

Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira

**ASSIM ERA A MÚSICA DA ATLÂNTIDA: A
TRILHA MUSICAL DO CINEMA POPULAR
BRASILEIRO NO EXEMPLO DA
COMPANHIA ATLÂNTIDA
CINEMATOGRAFICA 1942/1962.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco

UNICAMP

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F413a Ferreira, Sandra Cristina Novais Ciocci.
Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962. / Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Trilha sonora. 2. Cinema brasileiro. 3. Musica popular brasileira. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Atlantida's music: the original sound score from brazilian popular cinema in example of Companhia Atlântida Cinematografica: 1942/1962."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Soundtrack ; Brazilian cinema ; Brazilian popular music.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

Prof Dr. Irineu Guerrini Junior.

Prof^a Dr^a. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes.

Prof. Dr. Eduardo Santos Mendes.

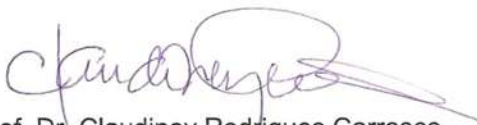
Prof. Dr. José Roberto Zan

Data da Defesa: 29-03-2010

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

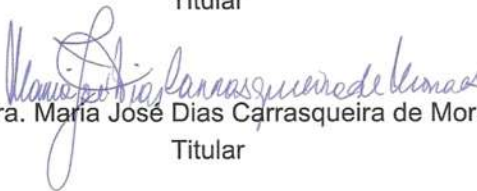
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira - RA 891089 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente



Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior
Titular



Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Titular

Dedico este trabalho a professores admiráveis que, em algum momento de minha vida, contribuíram para a realização desta dissertação: Antonio Rafael Carvalho dos Santos, Claudiney Rodrigues Carrasco, Cyro Marin Pereira, Duílio Batistoni Filho, Edmundo Pacheco Hora, Eduardo Andrade, Eduardo José Pereira Coelho, Eurípedes Fernandes de Oliveira, Fernando Faro, Hilton Jorge Valente, Irani Marchiori, José Eduardo Ciochi Gramani, José Roberto Zan, Luciana Souza, Lucielena Terribelle, Maria José Carrasqueira, Paulo Pugliesi, Ricardo Goldenberg, Sergio Paulo de Freitas, Wanderley Fraiha Paré.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UNICAMP que me recebeu, como em minha graduação, proporcionando contato com profissionais de excelência, assim como crescimento profissional.

A CAPES que financiou este projeto.

Ao apoio da Rede Globo de televisão através do programa Globo Universidade, por ter aberto seus arquivos e agendado entrevistas fundamentais para obtenção de dados.

Ao Prof. Dr. Claudiney Carrasco, meu orientador, que me ensinou desde a graduação, imprescindível paixão pelo trabalho que se desenvolve.

Agradeço, de maneira especial, à minha família por me oferecer apoio necessário para o desenvolvimento deste projeto. Aos meus pais, José e Sonia, porque proporcionaram-me os primeiros estudos de música aos 6 anos de idade. Meu marido, Jonas Donizette, pelo incentivo desde o primeiro esboço do projeto de pesquisa e por desempenhar, durante estes anos, por diversas vezes, atividades a mim confiadas a fim de que eu pudesse ter tempo para o meu trabalho de pesquisa. Às minhas filhas Tuany e Yasmin. Tuany, porque por muitas vezes atuou como mãezinha da Yasmin para me auxiliar e Yasmin, por ter assistido comigo a filmes das décadas de 40 e 50 quando tinha vontade de assistir ao Disney Channel.

Ao senhor Luis Henrique Severiano Ribeiro Baez, da Companhia Atlântida Cinematográfica, que me recebeu e consentiu no acesso a todo material disponível, dos arquivos da empresa, para esta pesquisa. Albina Luciani Albuquerque Pereira, responsável pela recuperação e conservação do acervo da empresa e a Vanderci Chagas, cinegrafista da Atlântida por 40 anos, que passou horas em minha companhia, analisando os filmes e me mostrando detalhes que fogem à compreensão na atualidade.

Aos companheiros, Cíntia Campolina de Onofre, Gustavo Rocha Chritaro e Orlando Marcos Martins Mancini, do Grupo de Pesquisa em Música Aplicada à Dramaturgia e ao Audiovisual, por me corrigirem, ensinarem e serem os melhores amigos com os quais se pode contar no trabalho acadêmico.

Ao professor Hernani Heffner, que conheci durante uma das minhas coletas de dados no Rio de Janeiro e que me amparou com seu vasto conhecimento nas entrevistas, nos e-mails e telefonemas.

Aos pesquisadores que conheci ou reencontrei e que me trouxeram informações preciosas: Eduardo Vicente, Leonardo Taveira e Neyde Veneziano.

A Márcia Calmon, filha do compositor Waldir Calmon, que me enviou informações e fotos, pelo carinho com que leu, corrigiu e releu a pequena biografia que escrevi sobre seu pai.

A Adelaide Chiozzo, Billy Blanco e Carlos Manga que me receberam com muito carinho para entrevistas.

À Cinemateca Brasileira e a todos os funcionários que fizeram o máximo para que esta pesquisa não parasse durante a transferência do acervo do Rio de Janeiro para São Paulo. Especialmente para Fernando Fortes do setor de fotografia e Katia e Myrna do setor de imagem.

Por fim, mas no início de tudo, aos meus avós Gesse e José Gigliotti Novaes que, com sua peculiar interpretação do mundo do circo-teatro, trouxeram para a minha infância muitas das canções que encontrei nos filmes.

*“Para tudo há uma ocasião certa;
Há um tempo certo para cada propósito debaixo do céu:
Tempo de nascer e tempo de morrer,
Tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou,
Tempo de matar e tempo de curar,
Tempo de derrubar e tempo de construir
Tempo de chorar e **tempo de rir** [...]”*

Eclesiastes 3

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a trilha musical dos filmes produzidos pela Atlântida Empresa Cinematográfica. Nele descrevemos a trajetória da companhia e seus fundadores. Coletamos dados sobre quem foram os diretores e compositores que trabalharam nos filmes. Apontamos as influências que levaram ao estabelecimento da forma da comédia musical da Atlântida, assim como a opção por determinado tipo de composição musical inserida nos filmes. Analisamos a maneira como a música foi utilizada desde os primeiros filmes e as mudanças ocorridas durante as duas décadas que a empresa levou para produzir 66 filmes de longa metragem. Dentro das mudanças ocorridas, apontamos as que aconteceram por maturidade profissional e as que foram propiciadas pela aquisição de equipamentos. Enfim, este é o resultado de uma pesquisa sobre o processo de criação e inserção da trilha musical dos filmes da Atlântida, companhia brasileira de cinema que esteve ativa desde 1941 até 1962.

ABSTRACT

This dissertation presents a study about the soundtrack on the films produced by Atlântida Empresa Cinematográfica. We described the trajectory of the company and its founders. We have collected information about who were the directors and composers who worked in the movies. We showed the influences to the establishment of a musical comedy of Atlântida and the option for a certain category of musical composition incorporated in the movies. We analyzed how the music has been used since the early films and the changes in the two decades that led the company to produce 66 feature films. Among the changes, we pointed out what happened in the professional maturity and others that were provided changes for the purchase of equipment. This is the result of research on the process of creation and insertion of the soundtrack in the films of Atlântida, a Brazilian company that was active from 1941 until 1962.

SUMÁRIO

Introdução.....	19
1 – Antecedentes:	
Sobre a criação da Atlântida – Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	26
1.1 - A produção	41
2 - A Atlântida e seus sons	50
2.1 - A música da Atlântida	58
2.2 - A grande referência: a música da década de 30 no cinema de Hollywood	67
2.3 – O estabelecimento da forma da comédia musical da Atlântida	81
2.4 - A música sob direção de Carlos Manga.....	118
Conclusão.....	136
Bibliografia	140
Anexo um: Fichas técnicas retiradas dos créditos dos filmes analisados.....	144
Anexo dois: Transcrição das entrevistas	185
Anexo três: Pôster de divulgação dos filmes	275
Anexo quatro: biografia resumida dos compositores	282

Introdução

Os filmes populares produzidos no Brasil para exibição em cinema durante as décadas de 40 e 50 foram, por muitos anos, tratados com descaso por muitos envolvidos com o cinema no Brasil, como críticos, produtores e diretores de outras fases do cinema brasileiro.

“No Brasil, tudo que é muito popular, tudo que o povo gosta demais a crítica tende a não gostar. A chanchada por ser um sucesso muito grande, evidentemente fazia com que eles não entendessem porque o povo gostava daquilo que eles achavam tão superficial. E é exatamente porque era engraçado, era bem feito, era ingênuo, a alma do povo. A chanchada era feita para o povo e o cinema novo sobre o povo” (Silvio de Abreu)¹.

Como disse Silvio de Abreu, o “povo gostava” dos filmes populares produzidos pela Atlântida e lotava as salas de projeção por todo o Brasil. Este foi um período em que o cinema brasileiro podia ser considerado industrial. Não havia investimentos por parte do governo ou empresas amparadas por leis de incentivo. Os proprietários levantavam fundos, produziam um filme, colocavam para exibição no circuito comercial e esperavam a aprovação popular para receber retorno financeiro, que realmente acontecia. Na Atlântida, esse era um dos objetivos no ato de sua fundação e ele foi alcançado, mas a meta original da companhia não era a comédia. A mudança de planos, o foco em outro gênero ocorreu no momento em que os proprietários da Atlântida

¹ Depoimento no documentário *Esse é Carlos Manga*, produzido pelo grupo Severiano Ribeiro no ano de 2007.

perceberam que a produção de uma comédia popular era capaz de sustentar financeiramente a produção de um filme policial, de um drama ou de algum projeto pessoal de um dos diretores. Isso não significa que os projetos populares da Atlântida fossem mal feitos ou sem conteúdo.

O que ocorreu foi a divulgação de uma ideia equivocada. Todos envolvidos com o cinema em qualquer uma das áreas que abrangem a produção de um filme ou pesquisadores da academia sabem e concordam quanto à importância do cinema novo para as artes no Brasil. Glauber Rocha², representante maior deste movimento, no impulso ingênuo de “mudar o Brasil” por meio das imagens do cinema, apresentou adjetivos como “alienantes” aos filmes produzidos antes da sua chegada ao mundo do cinema e citou-os, como “simples film musical da Atlântida que tanto agradam ao liberalismo conformista de certos críticos e intelectuais”, em artigos que escreveu (ROCHA, 2004, p. 350). Muitas discussões aconteceram desde então, dividindo os partidários do Cinema Novo e os defensores da comédia popular. Essa é uma discussão sem fim, pois não há como comparar dois gêneros completamente diferentes. Quando o cinema novo sai às ruas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, realmente era preciso conscientizar pessoas sobre a realidade do país, mas havia espaço para os dois gêneros, eles poderiam ter convivido. O que essa discussão entre os defensores de cada um dos gêneros provocou foi a divulgação de uma opinião pessoal até que esta se transformasse em verdade estabelecida, pois se um cineasta tão importante como Glauber Rocha afirmava ser esta a qualidade dos filmes, então isto deveria ser verdade e se transformou em verdade para muitos, que criam, sem averiguar pessoalmente, sem dispensar tempo para assistir aos filmes e construir uma opinião pessoal.

² O cineasta Glauber Rocha é aqui citado por ser um dos principais nomes do movimento denominado Cinema Novo, mas ele não era o único envolvido no movimento que criticava o formato do filme popular brasileiro.

“Talvez, o que tenha acontecido de pior para o cinema brasileiro, seja que, os que pretensiosamente faziam o “cinema novo” acharem que eles tinham que ser os únicos e que tinham que denegrir os outros filmes. Eu acho que essa interrupção que houve nessa evolução da comédia de costumes, principalmente nos trabalhos da Atlântida, sofreram esse impacto da má vontade dos, desculpe, intelectualóides do cinema novo” (Lula Cardoso Ayres Filho) ³

Essa falsa ideia foi amplamente divulgada e os filmes esquecidos por muitos anos. Em um passado recente a academia voltou seus olhos para a pesquisa desses filmes e provou o valor deles como pioneiros em diversas áreas da produção cinematográfica e como tradutor das relações interpessoais carregadas de tradição e cultura do Brasil da primeira metade do século XX. Como exemplos recentes de pesquisas, podemos citar o trabalho de Suzana Cristina de Souza Ferreira – *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes nas telas da cidade*, produzido em 2003 na UFMG; *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida* de Mônica Rugai Bastos, produzido em 2001, na UNICAMP; e *Paródia & Chanchada: imagens do Brasil na cultura das classes populares*, de William Reis Meirelles produzido em 2005, na Universidade Estadual de Londrina. Com o resultado destas pesquisas, ou mesmo antes delas, profissionais que foram responsáveis pela divulgação dos adjetivos negativos empregados para o cinema popular, reviram suas posições. Clovis Molinari, historiador e coordenador de documentos audiovisuais e cartográficos do Arquivo Nacional, esteve intimamente ligado ao cinema novo, gravou depoimento no qual explica:

“Eu estava totalmente enganado, porque depois, muito tempo depois, revendo os filmes da chanchada, eu fui perceber que a crítica social, as referências ao Brasil, os problemas políticos e econômicos brasileiros estavam presentes [...] eu acho que esse depoimento na verdade não é uma crítica, é uma autocrítica, no sentido de que nós, com o olhar

³ Idem 1.

*preconceituoso deixamos de ver coisas fundamentais dentro da história do cinema brasileiro. No caso da chanchada, eu faço essa mea culpa, porque querendo uma ação imediata política, querendo utilizar o cinema como arma revolucionária, querendo ser mais objetivo, enfim, falar dos problemas de uma maneira mais agressiva, nada daquilo funcionou. O próprio Cacá Diegues dizia que aquela geração não queria muita coisa, só queria mudar o mundo. Olha a pretensão”.*⁴

Esta pesquisa foi estruturada ao perceber a ausência de um trabalho voltado exclusivamente para a música inserida nestes filmes, pois existem diferentes estudos sobre os demais campos que comprovaram a importância do cinema popular brasileiro das décadas de 40 e 50, mas nenhum que tenha como objeto central a trilha musical destes filmes.

É necessário esclarecer, devido ao uso popular equivocado do termo, que este trabalho tratará da trilha musical, que diferencia da trilha sonora. Entendemos que trilha sonora é a organização do material sonoro em três pistas distintas, uma para diálogos, outra para efeitos sonoros e a terceira para música. Gravados em bandas ópticas independentes, editados e mixados (CARRASCO, 2003, p. 133). Sendo assim, o termo trilha musical deixa claro os objetivos desta pesquisa: a música dos filmes.

Os estudos na área da música para cinema, no Brasil, são recentes e os termos utilizados para denominar tipos diferentes de música inseridas nos filmes ainda não estão solidificados e, muitas vezes, não são ideais. Utilizaremos, neste trabalho, denominações para a música utilizada na atualidade por pesquisadores considerados pela academia, embora esta pesquisa não concorde com o nome dado a alguns procedimentos musicais, pois são empregados de maneira avessa à denominação consolidada e utilizada há décadas, por exemplo, pelas artes cênicas, o que causa confusão no entendimento de textos que se referem à música, por parte de profissionais

⁴ Idem 1.

de outras áreas. Para que haja total compreensão da forma como as músicas são utilizadas nos filmes, é necessário determinar o significado de cada termo.

Neste trabalho designaremos como *música diegética* a toda inserção musical que tem sua fonte explicada no vídeo, isto é, tanto as personagens como os expectadores são capazes de perceber que a música existe e qual a fonte sonora que a produz. Esta fonte pode ser um aparelho de rádio, um toca discos, uma orquestra, ou até mesmo um cantor *a capella*. Música *não diegética* ou *extradiegética* é a música que está inserida na cena sem explicação da fonte. O expectador é capaz de ouvir, mas muitas vezes a presença de uma fonte sonora seria impossível. Imagine um casal em um bote, perdidos em alto mar, de onde viria o som de uma orquestra completa? Seria impossível haver uma fonte real no local e, caso houvesse um transatlântico ao lado, com a orquestra, eles deixariam de “estar perdidos”, enfim, impossível haver a fonte sonora⁵. Existem casos ainda de inserção mista, diegética e não diegética simultaneamente – este é um procedimento consolidado dentro do formato musical, principalmente do musical americano. Podemos descrever o exemplo de números que acontecem com frequência nos filmes musicais com canções. Um casal, por exemplo, está conversando em uma mesa de restaurante, as outras mesas estão repletas com clientes, além de garçons e empregados. Em um dado momento, um dos atores começa a cantar e, em alguns segundos, todos do restaurante estão cantando a mesma música e dançando coreografados, mas no restaurante, não existe nenhum instrumento ou aparelho de reprodução sonora, nenhum conjunto, rádio ou banda. Ao fim da música todos voltam normalmente aos seus lugares e o diálogo é retomado. A voz cantada dos atores é diegética, pois tanto nós espectadores podemos ouvir como as personagens, mas o acompanhamento musical por instrumentos não pode ser comprovado, não há como afirmar que a música estava sendo

⁵ Esse exemplo foi criado a partir de comentário de Alfred Hitchcock, diretor do filme *Lifeboat* (Um barco e nove destinos – 1943) ao compositor da trilha musical, David Raksin (CARRASCO, 1993, p. 78)

feita no local, mas nós, espectadores, podemos ouvi-la, então, extra diegética. As músicas, diegéticas ou não diegéticas, poderão ser instrumentais, produzidas apenas por instrumentos, não importando a formação utilizada; ou na forma canção, que utiliza letra e melodia, acompanhada, ou não, por instrumentos.

O leitor encontrará, neste texto, informações coletadas por dois anos de pesquisa, nos arquivos da Atlântida e seis meses de pesquisa, nas dependências da Cinemateca Brasileira. Desde julho de 2009, a cinemateca é responsável pelo acervo que pertenceu à família Severiano Ribeiro, vendido ao Ministério da Cultura em junho de 2009 e transferido para São Paulo, no mês seguinte. Além das informações nos filmes, documentos e fotos, pudemos buscar detalhes através das entrevistas agendadas pelo projeto Globo Universidade com profissionais que estiveram envolvidos no processo de criação e inserção das músicas nos filmes da Atlântida.

Nesta dissertação existem informações sobre o estabelecimento da forma do filme popular brasileiro da companhia, localizando os antecessores e fontes doadoras de elementos que compõem o produto da Atlântida. No capítulo sobre a criação da Atlântida está um resumo dos acontecimentos que levaram à criação da companhia, assim como dados sobre os fundadores, o que desejavam para a empresa, como ocorreu a troca de integrantes na diretoria ao longo dos anos até quando se decidiu não produzir mais filmes para cinema. Este capítulo não foi aprofundado devido ao grande número de pesquisas, sobre a trajetória da Atlântida, citado anteriormente.

Nosso objeto de análise, os filmes, está relacionado no capítulo Produção e detalhado no Anexo um, no qual se encontram as fichas técnicas, retiradas dos créditos dos filmes e de documentos oficiais da empresa, e as canções utilizadas na trilha de cada um deles. Os dados que descrevem a qualidade de equipamentos utilizada pela Atlântida para captação e tratamento de áudio podem ser encontrados no texto, assim como a qualidade e quantidade de música utilizada nos filmes, a qual se modifica pela espécie de

tecnologia que chega à empresa e também, pelos profissionais que são contratados para dirigir os filmes e compor as trilhas.

As músicas dos filmes e os números musicais, detalhados neste trabalho, bastariam existir pelo valor como registro audiovisual de nomes importantes da música popular brasileira, mas são apresentados aqui, com o respeito e a importância que lhe são devidos. Estes filmes apontam um período em que o cinema no Brasil era estruturado economicamente, de maneira modesta, para produzir material de qualidade capaz de competir com o estruturado cinema norte-americano.

Esperamos ter contribuído para a conservação de informações preciosas para o estudo da música aplicada à dramaturgia e ao audiovisual no Brasil.

1 – Antecedentes: Sobre a criação da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.

Brasil, final da década de 30. O então presidente Getúlio Vargas tinha uma visão toda especial sobre o cinema:

“Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-o às necessidades do seu habitat, é o primeiro dever do estado. Ora, entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas [...]

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mas fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola [...]

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente as de amanhã, entrarão em contacto com os acontecimentos da História e acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão seus comentários nesses segmentos vivos da realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias [...]

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que

assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu”. (in SIMIS, 2008, p. 29 a 31)

O cinema, no final da década de 30 era o segundo meio de comunicação mais importante no país, superado apenas pela imprensa, pois nesta época, o rádio ainda não estava solidamente estabelecido como meio de comunicação popular e tratava-se de um meio de comunicação regionalizado⁶ (SIMIS, 2008, p. 25). Não nos causa espanto perceber que o Estado tenha voltado seu olhar para o cinema com a intenção de utilizá-lo para auxiliar e enriquecer o processo de educação planejado por Getúlio. Mas a educação não era a única meta para o cinema no Estado Novo. O governo pretendia veicular a propaganda, que poderia “favorecer a integração nacional”, que a partir dos anos 30 tinha se tornado “uma das prioridades do regime pós-revolucionário na construção do Estado”. Responsáveis pelos planos de divulgação do governo desejavam divulgar seletivamente os atos do presidente Getúlio Vargas, para “difundir uma imagem carismática” caracterizando-o “como ser onipresente e onisciente, mas também simples e acessível” (SIMIS, 2008, p. 41 a 47). Um elemento sonoro adicionado aos filmes do cine jornal, com este objetivo, foi a captação e inserção de palmas produzidas por multidão durante os discursos de Getúlio, na busca de unir a população em torno da ideia de que havia unanimidade no apoio ao programa às decisões do Governo (SIMIS, 2008, p.54).

Não bastava ao Estado incentivar a expansão do cinema, era preciso controlá-lo, por este motivo foram criados órgãos que se responsabilizavam pela censura dos filmes produzidos. Getulio passou a estabelecer cotas de exibição para os filmes brasileiros em relação aos estrangeiros e, no ano de 1939, assinou o decreto-lei nº 1.949 aos trinta dias do mês de dezembro, documento que tinha como texto no “*Artigo 34: os*

⁶ As rádios do início da década de 30 tinham a potência capaz de levar a programação por no máximo 250 km, o que impossibilitava que rádios de um estado retransmitissem para outro, assim a Rádio Nacional do Rio de Janeiro não podia ser sintonizada em São Paulo ou outros estados brasileiros.

cinemas são obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa metragem”.

Ao perceber a lacuna existente entre a produção de filmes brasileiros e a produção necessária para cumprir a meta de exibição de filmes nacionais, Moacyr Fenelon⁷ e José Carlos Burle⁸ fundaram a Atlântida, com objetivos claramente definidos expressos na carta manifesto:

“Na hora presente, mais do que em qualquer outra, as nações reúnem e incitam os seus elementos nacionalizantes mais expressivos. Não precisaríamos aqui, numa simples explanação de nossos propósitos, realçar todos os fatores que fazem do cinema um desses mais fortes elementos. Lembramos, porém, que a arte completa o nível de cultura superior e constitui com a ciência, a política e a religião, todo o patrimônio moral e intelectual de uma época, de um povo.

O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder, dentre todas, de objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, por esse grande poder de penetrar e persuadir às mais diversas multidões, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva.

Entretanto, no Brasil, sempre nos resignamos em aceitá-lo exclusivamente como atividade estrangeira, assimilando influências nem sempre boas, em troca de somas grandiosas que lhe são enviadas anualmente – isso porque fixássemos a idéia de Cinema Brasileiro, como brincadeira sem gosto de sonhadores teimosos.

Contamos com uma Arte Brasileira – na literatura, na música, na

⁷ Moacyr Fenelon de Miranda Henriques (05 de Novembro de 1903-1953). Natural de Patrocínio do Muriaé. Aproximou-se de Luiz de Barros, durante período que trabalhou na instalação de rádios para a Columbia, capitaneada por Alberto Byington Jr.. Segundo depoimento de Fenelon para a revista *Cena muda* ele teria trabalhado com Luiz de Barros em *Acabaram-se os otários* (1929) como sonografista e aí iniciado sua carreira no cinema, fato que Luiz de Barros não confirma.

⁸ José Carlos Queiroz Burle (19 de Julho de 1910 – 1983). Natural do Recife. Médico. Aprendeu piano na adolescência. Atuou como jornalista escrevendo crônicas para o Jornal do Brasil durante o ano de 1936, tendo passado a redator em 1937, cargo que ocupou até 1942 quando passou o contrato para a Rádio Jornal do Brasil que se encerrou em 1956.

pintura, e em seus outros ramos, - que, em gloriosa tradição, tem fixado toda expressão de nossa terra e de nossa gente, ajudando a assegurar essa incomparável unidade de nação civilizada.

Contamos com o apoio do Governo Brasileiro, tão característico nos empreendimentos nacionais de idealismo nitidamente construtor, apoio tantas vezes testemunhado à cinematografia nacional pelo estímulo que lhe vem emprestando, isentando de taxas alfandegárias o material importado instituindo a exibição de nossos complementos em todos os programas e, recentemente, obrigando aos exibidores manterem em cartaz, pelo menos uma vez ao ano, um filme brasileiro de longa-metragem. Maiores possibilidades ainda oferecerá à iniciativa particular, quando esta, pela sua realização inteligente e honesta, justificar maiores compensações e novos auxílios.

Contamos com o grande público brasileiro, ardoroso que é pela suas causas e que demonstrando rara compreensão e tolerância da realidade do nosso cinema, anseia por isso mesmo vê-lo em bom nível, longe do empirismo até aqui marcado pelas intermináveis tentativas – quase sempre honestas, mas sempre vazias – ensaios, apenas, de arte amadorizada e de indústria rudimentar.

A falta de organização industrial seria a principal causa, senão a única, do nosso retardamento, neutralizando todos os esforços de alguns de nossos técnicos, escritores e artistas, abnegados e competentes profissionais que muito realizariam dentro de orientação certa artística e industrial.

A finalidade de Atlântida é a produção de filmes cinematográficos – documentários, noticiosos, artístico-culturais, de longa e pequena metragem, desenhos animados, dublagem de produções estrangeiras e atividades afins – implantando uma indústria e uma arte de Cinema no Brasil.

A isto nos propomos levados pelo que vimos nos referindo e pelo grande ideal de levantarmos as paredes dessa grandiosa construção que será o Cinema Brasileiro, cujos alicerces já estão lançados – o nosso meio social.

A criação de Atlântida – Empresa Cinematográfica S.A., de caráter absolutamente brasileiro, é, sem dúvida, o melhor emprego de capital na atualidade e realização das mais necessárias, quando o Brasil, procurando bastar-se a si próprio, vive a fase definitiva de sua emancipação econômica.

Evidentemente, necessária se torna a seleção de produção independente, para que se não inutilize com assuntos ridículos e prosaicos um perfeito trabalho técnico de estúdio e laboratório garantido pela organização. Assim, não chegarão a público, por nosso intermédio, os maus trabalhos daqueles que se desculpam com a falsa e derrotista alegação de que o povo não aceitaria coisa séria, melhor cuidada. Este erro pré-consciente, tão próximo da displicência quão da impossibilidade de realizar, não terá a nossa colaboração; não tomará lugar aos produtores capazes e bem intencionados que solicitem produzir seus filmes nos estúdios Atlântida.

[...] Portanto, parte da renda dos filmes confeccionados nas instalações iniciais destina-se à execução do plano geral que, uma vez concluído ,

comportará uma produção anual aproximada de 36 filmes de grande metragem e 150 filmes curtos, complementares, entre a nossa produção e a independente, o que em média, significa a retenção de 18 milhões de contos do nosso tributo à indústria de outros países.

Todo material a ser adquirido pela empresa será importado nos Estados Unidos da América do Norte, sempre do último modelo de cada tipo, o mesmo empregado pelas grandes companhias ianques.

O aspecto-indústria, indispensável a qualquer realização continuada de cinema, não chegará a deformar o aspecto-arte do Cinema Brasileiro elaborado pela Atlântida, porque não pretendemos abarrotar o mundo com nossa produção; não nos obrigaremos a fixar tipos estandardizados e idéias padronizadas, porque estamos a salvo da preocupação de explorarmos as bilheterias de todos os rincões da terra, já que não nos iludimos em concorrer com as grandes empresas mundiais nesses próximos anos de nossa evolução. Tipos, situações, enredos e temas – falsos e vulgares, com que o cinema convencionalista tem explorado a ingenuidade das massas, inteiramente subordinado à indústria pesada.

O fato de se acusar as massas de medíocres não justifica, antes agrava, o cinema mediocrizante.

Seremos uma grande empresa brasileira, começando por valorizar nossos temas, no que possuímos de mais belo, nos ambientes pictóricos e regionalistas, nos aspectos sociais do homem brasileiro, na sua história, na sua arte, suas tradições e seus costumes e na psicologia desse homem.

Com esta orientação obteremos plenamente nosso mercado, a despeito de qualquer deficiência que possa haver, presentemente, na distribuição de filmes no país. Assim, penetraremos no coração da gente mais sentimentalista dos povos civilizados, grande povo disperso por imensas distâncias, mas intimamente uno em sua formação e desenvolvimento.

Se, então, o estrangeiro se interessar em conhecer a nossa terra e a nossa gente, o que há no Brasil de belo e humano, e por conseguinte, de universal – aí, sim, teremos com orgulho, a oportunidade de nos afirmar ao mundo por intermédio da nova arte da humanidade [...]"



Foto nº 01 - José Carlos Burle
Cedida pela Cinemateca Brasileira



Foto nº 02 - Moacyr Fenelon
Cedida pela Cinemateca Brasileira

Segundo o livro *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*, produzido pelo SESC São Paulo, este texto, idealizado por Fenelon e escrito por Alinor Azevedo, era enviado, anexado às ações, aos compradores. Os investidores eram procurados, principalmente, no círculo de amigos de José Carlos Burle como nos descreve o livro:

“Nos dias seguintes (após a redação do manifesto), Burle continuou vendendo os papéis para familiares e amigos, até esbarrar com um entendido nessas transações que o alertou para a falcatrua em que estava metido, transacionando papéis de quem estava respondendo a processos por estelionato e que, inocentemente, Fenelon alçara à presidência da empreitada.

Assustado, Burle devolve os papéis, prometendo reembolsar os que haviam confiado nele. Fenelon, apavoradíssimo, implora seu auxílio. Ambos vão conversar com o irmão de Burle, Paulo, competente e íntegro homem da alta indústria e comércio carioca

que mantinha estreitas ligações familiares com o conde Pereira Carneiro, dono do Jornal do Brasil. A assessoria jurídica do órgão de imprensa opina que poderão reaver parte do dinheiro captado. É convocada uma assembléia geral que consegue destituir o presidente fraudador.

Dias depois o Jornal do Brasil informa que a Atlântida Cinematográfica é agora integrada por Paulo Burle, presidente; José Carlos Burle, diretor artístico e Moacyr Fenelon, diretor técnico.” (GIFFONI, 2001, p.47)

O citado presidente da Atlântida, na época, era Leandro Ribeiro Gonçalves de Melo, que respondia a um processo aberto pelo governo por crime contra a economia popular. Segundo a narrativa de Máximo Barro sobre a reunião, para “destituir o presidente corrupto”, o encontro foi complicado. Todos estavam armados, mas Leandro cedeu quando lhe ofereceram uma grande quantia em dinheiro. Alguns dias depois, a 05 de outubro de 1941, foi convocada a assembleia geral dos acionistas da Atlântida, às 17 horas, na Avenida Rio Branco, 110, 7º andar, sede do Jornal do Brasil, quando Burle e Fenelon conseguiram evidenciar a lisura da produtora (BARRO, 2007, p. 94 a 97). A reestruturação trouxe a seguinte formação, publicada no diário oficial do dia 13 de outubro de 1941: Paulo Burle, Diretor-Presidente, José Carlos Burle, Diretor-Secretário, Fenelon, Diretor-Superintendente e Charles Messin Browne, diretor Tesoureiro. O conselho fiscal era formado por Cyro Ribeiro de Abreu, Dr. João Augusto Mac Dowell e Clovis Soares Dutra. Os suplentes eram Ernesto Pereira Carneiro Sobrinho, Luiz Augusto Silva e o Dr. Manoel Vicente de Oliveira Mello.

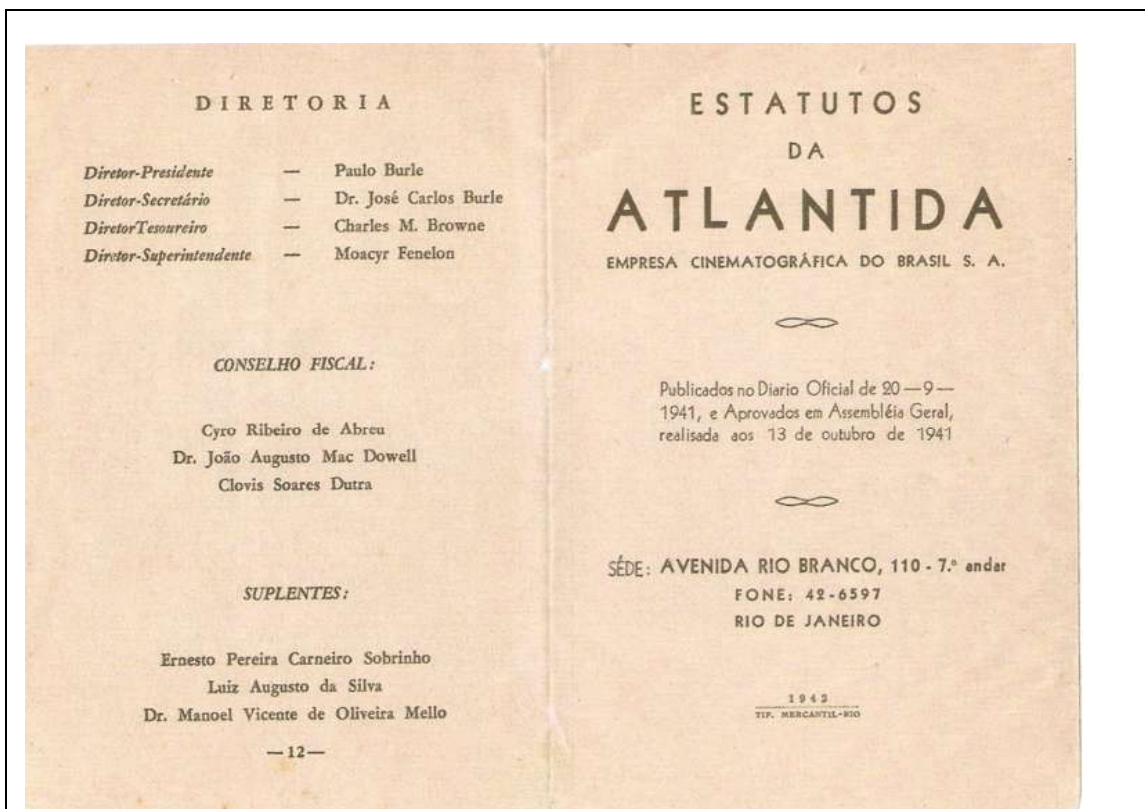


Imagem nº1 – Estatutos da Atlântida – páginas 12 e 1

Novo início, nova formação e novo manifesto escrito e publicado por Fenelon e Burle ainda antes da citada assembleia.

*“Atlântida” – Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.
Manifesto de incorporação*

O cinema, pelos aspectos tão variados que apresenta, principalmente pela natureza industrial de suas realizações, já se firmou no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos do progresso. A tal ponto que os grandes povos de hoje lhe dedicam atenção permanente, entregando-se com esforço ao estudo dos métodos técnicos, financeiros e comerciais que lhe são próprios.

No Brasil o cinema ainda representa muito menos do que deveria ser e por isto mesmo quem se propuser, fundado em seguras razões de capacidade, a contribuir para o seu desenvolvimento industrial, sem dúvida estará fadado aos maiores êxitos. E também prestará indiscutíveis serviços para a grandeza nacional. Tais propósitos nortearam o lançamento de “Atlântida” – Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., sociedade em constituição de acordo com o

Decreto – Lei nº 2.627, de 26 de setembro de 1940. Suas finalidades são produzir filmes cinematográficos de qualquer metragem e desenhos animados, efetuar dublagem de produções estrangeiras, bem como quaisquer outros serviços correlatos com a indústria do cinema. Estes objetivos, bem cumpridos, produzirão por certo os melhores resultados comerciais num meio como o nosso, que tem sido até então um dos mercados mais proveitosos para os produtores estrangeiros.

A sociedade será por tempo indeterminado. Seu capital: 1.000:000\$000 (mil contos de réis), dividido em 10.000 (dez mil) ações ordinárias, nominativas, do valor de 100\$000 (cem mil réis) cada uma e a subscrição será feita à vista ou mediante o pagamento de 10% (dez por cento) do valor das ações no ato de sua tomada. As entradas iniciais poderão ser entregues a qualquer dos incorporadores e o restante será pago em parcela de 10% (dez por cento) por chamadas, a critério da Diretoria. Os acionistas, havendo proposta dos diretores e parecer dos fiscais, poderão elevar o capital até o limite máximo de 10.000\$000 (dez mil contos de réis), sendo 50% (cinquenta por cento) em ações nominativas ordinárias e 50% (cinquenta por cento) em ações nominativas preferenciais.

A sociedade terá sede e foro no Rio de Janeiro, podendo, entretanto operar em todo território nacional e fora do país.

As ações serão lançadas a subscrição pública a partir de 20 do corrente, nos escritórios da sociedade, à Avenida Rio Branco, nº 110, 7º andar, nesta cidade, até 27 deste mês.

Todos os esclarecimentos a respeito da subscrição, bem como quaisquer informações sobre os estatutos, prospecto e demais documentos da sociedade de formação, poderão ser obtidos pelos interessados nos escritórios sociais já indicados.

