sua colaboração afina-se às estratégias publicitárias do filme, ao trazer uma carga adicional de respeitabilidade que atende à busca por prestígio por parte dessa produção brasileira, e de certa forma chancelando, por meio da sua bem-conceituada posição social de advogado, o enredo criado por ele que “se passa num ambiente da mais alta distinção”.⁷¹

Em *Vivo ou morto*, o elenco contou com uma intérprete internacional no papel principal, a italiana Tina D’Arco, cantora de operetas da Companhia Maresca-Weiss, que então se apresentava no Rio de Janeiro. Em outros papéis, estão a francesa Lucienne Duval, que participava de espetáculos no cabaré do Internacional Club com o pseudônimo Apachinette, e o português Alves da Cunha, em sua temporada brasileira na qual integrou diversas companhias. Também vale destacar o trabalho de Angelo Lazari, cenógrafo de grande atividade e reconhecimento na cena teatral carioca, que realizou para o filme cenários elegantes, como comprovam as fotos de cena existentes.⁷² A presença dos profissionais Tina D’Arco e Lazari aponta um outro tipo de relação intermediária entre cinema e teatro: ambos trabalharam em peças de teatro nas quais o cinema era

⁶⁷ Cf. Notícias e comentários. *Revista da Semana*, ano XVII, n. 23, Rio de Janeiro, 15 jul. 1916, p. 18.

⁶⁸ JOSÉ, José Antonio. Pall-Mall-Rio. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1916, p. 2.

⁶⁹ Sorrisos & Frivolidades. *Revista da Semana*, ano XVII, n. 25, Rio de Janeiro, 29 jul. 1916, p. 12.

⁷⁰ Cf. BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 51.

⁷¹ Cine Palais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1916, p. 10.

⁷² Fotos do filme podem ser encontradas no Arquivo Pedro Lima, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

elemento central tanto na intriga quanto na encenação. Tina D'Arco participou do elenco de *A menina do cinematógrafo*, encenada no Teatro Carlos Gomes antes da estreia de *Vivo ou morto*, em que o protagonista se via comprometido devido a uma filmagem indiscreta; enquanto Lazary iria fazer o cenário de peças como *Brutalidade*, adaptação teatral de um faroeste americano, montada no Rio de Janeiro em 1921.⁷³

Assim como em *Perdida*, o aspecto “artístico” será marcante na publicidade de *Vivo ou morto*. Mais de uma semana antes da estreia, o cinema Palais começou a anunciar a segunda produção da Guanabara-Film como “o primeiro Filme de Arte Brasileiro”.⁷⁴ É uma investida puramente publicitária, sem qualquer pretensão de rigor histórico, mesmo porque, menos de dois meses antes, *Perdida* já havia sido apresentado como “filme de arte”. Os dois filmes dialogam com a produção estrangeira, sobretudo com o *film d'art* europeu e com os filmes estrelados pelas divas italianas. O divismo cinematográfico italiano, que ganhou força a partir de 1913, atraía o público com melodramas que culminavam em morte ou perda, tendo à frente atrizes cujo desempenho como *femmes fatales* ou *femmes fragiles* exprimiam emoções de forma extrema, por meio de sua linguagem corporal.⁷⁵ Para Angela Dalle Vacche, os filmes das divas italianas estavam relacionados intrinsecamente à História, ao tempo, já que tinham como tema principal “a mudança de velhos para novos modelos de comportamento na esfera doméstica e entre os sexos”.⁷⁶

Perdida e *Vivo ou morto* trazem personagens femininos com comportamentos destoantes dos padrões tradicionais. No primeiro filme, a protagonista é uma jovem francesa que vem ao Rio procurar sua tia e, sem encontrá-la, acaba se tornando amante do filho de uma baronesa.⁷⁷ Em *Vivo ou morto*, a personagem de Tina D'Arco é uma mulher da alta burguesia carioca que, depois de ver seu marido sair de casa para morar com a amante, assume uma relação com outro homem, mesmo continuando a ser oficialmente uma mulher casada.⁷⁸ Ambas as protagonistas morrem no final.

O resumo dos enredos aponta as aproximações estabelecidas com os filmes das divas italianas, que naquele momento constituíam um fenômeno de popularidade entre o público. Só em 1916, ano de produção e exibição de *Perdida* e *Vivo ou morto*, os espectadores cariocas puderam assistir a mais de dez títulos estrelados pelas principais divas italianas: foram seis filmes com Francesca Bertini, quatro com Pina Menichelli e dois com Lyda Borelli. Também neste ano, Francesca Bertini saiu-se vencedora do concurso promovido pelo jornal *Correio da Manhã*, que lançava uma enquete ao público feminino: “Das grandes artistas dos filmes qual a preferida da leitora?”⁷⁹



⁷³ Cf. ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Intermediality in Brazilian silent cinema, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁴ Cine-Palais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1916, p. 12.

⁷⁵ Cf. BLOM, Ivo. Italy. In: ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of early cinema*. Nova York: Routledge, 2005, p. 487 e 488.

⁷⁶ VACCHE, Angela Dalle. *Divas, Defiance and passion in early italian cinema*. Austin: University of Texas Press, 2008, p. 2. No original: “diva film was concerned with history—namely, time— its primary topic was the change from old to new models of behavior in the domestic sphere and between the sexes”.

⁷⁷ Cf. *Filmografia Brasileira/Cinematoteca Brasileira*. Disponível em < <https://bases.cinematoteca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em 10 mar. 2023.

⁷⁸ Cf. Theatros & Cinemas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1916, p. 5, e *Vivo ou morto*. *Careta*, ano IX, n. 444, Rio de Janeiro, 23 dez. 1916, p. 29.

⁷⁹ A apuração final. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 out. 1915, p. 5.

Os novos modelos de comportamento feminino, porém, provocavam reações quando ambientados na sociedade brasileira. É o que se percebe na crítica não assinada de *Vivo ou morto* publicada na revista *Careta*. Depois de fazer referência à “gorda elegância da senhora Tina D’Arco” e sugerir que ela seria velha para o papel, o resenhista dedica-se a desfazer o que julga ser um “engano insultuoso”, “desfavorável aos bons costumes peculiares à família brasileira”.⁸⁰ Para ele,

A heroína da fita, abandonando o marido e rolando para uma esfera moral que não era a da gente com a qual vivera até então, continua a manter com esta gente as mesmas relações de amizade, e as senhoras e senhoritas que foram as suas amigas dos tempos de solteira e de casada acham tão natural a irregularidade da sua situação anormal, que a acompanham por montes e selvas, assistindo sem escândalo aos cálidos beijos que lhe dá o amante.

Sendo uma decaída e querendo ir a um baile com o amante, a dama principal do filme da autoria do sr. Curador das massas falidas [refere-se ao pai do diretor] em lugar de ir a um clube de mulheres desenvoltas da sua espécie, apresta-se para brilhar nos honestos salões aristocraticamente familiares do Clube dos Diários...⁸¹

A citação longa se justifica aqui porque deixa explícita a carga moralista com a qual o filme é recebido pelo resenhista e mostra a difícil negociação em jogo quando produções nacionais procuravam incorporar modelos estrangeiros que de alguma forma se contrapunham aos valores da sociedade brasileira marcada pelo patriarcalismo mais conservador. E não eram só as personagens. Também as atrizes provocavam reações por comportamentos fora dos modelos dominantes. Lucienne Duval, que em *Vivo ou morto* interpreta a amante do marido da protagonista, tornava-se alvo de insinuações em colunas na imprensa dedicadas a fofocas e comentários maliciosos sobre pessoas da classe artística. A orientação sexual de Apachinette, pseudônimo da atriz, rende notas dando conta do “numeroso cortejo de admiradores e... admiradoras” que a acompanha, bem como dos “moços bonitos”⁸² que andam desanimados porque não recebem atenção por parte dela. A própria atriz iria expor e reforçar a ambiguidade sexual, posando para fotos nas quais veste roupas masculinas.⁸³

Lucienne Duval/Apachinette voltará a trabalhar, desta vez como protagonista, no filme seguinte dirigido por Lulu de Barros, *A derrocada ou A vingança do peão*, lançado em fevereiro de 1918. Não deixa de ser intrigante o longo intervalo de um ano entre este filme e o anterior. Em 1917, a única atividade de Lulu de Barros encontrada até agora pela pesquisa é a participação, como ator, em um espetáculo beneficente realizado no Teatro Municipal, em que contracena com a irmã Lilah na comédia *Quem desdenha...*, um dos números do programa.⁸⁴ Em 1918, porém, estrearam comercialmente não só *A derrocada ou A vingança do peão* como também mais dois filmes em que ele trabalhou: *Zero 13* (em maio) e *Amor e boemia* (setembro). Observando essas produções, o que se pode especular

⁸⁰ *Vivo ou morto*. *Careta*, op. cit., p. 29.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Pelos Cabarés. *Theatro & Sport*, ano IV, n. 127, Rio de Janeiro, 31 mar. 1917, p. 12, e Clubes e cabarés. *Comedia*, ano I, n. 4, Rio de Janeiro, 30 dez 1916, p. 4.