A assembléia geral de constituição definitiva terá lugar 15 dias depois de encerrada a subscrição, nesta cidade, com aviso prévio pela imprensa.

As despesas efetuadas pelos incorporadores para a constituição da sociedade, consistentes em publicidade, locação dos escritórios sociais, compra de móveis, utensílios, material de expediente e pagamento de salário a empregados, elevam-se à quantia de 21:723\$000 (vinte e um contos setecentos e vinte e três mil réis). Cada um dos incorporadores subscreverá 1.500 (mil e quinhentos) ações e as vantagens a que ambos terão direito são as constantes dos artigos 37, alínea “c” parágrafo único e 43, parágrafos 1º e 2º dos estatutos.

A idoneidade moral e a segurança financeira dos incorporadores de “Atlântida” – Empresa Cinematográfica do Brasil S. A., constituem a maior garantia para aqueles que quiserem subscrever as ações da sociedade.

Os incorporadores Moacyr Fenelon, brasileiro, cinegrafista, residente à Rua das Laranjeiras, nº 48; - José Carlos Burle, brasileiro, médico, residente à Rua Alberto Campos, 132, apartamento 201.

Rio de Janeiro, 18 de Dezembro de 1941⁹

⁹ Este texto foi publicado no Diário Oficial da União, Seção I, nº 219, de 20 de setembro de 1941, pgs. 18304 e 18305 e transcrito pelo pesquisador Michel do Espírito Santo no dia 25 de agosto de 1980 para os arquivos da Atlântida..

As palavras do segundo manifesto, embora reduzidas em relação às do primeiro, foram marcantes e sinceras, mas após o acordo de retirada do antigo presidente, somado aos gastos para oficializar a empresa, não sobrou dinheiro, como explica Máximo Barro:

“... antes mesmo da produção do primeiro filme, a companhia deixava de cumprir o prometido no Manifesto, e a construção de um estúdio moderno foi substituída pelo aluguel de um antigo local de jogos proibidos, o frontão, onde se praticava o extinto jogo de pelota basca. A cancha dos pelotários se tornou o palco de filmagem. As arquibancadas, depósito de material elétrico e negativos. A parte administrativa, sala de produção e maquiagem. Outros cubículos foram construídos para as demais necessidades. O tratamento acústico foi resolvido capeando teto e paredes com esteiras de peri-peri. Para economizar mais, um funcionário ficava sentado no teto, de binóculos em punho, acompanhando o tráfego de aviões e avisando quando a tomada podia ser rodada sem ruídos externos. E, durante as filmagens de Luz dos meus olhos, não se podia mais trabalhar à luz do dia, pois os ruídos das serras e martelos de uma construção vizinha impediam a captação de som direto. A câmera utilizada era do tempo do cinema mudo. As extraordinárias habilidades artesanais de Fenelon improvisaram um motor síncrono, responsável por captar o som direto. No entanto, o ruído emanado da peça intrometida foi solucionado com um sistema de blimpagem (uma cabine acomodava a câmera e fazia o isolamento sonoro), também invenção de Fenelon que, se por um lado resolvia o problema acústico, encobertava as lentes, impedindo a realização de closes. Grande parte do estilo estático, quase teatral, que marcou muitos filmes da Atlântida não se deve a motivos estéticos, mas sim, a empecilhos que obstavam a correção do foco. Nas raras vezes que a câmera ou os intérpretes se locomoviam, um barbante era ligado entre eles para que não saíssem do limite do alcance do foco. Na montagem, o corte do som corria paralelo ao da imagem”. (BARRO, 2001, n° 46)

Com essa precariedade de equipamentos é que ocorreram as primeiras filmagens. O descrito frontão situava-se na Avenida Visconde do Rio

Branco número 41 onde foram produzidos apenas cinejornais, durante os dois primeiros anos. O primeiro longa-metragem foi rodado em formato de reportagem que registrou o IV Congresso Eucarístico Nacional em São Paulo no ano de 1942. Como complemento deste documentário exibia-se *Astros em desfile*. Nos arquivos da Cinemateca Brasileira existem informações de que neste filme, produzido em 1943, a direção ficou a cargo de José Carlos Burle e houve a participação dos músicos Chiquinho e seu Ritmo, Déo, Emilinha Borba, Grande Otelo, Luiz Gonzaga, Manezinho Araujo, Monteiro e Edelweis e Quatro Ases e um Coringa. Infelizmente não existem sequer fragmentos destas produções.

Segundo Luiz Felipe Miranda, a partir do ano de 1944, formou-se a primeira equipe de produção com Edgar Brasil, como fotógrafo; Waldemar Noya, na função de montador; Watson Macedo, também montador, acumulando a função de assistente de direção. Paulo Vanderley, como argumentista e roteirista; Cajado Filho cenógrafo e Paulo R. Machado, assistente de diretor (RAMOS e MIRANDA, 2004, p. 33).

Em poucos anos o grupo de atores da companhia estava estruturado e a Atlântida os lançava, assim como os cantores, que se transformavam em sucesso através dos filmes produzidos pela empresa. O fato é que a produção estava distante da proposta descrita nos manifestos. As produções rentáveis eram comédias e musicais e a meta em quantidade de produções anuais era infinitamente distante da suposta pelos fundadores. Watson Macedo era o responsável por produzir filmes populares, a fim de sustentar os projetos intelectuais de Burle e Fenelon.

No ano de 1947, Severiano Ribeiro¹⁰ tornou-se o principal acionista da Atlântida.

¹⁰ Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Empresário, Natural de Fortaleza, CE (1912 – 1993). Herdeiro da maior cadeia exibidora de cinema no Brasil. Estudou Administração em Londres com a finalidade de assumir

“... em 1946, o presidente Eurico Gaspar Dutra assinava o decreto 20.943, que ampliava a reserva de mercado para os filmes brasileiros. Segundo o decreto, os cinemas seriam obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, três filmes nacionais. Assim, Ribeiro Júnior entrava na produção de filmes para cobrir estrategicamente a reserva obrigatória e auferir o maior lucro possível enquanto a lei existisse” (VAZ e BRAGA, 2007, p. 134)

Com a experiência profissional e a capacidade administrativa, Severiano Ribeiro modificou o produto da empresa, aproximando-o mais do gosto popular e alcançando números nunca antes vistos dentro da empresa. Foi a primeira vez no Brasil que uma empresa conseguiu reunir todas as etapas, da produção à exibição de filmes. A Atlântida produzia, a cinegráfica São Luiz revelava, a UCB distribuía, a cadeia Severiano Ribeiro de cinemas exibia, a Gráfica São Luiz imprimia os cartazes e os ingressos e a Publicidade São Luiz divulgava. A força administrativa de Severiano impulsionou a Atlântida, mas dispersou a formação inicial:

“Severiano Ribeiro entrou por uma porta, Fenelon saiu por outra. Não se rendeu ao novo modelo implementado, jamais abdicou de sua postura ética, lutando bravamente por seus ideais.” (GIFONNI, 2001. p. 9)

Na madrugada do dia 2 de novembro de 1952 aconteceu um incêndio que destruiu as instalações da Atlântida. Segundo relatos, o fogo iniciou pelos fundos do prédio, local onde eram guardados os negativos e as cópias. “O teto no chão, equipamentos retorcidos pelo calor e apenas as paredes em pé, manchadas pela fumaça”. O prédio vizinho que abrigava o Cine Olímpia também foi destruído completamente. A Atlântida teve um

os negócios da família. Investiu na distribuição de filmes fundando a Distribuidora de Filmes Brasileiros que foi substituída paulatinamente pela União Cinematográfica Brasileira (UCB). Abriu um laboratório, Cinegráfica São Luiz, ampliando o campo de atuação dentro do ramo cinematográfico. Com a compra da Atlântida passou a atuar desde a produção, passando pela distribuição e finalizando com a exibição de filmes.

enorme prejuízo, pois dos “Cr\$15 milhões destruídos apenas 12 estavam segurados” (BARRO, 2007, p. 231). O cenário, que estava pronto para rodar o filme que seria exibido antes do carnaval de 1953, foi completamente destruído e as duas últimas produções apenas se salvaram porque estavam no laboratório que não ficava no mesmo prédio. Esses filmes eram *Amei um bicheiro* (1952) e *Os três vagabundos* (1952).

Para conseguir produzir o carnavalesco, que deveria ser exibido antes do carnaval, pois era grande parte da renda anual da companhia, foram alugados os estúdios Flama¹¹. O nome provisório do filme, antes do incêndio, era *Pegando fogo*, porém, para tentar apagar da memória o acidente ocorrido, ele foi exibido com outro nome, um título que vinculava pela primeira vez o nome da produtora ao da comédia: *Carnaval Atlântida*.

Durante a filmagem deste musical de carnaval, José Carlos Burle se desentendeu com Oscarito e foi afastado da direção. A briga teve início durante a cena que Oscarito interpreta Helena de Tróia e José Lewgoy, Páris.

Oscarito teria trabalhado na preparação de uma maquiagem por vários dias. Pela perfeição alcançada com a caracterização, Oscarito teria pedido a Burle que fizesse um close de seu rosto travestido, mas Burle teria se negado. Oscarito saiu dos estúdios e se recusou a retomar as filmagens. Para que o filme fosse concluído, Severiano Ribeiro promoveu Carlos Manga a diretor. Manga nos contou¹² que quando assumiu a direção do filme, parte dele estava pronta, além de alguns números musicais, ficando sob sua responsabilidade a conclusão das cenas finais e a composição de grande parte dos quadros musicais.

¹¹ Os estúdios Flama eram propriedade de Moacyr Fenelon e Rubens Beraldo, dono da rádio Continental. (MACARIO, 2009, p. 27 in *Nas trilhas do cinema brasileiro*)

¹² O texto da entrevista está transcrito na íntegra no anexo dois.



Foto nº 03 – José Lewgoy e Oscarito em *Carnaval Atlântida*

A escolha foi acertada e o jovem de 25 anos se transformou no diretor que mais bilheteria rendeu à Atlântida, em todos seus anos de existência. Luiz Henrique Severiano Ribeiro Baez, com base nos arquivos pessoais de seu avô e nos da companhia, nos informou que o público pagante saltou da faixa de um milhão de espectadores, antes da atuação de Manga como diretor, para alcançar a marca de 15 milhões de espectadores no filme *O homem do Sputnik*, em 1959, dirigido por Manga.

Em 1962, a Atlântida interrompeu a produção de longas e continuou apenas com os cinejornais.

No ano de 1970, uma inundação nos depósitos de empresa danificou alguns filmes e destruiu outros.

Em 1974, Carlos Manga produziu o documentário *Assim era a Atlântida*. O filme reuniu cenas dos filmes sobreviventes às duas catástrofes e depoimentos de pessoas que estavam envolvidas com as produções. Nele, a narração informa que apenas 27 filmes foram preservados. Hoje, depois de uma busca por parte da família Severiano Ribeiro, temos 47 filmes completos e fragmentos de pelo menos dois deles. Segundo carta da família Severiano Ribeiro, publicada pelo Ministério da Cultura no site oficial da Cinemateca Brasileira, existem ainda alguns títulos em poder de colecionadores que não abrem mão da posse dos filmes.

A Atlântida não atingiu a produção sonhada por seus fundadores, de 36 filmes de longa metragem a cada 12 meses, mas foi responsável por colocar no mercado uma média de 3,3 filmes ao ano. Um número relativamente alto, se considerarmos a condição de equipamentos disponíveis e o custo do material para a produção de filmes no Brasil. Passemos aos detalhes desta produção e à música que foi utilizada para compor os filmes da companhia.

1.1 - A Produção:

A Companhia Atlântida Cinematográfica produziu 66 filmes para exibição em cinemas no período de duas décadas. Alguns destes filmes não existem mais devido aos acidentes, incêndio e inundação, já citados. Outros filmes tiveram as cópias perdidas durante a distribuição para exibição nos cinemas, pois na época não havia condições econômicas, propícias, para produzir diversas cópias, devido ao alto custo do material necessário. A família Severiano Ribeiro se empenhou, nos últimos anos, na recuperação de títulos em antigos cinemas e em acervos de colecionadores particulares e foi vitoriosa. Foram encontrados alguns títulos na íntegra e, em casos como o de *Areias ardentes* (1951), apenas fragmentos. Entre os filmes existentes e preservados encontramos comédias, musicais, policiais e romances.

Foram 15 diretores - Moacyr Fenelon, José Carlos Burle, Watson Macedo, Eddie Bernoudy, Riccardo Freda, Paulo Wanderley, Jorge Ileri, Eurides Ramos, Luiz de Barros, J. B. Tanko, Roman Barreto, Franz Eichhorn, Cajado Filho, Ismar Porto e Carlos Manga – os responsáveis pela criação de um dos maiores acervos produzido por uma única companhia cinematográfica no Brasil.

No período em que a obra da Atlântida foi produzida, não era de muita consciência por parte do estúdio e produtores, documentar plenamente a participação dos membros da equipe. Assim, após o desaparecimento de alguns títulos, ficou impossível determinar quantos foram exatamente os músicos que compuseram para a Atlântida. Depois do levantamento de todas as fichas técnicas apresentadas nos créditos iniciais dos filmes, foi possível identificar o nome de nove músicos: Alexandre Gnatalli, César Guerra-Peixe, Guio de Moraes, Léo Peracchi, Lírio Panicalli, Lindolpho Gaya, Luiz Bonfá, Radamés Gnatalli e Waldir Calmon. O que não nos dá segurança plena para afirmar que foram apenas esses nomes, pois não há registros oficiais de quem compôs a música para os filmes que se perderam, além da fragilidade das

informações contidas nos créditos. Se passarmos, pelas fichas técnicas¹³ dos filmes, perceberemos que havia muita instabilidade nos registros. Não existiam nomes estabelecidos para todas as funções desempenhadas pelos profissionais, nem mesmo estavam definidos nomes artísticos. Nomes estes, que vão ganhando ou perdendo letras. Exemplo disso são os casos do cantor Bill Farr que tem a grafia de seu nome em alguns filmes como Bil Far, Cyll Farney em algumas telas é Cyl Farney, Ivon Cury aparece como Ivon Curi e Jesus Narvaez, hora Jesuz Narvaez, é indicado como sonografista, responsável pela fonografia e pelo som em diferentes filmes, mas sempre desempenhou a mesma função. Aqueles que ainda não eram donos de reconhecimento popular apareciam com seus nomes de batismo, que com a fama eram modificados, como no caso do autor de uma das canções de *De vento em popa* (1957) Willian Blanco Abrunhosa Trindade, que compõe para outro filme, posteriormente, com o nome artístico de Billy Blanco. Existe ainda a modificação do nome do ator Irecê Valadão, que no filme seguinte passa a Jesse Valadão.

As indicações sobre a música composta, contidas nos créditos iniciais, acompanham o processo ocorrido com as demais funções dos elementos envolvidos na produção dos filmes. Encontramos indicações como “Música de”, “Partitura Musical”, “Partitura e Direção Musical”, “Organização Musical”, “Instrumentação e Regência”, “Trechos Musicais”, “Arranjos e Partitura Musical” e “Partitura, Arranjos e Orquestração”. Após busca de dados em arquivos e análise dos filmes, foi possível determinar a relação do tipo de atividade executada por cada um dos músicos que prestaram serviços à Atlântida. A expressão “Musica de”, nos primeiros filmes, aparece vinculada à utilização de composição de determinado músico, sem que houvesse necessidade de se tratar de música inédita, os trechos musicais inseridos nos

¹³ O anexo fichas técnicas foi confeccionado a partir dos créditos seguindo o critério de transcrever as informações como foram colocadas originalmente nos filmes. Por este motivo mantivemos nomes das funções e grafia de nomes originais.

filmes poderiam ser utilizados pela primeira vez, ao serem incorporados à trilha musical, assim como poderiam ser temas escritos anteriormente pelos compositores e, até mesmo, utilizados com outras finalidades. O termo “Partitura Musical” designava a composição original, inédita para o filme, assim como no cinema de Hollywood que denomina esse tipo de composição de *original music score*. A denominação podia também afirmar que o nome citado não era o do autor dos temas, mas sim o arranjador dos mesmos, mas os temas sempre eram inéditos. Este procedimento, de encomenda dos temas para um determinado compositor e atribuição do arranjo para outro músico, acontecia antes mesmo da fundação da Atlântida.

“Há um contrato assinado em 2 de Dezembro de 1936, que julgamos o mais antigo do cinema brasileiro, caso a Cinédia não disponha de outros. Nele, depois de preliminares, a cláusula primeira estabelecia: O compositor obriga-se a escrever letra e música e a dirigir a orquestração de todas as canções, assim como os fundos musicais necessários a serem incluídos no filme Maria Bonita, baseado no romance de mesmo nome de Afrânio Peixoto.

Não entendemos como Burle aceitou algumas das cláusulas, pois ele não sabia transcrever suas próprias canções ainda em 1960, quando começamos a montar seus documentários. O ingresso de Radamés Gnattali e Luis Cosme na orquestração, regência e finalização, deixa claras suas deficiências. Várias vezes ouvimos seus lamentos pela luta que mantinha com os que transcreviam suas canções, que soavam vanguardistas para os ouvidos das décadas de 20, 30 e 40. Dissonâncias e outros artifícios de tonalidade eram consertadas pelos escribas acadêmicos.” (MEYER, Tito Lívio in BARRO, 2007, p. 57)

Essa prática ocorreu por muitos anos e não apenas na Atlântida. Como informou Hernani Heffner¹⁴, *Rio Zona Norte* (1957), do diretor Nelson Pereira dos Santos, teve música original de Zé Kéti, mas foi Alexandre Gnatalli quem escreveu as partituras e regeu as gravações, pois o autor da música desconhecia a escrita musical em profundidade exigida para escrever um arranjo ou transcrever uma canção de sua própria autoria.

O termo “Organização Musical” estava ligado diretamente à escolha e organização de canções. Esta determinação de tarefa aparece raras vezes, pois era usual a escolha das canções e dos intérpretes pelo próprio diretor, como Adelaide Chiozzo afirmou em entrevista, Watson Macedo pedia aos cantores para pesquisarem entre autores e trazerem músicas inéditas para que ele escolhesse, ou ainda, quando Carlos Manga conta que escolhia entre os cantores de reconhecido sucesso e montava a seleção de canções que faria parte de seus filmes.

Indicações como “Arranjos” eram utilizadas para designar a atividade como tradicionalmente definida no estudo da música: Reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original (GROVE, 1994, p. 43). Como exemplo, temos a canção *Do re mi* de Fernando César Pereira, inserida no filme *De vento em popa* (1957) que foi arranjada por Tom Jobim para a interpretação de Dóris Monteiro, como informou Carlos Manga, embora este arranjo não estivesse indicado nos créditos. A indicação para as palavras “Orquestração”: Composição ou instrumentação de uma peça para conjunto de câmara ou orquestral (DOURADO, 2004, p. 239) e “Regência”: A direção de uma execução musical através de gestos visíveis destinados a garantir coerência e unidade de execução e interpretação. (GROVE, 1994, p.771) também era usada para descrever atividades ligadas ao uso original do termo musical. Por fim,

¹⁴ Informação obtida através de comunicação pessoal com Hernani Heffner - Diretor de conservação da Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro.

“Trechos Musicais” determinava que o compositor havia cedido trechos já arranjados, partes de composições inéditas ou não, para serem inseridas nos filmes.

Cabe ainda, ao observar os créditos, citar a ausência, nas telas de abertura dos filmes, do título e do compositor de canções inseridas, mas não creditadas. Como exemplo, faremos referência ao caso da música interpretada por Nelson Gonçalves em *Fantasma por acaso* (1946) e das duas canções interpretadas por Oscarito e por Myriam Thereza, em *O golpe* (1955). Não há nenhuma informação sobre essas canções nas telas de abertura dos filmes nem em forma de documento.

Uma das preocupações deste trabalho foi checar as fichas técnicas nos créditos dos filmes e nos arquivos da companhia, pois existem fontes que indicam nomes diferentes para os músicos, compositores e intérpretes de um mesmo filme. Temos, por exemplo, na Enciclopédia do cinema brasileiro, a afirmação de que Lírio Panicalli compôs a música do filme *Barnabé tu és meu* (1952) e de *Esse milhão é meu* (1958) (RAMOS e MIRANDA, 2004, p. 414). Os créditos não confirmam e apresentam Léo Peracchi como autor da “Partitura e Direção Musical” do primeiro; Alexandre Gnatalli, o autor dos “Arranjos e Partitura” do segundo e, em nenhum momento, citam o nome de Lírio. Outro exemplo é a autoria da música de *O Homem do Sputnik* (1959), que é creditada a Radamés Gnatalli, em *Este mundo é um pandeiro* (AUGUSTO, 2005, p. 253), mas nas telas apenas existe indicação do nome do arranjador e regente como Alexandre Gnatalli. Em *História do cinema brasileiro, Aí vem o barão* (1951) tem música indicada pelos nomes de Alberto Ribeiro, Ivon Cury, José M. de Abreu e Osvaldo Alves (RAMOS, 1987, p. 459), confundindo intérpretes de números musicais com autores da música do filme, indicada no filme como sendo da autoria de Lírio Panicalli e Lindolpho Gaya.

Os equívocos podem e devem ser perdoados, pois é de conhecimento de todo pesquisador das artes no Brasil que muitos de nossos acervos e arquivos são descuidados e que não há consciência da necessidade

de preservação da nossa memória, o que dificulta a coleta precisa de dados. Infelizmente, encontramos textos com afirmações imperdoáveis, escritos na atualidade, que não correspondem à verdade descrita por diversas pesquisas que tiveram como objeto de estudo a trilha musical do cinema brasileiro.

“... ao saber da intenção do autor de escrever este capítulo, permitiu-se impiedosa observação: Se o cinema brasileiro não existe, o que dizer da música do cinema brasileiro? Só que o cinema brasileiro existe. Pode não ter a excelência que lhe atribuem seus mais xenófobos defensores, mais existe. A música é que talvez não.” (MÁXIMO, 2003, volume 2, p.11)

O citado autor não comete apenas o deslize ao afirmar que a música do cinema brasileiro não existe. Mais adiante em seu texto, cita alguns poucos nomes, que na opinião dele, seriam compositores razoáveis no panorama da música de cinema no Brasil, excluindo nomes como Alexandre Gnatalli e Lindolpho Gaya, além de outros grandes nomes que dedicaram parte de suas composições aos filmes para cinema em outras empresas brasileiras.

A fim de eliminar dúvidas quanto à veracidade da autoria das composições para os filmes da Atlântida e o tipo das peças escritas por diferentes compositores brasileiros, coletamos todos os dados existentes nas telas de abertura dos filmes. Também buscamos informações nos arquivos da companhia para a elaboração de um anexo, que apresentamos, resumidamente, em tabela a seguir:

Filme	Ano	Diretor	Autor da trilha
Astros em desfile	1942	José C. Burle	*
Moleque Tião	1943	José C. Burle	*
É proibido sonhar	1943	Moacyr Fenelon	*
Brasil desconhecido	1944	José C. Burle	*
Tristezas não pagam dívidas	1944	José C. Burle	Direção musical: Guerra Peixe
Gente honesta	1945	Moacyr Fenelon	*

Romance de um mordedor	1945	José C. Burle	*
Não adianta chorar	1945	W. Macedo	*
Vidas solitárias	1945	Moacyr Fenelon	*
Gol da vitória	1946	José C. Burle	*
Segura esta mulher	1946	W. Macedo	*
Sob a luz do meu bairro	1946	Moacyr Fenelon	*
Fantasma por acaso	1946	Moacyr Fenelon	**
Este mundo é um pandeiro	1946	W. Macedo	*
A luz dos meus olhos	1947	José C. Burle	Direção musical: Lírio Panicalli
Asas do Brasil	1947	Moacyr Fenelon	*
Falta alguém no manicômio	1948	José C. Burle	*
Terra violenta	1948	Eddie Bernoudy	*** 35mm
É com esse que eu vou	1948	José C. Burle	Música de: Lírio Panicalli
E o mundo se diverte	1949	W. Macedo	**
O caçula do barulho	1949	Riccardo Freda	*
Escrava Isaura	1949	Eurides Ramos	Música de: Radamés Gnatalli
Também somos irmãos	1949	José C. Burle	Música de: Lírio Panicalli
Carnaval no fogo	1949	W. Macedo	Partitura e direção Musical: Lírio Panicalli
Não é nada disso	1950	José C. Burle	*
A sombra da outra	1950	W. Macedo	*** 35mm/16mm
Aviso aos navegantes	1950	W. Macedo	Partitura e Direção Musical: Lindolpho Gaya Organização: Osvaldo Alves
Aí vem o barão	1951	W. Macedo	Trechos Musicais Lindolpho Gaya Lírio Panicalli
Maior que o ódio	1951	José C. Burle	Musica de: Lírio Panicalli Arranjos: Léo Peracchi
Areias ardentes	1951	J. B. Tanko	**** 21s
Barnabé tu és meu	1952	José C. Burle	Partitura e Direção Musical: Léo Peracchi
Os Três vagabundos	1952	José C. Burle	*

Amei um bicheiro	1952	Jorge Ileri/ Paulo Wanderley	Partitura e Direção Musical: Léo Peracchi
É pra casar?	1953	Luiz de Barros	Waldir Calmon
Carnaval em Caxias	1953	Jorge Ileri	*** 35mm
Carnaval Atlântida	1953	José C. Burle/ (Carlos Manga)	Partitura e Direção Musical: Lírio Panicalli
A dupla do barulho	1953	Carlos Manga	Partitura Musical: Lírio Panicalli
Os três recrutas	1953	Eurides Ramos	*
Nem Sansão nem Dalila	1954	Carlos Manga	Partitura Musical: Lírio Panicalli Luiz Bonfá (tema)
Malandros em quarta dimensão	1954	Luiz de Barros	*** 35mm
A outra face do homem	1954	J. B. Tanko	*** 35mm
Matar ou correr	1954	Carlos Manga	Partitura Musical: Lírio Panicalli
Guerra ao samba	1955	Carlos Manga	*** 35mm
O golpe	1955	Carlos Manga	Lírio Panicalli
Paixão nas selvas	1955	Franz Eichhorn	*** 35mm
Chico viola não morreu	1955	Roman Barreto	**
Colégio de brotos	1956	Carlos Manga	**
Vamos com calma	1956	Carlos Manga	Arranjo e Partituras Musicais: Guio de Moraes
Papai fanfarrão	1956	Carlos Manga	*** 35mm
Garotas e samba	1957	Carlos Manga	Orquestração e Partitura Musical: Alexandre Gnatalli
Treze cadeiras	1957	Franz Eichhorn	**
De vento em popa	1957	Carlos Manga	Partituras, Arranjo e Orquestração: Alexandre Gnatalli
É a maior	1958	Carlos Manga	*** 35mm
Esse milhão é meu	1958	Carlos Manga	Arranjo e Partitura Musical: Alexandre Gnatalli
E o espetáculo continua	1958	Cajado Filho	***

			35mm
O homem do Sputnik	1959	Carlos Manga	Orquestração e Regência: Alexandre Gnatalli
Cupim	1959	Carlos Manga	Lírio Panicalli
O palhaço o que é?	1959	Carlos Manga	*** 16mm
Aí vem a alegria	1959	Cajado Filho	*** 35mm
Duas histórias/Cacareco vem aí	1960	Carlos Manga	Orquestração e Regência: Alexandre Gnatalli
Os dois ladrões	1960	Carlos Manga	Direção Musical: Alexandre Gnatalli
Quanto mais samba melhor	1961	Carlos Manga	Música: Alexandre Gnatalli
Pintando o sete	1961	Carlos Manga	Direção Musical: Alexandre Gnatalli
Entre mulheres e espiões	1962	Carlos Manga	Direção Musical: Alexandre Gnatalli
As sete Evas	1962	Carlos Manga	Música de: Luiz Bonfá
Os apavorados	1962	Ismar Porto	*** 35mm
* Filmes não encontrados. ** Filmes analisados, mas a autoria não foi indicada nos créditos *** Filmes existentes, mas sem cópia para pesquisador, apenas película frágil. **** Existem apenas fragmentos.			

Tabela 01 – Filmes produzidos pela Companhia Atlântida Cinematográfica organizados por ano de produção, listados com nomes dos respectivos diretores e músicos responsáveis pela composição, arranjo e/ou organização da música inserida nos filmes.

Partindo da lista construída pela pesquisa, passamos a conhecer os compositores que trabalharam para a Atlântida, assim como o volume de trabalhos produzidos por cada um deles. Alguns nomes são conhecidos na atualidade por essas e por outras composições musicais realizadas dentro e fora do cinema brasileiro. Após conhecer os nomes, é necessário conhecer quais equipamentos estavam à disposição dos músicos para produzir a música dos filmes.

2 - A Atlântida e seus sons

Desde o início do processo de industrialização da música, com as primeiras gravações em disco de composições musicais, não basta aos músicos, compositores e intérpretes a habilidade artística. A qualidade da tecnologia à disposição do artista passou a ser fundamental na qualidade do trabalho desenvolvido. Na Atlântida, sempre houve a preocupação em fazer um cinema de qualidade por parte de seus fundadores. Mas, a compra de equipamentos para gravação de áudio ocorreu após a aquisição de espaço físico, adequação deste para transformá-lo em estúdio e o investimento em equipamentos de filmagem. Depois de tudo isso, não havia verba para comprar um equipamento razoável, mesmo que usado. Segundo Hernani Heffner¹⁵, era necessário adquirir “microfones condensadores, o *boom* ou girafa, como era chamado, um recorder óptico, uma mesa mínima pra controlar o som”. Era imprescindível reunir “uma série de dispositivos para depois fazer uma espécie de requalificação, reequalização desse som para gravar o óptico final”, além da “parte de laboratório, negativo óptico”.

A promessa, firmada no manifesto de que “*Todo material a ser adquirido pela empresa será importado nos Estados Unidos da América do Norte, sempre do último modelo de cada tipo, o mesmo empregado pelas grandes companhias ianques*” não pôde ser cumprida. A solução foi produzir localmente parte dos equipamentos. O de revelação e equalização do som foi feito por Silvio Rabelo que se tornou especialista nesse tipo de trabalho, pois também montou um equipamento similar na Cinédia. Foi em trabalhos como técnico de rádio que Silvio adquiriu experiência profissional, mas de cinema ele não tinha conhecimentos específicos profundos, como a vasta maioria dos profissionais do cinema brasileiro na época. Vencendo a limitação, ele partiu do pressuposto de que som era som em qualquer tipo de gravação, havia que se

¹⁵ Os dados sobre equipamentos da Atlântida foram informados por Hernani Heffner em entrevista e comunicações pessoais. O texto integral da entrevista encontra-se no anexo dois.

definir uma qualidade mínima para o som a ser reproduzido, tanto numa emissora de rádio, como no cinema.

Na Rádio Jornal do Brasil, estação na qual Burle trabalhava, havia um equipamento que era utilizado para produzir um programa de canções do próprio Burle. Havia, também, um leitor e um galvanômetro, todos utilizados na rádio para reproduzir em película as canções. Segundo Heffner, o procedimento era “captar o som óptico e transformar em pulso elétrico e fazer a irradiação”. Esse equipamento foi levado para Atlântida e unido a outros de diversas origens, por Silvio. Os funcionários da Atlântida chamavam de Frankenstein o resultado final, numa alusão à mistura improvisada de dispositivos valvulados, nem sempre compatíveis, como o famoso monstro criado por Mary Shelley. Segundo os funcionários, o equipamento produzia uma qualidade de som muito ruim.

Essa afirmação por parte dos funcionários não pode ser definida com precisão na atualidade, pois dos filmes produzidos com a utilização desta primeira fase de equipamentos só restaram dois – *Tristezas não pagam dívidas* (1944) e *Fantasma por acaso* (1946). Durante coleta de dados para esta pesquisa, tivemos contato com os dois filmes citados. O material está muito comprometido e seria impossível distinguir o que realmente foi má qualidade da gravação e o que seria condição precária de conservação, deterioração. O importante é citar que, em depoimentos a Hernani Heffner, um dos funcionários, Jesus Narvaez, afirmou que a qualidade do som era limitada, o que restringia a realização de determinados sons. Na época, o som de filmes era monofônico, isto é, utilizava-se apenas um canal em qualquer das etapas de realização – captação, modulação, equalização, edição e transcrição óptica. Não era permitido o controle mais fino da gravação. “Isso significa que a Atlântida no início padecia das mesmas questões de que a Cinédia padeceu, ou seja, não se podia fazer a edição de som”. Contudo, esse procedimento era possível e utilizado pelas companhias de cinema dos Estados Unidos, desde a década de 30.

O que o equipamento, ou a falta dele determinou na trilha musical dos filmes da Atlântida foi a separação entre música e diálogos. Os três elementos que constituem a trilha sonora de um filme nunca estavam juntos. Quando a personagem falava, não tinha música; quando tinha música, não havia diálogo. Ruídos de sala eram praticamente inexistentes. Não temos muitos exemplos concretos, mas podemos nos basear no que existe no filme *Fantasma por acaso* (1946). Neste filme temos quatro inserções de música distintas. No princípio do filme, José Sobrinho Filho (Oscarito) morre e é recepcionado no céu por dois anjos (Renata Fronzi e Mara Rúbia). Os anjos comunicam que estão preparando uma festa pelo aniversário de morte da Princesa Isabel e que ele deve escolher um quadro para participar. Neste momento, 26 minutos de filme, ele é levado para observar a primeira sala de ensaio. Neste espaço existe uma roda de moagem empurrada por escravos. Um dos escravos é Ciro Monteiro que interpreta a canção *Terra seca*, sempre com a roda em movimento. Ao fim da canção, José Sobrinho Filho avisa aos anjos que não gostou daquela sala e é levado a um segundo ambiente, onde Edméia Coutinho canta *Lamento de uma raça*. A terceira inserção musical ocorre apenas no final do filme, em cena que reproduz uma festa na casa do par romântico Clarice e Rubens. Clarice organiza um baile e o marido contrata uma orquestra para a esposa. *Gaó e sua Orquestra* executam o tema de *Apanhei-te cavaquinho* e, depois de algum tempo, acompanham Nelson Gonçalves em canção não creditada. Existem ainda alguns temas tocados ao piano por Clarice, mas muito curtos e nunca no mesmo instante que as falas ou os ruídos. A música no piano sempre é interrompida para que as falas aconteçam.

Em *Tristezas não pagam dívidas* (1944), a inserção de músicas acontece da mesma maneira, embora o número de canções seja maior. Nunca há música com diálogos. As personagens Benevides (Jayme Costa) e Marieta Pilantrini (Ítala Ferreira) são levadas a um salão de baile, aos 21 minutos de filme. No baile se apresentam Grande Otelo e Zilá Fonseca. Depois vão a um estúdio de rádio, aos 25 minutos. No estúdio acontecem números musicais,

anunciados por um locutor, com Joel e Gaúcho e Linda Batista. Aos 35 minutos chegam a um cassino, onde acontecem mais três apresentações: Emilinha Borba, Sílvio Caldas e Marion.

Existe uma diferença entre os dois filmes. No filme de 1944, com música de Guerra-Peixe, encontramos música, não diegética instrumental, em transições de cena, o que não acontece em *Fantasma por acaso*.

A falta de condições técnicas, que limitou a utilização da música nos primeiros filmes da Atlântida, foi um dos fatores que levou à inserção de tantas canções em um mesmo filme. Como não era possível colocar música sob diálogos, foi necessário criar uma maneira de apresentá-la. Esses números musicais não podiam ser gravados com som direto, porque seria necessário microfonar toda a orquestra para gravar e a Atlântida não tinha equipamentos para tal procedimento. Então, a solução era registrar as canções em disco e usá-las como playback. Segundo Heffner, alguns quadros eram filmados com o conjunto pré-gravado e apenas o cantor em som direto.

A Atlântida não possuía estúdio próprio, capaz de comportar a gravação de um grupo musical. Essa deficiência não era apenas da Atlântida, nenhuma companhia de cinema tinha estúdios para gravação que comportasse uma orquestra, como nos estúdios de Hollywood. A primeira empresa que teve um local como esse, de sua propriedade, foi a Vera Cruz. Heffner informou que a Cinédia teve um projeto para um estúdio, cuja execução nunca saiu do papel. Como os músicos, contratados para compor e organizar a trilha, tinham vínculo com as rádios, onde trabalhavam regularmente, muitas das canções dos filmes da Atlântida tiveram seus playbacks gravados em estúdios de rádio. O estúdio mais utilizado foi o da Rádio Nacional.

A partir de 1948, as condições da Atlântida tiveram uma melhora considerável, tanto na parte de vídeo como na de áudio. As músicas começaram a ser gravadas dentro do próprio estúdio da empresa. Manga contou que eles colocavam pano nas frestas das portas e das janelas e

gravavam as canções dentro do estúdio à noite, quando o ruído externo era menor. Heffner explicou que, embora a “captação de som fosse de boa qualidade”, quase sempre essa qualidade “se perdia no processamento laboratorial”. Os “funcionários da empresa chamavam o laboratório de águas turbulentas”, o que nos faz imaginar o resultado que se obtinha. Mas o problema não era apenas com os equipamentos da companhia. Não podemos nos esquecer de que o mundo estava vivendo o período após a Segunda Grande Guerra e o valor do material necessário para a gravação era muito alto, além da dificuldade de aquisição desses produtos.