⁸³ Cf. Pelos Cabarés. *Theatro & Sport*, ano IV, n. 161, Rio de Janeiro, 24 nov. 1917, p. 5, e O perfil de Apachinette. *Theatro & Sport*, ano V, n. 183, Rio de Janeiro, 27 abr. 1918, p. 10.

⁸⁴ Cf. Uma festa de caridade, de elegância e de arte. *Revista da Semana*, ano XVIII, n. 41, Rio de Janeiro, 17 nov. 1917, p. 30.

para compreender o intervalo entre os primeiros filmes de 1916 e os seguintes, já em 1918, é que Lulu tenha encontrado dificuldades para dar continuidade às atividades da Guanabara-Film. Para tornar sua carreira viável financeiramente, obtendo assim condições de se manter como profissional do meio, ele passou a alternar filmes que produzia pela Guanabara com trabalhos realizados como profissional contratado de outras produtoras.

Entre os títulos lançados em 1918, apenas *Zero 13* é da Guanabara. *A derrocada ou A vingança do peão* foi produzido pela Companhia Brasil Cinematográfica, empresa que tinha à frente o exibidor Francisco Serrador. Acordos com exibidores e distribuidores para a produção de filmes irão se tornar, como já abordado acima, procedimento recorrente na trajetória de Lulu. Nos anúncios e nas resenhas deste filme, seu nome pouco aparece e quando creditado surge como o responsável pela *mise-en-scène*. O escritor e jornalista Leopoldo Teixeira Leite Filho, que adaptou sua obra para o cinema, é quem ganha maior destaque, como “a formosa inteligência que criou o filme”.⁸⁵ Já em *Amor e boemia*, Lulu é contratado não como diretor, mas como montador, porque, segundo ele, os realizadores do filme não conseguiam montar o material filmado.⁸⁶

Produzida pela Guerreiro-Film, do jornalista português Joaquim Guerreiro, essa “finíssima e *sui generis* comédia” tinha como maior atrativo o elenco que reunia diversos artistas e jornalistas, além de atores de teatro, como Antonia Denegri.⁸⁷ Em seu estudo sobre a modernidade no Brasil entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, Rafael Cardoso refere-se ao filme depois de analisar longamente o quadro *Boemia*, pintado em 1903 por Helios Seelinger. De acordo com Cardoso, a obra é um manifesto a favor não só de “todos os traços relacionados com o idílio da boemia” como da “unidade da arte e dos artistas”, ao reunir, sem hierarquias, “pintores e ilustradores, escultores e arquitetos, escritores e jornalistas, poetas e músicos”.⁸⁸ No filme, realizado quinze anos depois, trabalharam artistas representados no quadro, como os caricaturistas K. Lixto e Raul Pederneiras, o escritor e jornalista João Luso, e o próprio Seelinger. Também no elenco está o ilustrador J. Carlos, entre diversos outros profissionais. É interessante observar *Amor e boemia* como uma atualização, ao que parece despreziosa e bem-humorada, da proposta do quadro de 1903, dessa vez tomando o cinema como o meio de expressão do entrelaçamento entre artes e artistas.

Enquanto *Amor e boemia* mostra a cena artística urbana e boêmia do Rio de Janeiro, tanto *A derrocada ou A vingança do peão* quanto *Zero13* se voltam para enredos regionais, filmados em locações no interior. *A derrocada* é anunciado como um “delicado romance da vida do nosso sertão”.⁸⁹ Em *Zero13*, embora haja cenas na então Capital Federal, “aparecem as grandes lendas, as soberbas paisagens, os conhecidos tipos e costumes da vida brasileira. Dentro do quadro das nossas infinitas belezas naturais, cenas da vida característica das nossas fazendas tiradas na bela propriedade do sr. Barão de Taquara”.⁹⁰ Em comparação

⁸⁵ Odeon. *Fon-Fon*, ano XII, n. 6, Rio de Janeiro, 9 fev. 1918, p. 17.

⁸⁶ Ver Barros, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 67.

⁸⁷ Cf. Amanhã – Cine Palais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1918, p. 10, apud CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 105.

⁸⁸ CARDOSO, Rafael, op. cit., p. 103 e 104.

⁸⁹ Odeon. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1918, p. 12.

⁹⁰ *Cinema Haddock-Lobo* [folheto], s./d. Arquivo Cinédia.

com os filmes dirigidos por Lulu de Barros em 1916, percebe-se uma clara mudança de tema e modelo cinematográfico. Com o cinema europeu perdendo a hegemonia no mercado brasileiro para as produções norte-americanas, os *films d'art* e os filmes das divas italianas, ambientados no meio da alta burguesia, com cenários internos e figurinos mais elaborados, já não exercem a mesma influência na produção brasileira nem mantêm o grande apelo que tinham junto ao público.

As histórias de teor regional, que procuram se diferenciar da produção estrangeira ao mostrar a paisagem física e humana do interior do país, não impedem, contudo, que os filmes explorem atrativos característicos da produção norte-americana. É assim, por exemplo, que na publicidade de *Zero13* o ator Fernando Val, intérprete do protagonista, ganha o epíteto “o George Walsh Brasileiro”, que o associa ao popular ator americano da época.⁹¹ Segundo Lulu, no filme havia “uma briga, tipo americana”.⁹² Também em *Ubirajara* (1919), embora baseado no romance indigenista de José de Alencar publicado em 1874, os figurantes que deveriam encenar uma luta entre duas tribos começaram a brigar de verdade, no estilo popularizado pelo ator Eddie Polo com seu personagem Rolleaux, na série *A moeda quebrada* (*The broken coin*, Francis Ford, 1915). Os figurantes mais fortes “suspendiam os inimigos e os atiravam longe, gritando: ‘- Eu sou Rolleaux!’”.⁹³ O episódio demonstra bem o cruzamento de referências no qual o filme apostava, combinando a busca de prestígio e diferenciação por meio da temática nacionalista, vinculada à adaptação de um autor consagrado da literatura brasileira, com a incorporação de procedimentos característicos dos filmes norte-americanos, acionando um repertório familiar e atrativo para os espectadores.

Assim como os filmes anteriores, *Ubirajara* formou seu elenco com vários atores dos palcos, mas a partir desse período passa a ser mais acentuada nos filmes de Lulu a escalação de artistas que vinham do teatro de revista, gênero de grande apelo popular. Esse aspecto é explorado na divulgação, quando se destaca que “no filme tomam parte vários artistas do Teatro S. José”.⁹⁴ Neste teatro se apresentava desde 1911 a Companhia de Revistas e Burletas, considerada a mais importantes do gênero musicado nas primeiras décadas do século XX.⁹⁵ Outra forma de promover o elenco se valia do próprio cinema, ao ressaltar que os artistas haviam posado em *Alma sertaneja* (1919), filme dirigido por Lulu e produzido por Alberto Botelho, que havia estreado com sucesso dois meses antes.⁹⁶ Mais um exemplo de enredo regional, *Alma sertaneja* é anunciado como “verdadeiro poema do nosso sertão, com a poesia de seus lânguidos cantares, as diversões, as festas do arraial, as danças, as paisagens maravilhosas”.⁹⁷

Para além da história e dos conhecidos artistas de teatro, *Alma sertaneja* contou com uma atração que certamente contribuiu para seu sucesso junto aos espectadores: exibições acompanhadas por orquestras ou conjuntos regionais

⁹¹ *Idem*.

⁹² Barros, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, op. cit., p. 55.

⁹³ *Idem*, *ibidem*, p. 56.

⁹⁴ *Ubirajara* [recorte], s./d. Arquivo Cinédia.

⁹⁵ Ver REIS, Angela e MARQUES, Daniel. A permanência do teatro cômico e musicado. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Sesc-SP, 2012, p. 330 e 331.

⁹⁶ Cf. *Cinema pátria* [folheto], s./d. Arquivo Cinédia.