No lugar de equipamentos sofisticados a Atlântida usou a criatividade dos envolvidos no processo de produção de seus filmes. Segundo Heffner, Anselmo Duarte deixou um depoimento contando que na busca por um som mais sofisticado, ele havia utilizado em *Carnaval no fogo* (1949) o recorder como um canal e a moviola como outro, enviando a soma dos dois para um segundo recorder. Este procedimento permitiu-lhe obter “uma velocidade, dar uma dinâmica de som que é muito mais interessante e eventualmente permite ter um número musical e um diálogo”. No filme *E o mundo se diverte* do mesmo ano, 1949, encontramos uma cena em que a personagem de Eliana conversa com a tia. No início da cena, ela liga o aparelho de rádio que está na cabeceira da cama. A cena se alterna entre o quarto e o estúdio da rádio, onde se apresentam os Quitandinha Serenaders. A música não é interrompida em nenhum momento, nem mesmo durante diálogos. Ela passa de um ambiente para o outro, mas recebe o tratamento necessário para obter a característica de uma música saída do aparelho de rádio quando a música está dentro do quarto.



Foto nº 04 Eliana em *E o mundo se diverte*



Foto nº 05 Quitandinha Serenaders em *E o mundo se diverte*

Em 1950, a Atlântida adquiriu um equipamento, já usado, mas em muito boas condições. Heffner nos informou que um americano de nome Howard Randall tinha chegado ao Brasil, vindo do México, onde tinha feito um filme com John Ford. Esse americano era técnico de som e, depois da

produção mexicana, ficara com a aparelhagem de quatro canais RCA high fidelity. Randall teria trazido o equipamento para o Brasil a fim de criar aqui uma indústria cinematográfica, um estúdio em São Gonçalo. Seus planos foram frustrados, ele trabalhou por um breve tempo na Vera Cruz, no filme *Caiçara* (1950), montou a estrutura da Maristela¹⁶, mas depois desistiu, resolveu sair do país. Watson Macedo filmou, em 1950, *A sombra da outra*, cuja locação foi em São Gonçalo, no Solar do Mimi. Existe muita probabilidade de que a negociação do equipamento tenha sido iniciada naquele momento. O que nos interessa neste fato é que a qualidade da gravação de som dentro da Atlântida tem um salto na qualidade, que pode ser percebido, gradativamente, nos filmes posteriores. Mas, em *Carnaval Atlântida* (1953), a qualidade do som, infinitamente superior à dos filmes anteriores, nos revela que além da qualidade do equipamento, o uso dessa aparelhagem é mais consciente. Nesse período reconhecemos também a elevação da qualidade do profissional dentro da Atlântida com o trabalho de Aloysio Vianna.

Outro fator significativo é que com a chegada de Severiano Ribeiro Jr. à Atlântida, os filmes passam a ser revelados na Cinegráfica São Luiz, de propriedade de Severiano. Na Cinegráfica São Luiz não havia um equipamento perfeito, mas a diferença era expressiva, para melhor, que o utilizado na Atlântida anteriormente.

Dos onze filmes produzidos com o equipamento descrito, *Aí vem o barão* (1951), *Maior que o ódio* (1951), *Areias ardentes* (1951), *Barnabé tu és meu* (1952), *Os Três vagabundos* (1952), *Amei um bicheiro* (1952), *É pra casar?* (1953), *Carnaval em Caxias* (1953), *Carnaval Atlântida* (1953), *A dupla do barulho* (1953) e *Os três recrutados* (1953), esta pesquisa teve acesso a seis deles e pudemos constatar a significativa melhoria na qualidade do áudio, tanto

¹⁶ Companhia Cinematográfica Maristela, surgiu em 1950 capitaneada pela família Audrá (industriais, proprietários de terras e de companhia de transportes). Seus estúdios eram localizados em São Paulo e para a montagem foram gastos 30 milhões de cruzeiros. (RAMOS e MIRANDA, 2004, p. 358).

das gravações de voz e ruídos como das músicas inseridas, canções ou instrumentais. A mudança nos procedimentos de inserção de música nas cenas dos filmes não aconteceu em um único filme, pois a comédia da Atlântida tinha mais de 10 anos de produção e era um produto lucrativo. Embora os procedimentos pudessem ser acrescentados aos filmes, os diretores não quiseram fazer uma mudança brusca e arriscar um produto consagrado pelo público. Por esse motivo, vemos novos procedimentos no uso da trilha musical aparecerem gradativamente.

O próximo salto tecnológico chega à Atlântida, apenas em 1954, quando a companhia adquire os equipamentos de som da Maristela. Todo o equipamento, microfones e recorders, eram de excelente qualidade, mas o avanço expressivo acontece, sobretudo, com a aquisição da mesa de oito canais. O equipamento era de tamanha qualidade que mesmo após o período de produção de filmes ser encerrado, em 1962, a Atlântida permaneceu como uma empresa da área de cinema e oferecia serviço de finalização de som. Ironicamente, após tantos desentendimentos entre os produtores da comédia popular da Atlântida e os integrantes do movimento do cinema novo, o som de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) foi finalizado neste equipamento, dentro dos estúdios da Atlântida, como nos informou Hernani Heffner.

A Atlântida atingiu então, uma maturidade tecnológica que proporcionou a fluência da maturidade artística, isto é, uniu experiência profissional à qualidade de equipamentos. Esta parceria proporcionou o auge estético e técnico que aparece nos filmes e na trilha musical dos filmes de Carlos Manga que serão descritos em capítulo posterior.

2.1 – A música da Atlântida

Se analisarmos a lista de filmes produzidos pela Atlântida e os compositores que trabalharam em cada uma das produções, constataremos que a música não diegética instrumental da Atlântida foi, basicamente, produzida por dois nomes: Lírio Panicalli e Alexandre Gnatalli. Os dados conferidos por esta pesquisa apontam participação de Lírio Panicalli em 12 trilhas, Alexandre Gnatalli em 09, Léo Peracchi em 03, sendo uma dividida com Lírio; Lindolpho Gaya em 02, tendo também dividido uma com Lírio. Luiz Bonfá foi responsável por uma trilha e pelo tema de outra, que foi orquestrada por Lírio. Radamés Gnatalli, Guerra-Peixe, Guio de Moraes e Waldir Calmon fizeram um trabalho cada. O nome de Osvaldo Alves aparece nos créditos como organizador das canções de um filme, mas a trilha foi creditada a Gaya, portanto, não o consideraremos como compositor. Cinco dos filmes encontrados por esta pesquisa não creditam a trilha a nenhum autor. Estes filmes são: *Fantasma por acaso* (1946), que provavelmente não mencionaram autor da trilha porque as inserções musicais aconteceram na forma de canções. Todas as canções são inseridas de maneira diegética. Provavelmente, a escolha das canções foi feita pelo diretor e como na época não se tinha uma idéia concisa sobre o que era, ou não, parte de uma trilha musical, a escolha e inserção das canções não foram consideradas. O mesmo aconteceu com *Chico Viola não morreu* (1955) e *Colégio de Brotos* (1956) que têm a trilha composta apenas de canções. Explicamos aqui, o crédito não mencionado nos filmes *O golpe* (1955) e *Cupim* (1959) e que nós atribuímos a Lírio Panicalli. Carlos Manga nos explicou que houve, por três vezes, a necessidade de produzir filmes rápidos para atender à cota de exibição de filmes brasileiros nos cinemas Severiano Ribeiro. A solução encontrada foi filmar peças que estavam em cartaz no teatro, que eram bem aceitas pelo público do Rio de Janeiro. O cartaz de divulgação trazia, explicitamente, a seguinte frase: “Um sucesso no palco agora na tela para seu contentamento”. Estas peças certamente seriam bem recebidas pelo público de cinema em todo o país e foram filmadas. Manga disse que em princípio não queria dirigir as produções, mas que não podia negar um pedido de Severiano Ribeiro. Cada um desses filmes foi feito em uma semana e quando perguntamos a

Manga o que ele tinha feito com o compositor, quanto tempo tinha usado para compor as músicas, ele nos informou que não havia tempo hábil para compor e usou “a música que mais estava à mão”. Durante nossas pesquisas, pudemos identificar que os trechos utilizados nestas produções rápidas eram creditados a Lírio Panicalli, pela utilização em outros filmes, como por exemplo, a cena do filme *Cupim* (1959) em que o Doutor Tristão dos Prazeres (Oscarito) desconfia da fidelidade de sua esposa. Ele a vigia pela janela e vê um homem suspeito. Esta cena tem a mesma música utilizada na passagem que antecede o duelo entre Jesse Gordon (José Lewgoy) e Kid Bolha (Oscarito) em *Matar ou correr* (1954). Por este motivo atribuímos a autoria a Lírio, embora a música não seja inédita e não esteja nos créditos.

Não podemos nos esquecer dos filmes que foram queimados. Não há como verificar a quem foi creditada a trilha, mas existem indicações bibliográficas que trazem a informação de que Lírio Panicalli teria sido o responsável por grande parte, quase a totalidade das trilhas perdidas. Caso esses dados sejam verdadeiros, Lírio seria o músico que mais compôs música instrumental para as trilhas dos filmes da Atlântida. Em recortes de jornais e revistas do acervo da Cinemateca Brasileira, encontramos as informações sobre os prováveis compositores de algumas trilhas de filmes desaparecidos.

Filme	Ano	Provável autor da trilha
Astros em desfile	1942	*
Moleque Tião	1943	Lírio Panicalli
É proibido sonhar	1943	Lírio Panicalli
Brasil desconhecido	1944	*
Gente honesta	1945	José Carlos Burle
Romance de um mordedor	1945	*
Não adianta chorar	1945	Lírio Panicalli
Vidas solitárias	1945	*
Gol da vitória	1946	Lírio Panicalli
Segura esta mulher	1946	*
Sob a luz do meu bairro	1946	Lírio Panicalli
Este mundo é um pandeiro	1946	Lírio Panicalli
Asas do Brasil	1947	Lírio Panicalli

Falta alguém no manicômio	1948	Lírio Panicalli
Terra violenta	1948	Lírio Panicalli
O caçula do barulho	1949	Lírio Panicalli
Não é nada disso	1950	Lírio Panicalli
A sombra da outra	1950	Lírio Panicalli
Areias ardentes	1951	Léo Peracchi
Os Três vagabundos	1952	Lírio Panicalli
Carnaval em Caxias	1953	Radamés Gnatalli
Os três recrutas	1953	Radamés Gnatalli
Malandros em quarta dimensão	1954	Lírio Panicalli
A outra face do homem	1954	*
Guerra ao samba	1955	*
Paixão nas selvas	1955	Lírio Panicalli
Papai fanfarrão	1956	Lírio Panicalli
É a maior	1958	*
E o espetáculo continua	1958	*
O palhaço o que é?	1959	Lírio Panicalli
Aí vem a alegria	1959	Alexandre Gnatalli
Os apavorados	1962	Alexandre Gnatalli
*Informações não encontradas		

Tabela nº 2: prováveis compositores das trilhas dos filmes perdidos ou sem cópia para pesquisa.

Assim como os filmes, as trilhas musicais tiveram algumas fases distintas. Essas fases são reflexo do trabalho diferenciado de diretores, músicos e das condições propiciadas por equipamentos diferentes. É praticamente impossível descrever a música das trilhas musicais dos primeiros filmes da Atlântida e dos que se perderam, mesmo que produzidos posteriormente ao incêndio. Além de não existirem indicações oficiais dos autores, as partituras provavelmente não existem mais. Podemos citar o exemplo das músicas escritas pelo compositor Waldir Calmon para o filme *É pra casar?* (1953). Em contato pessoal com a filha do compositor obtivemos a informação que a viúva do compositor, logo após a morte dele, doou as partituras, mas não para museus ou entidades de preservação. Provavelmente, a produção do músico tenha sido doada como papel para reciclagem, pois Márcia Calmon, que na atualidade tenta resgatar a memória do pai, como intérprete e compositor, não teve informações de que a mãe tomaria a iniciativa que tomou, e ao ser informada não havia como recuperar os escritos.

Uma afirmação possível é a que existiram números musicais nas primeiras produções, com base em fotos feitas nos estúdios durante filmagens como, por exemplo, a imagem de Carmen Brown no filme *Este mundo é um pandeiro* (1946). Apesar da foto não estar nítida, podemos ver alguns instrumentos musicais na mão das pessoas que compõem o número.



Foto nº 06 Carmem Brown em *Este mundo é um pandeiro* – Imagem cedida pela Cinemateca Brasileira

Outra fonte segura que nos aponta a presença de números musicais com canções em alguns filmes é a informação contida nos cartazes de divulgação dos filmes. Muitos deles trazem nomes de cantores junto aos dos atores e do diretor. Alguns cartazes disponibilizados pela Cinemateca Brasileira, que pertenceram ao acervo da Família Severiano Ribeiro, podem ser encontrados no anexo três desta pesquisa e confirmar essa afirmação.

Quanto à música instrumental não diegética, podemos afirmar que além do equipamento não proporcionar qualidade da gravação na parte do som, não havia no Brasil um estúdio cinematográfico com condições econômicas capaz de reunir uma orquestra, pela quantidade de dias necessários para ensaios e gravações. Nossos compositores tinham como referência o cinema norte americano, no qual as companhias tinham seu próprio estúdio de gravação, capaz de comportar uma orquestra completa. A gravação era feita em sistema de dublagem. A orquestra era colocada de costas para uma tela na qual era projetado o filme e o maestro conduzia os músicos, assistindo-o, e mantendo, assim, a sincronia da música com as imagens. Nesses estúdios, os compositores tinham condições de pedir tipos diferentes de captação para cada família de instrumentos. Em termos de recursos técnicos, a gravação era muito mais sofisticada. Mas, nossas empresas de cinema sequer tinham um estúdio de pequeno porte. A solução foi trabalhar com a gravação de pequenos grupos dentro de estúdios de rádio¹⁷. A música era registrada distante dos estúdios da Atlântida e, depois, sincronizada na hora da finalização do filme. Por esse motivo, certamente, não encontraríamos trilhas gravadas com orquestra de grande porte, caso pudéssemos assistir aos filmes produzidos antes do incêndio.

¹⁷ As grandes rádios do Rio de Janeiro, como a Rádio Nacional, tinham, desde 1938, orquestras. A não utilização de grandes formações para gravação das trilhas musicais da Atlântida se deu não por falta de opção, mas por falta de recursos financeiros.

A classificação da trilha dos filmes da Atlântida pode ser dividida em dois modelos: os filmes musicais, aqueles que têm canções inseridas na narrativa, e os não musicais, filmes nos quais se encontra música apenas na forma instrumental, com a presença de uma ou duas canções, no máximo. No filme musical também encontramos a presença de música instrumental em cenas que não têm a presença de canções. Analisaremos, a seguir, a utilização dos dois tipos de música, canção e não canção. As referências que os compositores tiveram para criar as trilhas musicais e as influências que levaram os diretores a inserir as canções da maneira como o fizeram.

A música Instrumental

Os compositores que trabalharam para a Atlântida, assim como outros compositores brasileiros que fizeram trabalhos para cinema em diversas companhias nos primeiros anos do cinema sonoro no Brasil, parecem ter sofrido dos males de Pestana, o famoso compositor de polcas do conto de Machado de Assis, *Um homem célebre*. Neste conto, publicado na Gazeta de notícias no ano de 1888 (ROCHA, 2008, p. 155 a 167), Machado de Assis descreve o tormento de um compositor brasileiro, famoso por suas composições populares, mas que vive angustiado pela incapacidade de compor uma peça nos moldes europeus. A agonia de Pestana vinha da impotência diante da “boa música”, trazida a sua vida pelo pai que o doutrinou a cultuar os grandes mestres no piano, que “era o altar” onde ficava “o evangelho [...] uma sonata de Beethoven”. Hilton Valente¹⁸, amigo próximo dos irmãos Alexandre e Radamés Gnatalli, afirmou que Radamés transitara entre a música popular e a erudita, e pagara um preço alto por esta atitude. Segundo Valente, os músicos eruditos no Brasil não o aceitavam como um deles e os

¹⁸ Hilton Jorge Valente (Gogô), pianista, arranjador e professor de música da UNICAMP. Iniciou seus estudos de música aos 8 anos de idade. Foi aluno de Radamés Gnatalli. Acompanhou, ao piano, o cantor Dick Farney durante os dez últimos anos da carreira do cantor. Atuou, também, ao lado de Lúcio Alves, Nana Caymmi, Maysa, Dóris Monteiro entre outros.

músicos populares o achavam muito erudito para a música popular¹⁹. Nas biografias resumidas, anexadas neste trabalho, podemos constatar que os músicos que compuseram para os filmes da Atlântida tiveram uma formação musical tradicional, erudita, e que encontraram nas rádios um lugar para conquistar uma segurança econômica.

Os patrocinadores de produtos populares, que investiam dinheiro em propaganda, não estavam interessados em financiar produções de óperas, mas de programas populares de rádio, que atingiriam o público-alvo de seus produtos²⁰. Restava a esses compositores ter o salário fixo, por meio de contratos com as rádios, trabalhar em programas populares, enquanto realizavam projetos paralelos na área erudita. Encontramos nas biografias informações de que Léo Peracchi escrevia métodos para piano com outro nome e chegou a viajar para a Europa onde regeu orquestras, assim como a informação de que Lindolpho Gaya, Lírio Panicalli e muitos outros frequentaram aulas em conservatórios, principalmente, as aulas de piano. Afirmando a proximidade desses compositores com a música erudita. A história desses autores não difere da trajetória dos compositores de Hollywood, como Max Steiner, Erich Korngold e Bernard Hermann, que tiveram escola erudita e depois utilizaram seus conhecimentos para compor para cinema.

Essa proximidade de compositores como Lírio, Léo, Gaya e os irmãos Gnatalli com a música erudita os capacitou para o trabalho musical que o cinema tinha como modelo. Os filmes que chegavam ao Brasil para a distribuição e exibição, na década de 30, eram, na maioria, filmes norte-americanos. Os compositores que tinham vínculo com as rádios, tinham como

¹⁹ Notas de sala de aula da disciplina História da música popular brasileira, curso de graduação em Música popular do Instituto de artes da UNICAMP no ano de 2007.



²⁰ Embora a maioria das rádios tivesse programação popular, algumas exceções, como a Rádio Jornal do Brasil, no Rio de Janeiro, e a Rádio Gazeta, em São Paulo, tinham programação voltada para música erudita.

obrigação ouvir os sucessos dos filmes, escrever as partituras, rearranjá-las para a formação instrumental que tinham à sua disposição na rádio e executar essas músicas, pois o público esperava ouvir os sucessos nos programas de rádio. Mas, como a importação de partituras e discos passava por um processo demorado, era preciso adaptar a exibição das músicas para que as emissoras as executassem e o público ficasse satisfeito.

Esse contato com a música dos filmes levou nossos compositores a utilizarem os elementos musicais que estavam acostumados a ouvir nas trilhas americanas, quando compuseram trabalhos para o cinema brasileiro. Toda a trilha musical dos filmes da Atlântida, musicais e não musicais, tem como base a trilha do cinema americano da década de 30, mas os procedimentos chegam aos nossos filmes com um toque de popular, de brasileiro. Embora o cinema americano tenha evoluído rapidamente nos procedimentos da trilha musical e, nas décadas de 40 e 50, eles estivessem muito modificados em relação à música da década de 30, os compositores brasileiros continuaram se espelhando em compositores e fórmulas do princípio do cinema sonoro. Assim também, os filmes de formato musical. Apesar de os musicais de Hollywood terem assimilado algumas convenções como a desnecessária explicação da fonte sonora, durante execução de canções, nos musicais da Atlântida ainda se justificava a presença de músicos e cantores através de casas noturnas, bailes e produções teatrais. Os diretores brasileiros ainda criavam situações para explicar a presença de uma música instrumental ou canção, como se fazia nos primeiros musicais americanos dos anos 30. Como nos explicou Carlos Manga, “era fácil colocar muitas canções no filme”, pois o público gostava. “Difícil era justificar” a presença delas.

A afirmação de Manga prova que mesmo próximo dos anos 60, os diretores brasileiros estavam presos ao modelo de filme musical dos anos 30 e buscavam maneiras de avisar o público, de anunciar que um número musical seria apresentado. O próprio Manga em *Garotas e Samba* (1957) se utiliza do diálogo entre duas personagens para apresentar um número. Naná (Renata

Fronzi) está conversando em uma boate com Américo (Zé Trindade). Naná olha para o palco e se volta para Américo, pedindo atenção: “Olha, agora é Zizi”, e a câmera passa ao palco onde é apresentada a canção. Em *Carnaval no fogo* (1949) encontramos uma cena dentro de uma casa noturna. As pessoas conversam em um volume de voz elevado. Bené Nunes se senta ao piano. Uma das figurantes coloca o dedo na frente dos lábios e pede silêncio, dizendo: “Psiu! Bené Nunes”. A câmera focaliza o pianista que executa o número.

	
Foto nº 07 <i>Carnaval no fogo</i> – foto cedida pela cinemateca brasileira	Foto nº 08 Bené Nunes em <i>Carnaval no fogo</i> – foto cedida pela cinemateca brasileira

Para compreender a música não diegética dos filmes da Atlântida é preciso conhecer o processo de incorporação do som sincronizado no cinema, e o modo como os compositores de Hollywood foram adaptando a música dos filmes de acordo com a chegada da tecnologia. Um retorno ao princípio do cinema sonoro nos esclarecerá as dificuldades de inserção da trilha sonora por falta de tecnologia adequada, que se repete quase uma década depois no cinema brasileiro.

2.2 - A grande referência: a música da década de 30 no cinema de Hollywood

Carlos Manga foi categórico ao expressar a realidade dos envolvidos na produção dos filmes da Atlântida. Ele afirmou que desde Watson Macedo havia uma busca pela proximidade com o cinema de Hollywood, pois era esse o filme que fazia concorrência ao filme brasileiro. Ele explica:

“É o que eu sempre digo, o americano punha a estrela descendo uma passarela de 180 metros, a gente punha a Eliana descendo de 1 metro e 80, mas era influência do cinema americano, só isso!”

Se os diretores buscavam igualar seus filmes aos produzidos pelos americanos, é claro que ao solicitar a composição da música, eles iriam exigir que esta seguisse a mesma linha de trabalho daquela.

A música de Hollywood desenvolvia e transformava-se desde o final da década de 20. As companhias cinematográficas, ao redor do mundo, deparavam-se com uma polêmica inovação, os *talking pictures*²¹, introduzidos pela Warner Brothers no circuito comercial.

“Na segunda metade da década de 20, a Bell Telephone havia desenvolvido um sistema de som sincronizado para cinema no padrão mais primitivo, ou seja, o som gravado em disco era sincronizado mecanicamente com a máquina de projeção. Tendo sido denominado Vitafone, o novo sistema apresentava como novidade o fato de comportar discos de 13 a 17 polegadas, o suficiente para sonorizar um carretel completo de filme.” (CARRASCO, 1993, p. 28)

O lançamento deste produto inovador, o filme para cinema com som sincronizado, não foi a decisão de uma empresa que colocava à disposição do mercado algo totalmente desenvolvido e planejado, mas foi a última ficha a ser

²¹ *Talking pictures* foi o nome dado por Hollywood aos filmes para cinema com fala sincronizada.

apostada por uma empresa à beira da falência. O sistema não estava completamente aprovado pelos pesquisadores que o desenvolviam, mesmo assim, foi testado a 26 de agosto de 1926. O filme era “*Don Juan*” (idem), um filme de John Barrymore, com música composta por Willian Axt, David Mendoza e Edwadd Bowes e pré-gravada por George Groves em execução da New York Philharmonic (BERCHMANS, 2006, p. 104). *Don Juan* não chamou atenção da platéia por se tratar de um filme mudo com acompanhamento musical sincronizado, não houve mudança estética que levasse o público a identificar o filme como um produto diferente daquele com o qual estava acostumado. Essa não percepção provou que a qualidade do som do equipamento utilizado era próxima à do acompanhamento ao vivo²². Assim, os irmãos Harry, Sam, Albert e Jack Warner se empenharam na produção e exibição de um filme com falas sincronizadas. Em 1927, lançaram “*The Jazz singer*” (O cantor de Jazz) e provocaram uma revolução mundial na indústria cinematográfica, embora o produto não tivesse recebido aceitação e credibilidade imediatas pela totalidade dos diretores e estúdios.

“A grande novidade, aquilo que causava polêmica, era a incorporação da fala. A possibilidade de os atores falarem gerou o receio de que os recursos de linguagem específicos do cinema, assim como as técnicas de narrativa visual minuciosamente elaboradas no período mudo, fossem suplantados por outros menos cinematográficos. Havia o temor de que a utilização do som para compor a narrativa cinematográfica desmontasse o complexo de códigos não-verbais que formavam o cinema, ou seja, de que este se tornasse um “teatro filmado”. Havia também o “perigo” de que o som provocasse uma interferência negativa nas imagens, aumentando seu grau de

²² Durante os anos que foram produzidos filmes antes do som sincronizado foi prática comum os acompanhamentos musicais ao vivo por grupos solistas ou orquestras, a contratação destes profissionais em quantidade e formações diferentes dependia do status econômico da sala de projeção. As primeiras tentativas de sincronia foram frustradas devido à falta de equipamento de amplificação para as salas de cinema compatível com a qualidade da música que era exibida ao vivo.

realismo, o que poderia diminuir a força poética das construções imagéticas”. (CARRASCO, 2003, p.121)

Para a consagração da música de cinema, neste filme, as falas sincronizadas estão presentes em número muito pequeno, enquanto que o canto sincronizado é a grande atração da fita. Nele, Al Johson, um dos maiores nomes da música norte americana da década de 20, interpreta canções e transforma o filme falado em sucesso. Iniciou, então, uma corrida dos estúdios concorrentes, em busca de adaptações dos seus produtos ao novo formato. Nesta fase, muitos filmes mudos foram transformados em falados, no decorrer do processo de filmagem, como, por exemplo, o filme que Alfred Hitchcock produziu em 1929: *Blackmail* (Chantagem e confissão). As mudanças foram radicais em todos os setores e os trabalhadores de diversas áreas da indústria cinematográfica precisaram se adequar rapidamente. No setor de exibição também ocorreram diversas mudanças. As salas de cinema precisaram ser adaptadas para receber a febre do momento, os investimentos eram altos e muitas salas pequenas fecharam ou foram vendidas aos grandes estúdios. Para a música, embora ela tivesse aparecido como estrela em *The Jazz singer*, houve grande prejuízo. Além da demissão dos componentes das orquestras e grupos responsáveis pelo acompanhamento simultâneo dos filmes mudos nas salas de exibição, havia a perda técnica.

“Ironicamente, todos os problemas advinham do próprio sistema de sonorização. Naquele momento, era necessário que o som fosse gravado ao vivo, na forma que hoje conhecemos por som direto. As câmeras até então em uso eram bastante ruidosas e tinham de ser colocadas, junto com seu operador, em um cubículo isolado, de modo que esse ruído não fosse registrado junto com os diálogos do filme.”
(CARRASCO, 1993, p. 30)

O elemento que mais perdeu com a chegada da sincronia das falas foi a música, como descreve Max Steiner:

“Nos velhos tempos um dos maiores problemas era a gravação direta, já que a mixagem e a

dublagem eram desconhecidas naqueles dias. Era necessário ter permanentemente a orquestra inteira e os vocalistas no set de filmagem, dia e noite. Era uma despesa imensa [...] Era impossível trabalhar com rapidez. Muitos ensaios e tomadas (takes) eram necessários antes que se pudesse obter um resultado satisfatório. Eu soube de casos em que um pequeno número, de dois ou três minutos de duração, teriam levado dois dias para ser gravado [...] Durante as filmagens de uma certa película levamos dois dias para encontrar um lugar adequado para o contra-baixo, já que as condições acústicas do palco eram tais que todas as vezes que o contrabaixista tocava o seu instrumento a pista de som era saturada (distorcida ou borrada). Esta experiência com toda a companhia – atores, cantores e músicos – no set, custou à companhia setenta e cinco mil dólares.” (in CARRASCO, 1993, p. 30-31)

O registro sonoro da época não permitia a gravação de música e diálogos ao mesmo tempo. Como a novidade era a fala, deixou-se de lado a música para dar prioridade ao elemento que mais trazia lucros no momento. A música passou a ocupar, nos filmes, espaços nas cenas sem diálogo e em números musicais raros, devido ao alto custo da produção desses. Como os músicos precisavam estar presentes no ato da filmagem, a música começa a ter necessidade de ser explicada. Foi assimilada a prática de números em casas de show, bailes, festas, teatros, cafés, enfim, qualquer cenário em que a presença de músicos estivesse justificada.

Paralelamente ao desenvolvimento e utilização do sistema Vitafone pela Warner, os estúdios da Fox desenvolveram, para uso na produção dos programas denominados Fox Movietone News o sistema de mesmo nome: Movietone. Ele se diferenciava do Vitafone por obter a gravação do som não em disco, mas na própria película do registro das imagens. Este sistema também não permitia a edição do som, mas, em meados da década de 30 a Warner anunciou que deixaria o seu sistema de sincronização e passaria para gravação em películas. A mudança ocorreu devido ao grande número de problemas de sincronia durante a exibição. Como o material gravado era frágil,

bastava um risco no disco, ou quebra na fita, para que o som perdesse a sincronia e o material precisasse ser descartado. (CARRASCO, 1993, p. 26)

As pesquisas não pararam e ainda dentro da primeira metade da década de 30, desenvolveram-se equipamentos capazes de gravar som e imagem em películas distintas, sistema conhecido como Double System, e proporcionaram ao som a mesma capacidade de manipulação que acontecia, há anos, com a imagem, enfim, trouxeram à música novos caminhos. Surgiu, então, o conceito de trilha sonora que temos hoje:

“A introdução da gravação de bandas óticas independentes possibilitou à banda sonora o mesmo grau de manipulação das imagens. Diálogos, música e sons naturalistas poderiam, a partir de então, ser gravados individualmente e posteriormente mixados em uma única pista, com seus volumes devidamente balanceados. Torna-se também possível editar a banda sonora da mesma forma que era feito com as imagens. A sincronização não precisava mais ser feita durante as gravações, e as películas contendo o material sonoro podiam ser colocadas, junto com as imagens, na moviola, e sincronizadas mecanicamente. É a partir daí, também, que podemos passar a nos referir à música de cinema como trilha musical e ao complexo de três pistas (diálogos, efeitos sonoros e música) como trilha sonora”. (CARRASCO, 1986, p.37).

Os compositores de música para o cinema industrial norte-americano, agora trilhas musicais, viram suas limitações devido aos problemas técnicos desaparecerem. Começaram, então, a compor com mais liberdade, deixando de pensar em criar música apenas quando o diálogo não existisse. Essa liberdade levou a certas práticas que assimiladas por diversos compositores da época acabaram por transformar-se em características capazes de determinar o padrão, considerado de excelência, das composições musicais para cinema, durante a década de 30. Em *Syngkronos*, Carrascos nos mostra como os procedimentos musicais dentro de uma trilha musical se solidificaram nos anos trintas. A primeira característica encontrada na música dos filmes daquela década está relacionada com a quantidade de música

utilizada nas trilhas. Em um primeiro momento, acompanhando o filme havia música quase contínua. Podemos dizer que o que aconteceu no cinema desta década foi um resgate da música do cinema mudo. Houve a transferência dos conceitos do que se considerava eficiente em termos de música ao vivo, composta para acompanhar cenas, em música gravada e sincronizada para ser inserida nos filmes²³. A segunda característica está relacionada à opção dos instrumentos utilizada pelos compositores nos arranjos. Ela estava totalmente vinculada à formação musical utilizada na ópera da segunda metade do século XIX, isto é, música orquestral, sinfônica. As grandes companhias de cinema constroem neste período estúdios de gravação para produção das trilhas que

²³ Sabe-se que desde o princípio do cinema comercial mundial a música estava presente, em algumas ocasiões de maneira simultânea, dentro das salas de exibição e em outras como complemento, nas salas de espera antes da apresentação da fita e/ou nos intervalos. Com a transformação do filme em atração principal, desde o momento que deixou de participar como número dos teatros de variedade, o cinema recebe acompanhamento musical permanente. Em um primeiro momento tivemos a presença de instrumentistas que acompanhavam as cenas apresentadas sem que estas estivessem intimamente relacionadas com a música executada, estes acompanhamentos eram compostos por temas extraídos de repertório tradicional, em maioria do período romântico, do século XX. As músicas eram executadas na íntegra, sem que houvesse um olhar voltado para busca de uma correspondência entre som e imagem, principalmente pelo fato das produções serem de curta duração, que impunha necessidade de apresentação em grande número e de maneira sequencial não coerente à cronologia e narrativa. Em pouco tempo observou-se a necessidade de uma união mais clara entre cena e música. Os músicos lançam mão do uso de temas conhecidos do público, associando-os diversas vezes à cena pelo título. Cada sala fazia a sua seleção, não havia uniformidade, então os produtores começaram a se preocupar com a uniformização da música para os filmes que produziam. Em associação com editores musicais lançam coletâneas contendo partituras pré-selecionadas para acompanhamento musical em salas de cinema. A seleção continuava a cargo dos músicos. Em uma tentativa de colocar regras mais severas à execução musical durante os filmes, em 1908, é composta a primeira peça inédita, para acompanhar o filme *L'Assassinat Du Duc de Guise (O assassinato do Duque de Guise)*, por Camille Saint-Saëns . Com este procedimento, que começou a ser repetido por diversos outros produtores de cinema a música tornou-se de qualidade e estabeleceu-se como parte integrante dos filmes. Para mais informações sobre as práticas musicais durante o período mudo do cinema americano leia o artigo de Rick Altman: *The silence of silence*, 1996, in *Music Quarterly* volume 80 - 4.

comportavam grandes orquestras, completas, com cordas, sopros, percussão e teclas.

A terceira característica está também ligada à ópera. Os compositores trouxeram o conceito do leitmotiv, adaptaram-no à trilha musical e o transformaram no procedimento musical denominado recorrência temática. A forma final do leitmotiv, na trilha musical assimilada pelos músicos e arranjadores, consiste na composição de pequenos temas de uso vinculado à determinada personagem, a um casal ou até mesmo a um local. A prática na trilha é inserir este pequeno tema cada vez que a personagem correspondente está em evidência em cena, ou deve ser lembrada, quando está fora da tela. A utilização da recorrência temática permite antecipar finais, desvendar mistérios e caracterizar personagens através da música. A quarta e última característica é o uso da música para acentuar ou pontuar, através do ritmo, da melodia e da instrumentação os gestos e atos das personagens. Esse procedimento musical, denominado *mickeymousing*, foi assim chamado por ter origem na música utilizada nas trilhas musicais dos desenhos do camundongo Mickey, dos estúdios Disney. A adaptação que o cinema faz dessa técnica é a utilização do *mickeymousing* para pontuar sentimentos e sensações e não apenas gestos e atos. Carrasco descreve como exemplo de trilha considerada “o ápice e a síntese das práticas musicais do cinema dos anos 1930” o filme *Gone with the Wind* (E o vento levou), do ano de 1939. O autor detalha que “apenas trinta minutos, em mais de duzentos e vinte, não possuem música de qualquer espécie”, ele demonstra através de transcrições em partituras que o compositor da trilha, Max Steiner, “criou sete motivos principais, cada um com uma função específica: quatro deles para personagens isoladas [...] dois para casais [...] e finalmente, o tema de Tara...” e ainda que neste filme “o mickeymousing é abundante”. Este filme é o exemplo mais fiel da música da década de 30, mas outros como *King Kong* (idem) anterior a *Gone with the wind* também têm na composição de sua trilha musical, os mesmos elementos capazes de esclarecer os procedimentos que seriam, a partir daí tomados por prática para

a composição, orquestração e gravação de trilhas para filmes. (CARRASCO, 2003. p. 114 a 144)

Estes procedimentos estabelecidos chegam ao cinema brasileiro e podemos encontrar todas as características deste modelo de trilha nos filmes da Atlântida. Mas, eles não chegam de maneira pura, eles são adaptados pelos compositores brasileiros.

Mickeymousing

A música utilizada para pontuar gestos, atos e intenções está muito presente nos filmes da Atlântida, mas a utilização do *mickeymousing* quase sempre está associada à presença do cômico. No filme *É com esse que eu vou* (1948), Oscar (Oscarito) é um malandro que não gosta de trabalho. A noiva de Oscar resolve “colocá-lo na linha” e arruma empregos para ele. No primeiro emprego é demitido, depois de poucas horas de trabalho. Em uma segunda tentativa, a noiva arruma para Oscar uma vaga de limpador de janelas. Ele é obrigado, sem nenhuma prática, a subir em um andaime para limpar os vidros de um prédio. Durante a cena, Oscar espiona a vida das pessoas, enquanto faz a limpeza. Desajeitado, Oscar esbarra em objetos como baldes e escovas e quase cai do andaime. A música pontua todas as atrapalhadas, acentuando os gestos descoordenados da personagem. A música também é utilizada para acentuar a situação de perigo, no momento do desequilíbrio, que quase provoca a queda. A composição da música, na técnica do *mickeymousing*, na comédia da Atlântida, recebe influência da música de circo e escutamos, nitidamente, sons utilizados pelas bandas de circo, quando o palhaço cai ou leva um susto. O *mickeymousing* assimila a presença destes elementos do som percussivo utilizado nos números de clown do circo brasileiro e alterna com a técnica tradicional que utiliza a melodia e rítmica associados. Esta cena de *É com esse que eu vou* (1948) teve música produzida por Lírio Panicalli.

Outra cena que pode ser descrita pela utilização do *mickeymousing* está no filme *De vento em popa* (1957). A música é de autoria de Alexandre Gnatalli. Chico (Oscarito) está fugindo de uma cantora de ópera, Madame Frou-frou (Zezé Macedo), em quem aplicou um golpe para roubar o lugar em um show. Por engano, os dois são hospedados no mesmo quarto, mas um não sabe da presença do outro. No quarto existe um biombo que fica em primeiro plano. Por trás do biombo está o quarto com duas portas, a do armário, na esquerda, e a do banheiro, na direita. A cena começa com Chico entrando no quarto. Frou-frou está na frente do biombo, desfazendo sua mala. O caminhar de Chico é acompanhado por uma linha melódica no registro grave de instrumento de sopro. Chico entra no banheiro. O registro da linha melódica passa para o agudo e marca o caminhar de Frou-frou que entra no armário. Chico sai do banheiro, a linha melódica volta ao grave e segue a personagem que caminha para frente do biombo. Chico fecha uma mala que está aberta, tira parte da roupa. Frou-frou se aproxima e a linha volta ao registro agudo. A personagem vai para frente do biombo, pela esquerda, enquanto Chico vai para o quarto, pelo outro lado. Outros instrumentos são incorporados para obter um clima de tensão, quando Frou-frou vê a mala fechada e a abre. Chico se aproxima, o som grave que acompanha a personagem reaparece. As personagens trocam de lugar novamente e a música marca com a presença de violinos e piano o susto de Chico ao ver a mala aberta. Chico pega um cinzeiro e coloca ao lado no chão. O cãozinho de Frou-frou, que está debaixo da cama, sai e urina no cinzeiro. O movimento do animal é acompanhado por uma linha melódica descendente no flautim. Quanto mais o cachorro se aproxima do cinzeiro mais grave fica a linha melódica até que ela passa para instrumentos mais graves. Pausa na música para que Chico ouça o barulho da urina do animal e, quando ele termina, a linha melódica se torna ascendente e acompanha o retorno do animal para o esconderijo. Chico e Frou-frou vão juntos para o quarto, mas ele está com a cabeça dentro da camisa que despe e ela está de costas. Frou-frou apaga a luz e um acorde acentua a ação. Chico vai ao banheiro e Frou-frou, para o armário. As duas linhas melódicas, a grave

e a aguda, se misturam e permanecem assim durante os instantes em que os dois entram no quarto e ficam sentados nas camas de costas um para o outro. Os dois se deitam e apagam a luz ao mesmo tempo, o mesmo acorde utilizado anteriormente para o apagar da luz é utilizado. No escuro as duas personagens se sentem incomodadas e cordas fazem um clima de tensão. Os dois se levantam ao mesmo tempo e acendem a luz. O movimento é marcado por um arpejo rápido no piano. Silêncio, as personagens se servem de água de jarras que estão na cabeceira da cama, mas o movimento não é simultâneo e um ouve o som da água correndo na jarra do outro e se assustam, volta o som das cordas e o clima de tensão. Eles resolvem deixar a água e voltam a se deitar. Ao apagar a luz o som anterior, utilizado nesta situação, se repete. O clima de tensão aumenta na melodia com incorporação de outros instrumentos, como flauta e tem seu ápice de volume no momento em que Chico percebe a presença da inimiga. A música faz silêncio, como se quisesse cooperar com Chico, para não despertar Frou-frou, mas ela se levanta e o clima de tensão com as cordas volta. Chico está agachado atrás da cama para não ser visto e Frou-frou caminha até a porta, tranca a fechadura à chave e a esconde entre os seios, dentro do corpete. A linha dos violinos fica mais aguda e recebe a incorporação de acordes ao piano no momento que ela pega uma arma de fogo na gaveta e se deita. Chico, no escuro, tenta sair pela janela e é seguido pela linha grave no sopro que o acompanha, desde o início da cena, mas agora com a união das cordas e de piano. Chico esbarra na janela ao sair e chama atenção de Frou-frou. Ela segue até a janela acompanhada pelo som dos violinos. Chico está na marquise e não é visto. Frou-frou fecha a veneziana e os violinos silenciam, simultaneamente, como se a música tivesse ficado trancada, assim como o perigo, dentro do quarto. Outras cenas com a mesma técnica podem ser encontradas nesta e em outras comédias da Atlântida, mas esta é a que tem maior duração, mais de 6 minutos.



Foto nº9 - Zezé Macedo e Oscarito em *De vento em popa*

Leitmotiv

O uso de tema instrumental para auxiliar na caracterização de personagem também aparece com frequência na trilha musical dos filmes da Atlântida, mas de maneiras bem diferentes da utilizada pelo cinema de Hollywood. Existe um exemplo em que esta técnica é utilizada para auxiliar a apresentação e afirmação não de uma personagem, mas de uma prática misteriosa do vilão. Em *Aviso aos navegantes* (1951), o Professor Scaramouche (José Lewgoy) é o vilão e se utilizará de hipnose para controlar algumas personagens que dificultem a execução de seus planos malignos. A primeira inserção do tema da hipnose, composição de Lindolpho Gaya, acontece aos 20 minutos do filme em cena de apresentação da personagem. Algumas passageiras do navio, onde se passa a história, pedem que o célebre professor demonstre seus dons de hipnose. O instrumento utilizado é o clarinete, na forma solo no registro agudo. O tema não é constituído, como no cinema americano, por um motivo fixo que se repete. Nesta adaptação do procedimento, o instrumento utilizado segue com variações do pequeno tema,

de acordo com o movimento que o hipnotizador faz sua vítima executar. Quando elas estão paradas o som se mantém numa mesma altura, quando há movimento das vítimas o tema incorpora escalas ascendentes e descendentes de acordo com a movimentação. O tema da hipnose aparece, depois da primeira inserção do tema, em todas as cenas que o Professor Scaramouche hipnotiza alguma personagem. Existe um diferencial na utilização do tema na sua terceira inserção, quando o professor hipnotiza, ao mesmo tempo, as personagens de Oscarito e Grande Otelo na cabine onde a personagem de Eliana está hospedada. O tema é inserido no mesmo formato que as demais apresentações, mas, ao final da terceira inclusão, ele incorpora elementos do *mickeymousing* e pontua os movimentos dos hipnotizados.

Podemos descrever outra utilização de recorrência temática no filme *De vento em popa* (1957). Lucy (Dóris Monteiro), uma moça de educação tradicional, tenta conquistar Sérgio (Cyll Farney), um baterista que sonha em ter uma casa noturna para jovens no Brasil. Para ter sucesso, ela deixa os estudos de ópera e passa a cantar música popular. Mara (Sonia Mamed) ajuda Lucy e lhe ensina a cantar *Chove lá fora*, uma canção de Tito Madi. Após a apresentação da canção, o tema dela será utilizado na forma instrumental, corda e piano com arranjo de Alexandre Gnatalli, em todas as cenas em que a personagem Lucy tentar uma aproximação com a personagem Sérgio. O tema passa a representar o esforço de Lucy para conquistar Sérgio.

Outro procedimento com variação da mesma técnica aparece em *Nem Sansão nem Dalila* (1954). Lírio Panicalli arranjou o tema composto por Luiz Bonfá. O tema é apresentado na música dos créditos iniciais e tem o próprio Bonfá como solista. Este tema será executado durante todo o filme, mas existem arranjos diferentes para o mesmo tema, modificando a formação instrumental e o andamento para adequá-lo a cenas diversas, como festas no palácio e perseguições. O mesmo tema foi arranjado para harpa e está em cena na qual Dalila (Eliana) e Miriam (Fada Santoro) estão descansando em

seu jardim e são surpreendidas por Sansão (Oscarito). A trilha deste filme está toda centrada neste tema, que não pertence a nenhuma personagem exclusivamente, mas sim à história.

Música orquestral em grande quantidade

Embora, como já dito, os compositores das trilhas da Atlântida não tivessem à sua disposição grandes orquestras para atuar na gravação das trilhas musicais, eles não se desviaram do modelo da música de Hollywood neste aspecto. É indiscutível a afirmação da presença de *Regionais*²⁴ nas rádios brasileiras, nas décadas de 30 e 40, mas mesmo com esta formação à disposição dos compositores e com a dificuldade técnica e financeira nas produções da Atlântida, não encontramos nenhuma trilha gravada com este tipo de instrumento. Nos filmes musicais, encontraremos instrumentos, como o violão e o acordeom, mas sempre ligados às canções populares, nunca às composições não diegéticas.

É indiscutível a afirmação de que os filmes da Atlântida se utilizaram de música em grande quantidade, principalmente das canções diegéticas, mas a música não diegética instrumental também seguiu os padrões de Hollywood. No filme musical *Aviso aos navegantes* (1951), trilha de Lindolpho Gaya, existe cerca de 70 minutos de música em um filme de 113 minutos. São 13 canções, dois temas específicos, um para a hipnose e outro para os momentos de fuga,

²⁴ O nome regional se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo os Oito batutas, que na década de 1920 associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional. As rádios consideravam indispensável o trabalho de um conjunto do tipo regional, pois sendo uma formação que não necessitava de arranjos escritos, tinha agilidade e o poder de improvisação para tapar buracos e resolver qualquer parada no que se referisse ao acompanhamento de cantores (CAZES, 2005, p. 83)

além de diversas outras inserções de frases melódicas que acompanham momentos como, por exemplo, nas lutas.

2.3 - O estabelecimento da forma da comédia musical da Atlântida

Enquanto outras companhias de cinema no Brasil, como a Vera Cruz, seguiam com precisão o modelo de trilha musical inserida nos filmes de Hollywood, a Atlântida, apesar de buscar uma proximidade com o cinema americano, utilizava a música de uma maneira muito peculiar. Alguns princípios descritos por Claudia Gorbman²⁵, encontrados em trilhas musicais de filmes da década de 30, não são aplicáveis às trilhas da Atlântida, como o princípio da inaudibilidade. Gorbman em sua análise explica que a música de cinema da década de 30 em Hollywood fora composta para não ser ouvida conscientemente, pois esta música devia subordinar-se aos diálogos, às imagens, aos veículos primários da narrativa. A música não devia distrair o espectador ao ponto de desviar a atenção da narrativa.

Distanciando-se do modelo analisado por Gorbman, a música nos primeiros anos da Atlântida era para ser ouvida, percebida e sair das salas de cinema para o cotidiano do público. A diferença ocorreu por causa da inserção, em abundância, de canções nos filmes com letras totalmente desligadas da narrativa que a interrompiam, utilizando-se de quadros musicais

²⁵ Em *Unheard Melodies*, Claudia Gorbman apresenta conceitos baseados no modelo de trilha musical dos filmes de Max Steiner: Invisibilidade, inaudibilidade, significador de emoções, sugestão narrativa, continuidade e unidade (GORBMAN, 1987). Em *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, Cintia Onofre explica que as trilhas da Companhia Vera Cruz foram compostas baseadas nas trilhas do cinema de Hollywood da década de 30 e princípios como o da inaudibilidade foram por ela aplicados aos filmes da Companhia Vera Cruz e “algumas inserções musicais apresentaram características semelhantes à abordagem da autora. Entretanto, é preciso muita cautela para avaliar modelo exposto por Gorbman e transportá-los para os filmes brasileiros, pois há questões que a autora não menciona” (ONOFRE, 2005, p. 30 a 61).

que separavam as cenas. Essas canções trilhavam um caminho que partia das telas, passava pelo rádio, entrava na casa dos brasileiros por meio dos discos e terminava com a consagração da canção e do intérprete nos bailes, principalmente os de carnaval. A quantidade de canções inseridas nos filmes variava muito e chegou ao número de 14, em *E o mundo se diverte* (1949), 15, em *Aviso aos navegantes* (1951), 13, em *Barnabé tu és meu* (1952) e 18, em *Vamos com calma* (1956).

O número de canções nos parece um exagero, mas está aquém do que o público estava acostumado a assistir na década de 30 em filmes de outras companhias, pois o modelo da comédia musical não foi criação da Atlântida. Em 1936, a Cinédia havia filmado *Alô, alô carnaval*, uma comédia musical com formato muito semelhante ao que seriam os filmes da Atlântida. Neste filme, de 75 minutos, com direção de Adhemar Gonzaga, a narrativa é apenas um fio condutor para unir os 22 números musicais interpretados por grandes nomes da música popular brasileira da década de 30. Algumas estrelas, como Carmen Miranda, Aurora Miranda, Joel e Gaúcho, o Regional de Benedito Lacerda, o Bando da lua, Lamartine Babo e Almirante, aparecem no filme. A narrativa é ambientada em um cassino, onde, a princípio, dois autores discutem sobre os planos de montar uma revista de nome “Banana-da-terra” e assistem ao show do cassino, utilizado para exibir algumas músicas e cantores. Durante os planos percebem que o local onde estão é perfeito para a montagem do espetáculo e procuram o dono do estabelecimento que lhes nega o pedido, mas com o cancelamento de uma companhia francesa, decide aceitar a proposta. O local passa a mostrar os demais números musicais que são apresentados como parte da revista. Este filme tinha a estrutura muito próxima da utilizada nos filmes que consagrariam a Atlântida Cinematográfica, apesar de a empresa ter produzido filmes de outros gêneros, como policiais e romances.

A Atlântida pode não ter criado o modelo da comédia popular brasileira, mas o aperfeiçoou e usou à exaustão. Este tipo de produção,

denominado preconceituosamente de chanchada²⁶ pelos críticos de cinema, tornou-se a marca da Atlântida desde a produção de *É proibido sonhar* (1943), porém sua forma iria se consolidar apenas em *Carnaval no fogo* (1949), quando o argumento tornou-se mais sofisticado. Pode-se dizer que ele adotou muitos elementos da *Commedia Dell'Arte*²⁷, como a presença do cômico, na função de protetor da união do par romântico. O ritmo da montagem tornou-se mais ágil e números musicais diversos foram inseridos em grande quantidade. Esses quadros foram baseados em números existentes em outros espetáculos populares brasileiros.

O teatro de revista

Hoje, pode parecer estranho que o público aceitasse a quebra da narrativa pelas diversas canções e pelos quadros musicais com danças, nos permitindo imaginar que o público de cinema ficava entediado durante as exibições com tantas canções que causavam interrupções. Porém, devemos ter consciência de que esse procedimento era completamente consolidado

²⁶ A origem etimológica da palavra está no italiano *cianciata* – discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso (RAMOS e MIRANDA, 2004, p. 117)

²⁷ Espécie de representação, profissional com visão de lucros, que teve início na Itália do século XVI. Este gênero, em sua forma estabelecida, era composto por representação, canto, danças, exibições de habilidades e acrobacias. Existia, nas companhias, a figura do *capocomico* responsável pelo “arcabouço dramaturgico” que envolvia no máximo de dez a doze pessoas. A formação mais comum utilizava dois ou quatro namorados, dois velhos e dois criados. Os atores se utilizavam de máscaras que satirizavam os principais componentes da sociedade italiana da época. Os velhos eram pessoas avarentas, desconfiadas, apareciam comumente como *Dotore*, jurista ou médico erudito e pedante, e *Pantalone* homem rico e de prestígio. A função destas personagens era impedir os apaixonados de conseguirem o final feliz. Os chamados *Zanni* eram criados, sempre estavam em dupla no palco a fim de criar os extremos entre o criado esperto, *Briguella*, e o criado bobo, *Arlequim* e assumiam a parte cômica da representação. Na versão feminina, *Zagna*, as criadas recebiam o nome de Francesquina ou alguma variação próxima e nunca usavam máscaras. Os criados tinham a missão de burlar as ordens dos velhos e ajudar os jovens na batalha contra todos que desejassem impedir o amor de triunfar. (SCALA, 2003. p. 15 a 37)

dentro do teatro de revista, que “foi vivo, atuante, amado, apoiado e prestigiado pelo seu público” (VENEZIANO, 1991, p. 15). Este tipo de espetáculo popular tornou-se fonte na qual os autores das comédias para cinema buscaram referências desde o sucesso da filmagem da revista *Paz e amor*. A aceitação da *Revista* nas telas de cinema por parte do público foi tão expressiva que na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro encontramos a seguinte nota:

“Já viram paz e amor? Não. É natural, porque o Rio Branco não pode conter diariamente o número infinito dos espectadores que vão apreciar a espirituosa revista. Por isso, quem não vai cedo tomar lugar, não consegue entrar”. (Gazeta de Notícias in ARAÚJO, 1976, p. 335)

Muitas *Revistas* foram para as telas do cinema e obtiveram sucesso. A consagração desta forma levou os diretores do cinema brasileiro a incorporar elementos da *Revista* aos filmes *Posados*²⁸. A comédia popular não se apossou apenas da quebra da narrativa por números de canto e dança do *Teatro de revista*, mas de diversos elementos destes quadros. Segundo Neyde Veneziano, a *Revista de ano* tinha uma “estrutura clássica, até os anos 40. Obedecia frequentemente a um tema, quase um fio condutor”, geralmente ligado a um acontecimento de destaque da época, que podia ser político ou não. O tema era desenvolvido entre a abertura e a apoteose que, respectivamente, iniciavam e fechavam o espetáculo. A narrativa era interrompida por uma média de 15 a 20 quadros, divididos entre esquetes, cortinas e números de dança. A revista abria com uma “ouverture orquestrada”, seguida do “prólogo, ou número de abertura”, e tinha um corpo formado pela “alternância de cortina, quadro de comédia, quadro de fantasia” e o quadro de

²⁸Os filmes no princípio do cinema brasileiro eram divididos em *Naturais* e *Posados*. *Naturais* eram as fitas feitas em forma de registro de acontecimentos excepcionais, festas públicas, cerimônias e aspectos da cidade. Os *Posados* eram as fitas que tinham a incorporação da estrutura dramática. Para obter mais detalhes sobre as primeiras produções brasileiras leia *História do cinema Brasileiro* organizado por Fernão Ramos, listado na bibliografia.

vedete ou de platéia²⁹, não necessariamente nessa ordem, até a apoteose (VENEZIANO, 1991, p. 92 e 93). Seria equivoco afirmar que as músicas que acompanham os créditos iniciais dos filmes da Atlântida fossem apenas baseados nas *ouvertures* do *Teatro de revista*, mas a forma orquestral aparece em uma vasta maioria deles, sendo quase uma regra a forma de arranjo que utilizava os temas das canções inseridas no musical. Este procedimento aconteceu, por exemplo, nos filmes *Aviso aos navegantes* (1951), *Vamos com calma* (1956) e *De vento em popa* (1957) além de muitos outros, pois, na Atlântida, era rara a composição de um tema especial para os créditos iniciais dos filmes musicais de carnaval. O prólogo, que na revista, tinha a função de apresentar toda a companhia, as personagens envolvidas na narrativa, também está presente nas comédias da Atlântida, o mote é quase sempre disparado no início do filme e muitas vezes está na troca de identidades e objetos. “O macete medular da chanchada era a troca”. “Trocava-se e roubava-se tudo” a fim de conseguir um argumento (AUGUSTO, 1989, p. 15). Trocou-se chapa de pulmão (em *E o mundo se diverte* 1949), passaporte (*Aviso aos navegantes*, 1951), peruca (*Nem Sansão nem Dalila*, 1954) e roubaram-se jóias (*Os dois ladrões*, 1960) e objetos de uma mansão (*Vamos com calma*, 1956). A troca de identidade também possibilitava “as situações mais variadas de confusões involuntárias, e mesmo voluntárias entre dois personagens [...] a trama poderia comportar um personagem que, para obter vantagens, criasse uma nova identidade completamente diferente da dele” (BASTOS, 2001, p. 61)

²⁹ A existência do quadro de vedete ou de platéia me foi informado através de comunicação pessoal da autora e não consta da página citada na referência.

Números de cortina

Os *números de cortina* das *Revistas* também são encontrados em muitos filmes. Esses quadros, no teatro, aconteciam diante de uma cortina mais leve que o pano de boca, a qual fechava completamente o palco e era utilizada apenas no início e no fim da Revista e “existiam, portanto, exatamente, para encher o tempo. Poderia aparecer um cantor ou uma cantora, um cançonetista ou mesmo um comico e caipiradas”, dupla caipira. Enquanto eles aconteciam na frente da cortina toda movimentação de troca de cenário, por exemplo, acontecia no palco (VENEZIANO, 1991, p. 99 e 100).

Caipiradas

Neyde Veneziano, em seu livro, cita um número de cortina que pertencia ao espetáculo *Casa de caboclo*. Esse número, de caipirada, representado por Jararaca e Ratinho, era desenvolvido na frente da cortina leve. Tratava-se de um número misto de música e piadas no qual os comicos/cantores se apresentavam com instrumentos musicais e “exploravam o humor *non-sense*, o trocadilho e as adivinhações” (VENEZIANO, 1991, p. 101).

No filme *E o mundo se diverte* (1949), existe um número neste formato representado pelos *Milionários do riso*, Alvarenga e Ranchinho. Dentro de uma boate, onde as personagens centrais estão comemorando um aumento de salário, acontece um show. O número abre com a caminhada dos cantores, trajando smoking, sobretudo e com violão e viola em punho, até uma escada que fica na frente de uma cortina e liga o palco à pista de dança da casa noturna. Inicia-se o diálogo:

1 - *Eta mundo veio...*
1 e 2 - *Eta..*
1 - *Eta! Tá torto heim?*

2 - Não, não, não. Cê ta parecendo mexicano mesmo.
1 - Parecendo não senhor, que eu sô mexicano.
2 - Ahhh pêra lá
1 - O que?
2 - Ahh taí...Mexicano com essa cara?
1 - Ah! Te porvo!
2 - Porva o que?
1 - Porvo que! Qué vê eu tenho um retrato aqui que eu tirei no México quando eu tinha dois ano de idade (mostra o retrato). Viu, quando eu falo as coisa eu porvo.
2 - Deixa eu vê, mas pera lá... Cê era careca quando era criança...
1 - Ôôô! Cê ta oiando de cabeça prá baixo (vira a foto).
2 - Ahh... bãô!
1 - Tá vendo?
2 - ééé...
1 - Então, quando eu falo as coisa eu porvo
2 - Ehhh!
1 - Mais vamos cantá uma musiquinha?
2 - Vamo lá!
1 - Mexicana ou estrangeira?
2 - Estrangeira
1 - Estrangeira mesmo!

(Cantam)

*“Dos almas que nel mundo
Havia unido assim
Essas dos almas eram
Getúlio e Benjamin*

*Um dia en el camiño
Que cruzavam essas almas
Surgiu uma sombra de ódio
Que apartô a los dos*

*E desde aquele instante
Mejor é não falar
Um vive em São Borja
E o outro a rosetá*

*Que bonitos ojos tienen
Debajo das sombranceias
Debajo das sombranceias
E em riba do nariz*

*Diga adeus
Yo no sei que se passa*

*Aqui no Catete
Ainda não levantei tu te quieres sentá
Isso é de amargá*

*Todos me pedem
O meu lugar
O Nereu Ramos também quer sentar
O Milton Campos de Minas Gerais
E o Adhemar é o que pede mais
Pero que te parece
O Getúlio vortá
Depois de tanto tempo
E diferentemente em São Borja morá
Vem que o povo te procura
Não seja mole
Vem com a ditadura”*



Foto nº 10 - Alvarenga e Ranchinho, os Milionários do riso, em *E o mundo se diverte*

Outro número, no mesmo formato, está no filme *É com esse que eu vou* (1948). A mesma dupla, Alvarenga e Ranchinho, aparece desta vez de smoking e turbantes. Os próprios humoristas se apresentam ao público:

1 - *Senhores, agora iremos apresentar nosso número de transmissão de pensamento (hipnotiza o companheiro).*

Agora peço um minuto de silêncio ao público porque este trabalho é muito perigoso. (venda o parceiro) Qualquer barulho pode causar a morte de meu companheiro, portanto, o máximo silêncio eu peço. Atenção! Concentre-se! Qual é a cor do terno branco desse senhor de preto?

2 - *É preto! (aplausos) (Anda por entre as mesas do salão)*

1- *Atenção! Concentre-se! O relógio desse senhor, é de pulso ou de parede?*

2 - *É de pulso!*

1 - *Atenção! Concentre-se! Qual é o nome desta moça? Vamos responde! O nome dessa moça! Amado mio! O nome dessa moça!*

2 - *É Gilda! (aplausos)*

1 - *Atenção! Qual é a idade dessa moça?*

2 - *A idade que ela tem ou a que ela diz?*

1 - *A idade que ela tem*

2 - *É o dobro do que ela diz*

1 - *O que é que este senhor está pensando?*

2 - *Não posso dizer...*

1 - *Por quê?*

2 - *A censura não deixa...*

1 - *Que belo anel de brilhante da madame...*

2 - *É caco de vidro*

1- *Atenção! Concentre-se! Onde nasceu essa senhora? Vamos! Responda! Onde nasceu essa senhora? Será o Benedito. Vai lá dares ou não vai lá dares a resposta?*

2 - *Minas Gerais*

1 - *Atenção, nesta mesa tem dois americanos, o que é que eles estão pensando?*

2 - *whisky*

1 - *Atenção! Concentre-se! Onde nasceu esse homem? Vamos! Onde nasceu esse homem? Nós queremos, nós queremos a resposta! (imita Getúlio)*

2 - *São Borja*

1 - *Mas agora vamos cantar, né?*

2 - *Cantar? Mas sem instrumento?*

1 - *Mais você esquece que eu sou mágico?*

2 - *Verdade*

1 - *Concentre-se (estendem as mãos e os instrumentos aparecem)*

2 - *Eu não te falei?*

1 - *Então vamo cantá?*

1- *(canta)*

“Amor, amor, amor, amor

Nasceu de mim, nasceu de ti, pela esperança

Amor, amor, amor

Nasceu de Dios, para nós dos, nasció Del alma”

1 - *Mas que amor mastigado heim?*

2 - *Não, isso é interpretação da música!*

1 - *Eu não gosto de falar essa palavra não, sabe como é? Eu fui muito infeliz no amor*

2 - *No amor? Mais é uai!*

1 - *Se apaixonei por uma moça francesa. Além de francesa a marvada era estrangeira*

2 - *E você casou com ela assim mesmo?*

1 - *É, casei mas separei! Vivia brigando comigo por causa de dinheiro.*

2 - *Ah... Interesseira larjan tu jour...*

1 - Ela chegou até a inventar uma música só pra me contrariar. Ela cantava assim:

1- (Canta com sotaque Frances).

“je te de vinte mil réis prá tirar três e trezentos
Você tem que me voltar dezesseis e setecentos”

2 - (Canta) dezessete e setecentos...

1- Mas até vance?

2 - Mais não vai se aborrece por causa de muié,
muié é a mesma coisa que bonde. Se você perde
um espera, que demora um bocadinho vem outro.

1 - Mais foi isso que eu fiz. Mais peguei um
lotação...

2 - E era de que marca, heim?

1 - Essa era mexicana, mas não deu certo não.

2 - Mais porque companheiro?

1 - Vivia brigando tamém.

2 - Mais eu pensei que vance num era de briga

1 - Prá muié eu sô!

2 - Home não?

1 - Não me do com o clima...

2 - Ah bão!

1 - Prá encurtar o caso vou contá pro cê o que
aconteceu comigo e com a Aninha. (canta)

“não me impuerta que quieras a o outro

A mi pueco impuerta no me impuerta que só te me
deixes chorando em tu puerta.

Que eres livre de amar em la vida e a mi no
supuerta

Que tua alma no me supuertô, no supuerto yo
E bem que temprano te disse que no cerres la
puerta

Porque sei que se durmo em la calle a ti pueco
impuerta

*E em cambio se um dia bater em mi puerta
Eu te abro la puerta, te dô um supapo e te cerro la
purta
No creas que tengo despeito ao ver que me alejas
Se me deixas por um novo amor yo te alejo
tambiém
Pois mi plata gastaste com capricho sujo
Segue feliz tu camiño que te lave biem
Que te vajas bien que te pilhe um trem”*

Não foram apenas as caipiradas que vieram para o cinema popular, inspiradas nas cortinas do Teatro de revista.

Cantores nas cortinas

Um quadro de cantores que pode ser considerado como inspirado nos *números de cortina* está em *Aviso aos navegantes* (1951). Em um salão de baile, dentro do navio onde se desenvolve a história, se apresenta o grupo *Quatro ases e um coringa*, com a música *Marcha do caracol*. Segue a letra da canção:

*“A quanto tempo eu não tenho onde morar
Se é chuva, apanho chuva se é sol, apanho sol
Francamente, pra viver nessa agonia
Eu preferia ter nascido um caracol*

*Levava a minha casa
Nas costas muito bem
Não pagava aluguel
Nem luvas a ninguém
Morava um dia aqui
O outro acolá
Leblon, Copacabana
Madureira ou Irajá”*

O grupo entra no palco, na frente da cortina, ornamentada com cinco cartas de baralho, que remetem ao nome do conjunto. Eles interpretam a canção, sem muitos deslocamentos, pois o espaço na frente da cortina é pequeno, embora fizessem os movimentos necessários para que o playback³⁰ estivesse sincronizado e, ao final, as imagens exibidas parecessem naturais, isto é, o público tivesse a sensação de que o som e a imagem fossem gravados simultaneamente. Ao fim da canção, eles agradecem os aplausos e a narrativa é retomada. A letra da canção não acrescenta nenhum elemento à narrativa, não está de maneira alguma conectada ao argumento. É, assumidamente, uma parada para oferecer uma música, ou como acontecia em alguns casos, apresentar ao público um novo grupo ou cantor.



Foto nº 11 - 4 ases e 1 coringa em *Aviso aos navegantes* – *Marcha do caracol*

³⁰ Segundo Carlos Manga, a qualidade do som direto, que consistia em gravar o som e imagem simultaneamente era muito ruim, não só na Atlântida, mas em qualquer companhia cinematográfica da época. O procedimento usado era gravar a música em estúdio e depois utilizá-la para filmar o quadro com os cantores sincronizando a própria voz e os músicos, os movimentos de quem toca um instrumento.

Fantasia

Da *Revista* também foram levados para as telas os quadros de *fantasia*, “onde o luxo, a iluminação, os figurinos e a cenografia imperavam” a fim de desenvolver grandes números musicais e contavam com “belas mulheres, *girls*, ou homens, *boys*, visual colorido e música vibrante”. As *fantasias* eram quadros “desarticulados do fio condutor, completamente estranhos ao assunto narrado”. A música destes números “embora com melodias simples, recebia arranjo de importantes maestros oriundos da ópera” (VENEZIANO, 1991, p. 105 e 106). Nada mais familiar do que esta descrição para aqueles que assistiram a pelo menos uma comédia musical carnavalesca da Atlântida. As personagens, nos filmes, são sempre levadas a boates, casas de show, grandes festas ou bailes com a finalidade de proporcionar o ambiente propício para a exibição de uma canção acompanhada de belas coristas. Segundo Neyde Veneziano, nos números de *fantasia* “através dos recursos de sexo e erotismo, o público era transportado para espaços fantasiosos, distanciados como a lua, outros países, as estrelas, ou até o Oriente ou as ilhas dos Mares do Sul, todos repletos de corpos esculturais à mostra. Aqui, no imaginário da revista, a festa transbordava.” (VENEZIANO, 1991, p. 107). Um quadro que se encaixa nas descrições anteriores é o da canção *Pedalando*, interpretada por Adelaide Chiozzo, em *Carnaval no fogo* (1949). Na cena, a cantora, rodeada de flores, moinhos e rapazes de bicicleta, canta e toca acordeom. Uma apresentação totalmente desligada do tema da comédia que fala sobre carnaval e bandidos internacionais. Na exposição e comparação com o teatro, não cabe aqui falar sobre erotismo, pois as comédias da Atlântida eram leves e, talvez, essa ingenuidade é que incomodasse tanto aos críticos.



Foto nº 12 - Adelaide Chiozzo em Carnaval no Fogo, interpretando *Pedalando* - Imagens cedidas pela Cinemateca Brasileira



Foto nº 13 - Adelaide Chiozzo em Carnaval no Fogo, interpretando *Pedalando*
Imagens cedidas pela Cinemateca Brasileira

Segundo Adelaide Chiozzo³¹, a canção *Pedalando* foi composta nos estúdios da Atlântida, em intervalo das filmagens. Bené Nunes estaria compondo uma melodia ao piano, quando Anselmo Duarte chegou e pediu para fazer a letra. Watson Macedo procurava por uma canção para filmar um número com cenário que lembrasse a Holanda. Anselmo Duarte teria “encaixado” a palavra Holanda na letra que havia composto e o número foi filmado sobre a canção pré-gravada.

Outro exemplo, mas com mulheres rodeando um cantor de sucesso, pode ser encontrado em *Aviso aos navegantes* (1951), no quadro em que Jorge Goulart, em um show dentro do navio, interpreta *Sereia de Copacabana*. O cenário remete à praia carioca com sua calçada em forma de ondas, guarda-sol e bolas. Casualmente, a letra da canção fala da cidade para a qual o navio se dirige, mas não propositalmente, não para auxiliar a narrativa.



Foto nº 14 - Jorge Goulart em *Aviso aos navegantes* – *Sereia de Copacabana*

³¹ A entrevista se encontra, na íntegra, no anexo dois.

Como último exemplo que descreveremos para as *fantasias*, embora existam dezenas que mereçam ser citados, será um quadro que retrata as palavras de Neyde Veneziano – transbordar e imaginário. O tema musical apresentado pertence ao *Concerto n° 1 de Tchaikovsky*. O arranjo é de Bené Nunes. A cena inicia com close das mãos de Bené Nunes que executa o tema na forma solo ao piano. A imagem abre, revelando o músico por um minuto. Do piano, ele rege a entrada da orquestra que surge na outra extremidade do palco.



Foto nº15 - Bené Nunes e Orquestra em *Aviso aos navegantes*

A orquestra toca por quase 40 segundos o mesmo tema, quando aparece uma bailarina em sapatilhas de ponta. Ela e o piano são transportados para algum planeta do sistema solar, repleto de vulcões e nevoeiro. Ela dança ao redor do piano, com figurino esvoaçante, e pelo cenário, subindo e descendo rampas.



Foto nº 16 - *Aviso aos navegantes*

Aos três minutos e meio do número, o tema transforma-se em um samba de gafieira, dançado por um casal que rodopia. A bailarina é jogada pelos braços do bailarino para todos os lados. Aos quatro minutos, a imagem retorna para a orquestra que não está mais estática como antes, mas muitos dos integrantes fazem movimentos de dança. Quatro minutos e trinta segundos, o número é finalizado com o maestro à frente da orquestra para receber os aplausos.



Foto nº 17 - *Aviso aos navegantes*

Quadros de vedetes

Os números de vedetes, em seus trajes ousados, cercadas de belas garotas também tiveram espaço dentro da comédia musical. Muitas vezes, em seus números, as vedetes do teatro interpretavam marchas que eram lançadas para o carnaval, como *Sassaricando*, por Virginia Lane na *Revista Eu quero sassaricá*, no ano de 1951³². Encontramos em *Garotas e Samba* (1957), Sonia Mamed interpretando a marchinha *Vai com Jeito*, em um quadro que se passa dentro do palco de uma boate, como parte do show que a casa noturna oferece. Zizi (Sonia Mamed), recém-chegada do interior em busca de uma carreira de vedete, consegue, por meio de chantagem feita ao dono da boate, a

³² Idem 29.

posição no show. O figurino é inspirado nos trajes das vedetes do *Teatro de Revista*, assim como a postura da personagem no palco e a maneira de interpretar a canção. No livro *A canção no tempo*, essa marcha de carnaval, *Vai com jeito*, é citada como “uma das preferidas do ano” e está listada como uma das dez canções mais importantes de 1957 (SEVERIANO, MELLO, 1997, p. 332).



Foto nº 18 - Sonia Mamed em *Garotas e samba – Vai com jeito*

Apoteose

Outro quadro revisteiro comum nos filmes da Atlântida, a *Apoteose*, “que vem do grego apotheosis e significa divinização”, teve origem muito antes do Teatro de Revista. Mas foi importada pela comédia musical no formato estabelecido por ela, na qual “o tema da apoteose não tinha nada a ver com o restante da revista”. “Durante muito tempo, este quadro final teve conotação de

exaltação patriótica” e “eram as riquezas do Brasil que mais freqüentemente forneciam o tema das apoteoses”. Cantavam-se as belezas do Brasil, suas pedras preciosas, as personalidades ou heróis, ou até mesmo algum grande invento recente (VENEZIANO, 1991, p. 109 a 113). Descreveremos, como exemplo, duas apoteoses grandiosas de fases de direção distintas, embora seus anos de produção sejam próximos. *Aviso aos Navegantes* (1951) e *Carnaval Atlântida* (1953), a primeira, do período sob direção de Watson Macedo; a segunda, sob direção de Carlos Manga.



Foto nº19 - Francisco Carlos na apoteose ao Rio de Janeiro em *Aviso aos navegantes*

A apoteose ao Rio de Janeiro, de *Aviso aos navegantes*, acontece dentro do show do navio onde viajam as personagens; o cantor principal é Francisco Carlos, interpretando *Rio de Janeiro* de Ary Barroso. O cenário é a “cidade maravilhosa”, descrita pelas personagens durante a narrativa como impossível de se manter longe dela. Muitas bailarinas, Eliana e Oscarito

dançam ao som do samba-exaltação³³. Anselmo Duarte, que faz par romântico com Eliana, entra no palco ao fim da canção para o beijo. Oscarito fecha, literalmente, a cortina. Todas as personagens da cena final, os bailarinos, o cenário e as alegorias nos fazem acreditar que estamos vendo muitas cores, apesar de o filme ter sido rodado em preto e branco.



Foto nº 20 - Eliana e Oscarito na apoteose em *Aviso aos navegantes*, ao fundo Francisco Carlos e corpo de baile.

A apoteose de *Carnaval Atlântida* foi um dos primeiros trabalhos de Carlos Manga para a companhia. Este número começa com oito casais

³³ Samba-exaltação, composição que marca principalmente a consolidação do estilo de Ary Barroso. São características desta composição a variação de andamentos e o uso de crescendos e diminuendos como fatores de dramatização, e sobretudo, a conjunção de uma percussão forte, sacudida, com melodias brilhantes e refinadas (SEVERIANO, 2008, p. 157 e 158). Este estilo de samba surgiu na década de 40 e teve seu ápice com a inclusão de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso no filme *Alô amigos (Saludos amigos)* dos estúdios Disney no ano de 1942.

mascarados que dançam enfileirados. Em uma segunda tomada, aparece Maria Antonieta Pons, conhecida pelos fãs como “Furacão Cubano”, em um figurino digno de uma vedete, para cantar *Máscara da face*, de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas. Ela desce uma passarela com desenhos de ondas pretas e brancas.