⁹⁷ *Filmografia Brasileira/Cinematoteca Brasileira*, op. cit.

que faziam um acompanhamento musical adequado ao enredo do filme. Nas exhibições no Theatro Phenix, por exemplo, havia “grande orquestra e massas corais”⁹⁸, além de violão caipira; no Cinema Guarany uma “trupe sertaneja”⁹⁹ tocava durante as sessões. Neste mesmo ano de 1919, Lulu e Alberto Botelho já haviam combinado espetáculos de palco e tela nas sessões do filme de não ficção *Carnaval* (também anunciado como *Carnaval de 1919*), produzido por ambos. Quando exibido no Cinema Avenida, o filme contou com acompanhamento de coros, dos quais participavam cantores do tradicional rancho carnavalesco Ameno Resedá.¹⁰⁰ Essas relações intermediáticas entre palco e tela durante o período silencioso, que aconteciam na esfera da exibição, seriam absorvidas a partir do cinema sonoro no próprio texto fílmico, como demonstram as comédias musicais e chanchadas entre os anos 1930 e 1950.¹⁰¹

Para avançar na investigação

A intermedialidade como eixo de pesquisa e a concepção de “culturas do espetáculo” oferecem métodos capazes de avançar na investigação e análise das atividades de Luiz de Barros, abrindo outras possibilidades para além dos parâmetros que nortearam textos históricos e críticos nos quais o trabalho do realizador era em geral objeto de severas restrições. Maior atenção quanto às “dinâmicas dos processos intermediáticos”¹⁰² coloca sob outra perspectiva as críticas que lamentavam o que no cinema existia de “baixo teatro” e “radiologismo”¹⁰³, para investigar a riqueza e complexidade das trocas e negociações entre mídias, artes e práticas culturais. A articulação entre diferentes tipos de espetáculos mostra-se procedimento recorrente não só para o cinema brasileiro (em termos de produção e de exibição) como para o campo das diversões, de maneira geral. O viés nacionalista tão presente na historiografia clássica do cinema brasileiro é tensionado quando, às relações intermediáticas, vêm se conjugar circuitos transnacionais, seja na presença de atores estrangeiros que se apresentam nos palcos brasileiros e atuam em filmes nacionais, seja na incorporação, não sem conflitos, de modelos do cinema estrangeiro.

Mostra-se fundamental também avaliar os trabalhos de Lulu de Barros, e do cinema brasileiro comercial em geral, levando em conta seus próprios parâmetros. Se no cinema de autor a originalidade é um critério de excelência, nas produções de Lulu o que se impõe é a atualidade, o senso de oportunidade. Desde o início ele recorre a artistas, temas e procedimentos presentes na paisagem midiática de cada momento e familiares ao público que desejava atrair para suas produções. Não à toa, a atualidade é um imperativo do teatro de revista, tipo de espetáculo bem-sucedido comercialmente e voltado para o grande público, com o qual Lulu terá grande aproximação a partir dos anos 1920.

Embora não constituíssem critérios dominantes, originalidade e autoria nem por isso deixam de ser categorias pertinentes ao se analisar os trabalhos de Lulu, como mostram filmes sonoros preservados como *Tereré não resolve* (1938)

⁹⁸ Casino Theatro Phenix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1919, p. 5.

⁹⁹ Cinema Guarany. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1919, p. 5.

¹⁰⁰ Cf. Cinema Avenida. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1919, p. 10.

¹⁰¹ Cf. ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Intermediality in Brazilian silent cinema, op. cit.*, p. 183.

¹⁰² Cf. MÜLLER, Jürgen E., *op. cit.*, p. 85.

¹⁰³ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de *apud* AUGUSTO, Sergio, *op. cit.*, p. 24.

e *Berlim na batucada* (1944). Nesses e em outros filmes, aspectos como a metalinguagem, a relação entre ficção e documentário, a apropriação de assuntos e novidades do momento são tratados com grande inventividade e força expressiva. O fato de Lulu ter sempre trabalhado em espetáculos comerciais não exclui a análise de traços de estilo e marcas autorais em sua longa trajetória, considerando inclusive as intersecções entre suas realizações no cinema, nos palcos e em outras formas e espaços de diversão.

Entre outras possibilidades, são através de perspectivas metodológicas como essas – levando em conta as relações com cinema estrangeiro, as conexões intrínsecas com outras mídias e a dinâmica de práticas que embaralha categorias e hierarquias – que as obras e as atividades de Luiz de Barros podem ser melhor, e devidamente, compreendidas.

Artigo recebido em 19 de maio de 2023. Aprovado em 23 de agosto de 2023.