Foto nº21 - Maria Antonieta Pons na apoteose de *Carnaval Atlântida* – *Máscara da face*

A cena corta para o vilão que em uma corrida foge de uma surra, os comicos se divertem com o final do malvado Conde Verdura (José Lewgoy). Quando a tomada volta para o musical, a cena é preenchida por dançarinos de

frevo, que empunham sombrinhas ao som do *Frevo Vassourinha*. Outras bailarinas, com novo figurino, entram em cena e participam da dança, assim como os cômicos. O vilão continua a fuga. Durante a perseguição, acaba no meio dos bailarinos e é obrigado a dançar.



Foto nº 22 - José Lewgoy e bailarinos na apoteose de *Carnaval Atlântida- Frevo Vassourinha*

Eliana entra em cena, de cartola e pernas à mostra, canta os versos “se esta rua fosse minha eu mandava ladrilhar com pedrinhas de brilhantes para o meu amor passar”, com a melodia do frevo e de braços dados com Cyll Farney. Oscarito entra em cena com Maria Antonieta e com os bailarinos anteriores. Ao final da coreografia, que envolve todos os elementos no palco, o

beijo em primeiro plano dos dois pares românticos Cyll e Eliana, Oscarito e Maria Antonieta. Esta apoteose se difere da primeira pelo fato de esta perder sua forma original. Não há um tema específico, pois enquanto as calçadas remetem a Copacabana, os bailarinos de frevo nos sugerem o estado do Pernambuco. Além desta diferença, existe, em vários momentos, a quebra do número para inserção de passagens dos demais personagens que não estão diretamente dentro da apoteose, como é o caso da personagem de José Lewgoy, que aparece em fuga pelos corredores da empresa, antes de ser integrado ao número de dança.



Foto nº 23 - Oscarito, Maria Antonieta Pons, Eliana e Cyll Farney na apoteose de *Carnaval Atlântida*

Circo

Os quadros musicais dos filmes da Atlântida que têm suas raízes no *Teatro de revista* são muitos – e tomariam inúmeras páginas – o que não é o objetivo único deste trabalho. Mas não foi apenas a Revista a referência aos

números musicais das comédias de carnaval. Outra forma de apresentação artística popular que influenciou o modelo dos quadros musicais da comédia popular foi o circo e suas variantes, como o circo-teatro e o mambembe. Como é de conhecimento geral, muitos artistas e cantores que atuaram nos filmes da Atlântida tiveram suas raízes nas lonas e picadeiros. Oscarito, nascido dentro de uma família circense, viveu e trabalhou em circo por quase 30 anos (MARINHO, 2007, p. 83), Adelaide Chiozzo nos informou que fez muitos shows nos picadeiros, em cidades onde não havia teatro nem cinema. Até mesmo Billy Blanco, autor de algumas das canções das comédias da Atlântida, nos disse que fez muitos shows em circos³⁴. Este trânsito fluente, por parte dos artistas, entre teatros e circos, circo-teatro, mambembes e pavilhões dava-se pelo fato de muitas cidades do interior dos estados não contarem com um espaço destinado às apresentações artísticas. Daniele Pimenta nos explica que:

“Os pavilhões eram circos estruturados em madeira e folhas de zinco, com distribuição espacial interna muito próxima à de um teatro. O picadeiro foi suprimido nas companhias sem números com animais em seu repertório e um palco retangular passou a ser utilizado para todas as atividades, dos números circenses tradicionais aos musicais e teatrais” (PIMENTA, 2009, p. 37).

Assim como o *Pavilhão*, as demais variantes circenses, além do próprio circo, recebiam artistas não circenses. Em muitas sessões, os proprietários de circo costumavam dividir a função entre os artistas da trupe e algum nome famoso do rádio, do teatro ou do cinema. Proporcionando uma facilidade na passagem de elementos e procedimentos de um para o outro.

³⁴ O texto integral desta entrevista encontra-se no anexo dois.

A contribuição maior do circo para os quadros musicais das comédias populares nasceu há muitas décadas, quando em 1881, o palhaço *Pepino 88* “lançou a novidade das cançonetas” baseado em números que o ator Benito Jiménez exibia desde 1842 na Argentina. Segundo José Ramos Tinhorão estes números foram aplaudidos até mesmo “pelo Imperador D. Pedro II no Rio de Janeiro em 1885”. Este palhaço teria antecipado o tipo de quadro que consagraria anos mais tarde Eduardo das Neves, que inaugurou a “era do autor profissional de música popular urbana, lançando na década de 1890 folhetos com as letras de suas composições”. Esta forma de apresentação não foi exclusividade de Eduardo das Neves. Benjamin de Oliveira (1870 – 1954) também atuou de violão em punho, por ser negro utilizava “uma maquiagem com base no alvaiade por ele mesmo desenvolvida”. Houve também outro palhaço-cantor³⁵ chamado *Veludo*, o nome do ator era Antonio Correia, que foi citado por Mário de Andrade em uma revista de 1928 em cujas páginas publicou a partitura e a letra de uma das canções do humorista (TINHORÃO, 2006, p. 85 a 96). Esta tradição deixou os picadeiros e entrou nas telas por meio de Oscarito e Grande Otelo. A capacidade destes cômicos em trazer público para as salas de exibição era tão significativa que quando Burle se desentendeu com Oscarito, durante as gravações de *Carnaval Atlântida* (1953), Severiano Ribeiro, homem de negócios, não hesitou e colocou para fora da produção um dos fundadores da companhia para não perder Oscarito. Esse ator, na função de cômico-cantor, lançou algumas músicas de carnaval como a *Marcha do neném* e *Toureiro de Cascadura*.

Neném – A. Cavalcanti e Klecius Caldas

*“Nhé, nhé, nhé, nhé faz o neném,
Chegou a hora de mamar
Nhé, nhé, nhé, nhé faço também*

³⁵ Palhaços-cantores, ou Parlapatões eram os palhaços que tocavam violão enquanto cantavam músicas de duplo sentido e faziam brincadeiras e meneios com o corpo, conversando com o público e colocando os espectadores para cantar (MARINHO, 2007, p. 85 e 86)

*Não vem ninguém me alimentar,
Eu vou chorar*

*Mamãe dizia que eu era um anjo
Ninguém podia me ver chorar
Porém agora que eu sou marmanjo
Eu choro, choro
Não vem ninguém me alimentar
Nhé, né, né, né”*

Toureiro de cascadura – David Nasser e A. Cavalcanti

*“Soy um toureiro avacalhado
Soy natural de Cascadura, olé
Se há tourada é marmelada
O chifre pega mas não fura*

*Touro, touro, touro
Só no gancho do açougueiro
Touro, touro, touro
Só na lista do bicheiro”*

Interpretou em dueto com Maria Antonieta Pons *Marcha do sapinho* e *Mambo caçula* em *Carnaval Atlântida* (1953), com Sonia Mamed em *De vento em popa* (1957) filmou as canções *Delegado no coco* e *Tem que rebolar* e em *A dupla do barulho* (1953), *Comigo sim*, de sua própria autoria, em dueto com Grande Otelo.

Comigo sim - Oscarito

*“Sofrer pelo amor de uma mulher é natural
Mulher, um demônio angelical
Faz qualquer um de gato e sapato
Comigo não, comigo sim!*

*Por mulher francesa já fiquei biruta
E eu com a italiana, mas que força bruta
Mas com que carinho ela batia em mim
Comigo não, comigo sim”*

O número musical interpretado por Oscarito, considerado um dos clássicos do cinema brasileiro, está em *De vento em popa*. Na função natural do comico de “salvar o dia” e proporcionar o final feliz, ele salta para dentro do

palco da boate, interpretando Melvis Prestes, o famoso rei do rock. Carlos Manga contou que, a princípio, Oscarito não queria fazer o quadro, pois não gostava de Elvis. Segundo Manga, o argumento utilizado para convencer Oscarito foi concordar com o ator, que também não gostava de Elvis, mas o cantor estava no auge e eles não podiam deixar de parodiá-lo, de mostrar a visão deles sobre o que acontecia no momento com a música. Oscarito aceitou filmar o quadro. Ele passou dias em um treinamento nada convencional. Amarrado por Manga com cordas em estilo marionete foi dirigido por horas até assimilar os movimentos de braços e pernas que o diretor queria. Como resultado, o número cômico-musical perfeito. A canção *Calypso rock*, na voz do próprio Oscarito, é de Carlos Imperial e Roberto Reis, o primeiro rock nos filmes da Atlântida, também o primeiro em um filme brasileiro, segundo Manga e confirmado por Hernani Heffner.

Calypso Rock – Carlos Imperial e Roberto Reis

*“Calypso, calypso rock and roll
Calypso, calypso rock and roll
Calypso, calypso rock and roll*

*Ca-ca-ca-ca-calypso
Ca-ca-ca-ca-calypso
Rock rock rock and roll
Rock rock rock and roll
Calypso new sensation
Calypso rock’n roll*

*It’s like you do the rumba
And a kind you like a soul
You gonna adore calypso
That’s calypso rock’n roll
Calypso new sensation
Calypso rock’n roll”*



Foto nº 24 - Oscarito como Melvis Prestes – *Calypso Rock*

Festas populares

Outras manifestações culturais também deram suas colaborações aos números musicais da Atlântida. O carnaval, além das marchinhas que eram compostas para a data, trouxe os números musicais em que as personagens masculinas se travestem. É de consenso que nas festas de Momo os homens heterossexuais muitas vezes se vestem com trajes femininos. Essa prática difere daquelas dos shows de transformistas que buscam o glamour, o brilho. O figurino feminino, utilizado por homens no carnaval, beira o esculacho. São maquiagens pesadas e borradas e as roupas deformadas, propositadamente, pela falta de curvas não preenchidas. Em *Aviso aos navegantes* (1951), Oscarito interpreta, canção não creditada, em um número em que a personagem dele toma o lugar de uma rumbeira, de propósito, para desmascarar o vilão. A mesma rumbeira, Cuquita Carballo, faz um número no início do filme. Então, o quadro de Oscarito é a paródia de um número do próprio filme. Ele canta acompanhado da orquestra de Rui Rey. A

letra da música entrega a farsa: *Yo nunca estuve en Cuba, no se mexer las cadeiras, yo soy de Madureira.*



Foto nº 25 - Oscarito em *Aviso aos navegantes*

Outra canção utilizada para número cômico com Oscarito em parceria com Grande Otelo, interpretada por Ivon Cury, está no filme *Barnabé tu és meu* (1952). A canção, *Place Pigalle*, acontece no palco de uma boate. O cenário é a Torre Eiffel e o Molin Rouge. As bailarinas entram no palco e com elas a dupla de cômicos, vestidos de francesas, com direito a boina e lenço no pescoço. A letra da música fala sobre os tipos femininos e o cantor, ao interpretar a canção, dança com uma bailarina com o tipo físico descrito em cada frase. Quando o cantor diz “une belle créole” Grande Otelo cai em seus braços.



Foto nº 26 - Ivon Cury e Grande Otelo em *Barnabé tu és meu* – Place Pigalle



Foto nº 27 - Ivon Cury e Oscarito em *Barnabé tu és meu*

Na hora da loira é a vez de Oscarito. Ao fim da canção, o vilão manda um de seus capangas atrás da dupla. Neste momento, inicia a *Dança dos Apaches* de Offenbach. O capanga é obrigado a dançar com as bailarinas, assim como Oscarito e Otelo. O número acaba em pancadaria ao som da música instrumental, *Baião* de Osvaldo Alves.

As festas Juninas



Foto nº 28 - Adelaide Chiozzo em *Garotas e samba - O trenzinho do amor*

As festas de junho também tinham seus espaços nos filmes. Em *Garotas e samba* (1957), Adelaide Chiozzo cantou *O trenzinho do amor* no cenário repleto de bandeirinhas que lembra uma festa junina. O acompanhamento da canção é feito por um *Regional*. Manga e Adelaide Chiozzo afirmaram, com muita certeza que esta canção obteve muito sucesso nas paradas do rádio no ano de seu lançamento, que aconteceu no filme.

Francisco Carlos também cantou em um quadro junino. A caracterização da festa, neste exemplo, é mais marcada pelos figurinos e pela

formação instrumental, instrumentos de sopro e percussão, que o acompanham de dentro de um coreto. A banda uniformizada com fardas nos remete às cidades do interior do país. A canção utilizada para o quadro não era lançamento, era uma composição conhecida pelo povo: *Flor Amorosa*. Este procedimento também ocorria com frequência, pois muitas vezes eram inseridas canções de conhecimento popular para atrair o público para as salas de exibição.



Foto nº29 - Francisco Carlos em *Esse Milhão é meu – Flor amorosa*

O rádio

Carnaval, circo, teatro de revista, festas de junho, todos foram doadores de elementos para a estrutura dos quadros musicais das comédias da Atlântida, mas o agente responsável pela presença das canções nos filmes musicais populares foi o rádio. Como explicou Lia Calabre, na década de 30, as rádios iniciaram efetivamente a contratação de cantores para fazer parte do corpo fixo de funcionários da emissora. O contrato era feito, na maioria das

vezes, com cláusula de exclusividade. Uma minoria tinha salários fabulosos, enquanto a maioria precisava de um contrato com gravadora, atuação em shows e em bailes para completar uma renda capaz de manter um mínimo padrão econômico. “O rádio criou uma corte imaginária com Rainhas e Reis da Voz, sempre seguidos por súditos fiéis”. “Os ouvintes, mais assíduos e apaixonados, desejavam saber que aparência tinham” os cantores e cantoras, o “que vestiam, o que consumiam e como moravam seus astros prediletos”. Filas se formavam à porta das rádios na tentativa de uma aproximação, de um toque, de um autógrafo. Em pouco tempo, os diretores das rádios perceberam que o ambiente apertado dos estúdios não comportava a quantidade de fãs que ia às emissoras diariamente e passaram a construir grandes espaços, em forma de auditórios, para realizar os programas com a presença de ouvintes, mas este espaço tornou-se pequeno também. Não era possível colocar dentro das rádios todos que queriam conhecer de perto seus cantores favoritos. Além da falta de espaço, havia ainda a localização das emissoras, distantes das cidades do interior do país. Iniciou-se a produção de revistas, especializadas em levar estas informações ao público, porém nas publicações os astros e as estrelas estavam estáticos. Continuava a curiosidade de conhecer cada gesto e movimento de seus ídolos (CALABRE, 2002, p. 38 a 41).

Se o rádio divulgava e promovia as vozes, o cinema lhes dava rostos, gestos, olhares, material suficiente para enlouquecer até os súditos mais exigentes. Quando perguntamos para Carlos Manga se os cantores e músicos, que trabalharam nos filmes que dirigiu ganhavam algum dinheiro pela atuação, sem dúvidas ele respondeu que “muito pouco, porque todo mundo queria fazer” a oferta abaixava o preço do cachê dos iniciantes, e até mesmo dos consagrados. O que fazia um músico lutar por um lugar dentro do filme musical da Atlântida não era o valor do cachê, mas a certeza de reconhecimento popular e, por consequência, convites para muitos bailes e shows, além da venda dos discos. A proximidade do rádio era tão grande com o cinema brasileiro que vários números musicais foram gravados em estúdios de rádios, como algumas das canções do filme *Garotas e Samba* (1957). A

indicação era explícita, as personagens estavam dentro dos estúdios de uma rádio e os astros se apresentavam. Havia a preocupação em deixar aparente o microfone de teto para que o público não confundisse com números de palco, para deixar claro que era um estúdio de rádio.



Foto nº 30 - Francisco Carlos em *Garotas e Samba* - canção: *Quem vai gargalhar*

A trilha dos filmes musicais da Atlântida foi composta utilizando elementos das manifestações culturais populares do Brasil, somados aos elementos da música do cinema de Hollywood, por mais de uma década. Neste primeiro período da música na Atlântida, a música não estava à disposição da narrativa, mas muitas vezes, o argumento era adaptado para atender à necessidade de se inserir certa quantidade de canções nos filmes.

Todos os procedimentos musicais descritos até o momento eram regra nos filmes da Atlântida. A inserção de canções de maneira diegética, mas desvinculadas da narrativa e os procedimentos vindos da música não diegética dos filmes americanos da década de 30. Isto ocorreu até que um jovem que cursava o segundo ano de direito e que havia começado na limpeza do bar dos

estúdios da Atlântida, teve uma chance como diretor e mudou os rumos da música na comédia popular da Atlântida. Esse jovem era Carlos Manga.

2.4 – A música sob direção de Carlos Manga

Carlos Manga nos contou que pleiteou um lugar dentro da Atlântida, enquanto trabalhava na limpeza, que era a função de zelador da sala de lâmpadas. Segundo Manga, a sala ficava em uma posição estratégica dentro dos estúdios, de onde se podia ver toda a filmagem. Desta sala, Manga teria observado os trabalhos de Macedo. Estas observações lhe renderam informações que praticava nos treinos secretos que fazia, após pagar o almoço do câmara. Manga, nestes treinos, testava as lentes e media a distância que necessitava para obter cada ângulo. Assim, preparou-se de tal maneira, que quando teve a oportunidade de fazer seus primeiros trabalhos de direção, pôde exigir dos demais envolvidos na produção o que achava necessário para produzir um filme de qualidade. Cacá Diegues descreveu, no documentário *Esse é Carlos Manga*, a transformação da comédia popular sob direção de Manga.

“O Carlos Manga elevou o nível da chanchada. O Carlos Manga foi a pessoa que trouxe para a chanchada uma cultura cinematográfica que nem todos eles tinham. Filmes como Matar ou Correr, Nem Sansão nem Dalila ou o próprio Homem do Sputnik eram filmes que tinham uma grande ligação com a tradição da chanchada, mas ao mesmo tempo almejavam alguma coisa a mais. E essa alguma coisa a mais vinha da cinefilia do Carlos Manga, de como ele conhecia cinema, do que ele sabia de cinema e sobretudo, a competência dele fazer filmes” (Cacá Diegues)

As modificações na trilha musical dos filmes dirigidos por Carlos Manga foram muitas. Manga era um aficionado pelas músicas de Frank Sinatra e Dick Farney. No ano de 1949, juntamente com as primas Didi, Joca e Tereza, reformou e pintou um porão na rua Dr. Moura Brito 74 que se transformou no primeiro fã-clubes brasileiro, o Sinatra-Farney (CASTRO, 1990, p. 31 e 32). Manga era presidente do clube que tinha como membros Johnny Alf, Nora Ney e João Donato entre outros. A paixão de Manga pelas músicas de Dick Farney,

que o levava a decorar todas as canções lançadas pelo cantor, rendeu-lhe o convite para produzir o show de retorno de Dick ao Brasil, no ano de 1947, como nos informou o diretor. A partir deste show, Manga iniciou sua carreira de diretor, mas o entusiasmo – do ex-crooner da Orquestra Napoleão Tavares – pela música não acabou. Esse amor o levou a pensar, detalhadamente, em cada canção inserida nos seus filmes, musicais ou não musicais, além da música instrumental. Manga conhecia o resultado sonoro obtido com a música de cada compositor que trabalhava para cinema no Brasil. Ele nos descreveu os motivos pelos quais chamou ou deixou de chamar os músicos para os seus filmes.

Para Carlos Manga a música de Léo Peracchi era muito forte para as comédias, mas ideal para policiais e dramas. Eles trabalharam juntos no policial *Amei um bicheiro* (1952). Lindolpho Gaya era considerado pelo diretor como um arranjador ideal para filmes que tivessem sambas, ele era muito bom em arranjos para metais. Quanto a Radamés, a opinião de Manga era a que ele compunha uma trilha tecnicamente perfeita e que Alexandre Gnatalli também tinha as características do irmão, mas tinha uma composição de resultado mais suave.

Foi com Alexandre Gnatalli que Carlos Manga fez sua maior parceria. Foram confirmados 9 dos 21 filmes dirigidos, inteiros, por Manga. Este número não é exato, pois tivemos alguns filmes de Carlos Manga perdidos na enchente já citada, sobre os quais não temos informações do compositor da trilha. Nos filmes desta parceria encontramos diversas modificações na construção da trilha musical. Em *Garotas e samba* (1957), encontramos pela primeira vez, uma música para os créditos iniciais, descrevendo toda a história. Esta canção de abertura do filme foi encomendada pelo diretor a Billy Blanco e arranjada por Alexandre. A letra da canção é:

*“Didi, Zizi, Naná
Estão andando aí pra se arrumar
Didi quer ser cantora
Zizi quer ser vedete*

Naná vai na valsa e pinta o sete

Uma veio pra cantar

A outra em Fiofó deixou o noivo no altar

Naná vivaldina pra xuxu

Procura um velho bobo para o golpe do baú”

Manga pediu a Billy a canção, pois no filme o diretor faz uma brincadeira/homenagem à sua família. Didi, Zizi e Naná são os apelidos das irmãs de Carlos Manga e Seu Américo, o pai. Manga utilizou o nome de seus familiares na comédia e como Billy é primo de Manga, saberia escrever a canção de uma maneira divertida. Na comédia, Didi é vivida por Adelaide Chiozzo; Zizi, por Sonia Mamed; Naná, por Renata Fronzi e Zé Trindade é Seu Américo.



Foto nº 31 - Adelaide Chiozzo, Francisco Carlos, Sonia Mamed, Ivon Cury, Renata Fronzi e Pituca em *Garotas e samba*

Neste filme encontramos, pela primeira vez em uma produção da Atlântida, a canção utilizada de forma não diegética, da maneira como o cinema de Hollywood, há anos utilizava no filme de formato musical. Na cena final do filme, as três personagens, Didi, Zizi e Naná deixam a delegacia em companhia dos respectivos pares românticos. Na praça, caminham e cantam o tema do filme, sem a presença de nenhum músico, embora a canção tenha acompanhamento instrumental.

De vento em popa (1957), como dissemos em capítulo anterior, foi o primeiro filme da Atlântida e primeiro filme brasileiro a utilizar um rock em sua trilha musical. Na verdade, duas músicas neste estilo. Imperial rock, de Carlos Imperial, foi inserido em cena dentro do navio, onde se passa a primeira parte do filme. Nessa cena Sérgio (Cyll Farney), um rapaz que foi aos Estados Unidos para estudar sobre energia atômica, mas desistiu do curso e estudou produção de shows e música, tem a chance de provar seu talento como diretor, quando ensaia um show a pedido do comandante do navio. Este é o segundo número musical do filme. O primeiro é utilizado para apresentar a dupla de comicos Chico (Oscarito) e Mara (Sonia Mamed) que interpretam uma música que era sucesso na voz de Luiz Gonzaga: *Delegado no côco*.

*“Nesse côco políça não tem vez
e acaba no pau se falar em xadrez
Nesse côco políça não tem vez
E acaba no pau se falar em xadrez*

*Nóis tava num côco cantando repente,
dançando e de graça bebendo água ardente
Brigando e amando que nem sempre é
Na festa que tem cachaça e muié
Mas quando avistemos os quatro soldados
Na raça cantemo esse coro rasgado*

*Na porta da venda do Zé Arcobaça
Os quatro sordado pediram cachaça
Depois resorveram de arma na mão
Chegaram pra perto da nossa função*

*Mais vendo as morena que tava dançando
Também como nós ficaram cantando*

*O seu delegado fez mais um esforço
E de madrugada mandou um reforço
E desconfiado por não ter notícia
Veio ver o que houve com sua políça
E de manhã cedo a graça do povo
Era o delegado cantando bem rouco”*

Ainda em *De vento em popa*, Manga utiliza-se de três canções para traçar uma linha de transformação da personagem Lucy (Dóris Monteiro). Lucy é uma moça com hábitos conservadores, assim como seu visual. Durante o filme, sempre que a personagem modifica sua aparência para tentar conquistar Sérgio e moderniza suas roupas, ela canta uma canção menos tradicional.



Foto nº 32 Dóris Monteiro em *De vento em popa* - aulas de canto



Foto nº 33 Dóris Monteiro em *De vento em popa* - *Chove lá fora*



Foto nº 34 Dóris Monteiro em *De vento em popa - Do Re Mi*



Foto nº 35 Dóris Monteiro em *De vento em popa - Mocinho Bonito*

Manga utiliza a música para mostrar a transformação intelectual da personagem, enquanto as roupas indicam a transformação física. A primeira canção de Lucy é *Chove lá fora*, um samba-canção. A segunda é *Do Re Mi*, de Fernando César, arranjada para piano por Tom Jobim, segundo Manga. Nessa canção, Dóris Monteiro interpreta a música de uma maneira completamente inesperada em uma comédia popular da Atlântida, uma interpretação que lembra o Cool Jazz. Muito próxima do que viria a ser a colocação de voz dos cantores da futura e próxima bossa nova.

A terceira e última canção que compõe a linha de transformação é de autoria de Billy Blanco, *Mocinho bonito*. Essa canção tem a harmonia muito mais sofisticada que as das músicas antes inseridas nos filmes musicais da Atlântida. Comparemos a harmonia de *Mocinho bonito* e de *Beijinho doce*, que foi inserida em *Aviso aos navegantes* (1951).

Beijinho doce

$\frac{2}{4}$ C	C	C	C	
C	C	F	F	
F	F	G7	G7	
G7	G7	C	C	
C	C	C	C	
C	C	G7	G7	
G7	G7	F	F	
G7	G7	C	C	

Mocinho Bonito

2/4 CMaj7	Dm7	Em7	A7b13
Dm7	G7	CMaj7 Ab7b13	Db ^{u-p} G7
CMaj7	Dm7	Em7	A7
Dm7	G7	Gm7	C7
FMaj7	Gm7	Am7 Gm7	FMaj7
Fm7	Bb7	Eb ^{u-p} Ab ^{u-p}	Dm7 G7
CMaj7	Dm7	Em7	A7b13
Dm7	G7	C69	C69

Partitura 02 – *Mocinho Bonito* – Billy Blanco

As outras duas músicas, totalizando sete no filme, são *Calypso Rock*, interpretada por Melves Prestes (Oscarito), explicada em capítulo anterior e *Tem que rebolar*, uma homenagem, segundo o diretor, ao teatro de revista e ao princípio da comédia popular brasileira. Essa canção foi interpretada por Oscarito e Sonia Mamed em número do formato dos *de cortina*. A letra da canção não é idêntica à gravada em discos da época.

*“Ô nega gostosa, ô neguinha boa
Papai quer ver se embarca na sua canoa
Sai fora bagaço vê estou na esquina
Tu não tem classe nem pra ir no China
Deixe a banqueira já te vi na Lapa
Correndo na rua fugindo do rapa
Fique sabendo que você prá me apanhar
Você tem que rebolar, rebolar, rebolar*

*Mulato atrevido a tua papa é boa
A tua carapuça prá mim não entoa
Eu sou muito lorde veja só o tipo
Posso não ser broto mas não sou coroa
Vê se te manca já tô arrumada
Não é por tua causa que eu vou dar mancada
Com essa cara pra poder me conquistar
Você tem que rebolar, rebolar, rebolar*

*Ai moreninha linda, moreninha boa
Quer se casar comigo ser minha patroa
Sai fora mulato vê lá se eu me passo
Casar contigo é coisa que eu não faço
Eu tenho a grana, minha cor não pega
Somente a sua grana pode interessar
Mas prá botar a mão no meu dinheiro
Você tem que rebolar, rebolar, rebolar*

*Mulato atrevido está me maltratando
O rebolar é o novo modo de gingar
Fique sossegada que não é maltrato
É um ditado novo é jeito de dançar
Mas se o papai souber disso se zanga
Vai lhe chamar de feio vai lhe rebentar
Mas pro teu pai bater neste mulato
Também tem que rebolar, rebolar, rebolar”*

A letra gravada por Elza Soares era:

*Moreninha linda, moreninha boa,
Quer se casar comigo, ser minha patroa?
Sai fora, mulato, vê lá se me passo,
Me casar contigo é coisa que eu não faço
Eu tenho a grana e a minha cor não pega
Somente a sua grana pode interessar
Mas pra botar a mão na minha grana
Você tem que rebolar, rebolar, rebolar*

*Mulato atrevido, está me maltratando
O rebolar é novo modo de gingar
Ai, fique sossegada, que não é maltrato
É um ditado novo, é jeito de dançar
Mas se o papai souber disso, se zanga
Vai lhe chamar de feio, vai lhe rebentar
Mas pro seu pai bater nesse mulato
Também tem que rebolar, rebolar, rebolar.*



Foto nº 36 Sonia Mamed e Oscarito em *De vento em popa - Tem que rebolar*

Sobre Lício Panicelli, Carlos Manga disse ser ele o “mais americanófilo” de todos compositores com quem trabalhou e comparou suas composições e arranjos aos de Axel Stordahl, arranjador de Sinatra. Sob a direção de Manga, em parceria com Lício, a trilha musical dos filmes atinge

uma proximidade maior com o modelo de trilha do cinema americano. O número de canções é reduzido, inclusive nos filmes musicais; as canções passam a ser executadas pelos próprios atores que vivem as personagens e não pelos cantores. Quando os cantores estão no filme, eles têm um papel, não são eles mesmos, como acontecia nos filmes de outros diretores.

Embora Manga não tenha executado sozinho a direção de *Carnaval Atlântida*, pois assumiu o filme durante o processo de filmagem, encontramos algumas inovações no seu primeiro trabalho como diretor na *Atlântida*. Como descrevemos anteriormente, a apoteose do musical de carnaval é interrompida pela narrativa que passa a interferir no número e perde a característica de homenagear determinado lugar ou pessoa, mas a principal ousadia de Manga, em seu primeiro filme, é a inserção do sonho do Conde Verdura (José Lewgoy). Verdura é um motorista que se faz passar por conde para casar com a filha do diretor de uma companhia cinematográfica, Cecílio B. de Milho (Renato Restier), e se tornar ator. Em uma das visitas que faz ao diretor para tentar fazer um teste é deixado por Cecílio na ante-sala, por algum tempo, com a secretária. Durante a espera, entediado, o conde pega no sono e tem um sonho no qual todas as pessoas, que ele supõe que o humilham, aparecem como prestadores de serviço a ele em uma boate. Verdura chega à casa noturna em um carro conversível e é recepcionado por seis garotas que tocam trompetes, enquanto o conde desce do carro. A música se transforma em uma valsa, *A Valsa da formatura*, de autoria de Lírio Panicalli, e ele caminha bailando e movimentando-se entre as garotas. Verdura sobe uma escada e a valsa vai perdendo o volume para dar lugar à canção *Ninguém me ama*, na voz de Nora Ney, que canta encostada em um balcão de bar. Durante a música, o conde se dirige a uma mesa vazia e se senta. Ao fim da música é servido por dois garçons. Quando a câmera foca os rostos são Pino (Grande Otelo) e Bino (Colé) que na vida real são funcionários da companhia cinematográfica e que estão seguindo o conde por ordens de Cecílio. Verdura dispensa os garçons e começa outra canção *Bigode de gato*, interpretada por Cuquita Carballo, a secretária de Cecílio. Cuquita canta tocando diversas vezes no bigode do

conde. Ao fim da música, voltam os garçons que servem um drinque e inicia o tema de *Ninguém me ama* na forma instrumental, quando aparece uma mulher sedutora em um vestido de noite, escuro, envolta em peles. Verdura a convida para sua mesa. Ela aceita e o tema é interrompido por uma música que vem do palco, onde Dick Farney, ao piano, toca acompanhado de Cyll Farney, na bateria, um guitarrista e um outro músico no contrabaixo acústico. Ao final da apresentação do quarteto, volta o tema de *Ninguém me ama* e o conde deixa a boate ao som da música, acompanhado pela mulher. Na porta, dá uma gorjeta ao porteiro, quando focaliza o rosto do funcionário, revela-se Cecílio, seu futuro sogro. Ele pega o dinheiro de volta e joga no chão para que o porteiro pegue. A *Valsa da formatura* é retomada durante o percurso do Conde de volta ao carro. Durante a execução da valsa, o chofer abre a porta do carro para o conde e sua acompanhante. Quando o conde toca no ombro do motorista ele se volta e aparece a face do Conde Verdura. Ele se assusta e acorda. Um número de mais de oito minutos e música quase contínua, utilizado para mostrar em sonho os desejos e temores da personagem. Uma construção ousada para um principiante. Ainda neste filme podemos apontar o número de Dick Farney, interpretando a canção *Assim como tu*. Dick era um cantor do rádio, consagrado, mas não tinha muita expressividade diante das câmeras. Manga com pequenos detalhes de direção consegue fazer o cantor parecer natural. Esse número é considerado um clássico e foi utilizado em diversos documentários e programas sobre o cinema brasileiro.

Foi com Lírio que Carlos Manga fez o primeiro filme que dirigiu do início ao fim na companhia. *A dupla do barulho* (1953) é um filme musical com apenas quatro canções. A primeira canção é utilizada para apresentar a personagem principal, Silvia Montel (Edith Morel). Infelizmente, a qualidade do áudio não nos permitiu transcrever a letra da canção. A segunda canção, de autoria de Oscarito, é utilizada para apresentar a dupla de cômicos. Na primeira inserção da canção, a dupla Tónico (Oscarito) e Nanico (Grande Otelo) faz sua estreia no palco. Os dois vestem ternos, que segundo Manga, foram feitos com tecido de um colchão, remetendo ao show de variedades.

Tonico, no filme, não percebe o amor que Silvia Montel sente por ele e Nanico é apaixonado pela cantora, que não sabe do seu amor. A letra da canção é dividida entre as duas personagens.

Sofrer pelo amor de uma mulher é natural (Oscarito)
Mulher, um demônio angelical (Otelo)
Faz qualquer um de gato e sapato (Oscarito)
Tudo enfim (Otelo)
Comigo não! (Oscarito)
Comigo sim! (Otelo)

O número, além de apresentar as personagens centrais, utiliza a letra para mostrar que um está pensando em amor, o outro não. A dupla se transforma em sucesso. Tonico sabe aproveitar a oportunidade e se torna um famoso ator, enquanto Nanico se perde na bebida por não ter o amor correspondido.

A terceira canção, apresentada em um ensaio em que Silvia canta, dirigindo seus olhares para Tonico, revela o amor da cantora por Tonico. Manga pediu a Klécio Caldas e Armando Cavalcante, compositores de muitas músicas utilizadas em filmes anteriores da Atlântida, que compusessem uma canção para esta cena que, além da cantora, teria algumas bailarinas e, por este motivo, deveria ter uma parte sem letra. Segundo Billy Blanco, Manga não aprovou a canção para o filme, pois “a letra da canção não dava sentido à cena”, e Manga queria que a letra demonstrasse os sentimentos da personagem que vivia uma paixão não assumida, porque seu amor a considerava a melhor amiga. Billy Blanco, que ouviu a conversa dos três, foi para casa, compôs *A grande verdade* e levou para o diretor que utilizou a canção.

*“Pra viver um amor assim
Pra viver sempre tão junto a mim
Eu a pensar no meu bem
Eu certamente esperando
Por um olhar que não vem
Porque não vivemos em dois
Nossas vidas iguais em um só coração*

*Meu bem esta é a grande verdade
Escondemos o amor numa grande amizade”*

A quarta canção é interpretada por Gregório Barros em um show para angariar fundos para Nanico, que está na miséria. Neste mesmo show, eles fazem as pazes e se apresentam com a mesma canção do início do filme, *Comigo sim*, porém na segunda aparição, eles são atores consagrados e por este motivo trajam smoking. Nunca em um filme da Atlântida, antes de *A dupla do barulho* houve preocupação em utilizar a letra de uma canção para auxiliar a condução da narrativa.

Também foi com Lírio que Manga fez sua primeira paródia de filme americano, *Nem Sansão nem Dalila* (1954). Primeiro filme da Atlântida que teve a trilha gravada por uma grande orquestra. Manga nos contou, que como ele queria parodiar o cinema americano, era necessário fazer com que a trilha musical acompanhasse a grandiosidade hollywoodiana. Para isso, contratou músicos para formar uma grande orquestra. Chamou Lírio Panicalli, considerado por ele o compositor brasileiro mais próximo dos compositores americanos e alugou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro para a gravação da música. A trilha de Lírio tem um tema central que foi composto por Luiz Bonfá. Esse tema foi arranjado por Lírio para diversas situações, como descrevemos anteriormente. O tema, na abertura, foi executado por Bonfá ao violão. Este detalhe pode não parecer importante aos olhos da atualidade, mas passa representar uma mudança estética significativa quando se nota que foi a primeira trilha da Atlântida a utilizar este instrumento como solista em música instrumental não diegética.

Outra trilha de Lírio Panicalli, instrumental e grandiosa, está em *Matar ou correr* (1954). Pela primeira vez em um filme da Atlântida, o mocinho, Bill (John Herbert), canta para a mocinha Helen (Inalda). A importância desta cena está na utilização de um procedimento, nunca antes utilizado na Atlântida. A voz não é a de John e sim a de Anízio Silva. Nunca nenhum ator ou cantor utilizou outra voz que não a própria nas comédias populares. O que se fazia

era o cantor utilizar playback da própria voz para facilitar o processo de gravação, mas o cinema americano se utilizava deste procedimento há décadas, para inserir canções interpretadas por uma personagem quando o ator ou atriz não tinham capacidade de fazê-lo.

Em *Colégio de Brotos* (1956), temos uma canção sob os créditos iniciais, ligada ao tema do filme, mas não narrando a história como em *Garotas e samba*. A canção também é utilizada na última cena e tem a seguinte letra:

*“Salve o nosso colégio
Casa de imenso labor
nosso dilema é o estudo
A alegria e o amor
Somos todos estudantes
E dos livros somos amantes
Sabemos tudo de cor
Mas o colégio é o maior”*

Ainda neste filme, temos a inserção de uma série de canções interpretadas por Flávio (Francisco Carlos). Ele é um estudante que tem o sonho de se tornar um cantor famoso. Todas as canções do filme são interpretadas pelo mesmo cantor, mostrando o potencial do aluno para se tornar um astro do rádio ainda dentro da escola, os testes do aspirante e o sucesso do cantor. Em nenhum filme da Atlântida, um único cantor tinha interpretado todas as canções inseridas em um filme musical.

Além destes procedimentos que tiveram início especificamente nos filmes citados, podemos considerar que Manga iniciou o procedimento de edição das canções em musicais de carnaval. Segundo o diretor, as canções, que eram compostas para o carnaval, eram gravadas com a forma A A B A A B. Isso significa que a música tinha uma parte, vamos usar como exemplo a marcha *Sereia de Copacabana*: *“O meu coração não me engana/ Eu quero uma sereia de Copacabana*. Depois da gravação deste trecho gravava-se novamente o mesmo trecho sem a voz que era para o povo cantar. Depois se gravava uma segunda parte, distinta da primeira: *A francesa me chamou de mon cherrie/ Eu senti um frenesil/ Atrás de uma espanhola/ Eu quase fui a*

Madrid/Uma cachopa em Lisboa/Me cantou a Madragoa/Ai quase morri". Na gravação retomava-se a primeira parte duas vezes, uma com letra e a outra sem. Para finalizar, a segunda parte novamente. Algumas vezes, repetia-se a primeira parte para terminar. Carlos Manga nos contou que aquele formato, trazido dos discos para o número musical, incomodava-o, pois na parte instrumental destinada ao povo era necessário preencher com "um grupo de mulheres péssimas ou com um cara fumando". Ele, então, começou a editar as canções de carnaval e tirar as partes instrumentais e aquelas cantadas pelo coro, sem o cantor principal. Dessa maneira, o cantor estava em evidência o número todo e não era necessário encher o quadro com figurantes.

Também foi sob a direção de Carlos Manga que a Cantora Adelaide Chiozzo, famosa coadjuvante, parceira de Eliana, atuou como atriz principal. Adelaide nos contou, e Manga confirmou, que ela nunca tinha oportunidade como personagem principal, pois o marido dela, o maestro Carlos Matos, tinha muito ciúme da esposa e não permitia que ela aceitasse papéis que tinham beijo, e quase sempre a atriz principal forma par romântico e a cena acaba em beijo. Carlos Manga estruturou o número final de *Garotas e Samba* para que a cena fosse filmada pelo reflexo da água em um jardim e assim a cena pareceria um beijo sem que ele acontecesse, realmente. Manga conta que fez a cena, pois achava que Adelaide merecia o papel, pois era uma boa atriz e excelente cantora.

Não podemos deixar de falar sobre a comédia vista por 15 milhões de espectadores: *O homem do Sputnik*. Nessa comédia existe apenas uma canção, Mademoiselle Bebê. No filme, ela foi cantada por BB, personagem interpretada pela estreante Norma Benguel. Carlos Manga contou que chamou o compositor Bruno Marnet e lhe disse que queria uma canção em que a intérprete fizesse biquinho quando cantasse, pois BB seria uma arma secreta de sedução, usada pelos franceses para convencer Anastácio Fortuna (Oscarito) a entregar o Sputnik que caíra no galinheiro de seu sítio. A letra utilizada na canção foi:

*“Mounsier, madame
Se moir mademoiselle BB
L’unic, la magnific, la sublime
Que represant la duce france*

*Onde a palavra amor faz a gente
Ficar, ficar, ficar com você
Moreno, gostoso, brasileiro*

*Monsieur, monsieur
Eu quero lhe mostrar
O que há de bom
Neste doce verbo amar
Começa com olhar
Um leve suspirar
E o coração vibrar
L’amour é bom, é bom
Quando é platonic
Mas depois que eu falo
Tudo vira fisic
Não, não sei por quê
Ao mostrar meu decotê
Lês homens querem brincar com BB*

*Chega junto, pertinho de mim
Vamos seguir o caminho do amor
Mon bonitão, um beijo é bom
Vamos sonhar, não diga que não
Vem aprender la língua francesa
Cherrie, me dá a sua mão”*

Para essa comédia, Alexandre Gnatalli escreveu arranjos, utilizando o tema da canção Olhos Negros e da Marselhesa, para caracterizar espiões russos e franceses, respectivamente.

Carlos Manga trabalhou na Atlântida até o último longa metragem produzido pela empresa. Em 1974 foi o diretor escolhido para produzir o documentário *Assim era a Atlântida*, realizado pela empresa, através da união de cenas de filmes e depoimentos de profissionais envolvidos com a produção da companhia. Infelizmente, para a produção desse documentário foram cortados os originais e em alguns casos, os trechos não foram colocados no lugar de origem, dentro dos filmes. Por este motivo, ao assistirmos as cópias

disponíveis para venda de *Garotas e samba*, não encontramos o número musical de Emilinha Borba. O mesmo acontece com o número de Adelaide Chiozzo em *Carnaval no fogo*. Esperamos que os responsáveis pelo acervo recuperem os trechos originais e os recoloquem em seus devidos lugares durante o processo de restauração e manutenção.

Conclusão

Após nossas pesquisas, podemos afirmar que a trilha musical produzida pelos compositores Alexandre Gnatalli, César Guerra-Peixe, Guio de Moraes, Léo Peracchi, Lindolpho Gaya, Lírio Panicalli, Luiz Bonfá, Radamés Gnatalli e Waldir Calmon são de grande importância para o estudo da trilha musical do cinema brasileiro. Mas devido à inserção de inúmeras canções de autorias diversas, não podemos creditar unicamente a esses músicos a autoria da trilha musical dos filmes produzidos pela Atlântida, pois grande parte das trilhas é composta por essas canções.

Como resultado de nosso levantamento de dados, apontando a maneira como foram compostas e inseridas as músicas não diegéticas na forma instrumental, podemos assegurar que as influências maiores nas composições foram a das trilhas dos filmes de Hollywood da década de 30 e de seus compositores, principalmente a de Max Steiner, embora os procedimentos assimilados do cinema norte-americano não tenham sido trazidos para as trilhas dos filmes da Atlântida na sua forma pura. Todos eles receberam toques de brasilidade, devido à proximidade dos compositores e dos arranjadores com a música popular brasileira das décadas de 30, 40 e 50.

Podemos afirmar que o trânsito dos autores das trilhas dos filmes da Atlântida entre a música erudita e a popular era fluente e natural, já que a formação deles era baseada na música erudita, mas o trabalho efetivo, que lhes valia o sustento, estava dentro das rádios e dos programas populares. A produção pessoal de cada compositor, parte erudita, parte popular, trouxe à trilha musical dos filmes populares da Atlântida uma peculiaridade que a marcou. Muitas vezes, o número musical inserido, assim como a canção utilizada, ficou mais conhecido que a história do próprio filme.

Quanto à produção dos números musicais que utilizaram canções populares e à inserção destes números nos filmes, podemos assegurar que, embora na década de 40 os procedimentos do filme musical hollywoodiano

estivessem consolidados de maneira diferente da dos primeiros filmes musicais do período sonoro do cinema, a produção da Atlântida ainda se espelhava nos filmes do final da década de 20 e início da década de 30. Na produção destes primeiros filmes norte-americanos havia, pela dificuldade de captação e edição do som, uma preocupação em justificar a presença dos números musicais e dos músicos necessários à produção dos mesmos. Nas comédias da Atlântida, essa preocupação persiste até as últimas produções, com raras exceções. Na explicação que justificava a presença das canções, diretores buscam nas artes populares do Brasil, já consolidadas em seus formatos, ao vivo ou nos meios de comunicação de massa, fonte de inspiração para a produção dos números musicais. Percebemos que os números musicais dos filmes da Atlântida tiveram referências nos números trazidos do teatro de revista, das diversas variantes do circo e das festas populares, como o carnaval e as festas juninas.

A presença dos números musicais que se utilizaram de canções nos permite afirmar que os filmes populares da Atlântida não só são portadores de um valor significativo para a história do cinema brasileiro, mas também para a história da música popular brasileira, já que a televisão só teve início nos anos 50. Outro fator que manteve os registros musicais brasileiros nos filmes foi a lenta aquisição dos aparelhos nos lares devido ao alto custo dos mesmos, o que influenciava a quantidade de programas musicais produzidos pelas emissoras, devido à pequena quantidade de público e, por consequência, de patrocinadores. É preciso também levar em conta que a maior parte da produção para a televisão, no período, era ao vivo, pois ainda não existia vídeo - tape. Sendo assim, os filmes da Atlântida são portadores de registros únicos e de grande valor da produção de música popular do período.

A produção da Atlântida ficou distante da proposta apresentada por Fenelon na carta manifesto da empresa e a produção apenas atingiu um volume maior, tanto em quantidade de filmes como em número de espectadores, com a saída do fundador e com a entrada de Severiano Ribeiro. Sua direção trouxe novos profissionais e permitiu a aquisição de equipamentos

que proporcionaram uma melhor qualidade na captação e edição de som, bem como uma maior sofisticação na trilha musical dos filmes.

Seguindo a análise dos filmes, a narrativa e a inserção musical, podemos afirmar que na primeira fase da Atlântida, quando os filmes são dirigidos, principalmente, por Burle e Fenelon, a música não convive com os diálogos, separados devido à ausência de equipamento necessário para realizar a edição sonora. Neste período, as canções são desligadas da narrativa, interrompendo-a propositadamente. Na segunda fase, existe o equipamento de som, não ideal, mas razoável. Os filmes são dirigidos por Watson Macedo, em sua maioria, têm muitas canções inseridas e pouca música instrumental não diegética. Neste período, as canções começam a exercer a função de apresentação de personagens, de casais e de ambientações para o filme. Na terceira e última fase, a direção passa a ser feita por Carlos Manga, na maior parte dos filmes. Esse diretor busca uma proximidade com o musical de Hollywood e passa a utilizar as canções com parcimônia, inserindo-as como uma forma de auxiliar a narrativa. Por outro lado, ele busca uma parceria com compositores capazes de produzir uma trilha instrumental não diegética de grande porte, passando a ocupar grande parte da trilha dos filmes. Sob a direção de Manga, as canções passam a auxiliar completamente a narrativa, tomando para si a tarefa de apresentar personagens, criar climas para pares românticos, para situações de perigo entre outras. A letra da canção passa a ser empregada para descrever sentimentos e intenções das personagens e, muitas vezes, para introduzir o argumento. Sendo assim, podemos afirmar que com Carlos Manga os filmes da Atlântida atingem uma maturidade na trilha musical que terá reflexos na trilha de filmes posteriores à Atlântida, também na trilha dos programas de televisão, uma vez que Manga passa a trabalhar em emissoras de TV e leva todo o conhecimento adquirido nos anos de trabalho na Atlântida para as peças que produziu para a televisão.

Após a conclusão do levantamento de dados, análise dos filmes e apreciação da inserção das músicas e canções que compõem a trilha dos filmes da Atlântida é possível assegurar que esta produção é um patrimônio brasileiro que deve ser preservado e respeitado pela riqueza de informações sobre a história da música popular brasileira. Ele é um reflexo dos hábitos musicais da sociedade brasileira da época e nos mostra que mesmo em tempos de soberania do cinema norte-americano, a música internacional que os brasileiros ouviam era a francesa e a produzida em países da América do sul, como a Argentina.

Embora a produção da Atlântida tenha sido abandonada por alguns anos e tratada com descaso, podemos afirmar que o seu valor é inestimável. Esta asseveração é ratificada pela aquisição de todo o acervo da empresa pelo Ministério da Cultura. A produção completa, incluindo os 66 mil minutos de Cinejornais, 37 mil páginas de roteiro, 5 mil fotos, 150 equipamentos históricos, 200 documentários/curta-metragem e 140 co-produções de ficção, está locada nas dependências da Cinemateca Brasileira, na cidade de São Paulo, onde passará por restaurações, classificações e será colocada à disposição de pesquisadores.

Por fim, contradizendo alguns autores, a trilha musical do cinema brasileiro existe, e os muitos compositores que se dedicaram a ela foram dedicados e competentes.

Bibliografia:

- ADORNO, Theodor W. e EISLER, Hanns. *El cine y La música*. Madrid: Editora Fundamentos, 2003.
- ADORNO, Theodor W. e HORKEHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. Dicionário da Música popular brasileira disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_A&nome=Guio+de+Morais> acesso em novembro de 2009.
- _____. (org.). *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- _____. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca brasileira: Companhia das letras, 1989.
- BARBOSA, Neusa. *John Herbert: um gentleman no palco e na vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.
- BARRO, Máximo. *Atlântida, 60 anos - As primeiras páginas de uma história de cinema*. Revista E, nº 46 disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=98&Artigo_ID=1099&IDCategoria=1239&reftype=2> Acesso em: 01 de Novembro de 2009.
- _____. *José Carlos Burle: Drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.
- BASTOS, Monica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'água, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Disponível em: <http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/benjamin/benjamin_06.htm>. Acesso em: 07 de Dezembro de 2008.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- BORIS, Fausto (org.). *O Brasil republicano*. Tomo III, vol. 4 (Economia e cultura: 1930 – 1964). São Paulo: Difel, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.
- _____. *Grande Otelo uma biografia*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

- CARRASCO, Claudiney Rodrigues *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).
- _____. *Syngkronos: A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.
- CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- _____. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao municipal*. São Paulo: editora 34, 1998.
- COSTA, Fernando Moraes da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2008.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- DEMASI, Domingos. *Chanchadas e dramalhões*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- DENNISON, Stephanie e SHAW, Lisa. *Popular cinema in Brazil*. New York: Manchester University Press, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. *Cinema Carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume, 2003.
- FREIRE, Rafael de Luna org. *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Light, 2009.
- GIFONNI, Eduardo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. São Paulo: SESC, 2001.
- GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- _____. *Palácios e poeiras – 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record; FUNARTE, 1996.
- GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.
- GROVE. *Dicionário de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.
- LABAKI, Amir (org.). *Folha conta 100 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1995.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico do seu tempo*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1995.
- MARINHO, Flávio. *Oscarito o riso e o siso*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. *A canção popular brasileira*. Rio e Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

- MÁXIMO, João. *A música do cinema – os 100 primeiros anos*. Volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *A Música do cinema – os 100 primeiros anos*. Volume 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- MEIRELES, William Reis. *Paródia e chanchada – imagens do Brasil na cultura das classes populares*. Londrina: Eduel, 2005.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Anselmo Duarte o homem da palma de ouro*. São Paulo: Imprensa oficial, 2004.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- NORONHA, Jurandyr. *A longa luta do cinema brasileiro – os pioneiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.
- OLIVEIRA, Luiz Roberto. O mestre Léo Peracchi: Memória. Programa eletrônico de show no SESC – SP, disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/maestro/fra_memoria.htm>> <<<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/maestro/>>> acesso em 29/11/2009
- ONOFRI, Cintia Campolina de. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Unicamp, 2005. (dissertação de mestrado)
- PEIXOTO, Valéria (org.) *Catálogo de partituras 2005*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do som, 2005.
- PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas –UNICAMP – 2009.
- PINHEIRO, Claudia (org.) *A rádio Nacional – alguns momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe A. de (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- RAMOS, Fernão Pessoa. (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RIBEIRO, Pery e DUARTE, Ana. *Minhas duas estrelas*. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Contos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2003.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Homem de. *A canção no tempo volume 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *A canção no tempo volume 2: 1958 – 1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

- SILVA, Carmen. *Comédias do coração e outras peças para rádio e TV*. Porto Alegre: Editora Age, 2002.
- SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008.
- SOUZA, Carlos Roberto. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.
- SOUZA, Christiane Veras de. *O show deve continuar: o gênero musical no cinema*. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. (Dissertação de mestrado)
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folgedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e musica brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- VAZ, Toninho. *Grupo Severiano Ribeiro: 90 anos de cinema*. Rio de Janeiro: Grupo Severiano Ribeiro, 2007.
- _____. *O rei do cinema – a extraordinária história de Luis Severiano Ribeiro o homem que multiplicava e dividia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1991.
- _____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!*. Campinas – SP: Editoras da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1996.
- _____. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- VICENTE, Eduardo. *A música popular a as novas tecnologias de produção musical*. Departamento de Sociologia do instituto de Filosofia e Ciências humanas da UNICAMP, 1996. (Dissertação de mestrado)
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

Anexo um: Fichas técnicas retiradas dos créditos dos filmes analisados.

Tristezas não pagam dívidas (51 minutos)

Ano de produção: 1944

Assunto e Direção: E. Sá

Cinegrafia: Edgar Heitor Coutinho

Sonografia: César de Abreu e Alesu Pana

Cenários: J. Rui e Alcebiades Monteiro

Assistentes: Murilo Lopes e Sandro Polônio

Atores: Jayme Costa, Ítala Ferreira, Oscarito, Restier Júnior, Norma Andrade, Grace Moema, Dilú Dourado, Rafael Almeida, Yaco Lindberg

Coreografia: Leda Yuqui e seu corpo de baile

Astros da Tupi: Silvio Caldas

Manezinho Araújo

4 ases e um coringa

Zilah Fonseca

Joel e Gaúcho

Astros do Cassino da Urca: Grande Otelo

Linda Batista

Marion

Emilinha Borba

Direção musical: Guerra Peixe

Músicas de: Assis Valente

Ataulfo Alves

Cristóvão de Alencar

Francisco dos Santos

Frazão

Grande Otelo

Guerra Peixe

Haroldo Lobo

Herivelto Martins

Manezinho Araújo

Nássara

Oswaldo Santiago

Paulo Barbosa

Pedro Caetano,

Arlindo Marques Júnior

Roberto Martins

Garcez

Fantasma por acaso (104 minutos)

Ano de produção: 1946

Direção: Moacyr Fenelon

História: Paulo Wanderley

Cenarização: Carlos Eugênio

Diretor de fotografia: Edgar Brasil

Cinegrafia: Robert Mirilli

Sonografia: Jorge Coutinho

Cenografia: Cajado Filho

Assistente de diretor: Paulo Machado

Decorador: Murilo Lopes

Coordenador: Waldemar Noya

Maquilador: Diva Assis

Chefia de montagem: Serafim Moura

Penteados: Valentim

Atores: Oscarito, Mario Basini, Mary Gonçalves, Vanda Lacerda, Luiza Barreto Leite, Armando Braga, Eugenia Levi, Armando Ferreira, Bidú Reis, Renata Fronzi, Mara Rubia, Zaquia Jorge.

Números Musicais:

Nelson Gonçalves

Ciro Monteiro

Edméia Coutinho

Gaó e sua Orquestra

Músicas:

Terra seca – Ary Barroso

Apanhei-te cavaquinho – Ernesto Nazareth

Lamento de uma raça – J. Piedade e José Adjucto

Obs.: A canção interpretada por Nelson Gonçalves não é mencionada nos créditos.

Luz dos meus olhos (61 minutos)

Ano de produção: 1947

Direção: José Carlos Burle

História e diálogo: Alinor Azevedo

Tratamento cinematográfico: Paulo Wanderley

Diretor de fotografia: Edgar

Cinegrafista: Robert Mirilli

Sonografista: Jorge Coutinho

Cenógrafo: Cajado Filho

Decorador: Murillo Lopes

Coordenador: Watson Macedo

Maquilador: Diva Assis

Chefe de montagem: Serafim Moura

Costureira: Julieta Lombardi

Penteados: Valentim

Atores: Celso Guimarães, Grande Otelo, Cacilda Becker, Manoel Pêra, Augusto Henrique, Luiza Barreto Leite, Heloisa Helena, Talita Miranda, Lenita Castro, Nelson Baldini, Natalício Santos e Armando Ferreira

Direção Musical: Lírio Panicalli

Músicas: *Luz dos meus olhos* – José Carlos Burle

Leis trabalhistas – M. Cortez e Zé Ketí

Números musicais: Silvio Caldas

Garotos da lua

É com este que eu vou (97 minutos)

Ano de produção: 1948

Direção: José Carlos Burle

Argumento e cenarização: José Carlos Burle e Paulo Wanderley

Diretor de fotografia: Edgar

Cinegrafia: Miecio Salvado

Sonografia: Silvio Rabello e Aluizio Vianna

Cenografia: Adamo

Decorador: Murillo Lopes

Assistente de direção: Paulo Machado

Maquilagem: Diva Assis

Chefe de montagem: Alcebiades Monteiro

Figurinos: Walmir Silva e Oswaldo Motta

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Atores: Oscarito, Grande Otelo, Catalano, Marion, Heloisa Helena, Cazarré, Solange França, Jorge Murad, Lou, Ramos Júnior, Navarro de Andrade, Mara Rúbia, Spina, Zizinha Macedo, Ferreira Leite, Carmem Gonzales, Luiz Cataldo, Rosa Oliveira, Aniz Murad, Pinguinho, José Saraiva

Números musicais com: Emilinha Borba

Horacina Correia

Bob Nelson

Carmem Brown

Ruy Rey

Luiz Gonzaga

Moacyr Ferreira Diniz

Edson Lopes

Alvarenga e Ranchinho (os Milionários do riso)

Quitandinha Serenaders

Garotos da Lua

Irmãos Chiozzo

Músicas de: Luiz Gonzaga

Denis Brean

Oswaldo Guilherme

Geraldo Medeiros

Peterpan e Haroldo Barbosa

Pernambuco

Heckel Taveres

Dorival Caymmi

José Carlos Burle e Assis Valente

Direção musical: Lírio Panicalli

As canções não foram creditadas, apenas os autores.

E o mundo se diverte (minutos)

Ano de produção: 1949

Direção: Watson Macedo

Argumento: Watson Macedo

colaboração de Max Nunes e Ideiso Pinheiro

Cenarização: Paulo Machado

Diretor de fotografia: George Dusek

Cinegrafista assistente: Pedro Torre

Diretor de som: Sylvio Rabello

Sonografia: Jorge Quintanilla

Jesus Narvaez

Aloysio Vianna

Coordenação: Waldemar Noya

Maquilagem: Eryk Rzepecki

Diva Assis

Roque da Cunha

Cenografia: Adamo

Chefe de montagem: Serafim Moura

Diretor de elenco e decorações: Murillo Lopes

Assistente de direção: Paulo Machado

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Atores: Oscarito, Grande Otelo, Catalano, Modesto de Souza, Eliana, Lou, Alberto Miranda, Yara Isabel, Nena Napoli, Carlos Navarro de Andrade, Antonio Nobre, Carmen Gonzáles, João Boa Vista, Symony Soares, João Silva, Luiz Cataldo, Armando Ferreira, Aniz Murad, Grijó Sobrinho, Maria Helena, Tereza Moura, Iná Malagute, Janot, Luiz Rubini, Gastão Cotini, Mario Silva, Dacléa Campos.

Juliana Yanakiewa e seu corpo de baile

Efeitos de violão: Luiz Bonfá

Números musicais:

Quitandinha Serenaders

Alvarenga e Ranchinho (Os milionários do riso)

Luiz Gonzaga

Horacina Corrêa

Ruy Rey

Adelaide Chiozzo

Luiz Americano

Aracy Costa

Lauro Silva

Chuca Chuca e seu conjunto

Músicas:

Candongá – Fernando e Felisberto Martins

Ave sem ninho – Luiz Soberano e Osvaldo Fonseca

Espanhola diferente – Nássara e Peter Pan

Favorita do sultão – Nássara e J. Batista

Taboleiro da bahiana – Ary Barroso
Que mentira que lorota boa – H. Teixeira e Luiz Gonzaga
Tempo de criança – Ely Turquini e João de Souza
La Reina – Rutinaldo e Ruy Rei
Jacarepaguá – Paquito, A. Gentil e M. Pinto
Falam de mim – E. Silva e N. Oliveira
Mano a mano – Gardel e Lepêra
Abandonado – Pepe Aguero
Pegando fogo – José Maria de Abreu e Francisco Mattoso
Grito de guerra – Arnaldo Figueiredo

A escrava Isaura (77 minutos)

Ano de produção:1949

Direção de: Eurides Ramos

Fotografia e som: Hélio Barrozo Netto

Assistente de direção: J.B. Tanko

Corte: Hélio Barrozo Netto

Assistente de fotografia: Odair J. de Queiroz

Eletricista: Marcus Salverus

Construção de cenários: Antonio Dias e Raul Silva

Decorações: Nicolau Lunine

Cabelos e penteados : Fishpan

Maquillage: Nick e Walter Almeida

Guarda-roupa: Dulce Louzada e J. Martins

Laboratório cinegráfica São Luiz

Administração da produção: Hélio Barrozo Netto e Eurides Ramos

Livre adaptação cinematográfica de: Eurides Ramos e José B. Tanko

Atores: Fada Santoro, Graça Mello, Sady Cabral, Cyll Farney, Déa Selva, Roberto Durval, A. Fregolente, Cazaré, La Banca, Balsemão Mendonça, Manoel Vieira

Música de: Radamés Gnattali

Canções: *Dá-me ô dé ôô* – Heitor dos prazeres

Solista: Edson Lopes

A morena Linda – Antonio Manoel

Solista: Francisco Carlos

Gravações musicais executadas nos estúdios gentilmente cedidos pela Rádio Ministério da Educação

Também somos irmãos (89 minutos)

Ano de produção: 1949

Direção: José Carlos Burle

Argumento cenográfico: Alinor Azevedo

Cenografista: George Doser

Assistente de cinegrafista: Pedro Torre

Fotografistas: Jorge Quintanilla, Aloysio Vianna e Jesus Narvaez

Laboratório Cinegráfica São Luiz LTDA.

Cenografia: Nicolau Lounine

Maquilagem: Diva de Assis e Eryk

Coordenação: Waldemar Noya

Chefe de montagem: Serafim Moura

Auxiliar de direção: Roque da Cunha

Atores: Grande Otelo, Aguinaldo Camargo, Vera Nunes, Jorge Dória, Sérgio de Oliveira, Agnaldo Rayol, Jorge Goulart, Aniz Morad, Athila Julio, Aurora Labella, Belci Moraes Coutinho, Carlos Navarro de Andrade, Cory Lemos, Esther Tarcitano, Francisca Souza dos Santos, Jaziel Paraná, Jayme Pinto, João Boa Vista, João Santos Fernandes, José M. Lopes Filho, Marina Gonçalves, Nelson Magalhães, Neuza Eloisa Paladino, Otávio M. Oliveira, Paulo Celestino, Renato Pereira de Barros, Ruth de Souza (Te Negro), Sophia M. Sinatti

Música: Lírio Panicalli

Canções:

Era uma vez – José Carlos Burle

Quase nada – José Carlos Burle

A vida não vale nada – Grande Otelo e Almeidinha

Amapola – Lacalle

Carnaval no fogo (75 minutos)

Ano de produção: 1949

Direção: Watson Macedo

Atores: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana, Modesto de Souza, Rocyr Silveira, Adelaide Chiozzo, José Lewgoy, Geraldo Gamboa, Navarro de Andrade, Francisco Dantas, Otavio Martins, Marcia Real, Janot e Grupo dos Aqua Locos

George _user

Cinegrafia: P_ _ o Torre

_____ : Manoel Rocha e

_____ : Tony Iranca

_____ : Waldemar Noya

_____ : Diva Assis

_____ : Wilson Monteiro

_____ : Barroso Vasconcellos

Coreografias: Juliana Yanakeuwa

Fonografia: Jorge Quintanilla, Jesus Narvaez, Aloysio Viana

Eletricista: Gorki Crisostomo

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Ballet: Crisca Jane Cotton

Partitura e direção musical: Lirio Panicalli

Tico-tico no fubá – com Adelaide Chiozzo e Eliana.

Ai, ai Brotinho - com Francisco Carlos

_____ - com Jorge Goulart

Naná - com Ruy Rey 0:38:00

_____ - com Bené Nunes ao piano. Marina dança com Johnny 0:55:56

_____ - com Francisco Carlos

Aviso aos navegantes (113 minutos)

Ano de produção: 1950

Direção: Watson Macedo

Argumento: Watson Macedo

Diálogo e cenarização: Alinor Azevedo e Paulo Machado

Cinegrafia: Edgar

Assistente de cinematografia: Affonso Viana

Fonografia: Aloysio Vianna, Jesus Narvaez e Antonio Gomes

Eletricista: Gork Chrisóstomo

Elenco e decorações: Arnóbio Carvalho

Auxiliares de direção: Roberto Farias e Victor Olivo

Coordenação: Waldemar Noya

Maquilagem: Diva Assis

Montagem: Wilson Monteiro

Coreografia: Juliana Yanakiewa

Diretor de produção: Décio Tinoco

Gerente de produção: Barroso Vasconcellos

Fantasia e modelos: Eliana e Élia Macedo de Souza

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Atores: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo, Sergio de Oliveira, Ivon Cury, Mara Rios, Yara Izabel, Inah Malaguti.

Números de dança:

Walter Jardin – *Frevo*

Juliana Yanakiewa e seu corpo de baile

Números musicais:

Emilinha Borba

Jorge Goulart

Francisco Carlos

4 Ases e 1 coringa

Jayme Ferreira

Cuquita Carballo

Ruy Rei e sua orquestra

Bené Nunes e sua orquestra

Partitura e direção Musical: Lindolpho Gaya

Organização musical: Oswaldo Alves

Músicas:

A romper el Coco: Otilio Portal

Cubana – Ruy Rei e Rotinaldo

Mercê – Ruy Rei e Rutinaldo

Sereia de Copacabana – Nássara e W. Batista

Toureiro de cascadura – David Nasser e A. Cavalcanti
Neném – A. Cavalcanti e Klecius Caldas
Recruta biruta – A. Almeida, Nássara e A. Ribeiro
Tomara que chova – Paquito e Romeu Gentil
Bate o bombo Sinfonico – Humberto Teixeira
Paraíba – Humberto Teixeira
C'est si bom – Henry Betti e André Hornez
Caracol – Peter Pan e A. Teixeira
Rio de Janeiro – Ary Barroso
Não vivo bem – Haroldo Lobo, Milton de Oliveira e Jorge Gonçalves
Baião – Osvaldo Alves
Sereia de bordo – Bené e José Carlos Burle
Beijinho doce – Nhô Pai
Concerto de Tchaikovsky – Arranjo Gaya

Maior do que o ódio (110 minutos)

Ano de produção: 1951

Direção: José Carlos Burle

Argumento: Jorge Dória

Adaptação cinematográfica: Alinor Azevedo e José C. Burle

Cenografia: ____ Lugar

Assistente: Aloysio Vianna

Som: Jorge Quintanilla e Jesus Narvaez

Cenografia: João Faria dos Santos

Coordenação: Waldemar Noya

Maquilagem: Diva Assis

Elenco: Arnobio de Carvalho

Auxiliar de direção: Roberto Farias

Eletricista: Gork Chrisóstomo

Montagem: Wilson Monteiro e Benedito Macedo

Gerente de produção: Barrosos Vasconcellos

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Atores: Anselmo Duarte, Ilka Soares, Jorge Dória, José Lewgoy, Jane Grey, Sergio de Oliveira, Abel Pêra, _____ Rodrigues, Abelardo Matos, Delfim Gomes, Álvaro Rocha, Jesus Ruas, Alzira Rodrigues, Marieta Fild, Armando Couto, Renato Barros, R. Cunha, Ivan Lessa, Aguinaldo Rayol, Roadney Gomes, Izilda Silva

Música de: Lírio Panicalli

Instrumentação e regência: Léo Perachi

Músicas: _____ - José Carlos Burle

Baião – Oswaldo Alves

A Bahia te espera– Herivelto Martins e Chianca de Garcia

Boemia – Ataulfo Alves e J. Pereira

Sabiá Feiticeira – Lina Pesce

25 de abril – Roberto Martins e Frazão

Aí vem o barão

Ano de produção: 1951

Direção: Watson Macedo

Argumento: Watson Macedo

Diálogos e cenarização: Cajado Filho

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Som: Aloysio Vianna

Assistente de fotografia: Affonso Vianna

Sonografia: Jesus Narvaez e Antonio Gomes

Assistente de direção: Roberto Farias

Coordenação: Waldemar Noya

Maquilagem: Paulo Carias

Elenco e decorações: Arnóbio Carvalho

Gerente de produção: Barroso Vasconcelos

Eletricista: Gorki Chisóstomo

Montagem: Wilson Monteiro

Modelos de Eliana: Zelia Macedo de Souza

Diretor de produção: Décio Alvez Tinoco

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Atores: Oscarito, Eliana, José Lewgoy, Cyll Farney, Adelaide Chiozzo, Ivon Cury, Luiza Barreto Leite, Antonio Nobre, Belmonte, Felix Batista, Francisco Dantas, Elidio Costa, João Martins, Leonel Saraiba.

Partitura e direção musical: Lindolpho Gaya

Trechos musicais: Lírio Panicalli

Números musicais: Bené Nunes

Quitandinha Serenaders

Músicas:

Feitiço da vila – Noel Rosa e Vadico

Orgulhoso – Nhô Pai e Mario Zan

Hace um año – F. Valdes Leal

Sabiá lá na gaiola – Herve Cordovil e Mario Vieira

Noite de Luar – Maria de Abreu e Alberto Ribeiro

Bug maluco – Osvaldo Alves

Amei um Bicheiro (88 minutos)

Ano de produção: 1952

Direção: Paulo Wanderley e Jorge Ileli

Assistente de direção: José Carlos Manga

História de: Jorge Dória

Adaptação cinematográfica: Jorge Ileli

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Assistente de Fotografia: Afonso Viana

Filmagem de interiores: Herbert Richards

Diretor de Som: Aloysio Viana

Sonografia: Jesus Narvaez

Auxiliar de som: Antonio Gomes

Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Corte: Waldemar Noya

Maquilagem: Paulo Carias

Cenografia: Cajado Filho

Contra regra: Arnobio Carvalho

Elitricista: Gork Chrisóstomo

Montagem: Wilson Monteiro

Script-girl: Verônica Victor

Guarda-roupa: Madame Gilda Bastos

Auxiliar de guarda-roupa: Maria de Sousa

Gerente de produção: Guido Martinelli

Atores: Cyll Farney, Eliana, Grande Otelo, José Lewgoy, Josette Bertal, Antonio Simonetti, Aurélio Teixeira, Benito Rodrigues, Irecê Valadão, João Péricles, José Policena, Mario Japa, Renato Muce, Wilson Grey, Wilson Vianna,

Partitura e direção Musical: Léo Perachi

Barnabé tu és meu (90 minutos)

Ano de produção: 1952

Direção: José Carlos Burle

Argumentos, diálogos e Cenarização: Berliet Junior e Vitor Lima

Cinegrafia: Edgar Brazil e Amleto Daissé

Assistente de cinegrafia: Affonso Viana

Diretor de produção: Décio Tinoco

Gerente de produção: Guido Martinelli

Coordenação: Waldemar Noya

Som: Aloysio Vianna

Assistente de Som: Jesus Narvaez e Antonio Gomes

Cenografia: Cajado Filho

Coreografia: Juliana Yanakiewa

Modelos: Oswaldo Mota

Maquiagem e postigos: Paulo Carias

Assistente de Maquiagem: Arlete Lester

Eletricista: Gork Chrisóstomo

Montagem: Wilson Monteiro

Elenco e decorações: Arnóbio Carvalho

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Atores: Oscarito, Grande Otelo, Fada Santoro, José Lewgoy, Cyll Farney, Emilinha

Borba, Renato Restier, Adelaide Chiozzo, Pagano Sobrinho, Affonso soares,

Alfredo Viviani, Aurélio Teixeira, Berliet Júnior, D'Andréa Netto, Dionizio Alves,

Elidio Costa, Jesse Valadão, Ivan Lage, Leonel Saraiva, Luiz Gilberto, Rui Viana,

Wilson Viana

Corpo de Baile de Juliana Yanakiewa

Orquestra oriental de Isaac Salomão Levi

Partitura e direção Musical: Léo Peracchi

Números Musicais:

Adelaide Chiozzo

Bené Nunes

Byl Far e Mary Gonçalves

Emilinha Borba

Os Cariocas e Vera Lúcia

Francisco Carlos e Marion

Ivon Cury

Ruy Rei e sua Orquestra

Músicas:

A romper el coco – Otílio Portal

Lá vem o Seu Tenório – Manoel Pinto e Airão

Fora do Samba – Amadeu Veloso, Peter Pan e Paulo Gesta

Pisca-pisca – Armando Cavalcanti e Klecius Caldas

O meu caso é mulher – Antenor Borges, Airton Amorim e Silviano

Marta – Humberto Teixeira, Lauro Maia e Armando Cavalcanti

Não dou cartaz – Armando Cavalcanti e Klecius Caldas
Ninguém vai reparar – Armando Cavalcanti e Klecius Caldas
Dança Oriental – Michel Safi
Asa Branca – Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga
Mucho Gusto – Ruy Rei
Al compas Del mambo – Perez Prado
A lavadeira – Luiz Antonio, Jota Júnior e Paulo Gesta
Ana Maria – Luiz Soberano e Anicio Bichara
Place Pigalle – Al Stone
Dança dos Apaches – Offenbach
O Baião de 50 – Oswaldo Alves

Carnaval Atlântida (91 minutos)

Ano de produção: 1953

Direção: José Carlos Burle

Assistente de Direção: Roberto G. Ribeiro

História de: Berliot Jor e Victor Lima

Gerente de produção: Guido Martinelli

Cenografia: Martim Gonçalves

Figurinos: Gilda Bastos

Assistente de Figurinos: Maria de Souza

Maquilagem: Paulo Carias

Assistente de maquilagem: Raymundo Campesatto

Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Corte: Waldemar Noya

Assistente de Corte: Verônica Victor

Montagem: Wilson Monteiro

Contra regra: Arnóbio Carvalho

Eletricista: Gork Chrysóstomo

Anotadora: Arlete Lester

Câmera: Sílvio Carneiro

Assistente de Câmera: Affonso Viana

Cenarização: Victor Lima

Cenografia: Pablo Olivo

Figurinos: Osvaldo Mota

Diretor de Fotografia: Amleto Daissé

Técnico de som: Aloysio Viana, Jesus Narvaez e Ercole Baschera

Microfonista: Antonio Gomes

Atores: Oscarito, Eliana, Cyll Farney, José Lewgoy, Grande Otelo, Renato Restier, Iracema Vitória, Cuquita Carballo, Colé, Maria Antonieta Pons, Aurélio Teixeira, Carlos Alberto, Jesus Ruas, Leonel Saraiva, Rosa Sandrini, Victor Binot, W. Hammer, Wilson Grey, Aurelina Lisboa, Argentina Della Torre, Edith Tremonte, Edmundo Carijó, Ingrid Germer, Isaura Henriques, Marlene Barroso, Mauricio Loiola, Moacir Ferreira, Núcia Miranda, Olga B. Freitas,

Partitura e Direção Musical: Lírio Panicalli

Números Musicais:

Dick Farney

Francisco Carlos

Nora Ney

Black Out

Caco Velho

Bill Farr

Orquestra de Chiquinho

Guitarrista: Dinarte

Gravação musical: Estúdios Continental Discos

Idealização e direção de Carlos Manga nos números: Dona Cegonha

Alguém como tu
Capas de revistas
O sonho do conde verdura
Ritmos do Brasil

Coreografia Juliana Yanakiewa
Assistente: Edmundo Carijó
Coreografia do frevo: Moacir Ferreira Diniz
Músicas:

Tabuleiro da baiana – Ary Barroso
Acho-te uma graça – Benedito Lacerda, Haroldo lobo e Carvalhinho
Agora é cinza – Alcebiades Barcellos e Armando Marçal Vieira
Ai que saudades da Amélia – Ataulpho Alves e Mario Lago
É bom parar – Rubens Soares
Rasguei minha fantasia – Lamartine Babo
Serpentina – Haroldo Lobo e David Nasser
O teu cabelo não nega (mulata) – João e Raul Valença
Ninguém me ama – Fernando Lobo e Antonio Maria
Um domingo no Jardim de Allah – Lírio Panicalli e Ewaldo Ruy
Marcha do conselho – Paquito e Romeu Gentil
Valsa da formatura – Lírio Panicalli e Claribalte Passos
Dona cegonha – Armando Cavalcanti e Clecius Caldas
Quem dá aos pobres – Armando Cavalcanti e Clecius Caldas
Máscara da face – Armando Cavalcanti e Clecius Caldas
Pastorinhas – Noel Rosa e João de Barro
Pirata – João de Barro e Alberto Ribeiro
Se a lua contasse – Custório Mesquita
Um Pierrot apaixonado – Heitor dos Prazeres e Noel Rosa
Praça 11 – Herivelto Martins e Grande Otelo
Marcha do sapinho – Humberto Teixeira e Norte Victor
Mambo caçula – Benicio Macedo e Bené Alexandre
Cachaça – Mirabeau Pinheiro, Heber Lobato e Lúcio Castro
Baião – Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga
Alguém como tu – José Maria de Abreu e Jair Amorim
Queria ser patroa – M. Pinto e Afrão
Frevo Vassourinha n°1
Bigode de Gato – Jesus Guerra

A dupla do barulho (91 minutos)

Ano de produção: 1953

Direção: Carlos Manga

História e cenarização: Victor Lima e Carlos Manga

Produtor executivo: Victor Lima

Gerente de produção: Guido Martinelli

Coordenador de estúdio: Jesus Narvaez

Corte: Waldemar Noya

Maquilage: Paulo Carias

Diretor de som: Aloizio Vianna

Guarda-roupa: Gilda Bastos

Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Gravado nos Estúdios Flama

Assistente de direção e continuidade: Arlete Lester

Cenografia: Victor P. Olivo e Both Velez

Montagem: Wilson Monteiro

Eletricidade: Rubens Coelho

Assistente de guarda-roupa: Maria de Souza

Assistente de câmera: Arturo Usai

Assistente de som: Antonio Gomes

Assessor técnico: J. B. Tanko

Cenografia: Blanche Um

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Gravação: PRA – 2 (Rádio Min. Educação e saúde) e Continental Discos

Gravação e regravação sistema sonoro: Duvergé / Emon / Bonfanti

Atores: Oscarito, Grande Otelo, Renato Restier, Edith Morel, A. Fregolente, Mara Abrantes, A. Samborsky, Adriano de Almeida, F. Schilli, João Péricles, Mme. Lou, Paulo Crocch, Wilson Grey,

Partitura Musical: Lírio Panicalli

Número Musical:

Gregório Barrios

Oscarito

Edith Morel

Músicas:

Comigo sim - Oscarito

No lo digas no – Luiz Bonfá e Alberto Castel

De cigarro em cigarro – Luiz Bonfá

A grande verdade – Billy Blanco

Nem Sansão nem Dalila (88 minutos)

Ano de produção: 1954

Direção: Carlos Manga

Direção de produção e acessor técnico: J. B. Tanko

Assistente de Direção: Jesuz Narvaes

Continuidade: Arlete Lester

Contra-regra: Arnóbio de Freitas

Auxiliar de contra-regra: Octavio Rodrigues

Câmera: Sílvio Carneiro

Auxiliar de Câmera: José Araújo

Construções: Wilson Monteiro

Pintura: Benedicto Macedo

Coreografia: Blanche Mur

Eletricidade: Rubens Coelho

Gerente de produção: Victor Lima

Corte: Waldemar Noya

Maquilagem: Paulo Farias

Assistentes: Jeffrey Mitchel e Walter Carlos

Som: Aloysio Viana

Auxiliar de som: Antonio Gomes

Cenário: Cajado Filho

Guarda-roupa: Boht Velez

Auxiliares: Maria de Souza e Clotilde Guimarães

Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Diretor de Fotografia: Amleto Daissé

História e cenarização: Victor Lima

Atores: Oscarito, Eliana, Cyll Farney, Fada Santoro, Carlos Cotrim, Wilson Grey, Ricardo Luna, Wilson Viana, W. Hammer, A. Samborski, Sergio de Oliveira, João Péricles, Gene de Marco, Milton Leal, Mesnik, José do Patrocínio, Jorge Luiz

Partitura Musical: Lírio Panicalli

Tema Musical: Luiz Bonfá

Matar ou correr (87 minutos)

Ano de produção: 1954

Direção: Carlos Manga

Assistente de direção: Cajado Filho, Roberto G. Ribeiro

Argumentos de A. Daisse e V. Lima

Produção: Guido Martineli e Vinícius Silva

Câmera: Sílvio Carneiro

Assistente de câmera: José A. Araújo

Script-girl: Arlete Lester

Maquiagem: Paulo Carias

Penteados: Walter Carlos

Guarda roupa: Gilda Bastos

Corte: Waldemar Noya

Assistente de corte: Ângelo Riva

Som: Aloysio Viana

Assistente de som: Antonio Gomes

Contra-regra: Arnobio Carvalho

Cenografia: Cajado Filho

Montagem: Wilson Monteiro

Pintura: Benedito Macedo

Eletricista: Victor Neves

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Atores: Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Renato Restier, Julie, Inalda, Altair, Johny, Wilson Gray, Wilson Viana, Suzy Kirby, Totó, Carlos Costa, Felix Batista, Antonio Garcia, Nelson Dantas, Tito Martini, Henry Horman Jr., Walter Quinteiros

Partitura Musical: Lírio Panicalli

Can-can – Offenbach: Coreógrafo David Dupré

Bailarinas: Marlene, Ione, Rojan, Dicléa

Ninguém para amar – Anizio Silva e C. Portela

Foxes e quadrilha – Lírio Panicalli

O golpe (64 minutos)

Ano de produção: 1955

Direção: Carlos Manga

Maquilagem e caracterização: Paulo Carias

Script-girl: Arlete Lester

Cameraman: José Assis Araújo

Penteados: Walter Carlos

Eletricista: Victor Neves

Cenografia: Wilson Monteiro e Benedito Macedo

Contra regra: Vinicius Silva e Benjamin Servulo

Editor: Waldemar Noya

Diretor de som: Aloysio Viana

Auxiliar: Antonio Gomes:

Argumento: José Wanderley e Mario Lago

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Canto: Marilena Ciro (por concessão dos Discos Santa Anita)

Atores: Oscarito, Violeta Ferraz, Myrian Tereza, Margot Louro, Renato Restier,

Afonso Stuart, Adriano Reis

Chico viola não morreu (87 minutos)

Ano de produção: 1955

Direção de: Roman Viñoly Barreto

Diretor assistente: Jesus Narvaez

Assistente de direção: Arlete Lester

Contra-regra: Arnobio Carvalho

Cameraman: José Schiavone

Assistente: José Assis Araújo

Eletricista: Victor Neves

Ajudantes: José Carlos Moreira e Paulo Eurides da Silva

Maquilagem: Paulo Carias

Penteados: Walter Carlos

Montagem: Wilson Monteiro

Ajudante: Manoel Francisco

Pintura: Benedito Macedo

Costureira: Gilda Bastos

Laboratório: Rex Filmes S.A.

Argumento e assessoria: Gilda de Abreu

Diretor de produção: Eduardo Devoto

Planificação de produção: Guido Martinelli

Execução: Vinicius Lopes da Silva

Editor: Waldemar Noya

Diretor de som: Aloysio Vianna

Auxiliar: Antonio Gomes

Regravação: Multifilmes S.A.

Diretor de fotografia: Anibal Gonzales Paz

Coreografia: Juliana Yanakiewa

Atores: Cyll Farney, Inalda, Eva Vilma, Alexandre Amorim, Belmonte, Cleonir dos Santos, D'Andrea Netto, Dekek Wheathley, Domingos Pereira, Francisco Moreno, Frederico Chile, Gene França, Jacy de Oliveira, João Pericles, José Mello, Lais Maria, Maria Luiza Raposo, Moacyr Delinquen, Paulo Montel, Sergio de Oliveira, Tulio Varga, Tupiara Molina, Vera Lúcia Magalhães, Walter Quinteiro, Wilson Grey, Wilza, Heloisa Helena.

Números musicais com: Trio Irakitan

Ruy Rey e sua Orquestra

Solo de Violão: Luiz Bonfá

Cyll Farney dubla a voz de Francisco Alves

Músicas: *Chuí-chuí* – Sá Pereira e Ary Pavão

Malandrinha – Freire Junior

Boa noite amor - José Abreu Francisco Matoso e Masa de C. Rego

Que saudade – Francisco Alves e David Nasser

Ela – Herivelto Martins

Pálida morena – Freire Junior

5 letras que choram – Silvino Netto
Aquerela Brasileira – Ary Barroso
Caminhemos – Herivelto Martins
Ainda serás minha – Georges Moran e Cristovão Alencar
Confeti – Nasser e J. Júnior
O mar – Dorival Caymmi
A voz do violão – Francisco Alves e Horácio Campos
Desejo – Garoto, José Vasconcellos e Luiz Claudio
Pinga no pires – Garoto, José Vasconcellos e Luiz Claudio

Colégio de Brotos (84 minutos)

Ano de produção: 1956

Direção de: Carlos Manga

Argumento: Cajado filho e Alinor Azevedo

Laboratório Cinegáfica São Luiz

_____: Guido Daminelli

_____: Antonio Cunha

Cenografia: Cajado Filho

Montagem de cenários: Wilson Monteiro e Benedito Macedo

Contra-regra: Vinicius Silva

_____: Antonio Gonçalves

_____: José Araújo

Maquilagem: Paulo Carias

Penteados: Walter Carlos

Modista: Gilda Bastos

Auxiliar: Euracy Santos

Eletricista: Victor Neves

Edição: Waldemar Noya

Direção de som: Aloisio Vianna

Assistente: Antonio _____

Assistente de direção: Sanin Cherques

Script-girl: Arlete Lester

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Atores: Oscarito, Cyll Farney, Inalda, Francisco Carlos, Miryan Thereza, Margot Louro, Renato Restier, Avany Maura, Badaró, Grijó Sobrinho, Augusto Cesar, A. Stuart., Evelyn Rios, Margarida de Abreu, Nazareth Mendes, Néa Walesca, Daniel Filho, Noel Carlos, Roberto Vairão, Francisco Braga, Daniel Filho, Moacyr Deriquém, Paulo Marcos

Arranjo e partituras musicais: Alexandre Gnatalli

Músicas: *Você não sabe amar* – Dorival Caymmi e Carlos _____

Flor - Fausto Guimarães

Minha prece - Haroldo Eiras e Ciro Vieira da Cunha

Hino da escola – Fernando Azevedo

Hino ao samba – Henrique Delff

Coreografia: *Maxixe* – Jayme Ferreira

Corpo de baile da Cia. Walter Pinto

Vamos com calma (120 minutos)

Ano de produção: 1956

Direção: Carlos Manga

Argumento original: Miguel Santos e Luiz Iglesias

Tratamento cinematográfica: José Cajado Filho

Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Cenografia: Norbert Nardone

Cenografia de números musicais: Cajado Filho

Planificação de produção: Guido Martinelli

Maquilagem: Paulo Carias

Penteados: Walter Carlos

Script-girl: Arlete Lester

Assistente de direção: Sanin Cherques

Contra-regra: Arnobio Carvalho

Modelo: Gilda Bastos

Fantasia: Adelina Castilho

Eletricista: Victor Neves

Editor: Waldemar Noya

Direção de som: Aloysio Vianna

Cenografia: Benedito Macedo e Wilson Monteiro

Cinegrafista: Antonio Gonçalves

Assistente: José Assis Araujo

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Atores: Oscarito, Cyll Farney, Eliana, Margot Louro, Ivon Curi (rei do rádio), apresentando Miss Cinelândia 1954 Avany Maura, Wilson Grey, Wilson Vianna, Derek, Mauricio Shermann, César de Alencar

Arranjo e partituras musicais: Guio de Moraes

Números Musicais:

Ataulfo Alves e suas pastoras

Bill Farr

Black-out

Cesar de Alencar

Emilinha Borba

Esther de Abreu

Francisco Carlos

Isaurinha Garcia

Jorge Goulart

Jupira e suas cobrochas

Nora Ney

Ruy Rei

Venilton Santos

Orquestra Fernando Azevedo

Orquestra Ruy Rey

Músicas:

Pescador granfino – João de Barro
Ai Maria – Norival Reis, Ruy Rey e Antonio de Almeida
Palavra de Rei – Ataulpho Alves
Fala mulato – Alcebíades Nogueira e Ataulpho Alves
Olha a água – Estanislau Silva e Gil Lima
Festa do samba – Denis Brean e Osvaldo Guilherme
Maria Champanhota – Klecius Caldas e Armando Cavalcanti
Amar é sofrer – Billy Blanco
Samba no Havaí – Irandy de Oliveira e Bruno Marnet
Era de madrugada – Paquito, Romeu Gentil e Boexi
O que Deus me deu – Paquito, Romeu Gentil e Airton Amorim
Sorriu para mim – Garoto e Luiz Claudio
Ressurreição – Black-out
Vem à janela – Claudionor Santos e Ivo Santos
É o fim – Ivon Curi
Quem sabe, sabe – Jota Sandoval e Carvalhinho
Vou me acabar – Ricardo Galeno
Se eu chorei – Sebastião Gomes e B. Bucci
Porque choras – Claudionor Santos e Maria Pereira
Amendoim torrãozinho - Henrique Beltrão
De hora em hora – Norival, Almeida e Rey
Marcha do faquir – Haroldo Lobo e Brazinha
Tema de Paganini – Orquestração de Guio de Moraes
Execução de Geraldo Rocha
No baile dos casados – Álvaro Martins, Aristides Filho e Arnaldo Moraes

Garotas e samba (103 minutos)

Ano de produção: 1957
Direção: Carlos Manga
Argumento: José Cajado Filho
Coreografia: Henrique Delff
Laboratório: Cinegráfica São Luiz
Gerente de Estúdio: Antonio Cunha
Cenografia: Cajado Filho
Cenários: Wilson Monteiro e Benedito Macedo
Contra regra: Vinicius Silva
Editor: Waldemar Noya
Diretor de Som: Aloysio Viana
Gravador: Antonio Gomes
Microfonista: Paulo Eurides
Assistente de direção: Sanin Cherques
Script-girl: Arlete Lester
Cinegrafista: Antonio Gonçalves
Assistente de Cinegrafista: José Assis Araújo
Maquilagem: Paulo Carias
Penteados: Walter Carlos
Costura: Euracy Santos
Eletricista: Victor Neves
Diretor de Fotografia: Edgard Eichhorn

Atores: Francisco Carlos, Adelaide Chiozzo, Ivon Curi, Renata Fronzi, Zé Trindade, Sonia Mamed, Jesse Valadão, Berta Loran, Pituca, Zezé Macedo, Suzy Kirb, César Ladeira, Grijó Sobrinho, Teresinha Morango

Números Musicais:

Adelaide Chiozzo
Cesar de Alencar
Emilinha Borba
Francisco Carlos
Isaurinha Garcia
Ivon Curi
Joel de Almeida
Jorge Goulart
Jupira e suas Cabrochas
Nora Ney
Rui Rey
Sonia Mamed
Venilton Santos
Zé Trindade,

Orquestração e partituras musicais: Alexandre Gnatalli

Músicas:

Trenzinho do amor - Silvan Castelo Neto e Lita Rodrigues
Quem vai gargalhar - Domicio Costa, José Roy e Luiz Bel
Estrada de Colubandê - Luiz Vieira
Vai com jeito - João de Barro
Brasil fonte das artes - Djalma Costa e Eden Silva
Marcha do pixe - Haroldo Lobo e Ivo Santos
Se o negocio é sofrer - Mario Lago e Chocolate
Inflação de mulheres - Mario Pinto e Erastostenes Frazão
Seu Romeu – Rui Rei, Rosas e A. Silva
Garrafa cheia - Adoniran Barbosa, Benedito Lobo e Raguinho
Marcha de Paris – Klecius Caldas e Armando Cavalcanti
Estou em todas - Klecius Caldas e Armando Cavalcanti
Tô abilolado - Samuel Rocha, Francisco Reis e João Correia da silva
Didi, Zizi, Naná - Billy Blanco
Nossa Toada - Carlos Matos e Luiz Carlos
A ordem do rei – Antonio Almeida e Norival Reis
Andorinha - Denis Brian e O. Almeida

Treze Cadeiras (96 minutos)

Ano de produção: 1957

Direção: Francisco Eichhorn

Direção de Fotografia:Edgard Eichhorn

Atores: Oscarito, Renata Fronzi, Zé Trindade, Zezé Macedo, Grijó Sobrinho, Osvaldo Elias, Duarte de Moraes, Mauricio Shermann, Rosa Sandrini

Em todas as cópias, que tivemos contato, a sequência das telas de abertura está cortada, não existem as telas intermediárias. Nessas telas provavelmente estavam o nome do compositor da trilha e as canções utilizadas.

De vento em popa (102 minutos)

Ano de produção: 1957

Direção: Carlos Manga

Assistente de direção: Sanin Cherques

Script-girl: Arlete Lester

Editor: Waldemar Noya

Direção de som: Aloysio Viana

Gravação de som: Antonio Gomes

Cenografia: Antonio Gonçalves

Assistente de cenografia: José Assis Araújo

Maquiagem: Paulo Carias

Penteados: Walter Carlos

Eletricista: Victor Neves

Costuras: Euracy Santos

Gerente de estúdios: Antonio Cunha

Planificação de produção: Guido Martinelli

Cenografia: Cajado Filho

Contra-regra: Vinicius Silva

Montagem: Wilson Monteiro e Benedito Macedo

Argumento: Cajado Filho

Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Diretor de fotografia: Ozen Sermet

Atores: Oscarito, Cyll Farney, Sonia Mamed, Margot Louro, Zezé Macedo, Ribeiro Fortes, Nelson Vaz, Abel Pêra, Elvina, Grijó Sobrinho, Luiz Carlos Braga, Vicente Marchelli, Black e Terry, Dóris Monteiro e Lincon e seu conjunto de Boite

Partituras, arranjo e Orquestração: Alexandre Gnattali

Músicas:

Tem que rebolar – João Batista M. de Oliveira

Do Ré Mi - Fernando César

Chove lá fora – Tito Madi

Mocinho bonito – Willian Blanco Abrunhosa Trindade (Billy Blanco)

O delegado no coco – José de Souza Dantas Filho (Zé Dantas)

Imperial Rock – Carlos Eduardo Corte Imperial

Mambo Caçula – Benicio Macedo e Bené Alexandre

Calypso Rock – Carlos Eduardo Corte Imperial e Roberto Reis e Silva

Esse milhão é meu (93 minutos)

Ano de produção: 1958
Direção: Carlos Manga
Planificação de produção: Guido Martinelli
Gerente de estúdio: Antonio Cunha
Cenografia: Cajado Filho
Montagem de: Wilson Monteiro e Benedito Macedo
Editor: Waldemar Noya
Direção de som: Aloysio Viana
Assistente de direção: Antonio Gomes e Sanin Cherques
Script-girl: Arlete Lester
Contra regra: Vinicius Silva
Cinegrafista: Antonio Gonçalves
Assistente de cinegrafia: José Assis Araújo
Maquiador: Paulo Carias
Penteados: Zilda
Eletricista: Victor Neves
Figurinos: Gilberto Brandão
Fantasias: Aelson
Costureira: Euraci Santos
Argumento: Cajado Filho
Diretor de Fotografia: Ozen Sermet
Laboratório Cinegráfica São Luiz

Atores: Oscarito, Sonia Mamed, Francisco Carlos, Myrian Thereza, Afonso Stuart, Margot Louro, Zezé Macedo, Augusto César, Dinorah, Armando Nascimento, Ribeiro Fortes, Agildo Ribeiro, Derek, Viviane, Cesar Viola, Nelson Kaps, Felipe Marzulo, Cleusa Rouse, Eduardo Augusto Andrade, Evelyn Santarém, Iaratan Matos, Ligia Campos, Marivalda Peçanha, Renné Brown, Rosemeire Carvalho, Sergio Tenius, Sergio Roberto Loureiro, Sueli Fernandes, Terezinha Ferreira Lima, Terzinha Magalhães, Walter Miranda Campos
Coreografia numero espanhol: dançarino e coreógrafo Pepe, guitarra Joselito Mambo Johnny Franklin

Arranjos e partitura musical: Alexandre Gnatalli

Musicas:

Ladeira do amor – João Batista da Graça e Amado Soares dos Regis

España cañi– Paschoal Marquina

El Gato Montez – Manuel Parrellhe

Sevilhanas - _____

Revelação - _____

Touradas em Madrid – João de Barro e Alberto Ribeiro

Flor Amorosa – Joaquim Antonio da Silva Calado / letra de Catulo da Paixão Cearense

Vai que depois eu vou - Zé da Zilda, Zilda, Adelino Machado e Ayrton

O homem do Sputnik (92 minutos)

Ano de produção: 1959
Direção: Carlos Manga
Argumento: Cajado Filho
Planificação de produção: Guido Martinelli
Gerente de estúdio: Antonio Cunha
Cenografia: Cajado Filho
Montagem de cenários: Wilson Monteiro e Benedito Macedo
Contra regra: Vinicius Silva
Editor: Waldemar Noya
Técnico de Som: Aloysio Viana
Gravador: Antonio Gomes
Microfonista: Paulo Eurides
Assistente de direção: Sanin Cherques
Script-girl: Arlete Lester
Cinegrafista: Antonio Gonçalves
Assistente de Cinegrafista: José Assis Araújo
Maquilagem: Paulo Carias e Raymundo Campesatto
Figurinos: Aelson
Costureira: Euracy Santos
Eletricidade: Victor Neves
Diretor de fotografia: Ozen Sermet
Direção de produção: Cyll Farney

Laboratório: Cinegráfica são Luiz

Atores: Oscarito, Cyll Farney, Zezé Macedo, Neyde Aparecida, Alberto Perez, Norma Benguel, Heloisa Helena, Geraldo Gamboa, Labanca, Hamilton Ferreira, Diego Cristian, Gilberto Luiz, Cezar Viola, Joe Soares, Nestor Montemar, Ernesto Braga, Abdias Nascimento, Abel Pêra, Grijó Sobrinho, Hilton Gomes, Fregolente, Jameri Pozolli, Isaura Galano, Maria Ocir, Denis Grey, Rivo Blanche, Sergio Roberto, Tutuca,

Número de ballet com a *Dança do sabre* de Khatchaturian

Orquestração e regência: Alexandre Gnatalli

Canção:

Mademoiselle Bébé – Bruno Marnet

Cupim (70 minutos)

Ano de produção: 1959

Direção: Carlos Manga

Argumento: José Wanderley e Mario Lago

Adaptação: Cajado Filho

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Planificação de produção: Guido Martinelli

Gerente de estúdios: Antonio Cunha

Cenografia: Cajado Filho

Montagem de cenário: Wilson Monteiro

Pintura: Benedito Macedo

Contra-regra: Vinicius Silva

Editor: Waldemar Noya

Técnico de som: Aloysio Viana

Gravador: Antonio Gomes

Microfonista: Paulo Eurides

Assistente de direção: Sanin Cherques

Script-girl: Arlete Lester

Cinegrafista: Antonio Gonçalves

Assistente: José Assis de Araújo

Maquilagem: Paulo Carias e Raymundo Campesatto

Figurino: Aelson

Costureira: Euracy Santos

Eletricista: Victor Neves

Diretor de fotografia: Ozen Sermet

Diretor de produção: Cyll Farney

Atores: Oscarito, Sonia Mamed, Renato Restier, Margot Louro, Augusto Cesar, Cesar Viola, Marilú Bueno, Rosa Sandrini, Macedo Netto, Paulo Moreno, Gina Le Feu, Marlene Cunha, Paulo Carvalho.

Cacareco vem aí/Duas histórias

Ano de produção: 1959

Direção: Carlos Manga

Organização: Rubens Berardo

Argumento: Francisco Anisio com a colaboração de Roberto Silveira

Assistente de direção e cenarização: Sanin Cherques

Diretor de fotografia: Ozen Sermet

Laboratório cinegráfica São Luiz

Planificação de produção: Guido Martinelli

Gerente de estúdio: Antonio Cunha

Cenografia: Cajado Filho

Montagem de cenário: Wilson Monteiro e Vinicius Silva

Cinegrafia: Antonio Gonçalves

Assistente: José Assis Araújo

Maquilagem: Paulo Carias e Raymundo Campezzatto

Roupas: Aelson

Costureira – equipe: Euracy Santos

Eletricidade: Victor Neves

Diretor de produção: Cyll Farney

Sistema sonoro Westrex

Atores: Oscarito, Cyll Farney, Sonia Mamed, Odete Lara, Jayme Filho, Duarte de Moraes, Francisco Anisio, Roberto Durval, Roberto Maia, José Missiara, Alcides Dembras, Bruno Reis, Elizabeth Bele, Judith Barbosa, Nelson Morrison, Raul de Barros, Valença Filho, Bruno Marnet, Deyse da Silva, Gilberto Tozzi, Hilton Leal, Rafael de Carvalho, Roberto Macedo, Walter Quintero.

Orquestração e regência: Alexandre Gnatalli

Músicas: Franqueza - Denis Brean e O. Guilherme

Meu erro - _____

Os dois Ladrões (85 minutos)

Ano de produção: 1960

Direção: Carlos Manga

Assistente de direção: Sanin Cherques

Direção de fotografia: Ozen Sermet

Argumentos e cenarização: Cajado Filho

Modelos de Irma Alvarez: Sofia

Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Planificação de produção: Guido Martinelli

Gerente de estúdio: Antonio Cunha

Cenografia: Cajado Filho

Montagem de cenários: Wilson Monteiro

Chefe de pintura: Benedito Macedo

Contra regra: Vinicius Silva

Editor: Waldemar Noya

Diretor de som: Aloysio Viana

Gravador: Antonio Gomes

Microfonista: Paulo Eurides

Script-girl: Arlete Lester

Fotografia de cena: Augusto Valentin

Cinegrafista: Antonio Gonçalves

Assistente de cinegrafia: José Assis Araújo

Maquilagem: Paulo Carias e Raymundo Campesatto

Figurista: Aelson

Costureira: Euracy Santos

Eletricidade: Victor Neves

Direção de produção: Cyll Farney

Atores: Oscarito, Cyll Farney, Jayme Costa, Ema D'ávila, Irma Alvarez, Jayme Filho, Sergio Roberto, Lenita Clever, Eva Todor, Grijó Sobrinho, Waldir Maia, Atila Iório, Adélia Iório, Adônis Karan, Bruno Reis, Chiquinho M., Eduardo Grimaldi, Gladys Francis, Gabriel Mosqueira, Gilberto Tozzi, Joel Vidal, Laerte de Góes, Mário César, Marinho, Marcio Henrique, Nelson Kapp, Oscar Cardona, Silvio Soldi, Sergio Belmonti, Rodolfo Bergkirchner, Walter Jorge, Waldemar Viana

Direção Musical: Alexandre Gnatalli

Música:

Meia Canha – Dilú Melo e Ovidio Chaves

Quanto mais samba melhor (98 minutos)

Ano de produção: 1961

Direção: Carlos Manga

Argumento: Cajado Filho

_____: Guido Martinelli

Direção de fotografia: Ozen Sermet

Assistente de estúdio: Antonio Cunha

_____: Benedito Macedo

_____: _____ Machado

_____: Paulo da Silva

_____: Nelo Melli e Waldemar Noya

Som: Aloisio Viana

_____: Antonio Gomes

_____: Jorge da Silva

_____: Cajado Filho

_____: Waldemar Barbosa

_____: Antonio Gonçalves

_____: José Assis de Araújo

Maquilagem: Walter de Almeida

Assistente: Norma Pereira Reis

Eletricista: Victor Neves

_____: _____ Santos

Modelos: Victo Modas

_____: Mme Henriette

Cinegráfica São Luiz

Atores: Waldyr Maia, Diana Morel, Jayme Costa, Abgail Parecis, Castro Filho, Dalila, Alfredão, Cezar Viola, Eduardo Augusto, Hélio Vilar, _____ de Oliveira, Jefferson Dante, Maria Amado, Noel Carlos, Isabel Camargo, José Lopes, Luiz Marques, May Marcineli e Paulo Sérgio.

Música de: Alexandre Gnatalli

Vozes de: _____ Fonseca e _____ Batista

Músicas: *Camisa Listrada*

Taí

E o mundo não se acabou

Cachorro vira-lata

Quem é?

Quando eu penso na Bahia

Ela diz que tem

Tic-tac do meu coração

Me dá, me dá

Quanto mais samba melhor

Porto Inglês

Chegou o carnaval

Pintando o Sete (81 minutos)

Ano de produção: 1961

Direção: Carlos Manga

Argumento e cenarização: Cajado Filho

Modelos para Maria Pétar: Nazareth

Planificação de produção: Guido Martinelli

Gerente de Estúdios: Antonio Cunha

Cenografia: Miguel Hochman

Montagem de cenários: Wilson Monteiro e Benedito Macedo

Contra regra: Vinicius Silva

Editor: Waldemar Noya

Diretor de som: Aloysio Viana

Gravador: Antonio Gomes

Microfonista: Paulo Eurides

Script-girl: Arlete Lester

Cinegrafista: Antonio Gonçalves

Assistente de cinegrafista: José Assis Araújo

Maquilagem: Paulo Carias e Raymundo Campesatto

Costureira: Euracy Santos

Eletricidade: Victor Neves

Diretor de Fotografia: Ozen Sermet

Diretor de produção: Cyll Farney

Laboratórios: Cinegráfica São Luiz

Atores: Oscarito, Cyll Farney, Sonia Mamad, Ilka Soares, Maria Pétar, Antonio Carlos, Zélia Hoffman, Hélio Colona, Abel Pêra, Grijó Sobrinho, Jomeri Pozzoli, Vera Regina, Lili Marlene, Macedo Neto, Joel Vidal, Jorge Ayres, Frederico Chiler, Luiz Gilberto, Ema D'ávila, Nora Ney

Direção Musical: Alexandre Gnatalli

Músicas:

Meu amor me deixou – Carlos Manga e Geraldo Serafim

Entre mulheres e espões (80 minutos)

Ano de produção: 1962
Direção: Carlos Manga
Argumentos: Marcos Rey
Adaptação cinematográfica: Cajado Filho
Planificação de produção: Mozael Maciel Silveira
Gerente de estúdios: Antonio Cunha
Cenografia e contra-regra: Cajado Filho
Montagem de cenários: Benedito Macedo
Assistente de direção: Ismar Fernandes Pôrto
Editor: Waldemar Noya
Assistente: Raul I. Araújo
Diretor de som: Aloysio Vianna
Gravador: Mauro Souza Dias
Microfonista: Custódio Tavares Filho
Cinegrafista: José Assis Araujo
Assistente: Giorgi Traverso
Maquilagem: Walter de Almeida
Guarda-roupa: Cajado Filho
Costureiro-equipe: Euracy Santos
Eletricidade: Vitor Neves
Direção de fotografia: Antonio Gonçalves
Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Atores: Oscarito, Vagareza, Roseli Rondelli, Marly Bueno, Paulo Celestino, Modesto de Souza, Matinhos, Milton Louzada, Silveirinha, José Damasceno, Kleber Drable, Nena Nápoli, Gilberto Tozzi, Joaquim de Camilis, Ana Maria, Nelson Kapps, Marina Miranda

Música: *Carmen* – Bizet
Direção musical: Alexandre Gnattali Filho
Colaboração especial: Mario Conde e os cantores do Teatro Municipal Hélio Paiva, Isauro Camino e Clara Marisi.

As sete Evas (80 minutos)

Ano de produção: 1962

Direção de: Carlos Manga

Diretor de fotografia: Ozen Sermet

Argumento e cenarização: Cajado Filho

Laboratório cinegráfica São Luiz

Gerente de estúdios: Antonio Cunha

Cenografia e decoração: Cajado Filho

Assistente de produção: Mosael Silveira

Assistente de direção: Ismar Porto

Editor: Waldemar Noya

Diretor de som: Aloysio Viana

Gravador: Antonio Gomes e Mauro Dias

Maquilagem: Walter Almeida

Cinegrafia: Antonio Gonçalves

Assistente: José Assis de Arújo

Costura equipe: Euracy dos Santos

Chefe de eletricidade: Victor Neves

Atores: Odete Lara, Marly Bueno, Zélia Hoffman, Sonia Muller, Delly Azevedo, Marcia de Windsor, Mirian Roni, Paulo Autran, Adriano Reys, Célia Biar, Helio Colona, Carlos Durval, Cyll Farney, Dulcinéia de Souza, Kleber Drabler, Luiz Mazzei, Marc Elliot, Ricardo Amorin, Silvio Soldi, Therezinha Muniz, Therezinha Ribeiro, Valéria Braga, Vasco Antonio Martins

Música de: Luiz Bonfá

Músicas: *As sete Evas* – Luiz Bonfá

O bateria maluco – Orlando Costa

El paredon – Sergio Malta

Anexo dois: Entrevistas

Entrevista Com professor Hernani Heffner

Rio de Janeiro, 12 de Março de 2009

Local: Cinemateca - RJ

SC: Eu gostaria de conversar sobre o processo de gravação na Atlântida, como é que foi desde o princípio, quem gravou as trilhas, que equipamentos foram utilizados.

HH: A Atlântida foi constituída em 41 e como na verdade era um grupo de pessoas de cinema sem grandes recursos, sem grandes posses, eles não tinham dinheiro para investir. Eles saíram com aquela solução de venda de ações que acabou não dando certo, no sentido popular da coisa, apesar de toda a beleza, vamos dizer assim, a beleza do gesto inclusive do gênero, eles conseguiram um acionista maior através do irmão do José Carlos Burle, que era o Paulo Burle. Tanto o José Carlos como o Paulo trabalhavam no Jornal do Brasil, Rádio Jornal do Brasil. O Paulo era uma pessoa muito próxima do dono do jornal, das artes que era o Conde Pereira Carneiro e convenceu o conde a colocar um dinheiro na companhia. Esse investimento não era grande. Ele deu pra alugar lá o frontão, transformar em estúdio, e começar a comprar uma série de equipamentos que na verdade eram todos de segunda mão. Eles investiram prioritariamente na parte de imagens, ou seja, câmera, laboratório, etc. E quando foram ver a questão do som, não tinham verba pra comprar um equipamento minimamente decente mesmo de segunda mão. O que significava aquilo ali, àquela altura? Você precisava dos microfones, que eram microfones condensadores, precisava do boom, girafa como eles chamavam. Você precisava do recorder óptico. Você precisava de uma mesa mínima pra controlar esse som. E você precisava de uma série de dispositivos pra depois fazer uma espécie de requalificação, reequalização desse som prá gravar o óptico final, e a parte de laboratório, de negativo óptico, etc. Essa parte de revelação, de equalização do som, foi montada pelo Silvio Rabelo que acabou se tornando um especialista disso, ele montou na Atlântida, chegou a montar também uma

aparelhagem na Cinédia. Ele era um técnico de som, de origem radiofônica, então, na verdade os conhecimentos que ele tinha pra área de cinema eram fortemente limitados e ele partiu do pressuposto que assim, som é som, você tem que gravar, você tem que definir uma qualidade mínima pra esse som, e esse som vai pra qualquer distribuição ou numa sala de cinema ou numa emissora de rádio.

Havia um precedente curioso, na experiência da rádio Jornal do Brasil, que o José Carlos Burle tinha um programa de canções e temas musicais e essas canções e temas musicais elas eram reproduzidas diretamente em película, ou seja, lá na rádio tinha um recorder óptico que eles usavam como um player e a emissão era feita a partir daí, ou seja, tinha um leitorzinho, um galganometrozinho, isso captava ali o som óptico e transformava em pulso elétrico e aí fazia a irradiação. Esse recorder da rádio foi levado pra Atlântida. O Silvio montou o que os funcionários, funcionárias da companhia mesmo descreviam como uma monstruosidade. Era um Frankenstein, pra usar o termo que eles usavam, ou seja, peças das mais variadas origens, sem nenhum parâmetro. Assim, o que dava ele usou, mesclou, juntou. Todos recordavam que ainda era à válvula, umas válvulas enormes, etc. e que o som era muito ruim.

Quão ruim esse som era, é difícil de definir hoje em dia, primeiro porque da primeira fase da Atlântida, até 48, só sobreviveram de uma forma razoável dois filmes. O *Tristezas não pagam dívida* e o *Fantasma por acaso*. Eu assisti e ouvi os dois, mas, as cópias e os materiais que sobreviveram estão muito comprometidos. No *tristezas* tem passagens quase inaudíveis, o que significa que eventualmente pode ter uma origem lá na gravação, mas pode também ser uma questão de copiagem, uma questão de deterioração física dos materiais, não dá pra saber se era realmente um problema de origem ou um problema do tempo. De qualquer forma, assim, na avaliação dos funcionários da companhia, e eu cheguei a entrevistar um que tinha a ver diretamente com a parte de som que era o Jesus Marvais, mais conhecido como Tchutchu. Era um mexicano, que trabalhou na Atlântida durante muitos anos e o Aloizio Viana que depois veio a ser a pessoa que fazia a transcrição óptica, em meados dos anos 50 até os anos

70, ele antes trabalhou como microfonista. Ambos, diziam que a aparelhagem era muito precária, e que a qualidade do som era muito limitada, e você tinha uma dificuldade grande às vezes pra realizar determinados sons.

Não havia uma mesa de som propriamente dita, ou seja, todo o som da Atlântida era estritamente monofônico, ou seja, um canal em qualquer das etapas de realização, seja na captação, na modulação, na equalização, na edição, e na transcrição óptica tudo era mono. O que significa que a Atlântida no início padecia das mesmas questões que a Cinédia padecia, ou seja, você não podia fazer o que hoje se chama de edição de som, não tinha mais de um canal pra isso. Então quando a personagem falava não tinha música, quando tinha música a personagem não falava e ruídos de sala eram praticamente inexistentes e se você quisesse produzi-los você tinha que gravar em separado, cortar em separado isso na película e era um pouco assim: ta falando entrou uma música e entra o ruído, você não tem condição de mixar esses três sons.

Como na verdade em grande parte estes filmes iniciais da Atlântida privilegiam a música, isso não era uma questão tão complicada assim, porque você mesmo com um canal só ou mesmo sendo som mono você grava ali o conjunto, orquestra, cantora, etc. ou você tira isto de um disco. E mais pro final dos anos 40, a técnica que vai se usar é muito simples.

Em relação à música isso não era muito problemático e na segunda metade dos anos 40 eles começaram a usar uma técnica que já era relativamente antiga, a Cinédia já tinha usado e que era uma coisa bastante comum na Atlântida, que quando tem número musical, o que você grava mesmo em som direto é o cantor. Todo o som de fundo seja do conjunto, seja da orquestra, etc. está pré-gravado, é um playback, e que você nota isso de uma maneira muito simples, você desvia da Emilinha e olha lá pro baterista, o guitarrista, ele está lá fazendo um gesto e às vezes fora do ritmo. Eles não estão tocando de verdade, em parte porque você não teria como captar a voz dela e a voz da orquestra, na verdade até o ideal seria microfonar todo e qualquer instrumento, mixar, mas não tinha essa condição. Então, o que ocorria normalmente é que você fazia a pré-gravação ou usava um disco. E como eles tinham acesso à rádio e isso existia muito em

rádio, tanto o Lírio Panicalli, como o Radamés e outros, eles gravavam o fundo musical em separado prá depois incluir o cantor que muitas vezes não sabia ler partitura, não sabia nada, ia lá e botava a voz por cima e isso resolvia as questões radiofônicas.

SC: e essas gravações eram feitas lá no estúdio da rádio mesmo?

HH: Normalmente sim, a partir de 48 as condições da Atlântida vão melhorar inclusive na área de som e algumas coisas passarão a ser gravadas dentro do estúdio. Mas, até 48 pelo menos dessas fontes, o que eles diziam é que a parte orquestral vinha pré-gravada da rádio e aí se entende um pouco porque se vai buscar uma série de maestros e de diretores musicais que no fim são os caras que fazem orquestração nas rádios. Tanto o Lírio Panicalli, quanto o Léo Peracchi tanto o Radamés tinham estas funções, os três faziam exatamente a mesma coisa nas rádios praticamente desde os anos 30, sobretudo Radamés que começou lá em 32, 33. Então, isso quanto à gravação em si, você tinha uma estrutura até 48 bastante precária, e mesmo que a captação de som fosse de boa qualidade quase sempre essa qualidade ia embora no processamento laboratorial. O laboratório da Atlântida tinha um nome, um apelido interno que evidencia essas condições: águas tenebrosas. Então se considerava que a qualidade do processamento laboratorial não era bom. E hora as críticas da época elogiam o áudio, hora criticam asperamente essa qualidade e em se tratando do número musical em si, quer dizer, não é música só, tem um volume maior de som eventualmente você não presta tanto a atenção por exemplo: na dicção do cantor, você vai pelo ritmo pela melodia, isso às vezes passava despercebido, mas o som tendia a ficar abafado, tendia a ficar meio empastelado, e isso tudo é problema de áudio, do alinhamento da cabeça óptica do recorder de transcrição, ou é às vezes a densidade do banho, às vezes a qualidade do material sensível com o qual se está trabalhando. Há um problema sério, eles estão vivendo a época da guerra, ou mesmo ali no pós-guerra, houve muita dificuldade em conseguir filme virgem, sobretudo de som que eles pegavam na Argentina e às vezes era vencido, quer dizer você tinha condições

técnicas bastante precárias nesse momento e a Atlântida em fim, atravessou tudo isso.

A partir de 48 o panorama vai mudar sensivelmente, mesmo sem ter os equipamentos, eles percebem a defasagem cada vez maior entre a parte sonora do que eles faziam e em geral do filme brasileiro e o que existia fora do Brasil e eles vão desenvolver um método artesanal, digamos assim, incorporar uma certa dinâmica de som já corrente no cinema.

O Anselmo Duarte deixou um depoimento muito precioso de que quando eles foram fazer o *Carnaval no fogo*, que é a chanchada que acontece, estoura, eles queriam fazer uma edição de som mais sofisticada e isso significava ter pelo menos dois canais e eles acabaram desenvolvendo um método de transformar o recorder em um canal e a moviola em outro canal e isso com um segundo recorder como gravação final. Ele conta que gravaram todos os sons de tapa, tiro, queda, enfim, fizeram toda uma edição sonora que gravavam, botavam no óptico e aí cortavam e aí botavam um na moviola o outro no recorder, passavam e aí mixavam isso e às vezes pegavam isso e jogavam aqui de novo e faziam uma terceira mixagem, ou seja conseguiram uma velocidade, dar uma dinâmica de som, que é muito mais interessante e eventualmente permite você às vezes ter um número musical, e às vezes ter um diálogo, por exemplo: Anselmo conversa com a Eliana ali em meio ali ao grill room do Copacabana Palace e tem um conjunto musical tocando no fundo e na verdade na trilha sonora você vê que a música está em BG, em back ground, tem um ataque, uma modulação mais baixa e o diálogo está com uma modulação mais alta, enfim, eles conseguiram dar uma solução, ainda que precária, ainda que limitada a algumas destas questões anteriores.

Em 50 a Atlântida vai comprar um equipamento ainda de segunda mão, mas que era um equipamento muito bom. Um americano tinha chegado aqui em 1948, chamava-se Howard Randall e tinha vindo do México, onde ele tinha feito um filme de Hollywood no México, um filme que chamava *The fugitive* com John Ford. Realizado no México, filme mexicano, e ele era técnico de som deste

trabalho e ele acabou ficando com a aparelhagem que era uma aparelhagem de quatro canais RCA high fidelity.

Ele trouxe isso pro Brasil querendo aqui criar a indústria cinematográfica aquelas coisas todas, e ele foi fazer um filme que era uma composição Brasil/Portugal que é o *Vendaval maravilhoso* do Leitão de Barros e depois disso ele foi pra São Gonçalo querendo ali criar uma base industrial, um estúdio e não deu em nada. Ele momentaneamente trabalhou na Vera Cruz no *Caiçara*, montou a estrutura da Maristela, mas depois vendeu o equipamento pessoal dele pra Atlântida. E isso é um salto na Atlântida monumental porque você tem uma mesa de mixagem pode também servir como mesa de modulação, equalização, você pode por ela no set, ao invés de deixar ela no estúdio de som, isso foi feito, e aí você nota uma melhora sensível nos filmes da Atlântida.

SC: Esse equipamento, ele foi oferecido pra Atlântida ou teve alguma pressão de dentro, de um diretor, de alguém pra ter esse material?

HH: É difícil de saber isso, o que há de conexão entre o Randall e a Atlântida é o fato de que enquanto o Watson Macedo está fazendo *Carnaval no Fogo* e enfrentando todas estas questões quase ao mesmo tempo. Em 1949, ele vai realizar um projeto pessoal um filme dramático chamado *À sombra da outra* e a locação principal desse filme foi em São Gonçalo. Foi no solar do Mimi e muito provavelmente o Macedo encontrou o Randall ou o Randall encontrou o Macedo e é possível que tanto o Macedo quanto os técnicos da produção de *À Sombra da Outra* os tais da Atlântida tenham comentado: precário, isso e aquilo. Num momento seguinte o Randall deve ter se lembrado e ofereceu. Ele foi embora do Brasil depois, ele não ficou, ou seja, ele vendeu pra não ter esta questão atrás dele estando em outro país. É muito mais provável que tenha partido dele repassar esse equipamento. Esse equipamento representa um salto de qualidade muito grande pra companhia e aí você percebe nitidamente num filme como *Carnaval Atlântida*, têm um som infinitamente superior aos filmes da Atlântida anteriores. Olha, não é só a aparelhagem tecnologicamente avançada, mas você percebe que o uso da aparelhagem é muito mais consciente, aí nesse sentido o grande salto também, humano, profissional da Atlântida é o Aloísio

Viana que tinha começado como boy ou coisa do gênero dentro da companhia. Ali em 50 ele se torna o técnico de som oficial da companhia e nas mãos do Aloísio a companhia vai ter um desempenho sonoro bem mais significativo. Ele foi um dos principais técnicos de som do cinema clássico dos anos 30 aos anos 60 no Brasil, então ter tido a oportunidade de ter uma melhor aparelhagem auxiliou. O laboratório muda, porque quando o Severiano Ribeiro Jr assume a Atlântida em 48 os filmes passam a ser revelados na cinegráfica São Luiz. Em que pés as críticas que eles faziam, ao trabalho da cinegráfica, as temperaturas de banho ainda não eram controladas, representava um avanço em relação à precariedade absoluta que existia dentro da Atlântida até 1948. Então você tem pelo menos uma relação um pouco melhor desse som e isso se reflete nos filmes, você ouve os filmes e você tem ali um desempenho muito mais significativo. E em 54 a Atlântida realmente aí passa a ser tecnologicamente avançada tanto na área de imagem quanto na área de som porque ela vai comprar os equipamentos de som da Maristela. Sobretudo a mesa de som da Maristela, que era uma mesa de 8 canais, e toda parte de microfones, toda parte de recorders, enfim, você teve ali um avanço realmente muito significativo. Tanto que esse recorder da Atlântida a partir de 54, e a Atlântida vai se especializar em som, mesmo depois que ela terminou de fazer filmes ela permaneceu como uma empresa da área de cinema, oferecendo essencialmente um serviço de finalização de som. Esse recorder atravessou toda década de 60 fazendo muito cinema novo. *Deus e o diabo (na terra do sol)* foi feito nesse recorder. Nos anos 70 eu cheguei a conhecer esse recorder, a fotografar esse recorder na Dell'arte aqui nos anos 90, 98 ele ainda tava lá sendo usado, às vezes tinha diretores e produtores que utilizavam o processamento de som óptico nesse recorder e o som era muito bom. Aí sim, você pode dizer que a Atlântida atingiu uma maturidade tecnológica e artística com a questão do som. Sobretudo como desempenho técnico, porque aí uniu a experiência e a qualificação de uma série de profissionais com Aloísio à frente de um lado e do outro lado você teve equipamento realmente de ponta pra poder trabalhar. Tanto que o auge estético e técnico são os filmes do Manga, filmes que são justamente feitos ali em 54, 55,

56, ai tem *Matar ou Correr, Nem Sansão nem Dalila, (O homem do) Sputini'*, você vê que a qualidade é bastante significativa. Então, a trajetória da companhia nesse sentido é uma trajetória muito diversificada, ela vai mudando de tempos em tempos e sai de uma precariedade absoluta para um padrão internacional básico, ou seja de boa qualidade

SC: quando conversamos em outra ocasião você me falou sobre estar escrito (nos créditos) partitura musical quando a trilha era original. Porque existem contradições entre livros e créditos.

HH: Primeiro que as fontes escritas, na nossa história do cinema do Brasil são um horror porque são altamente imprecisas, elas não dizem quais são suas fontes imediatas mais quase sempre é um material de jornal, ou é a memória das pessoas, e ambos são muito falhos, sobretudo, os recortes de jornal.

HH: Na verdade o que você tem é uma grande dificuldade de incorporar na dimensão de criação cinematográfica, que é a trilha musical propriamente dita, composta diretamente pro filme. Primeiro porque você não tinha condição econômica de reunir uma orquestra e pagar esses músicos, durante um tempo. Você não tinha condição econômica de reunir uma grande orquestra no sentido hollywoodiano do termo, pagar esses músicos por esses músicos pra ensaiar durante 15 dias, um mês e fazer uma gravação que também dura pelo menos uma semana pra se acertar em termos de sincronia de resultado musical propriamente dito. Segundo que você não tem um estúdio nesse sentido, quer dizer, em Hollywood você tinha um estúdio específico para gravação da trilha musical que era um estúdio com características não só de um porte enorme, comportava os músicos, mas, digamos assim uma captação de som específica pra cada instrumento, uma mesa de som que pudesse fazer a equalização de cada instrumento depois mixar, e ter a condição de projetar o trecho ou mesmo o filme inteiro pro maestro e pros músicos e fazer com que eles tocassem em sincronia com uma projeção, ele não está tocando de cabeça, está vendo o que ele está acompanhando e esse projetor é um projetor com reversão, ou seja, ele projeta um trecho, mas se o maestro quiser parar e voltar, ele volta pra atrás o mesmo trecho e toca de novo e pode ficar fazendo isso milhões de vezes. O que

significa que você seqüência a seqüência da trilha musical. Isso não existia no Brasil. A Cinédia imaginou construir um estúdio dessa natureza em 1946, mas não realizou esse estúdio, que ficou na planta, ficou na idéia, não se constituiu de fato.

O primeiro estúdio de som com essa possibilidade concreta e com uma certa capacidade mas não pra uma orquestra, que surgiu no Brasil, foi o Bonfanti, a gente chama de Bonfanti a Indústria Cinematográfica Brasileira, mas que a gente conhece mais como Bonfanti aqui no Rio de Janeiro e depois em São Paulo em 1950. Logo depois a Vera Cruz vai constituir uma estrutura nesse sentido e a da Vera Cruz foi a melhor daquele momento. Na Vera Cruz tinha condição de botar uma orquestra e gravar, tanto que as partituras da Vera Cruz foram as que se destacaram, Migliori, o Henrique Simonetti, os maestros que se associaram ao estúdio.

O que havia de possibilidade para um compositor, para um maestro, para um arranjador ou para um orquestrador quando ele era convidado pra botar musica num filme ali entre o início dos anos 30 e o finalzinho dos anos 40 e mesmo depois no caso específico de produções mais baratas como as chanchadas, dos estúdios que ainda tinham precariedade como a Atlantida até 54 ou como Herbert Richards mesmo depois disso, era o fato que eles se utilizavam de discos. E isso foi muito comum, ou ele fazia playback, ele gravava a parte orquestral antes e de forma independente e quase sempre como o estúdio não tinha espaço e condição para ele, ele gravava na rádio e trazia isso pro estúdio de cinema e você depois mesmo tendo condição de gravar uma trilha especifica pro filme, quase sempre se faz isso com um pequeno conjunto, que eventualmente você fazia um pequeno gatilho, você dobrava o instrumento na hora da mixagem. Se você tem um canal prá um violão você copia aquilo e vira dois canais, você encorpa o som, como se fala.

Isso significou na verdade o que? Quem criou trilhas originais diretamente pra filmes no Brasil ali naquela altura? Isso é muito difícil, por exemplo, o Radamés que começa em 33 com o *Ganga bruta* a rigor ele não escreveu uma trilha musical pro filme, ele fez uma seleção de trechos musicais, a maior parte dos

quais ele tirou de discos e houve algumas canções ou temas originais compostos pro filme, e foi isso que foi gravado nos estúdios da RCA Victor. Ou seja, uma trilha musical no sentido hollywoodiano, no sentido Max Steiner, não, isso não ocorreu. Há até um caso que é um caso esquisito que é o *Descobrimento do Brasil* do Humberto Mauro cuja trilha foi composta pelo Villa-Lobos, mas Villa-Lobos compôs a trilha como uma grande sinfonia ou depois ele usou, adaptou e chamou de cantata, mas sem uma preocupação estrita de sublinhar a ação dramática. A música vai do início ao fim do filme, você vê que praticamente não tem diálogo.

SC: Você pode ouvir sem o filme.

HH: Sem o filme, então não é uma trilha que você possa conceber num sentido mais tradicional. A primeira partitura que teria havido nesse sentido, que foi indicado historicamente nesse sentido, que é a do 24, desculpe, do *Pureza* e depois o *24 horas de sonho* que é de um maestro mineiro Arthur Bosmans que ficou muitos anos à frente da orquestra sinfônica de Minas, o que ele faz efetivamente é compor o trecho musical especificamente ligado à atmosfera do filme. Mas esse entretenho musical, ele assume concretamente funções hora atmosféricas hora de comentário da ação dramática do filme substituindo o som ambiente que não era possível gravar.

Então é engraçadíssimo o *24 horas* tem uma hora que a Dulcina vai andar e como não tem o som dos passos é a música que simula isso. Então uma função específica de acentuação dramática da narrativa é ainda algo muito precário a essa altura. O uso da música vai se estabelecer de uma forma regular por causa do filme musical, por causa da chanchada, e o que você percebe vendo esses filmes é que para além das canções entre as seqüência de canção você tem uma música ali que é um comentário e que esse comentário, ele quase sempre se aproveita de um tema e faz variações sobre esse tema, ou seja, uma estratégia que até certo ponto se liga à concepção original do Max Steiner, sobretudo no *King Kong* mas que guarda limitações enormes porque ela não se mistura com os outros elementos sonoros, ela entra de forma independente e faz

como que uma ponte entre um número musical e o outro, uma ação e outra, ou eventualmente ela preenche buracos.

Partituras no sentido mais especificamente dramático efetivamente é a Vera Cruz que constitui, com esse peso, como uma intervenção dentro da narrativa muito sintomática muito direta, muito perceptível.

Como a Vera Cruz faz muito sucesso nesse sentido, o que se percebe por exemplo na experiência da Atlântida é que a partir de 53, 54 a Atlântida vai fazer mais ou menos a mesma coisa em algumas chanchadas sobretudo quando o Carlos Manga assume a condução dos filmes. O Manga além de ser uma pessoa que adorava o cinema americano. Você tem enfim, a partir dali na Atlântida um nítido interesse por ter uma partitura musical dessa natureza e você, digamos assim, dá maior liberdade a esses maestros, a esses compositores de efetivamente criarem uma trilha. Nesse sentido eu acho que na história da Atlântida o marco maior é o *Nem Sansão nem Dalila*, que tem um comentário musical bastante significativo, eu acho que é do Lírio Panicalli... Do Luiz Bonfá é principalmente o tema e a canção, mas eu acho que o desenvolvimento da partitura propriamente dito, assim o comentário, é o Panicalli que faz. Isso você pode checar com o Manga, que está vivo.

E aí nitidamente a música interfere na ação dramática, embora seja uma comédia, enfim, interfere lá no desenrolar da história, comenta esse desenrolar às vezes inclusive faz piadas, a música comenta o que está se vendo e ela tem uma organicidade muito grande e ela preenche o fundo do início ao fim. E é um filme quase sem canções. E aí você percebe que o Manga muda a estratégia, ao invés de encher o filme de canções, ele enche o filme de música, mas uma música que tem uma funcionalidade, aí as questões começam a mudar de uma maneira muito significativa e vão chegar, o Manga fez dez, doze chanchadas entre 52 e 60, aí você vai ver que a música ganha dimensões e as mais variadas possíveis nesse universo da companhia e aí se valoriza o compositor. Nesse momento, quer dizer, eu acho que nessa experiência da Atlântida os dois que ficam são o Léo Peracchi e o Lírio Panicalli, o Radamés sai, se interessa até mais por uma carreira solo, chega a compor música para alguns filmes mais da

esfera independente do que da esfera comercial, mas sobretudo o parente dele o Alexandre é que vai assumir uma tarefa de composição tanto pra filmes mais ambiciosos como *Rio zona norte* como para filmes chanchadescos sobretudo na Herbert Richards. Ele faz lá *Pistoleiro bossa nova*, aquelas coisas todas.

As condições melhoram e mesmo o Bonfanti, tendo acabado rapidamente, pega fogo aqui no Rio em 57 e aí vende a parte de São Paulo. Vira a Odil Fono Brasil um estúdio de dublagem, de gravação sonora e muitas coisas começaram a ser gravadas nesse estúdio e mesmo no estúdio da Vera Cruz que virou a Brasil filme. Muitas trilhas musicais eram gravadas lá em São Bernardo, depois acopladas aos filmes. Enfim, você tem uma mudança em meados dos anos 50 que foi bastante significativa sobretudo do ponto de vista técnico. No caso específico da chanchada permitiu que ela começasse a abrir mão da canção propriamente dita. Quando você assiste um filme como *Carnaval no fogo*, *Aviso aos navegantes* e tal, é um rosário de canções enorme, até o espaço, o tempo que sobra pra música são propriamente muito pequenos, mas a partir dos anos 50 não, o tempo que existe é um tempo pra trilha musical propriamente dita.

É difícil perceber as condições reais de gravação que eu conheci só o estúdio da Rádio Nacional, é um bom estúdio, mas não é muito grande. Eu não sei se é possível definir que existiam ali 20, 30, 40 músicos arregimentados pra gravar, pra tocar partituras, provavelmente era muito menos. Pelo menos aqui no Rio. E as outras rádios que eventualmente, Radamés passou por várias: Rádio MEC, Mayrink Veiga, Tupi, etc., eu acredito que fossem ainda menores. No caso do Léo Peracchi, do Lírio Panicalli eles eram mais da rádio Nacional e o estúdio existe até hoje, você até pode visitar se quiser, muito provavelmente as coisas eram gravadas ali, enfim, ele tinha uma boa qualidade acústica, som estereofônico, dois canais, você conseguia fazer uma captação dos diversos instrumentos, pelo menos nesse aspecto a música podia ter uma qualidade até superior do som propriamente dito, mas é algo assim a constituir, algo assim a ver a cada momento, a cada circunstância das companhias produtoras de chanchadas continuaram precárias até lá meados dos anos 50.

SC: pela minha lista, depois de *Garotas e Samba*, o Lírio Panicalli não faz quase nada mais na Atlântida. *Assim Era a Atlantida* é dele, a organização musical, então ele tem trabalho depois. Passa um tempo grande sem trabalhos dele, toda essa produção de 57 a 62 é um domínio de Alexandre Gnatalli e do Radamés Gnatalli. Teve algum problema entre ele e a direção, o novo diretor não concordava com a linha de trabalho dele e ele não se adaptou às solicitações?

HH: Não sei se problema, primeiro é que a origem do Manga é o fã clube Dick Farney. Isso significa uma orquestração mais sofisticada eventualmente mais jazzística, digamos assim, o perfil musical, que curiosamente não seria tão nacionalista assim, embora o Radamés seja um nome mais lembrado se você fala num viés nacionalista em termos estritamente musicais. E lembrando sempre o Radamés a essa altura ele mais orientava e mais eventualmente dava ali uma canção que fosse o tema básico do que compunha a partitura propriamente dito. Quem fazia isso era o Alexandre que está vivo, ele tá com 80 e tantos anos, mas tá vivo você pode conversar com ele e seria uma coisa muito importante. Há uma diferença quer dizer, quando você pega um filme como *Nem Sansão nem Dalila*, ou mesmo *Matar ou correr e vai pro De vento em popa* há uma diferença que não é uma diferença estritamente musical, uma diferença cultural e que o Manga representa muito bem que é não só uma visão de um conjunto de temas mais cosmopolitas, mas uma mudança musical estrita que é muito evidente. *De vento em popa* é rock'n roll, não é mais o samba canção, o bolero, enfim, aqueles ritmos ou gêneros musicais brasileiros.

SC: no *De vento em popa* a gente tem também os outros estilos, mas como se eles estivessem caracterizando as personagens.

HH: sem dúvida

SC: tem a ópera

HH: mas daí é uma senhora, uma sátira. Percebe uma coisa que é extremamente importante em *De vento em popa*, o rock'n roll vai virar a referência maior da chanchada daí por diante. Você vai ter isso no *De vento em popa*, no *Alegria de viver* e numa série de outros filmes. Aí dentro do *De vento em popa* além da coisa do rock'n roll você tem a coisa da improvisação que é o

Cyl Farney que era baterista e que é irmão de Dick Farney, mas sobretudo, o numero que é algo impressionante do filme é o da Dóris Monteiro. E a Dóris vai cantar num, não sei como chama isso musicalmente, um regime, um estilo, uma maneira que lembra muito uma certa influencia do cool jazz e uma aproximação grande à futura bossa nova, o que está enfatizado ali não é a canção, não são os versos da canção, é o cantar é o fraseado, as brincadeiras tímbricas com a voz. Tanto que é um musical muito estranho dentro de um filme aparentemente cômico porque até é um momento sombrio da narrativa, ela está desiludida, e é aquela coisa engraçada, eles estão montando uma casa musical, e essa casa musical é pra jovens, isso é dito na narrativa, ele não está apaixonado por ela, e ela tem essa qualidade de ser uma possível grande cantora, mas quando ela canta é um negócio completamente fora daquele universo, fora daquela narrativa, mas, muito afinado por exemplo com o Dick Farney fazia e continuaria a fazer e é o que o celebrou que foi uma aproximação a uma coisa bem mais sofisticada que é o que no ano seguintes viria a se cristalizar no Tom Jobim. Tom Jobim começou a fazer trilhas para cinema em 59, 60, 61 e usar uma orquestração, algo incomum. Então muito possivelmente, assim qual era a característica, eu não conheço muito a trajetória musical dele, mas qual a característica musical do Lírio? Será que ele se adequava e se inseria numa visão musical renovada e tendo que se aproximar de um lado ao rock'n roll e do outro lado da bossa nova ou algo parecido. Ou o Radamés que sempre foi um sujeito bem mais talentoso e bem mais diversificado e que gostava de jazz e incorporou a improvisação tanto na sua obra quanto nos seus conjuntos e permitia isso até porque conhecia bastante o choro. Será que o Radamés não era mais adequado, e sobretudo o Alexandre porque era um pouco mais jovem e eventualmente mais interessado nesses novos ritmos, nesses novos gêneros do que os mais tradicionais, porque o Radamés vinha dos anos 30, o Lírio e o Léo vinham dos anos 40, o Alexandre é que vai despontar ali em 54, 55, 56. E nesse sentido talvez sua juventude fosse mais interessante, significativa para, digamos assim, essa nova visão que se estava tentando desenvolver e a necessidade de uma nova sonoridade. Eu acho que não tenho essa condição e essa qualificação

para examinar musicalmente aquele período, mas talvez fosse uma nova sonoridade. Podia ter havido também questões pessoais, um tomou a namorada do outro e pronto, briga e vai cada um pra um lado, mas enfim, teria que entrevistar o Alexandre, talvez entrevistar o Manga e aprofundar essas questões. SC: e fora dessa força do Lírio e do Alexandre a gente encontra alguns nomes como Lindolpho Gaya, Waldir Calmon e Osvaldo Alves que tem uma trilha ou duas. O que acontece com esses nomes que aparecem em poucos trabalhos?

HH: olha, você tem uma coisa já na música e a segunda metade dos anos 50 e ao longo dos anos 60 que é a gestação de uma nova geração de músico que se inclinam para, vamos dizer assim, para o instrumental e dentro do instrumental se inclinam para a performance. É a influencia estrita do jazz. O governo americano naquela coisa de guerra fria, de ficar fazendo propaganda de seus valores por aqui trouxe muitos conjuntos de jazz, muitos astros de jazz Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, todos tiveram por aqui e começou a se criar uma vida noturna muito significativa que no caso o carioca teve uma importância fundamental nessa gestação da bossa nova. Isso em São Paulo ocorreu mais pro final dos 50 e início dos anos 60 depois vai culminar no encontro lá no teatro Paramount. Eu não saberia situar por exemplo Osvaldo Alves se ele tem origem nisso ou não, mas muito provavelmente sim, porque sobretudo a produção carioca dos anos 60 você vai encontrar muitos nomes isolados e que se você ouve as trilhas, você vê os filmes tem uma influencia jazzística muito forte, muito acentuada. Que você nota numa figura como Remo Usai, quando ele vai fazer o assalto ao trem pagador ele na verdade já mistura samba com jazz, quer dizer, a pegada do filme já é uma pegada jazzística embora a sonoridade seja a sonoridade brasileira, carioca. Um filme como *Asfalto selvagem* que de um nome ultra desconhecido João Negão, é uma trilha essencialmente jazzística é muito bonita, mas provavelmente era um músico da noite e um músico que enfim, tenha algum talento de composição que conheceu o diretor e provavelmente era barato, também se você queria renovar essas sonoridade. Você tem muito isso tanto no cinema aí mais ambicioso como Luiz Bonfá que faz *O cafajeste* o Tom Jobim faz *O porto das caixas*.

Como no cinema comercial e você vê que há uma renovação grande de nomes para a trilha musical brasileira, do filme brasileiro. O que eu acho que acontece é justamente isso, a origem da trilha musical brasileira é essencialmente radiofônica. Você vai encontrar na rádio aquele profissional que tem a qualidade da formação erudita da formação acadêmica, mas, que se abriu pro popular e sabe lidar com a musicalidade popular no sentido bem prático. Nesse sentido a história do Radamés é um marco. Orquestrava tudo, fazia tudo, botava ali os caras pra tocar tudo. Essa origem radiofônica vai decrescendo significativamente ali nos anos 50 até chegar uma geração que é uma geração de gravadora. Toda geração instrumental do final dos anos 50 até propriamente final dos anos 80 não é uma geração radiofônica, é uma geração de acompanhar cantores em turnê e de gravar para um selo específico aí nesse sentido o famoso Aloísio de Oliveira que foi ex-bando da lua e que cria uma série de selos ali no final dos anos 50 início dos anos 60 elenco, quadra, forma, ele vai sobretudo dar espaço pra esses novos músicos que ele encontrava aonde? Encontrava na noite, no bar, na boate, enfim, coisa do gênero, passou a ser o espaço pra você descobrir esses talentos prá você testar esses talentos e aí a gravadora ir lá e puxar e lançar ele como um possível novo produto comercial musical.

Alguns desses músicos fizeram muito sucesso, por exemplo, basta pensar o Zimbo Trio que é de São Paulo. Eu acho que o que ocorre é que as rádios não tem mais os programas de auditório como algo significativo, já não tem mais a hora musical como algo significativo. Já estão perdendo seus elencos de músicos. Manter uma orquestra era caríssimo e tal, eu acho que o panorama radiofônico nos anos 50 se modifica bastante, o rádio inclusive vai começar a perder esse espaço, ele vai começar a competir também em programação com a televisão, e a televisão leva tudo isso pra dentro da sua grade e para as companhias de cinema que já tinham problemas financeiros sérios, que já tinham dificuldades tecnológicas sérias, que às vezes precisavam de uma certa amizade pra realizar as coisas, se tem que investir, vai ter que investir num cara que está iniciando carreira, que não vai custar caro. Pra poder ter um resultado lá significativo do ponto de vista musical e como a natureza da música mudou

você exige um músico mais qualificado no sentido de mais talentoso, provavelmente a geração do Alexandre Gnatalli é a geração que se pauta menos por ter origem no rádio e se pauta mais por circular, enfim, por um certo circuito de apresentação musical e nesse sentido repercutir de uma outra maneira e ser assimilada assim também de uma outra maneira. Mas inclusive isso é uma dificuldade porque são nomes que não se fixam em cinema. O cinema comercial vai continuar preferindo nomes como Remo Usai, num cinema mais sofisticado, ora se pega os discos, o Glauber mistura Villa-Lobos como Radamés, mas não compõe diretamente para, a única trilha composta pro Glauber aqui vai ser *O dragão* que o Marlos Nobre, se precisar usar músico vai buscar um músico talentoso, mais vai buscar um músico jovem, barato, enfim, iniciante, que poucos sobrevivem assim, o cinema nesta época também é uma coisa irregular e os estúdios acabam no início dos anos 60. Passa a ser uma produção individualizada, entre aspas, independente etc., quer dizer, o regime de trabalho se modifica enormemente e na tradição do cinema novo você nem tem mais o compositor, você tem uma seleção musical feita pelo próprio diretor no sentido que ele exerce autoria em todos os campos e o músico fica em segundo plano.

SC: e quanto às canções...

HH: As milhares de canções?

SC: Tinham os rostos famosos que levavam o público e tinham os lançamentos. Quem era que fazia essa escolha?

HH: Olha, essa escolha é determinada pela relação que o estúdio, que a empresa assume ou com uma rádio ou com uma gravadora, ou com um selo ou com uma editora musical. A origem disso tudo é com a rádio. O Byington, quando resolve produzir o *Coisas Nossas*, o que é que ele faz, quais são os cantores que estão aqui na minha rádio, na rádio Cruzeiro do Sul, são eles que vão cantar no meu filme. Até por economia de custos. Ele simplesmente quando assina um contrato na rádio, ele tem que cantar em qualquer coisa da empresa, então, filme da empresa ele tem que cantar na verdade de graça no filme. Essa relação com as rádios, por exemplo, tanto no caso do *Coisas nossas* a rádio Cruzeiro do sul, como no caso do *Voz do carnaval* a Mayrink Veiga. Ela é muito

evidente, ela é muito clara, ela é muito direta nos primeiríssimos momentos. No caso do Byington ele vai estabelecer a partir de contatos pessoais dele, participou da revolução de 32 foi caçado, foi proibido de voltar ao Brasil e aí ficou em lugar dele o Wallace o Downey. O Downey vai abrir uma editora musical e uma empresa de agenciamento artístico. Então essa empresa tinha um elenco que ele explorava em teatro, em boates, em turnês pela América do sul e que ele mantinha sobre contato em que ele poderia dispor dessas pessoas de uma ou de outra maneira. Essa história musical é uma história musical muito importante que ficou famosa que é a Todamérica. Então por exemplo, quando Downey se associa com o Gonzaga em 34 e eles planejam o *Alo, alo Brasil*, as músicas e os cantores que vão ser utilizados nos filmes são todos da Todamérica. Eles estão todos contratados por uma empresa que é do Downey e nesse sentido vão ser muito baratos e vão ser muito práticos como uso porque não há questão de negociar, enfim, ter que investir muito. Você simplesmente pega aquilo que já está sobre contrato e desloca pro cinema. Essa prática é uma prática comum nos anos 30 à partir desse momento. Você arregimentar um elenco fora dessa prática é muito difícil mas existiu. *Alo, alo carnaval* é isso. O Gonzaga, à partir do momento que o Downey se separou da empreitada o Gonzaga escolhe, faz uma certa seleção, dá força prá um dá força prá outro, mistura cantores de estilos e canções de origem diversa e faz isso com um empenho muito grande, mas também com um custo muito grande. *Alo, alo carnaval* foi um filme caro de produção de 150 contos de réis. O que é mais comum é você simplesmente utilizar esse laço contratual entre os cantores e ou uma rádio ou uma editora musical e à partir daí você desenvolver os seus filmes quem mais fez isso foi o Byington sobretudo na Nacional Filmes, praticamente todos os filmes musicais da Sonofilmes eles usam o casting da emissora. Eventuais convites de um ou outro compositor, músico ou cantor por causa da fama, porque seria um plus para o filme, muitas vezes barrava na questão econômica. É muito famosa a questão que envolve o *Banana da terra*. Àquela altura o maior compositor brasileiro era o Ary Barroso, então a Sonofilmes resolve encomendar uma música ao Ary Barroso para o filme e ele faz o “Boneca

de piche”. Mas na hora H ele não só quer impor a cantora, como ele quer um conto de réis pela música. O Downey que é o supervisor de produção do estúdio diz: Nem pensar e vai procurar um jovem inédito e como a música iria ser interpretada pela Carmen Miranda, a Carmen Miranda é quem indica esse jovem inédito: Ah! Tem um rapaz que acabou de chegar de Salvador e tal, e tem umas músicas bem legais, fala com ele, ele se chama Dorival Caymmi. O Downey vai lá e paga cem mil réis por “O que é que a baiana tem” e Que virou o maior sucesso do filme. O que demonstra bem as relações que se estabeleciam entre a empresa cinematográfica e os castings musicais, os elencos musicais. Isso permanece como uma prática relativamente comum ainda nos anos 40, embora nos anos 40 há uma modificação. Sobretudo a Atlântida vai se filiar à Rádio Nacional e nisso foi importante os contatos e na verdade fato de que ele tinha trabalhado no meio radiofônico, do José Carlos Burle. O Burle conhecia meio mundo, sabia quem era quem, quem não era quem. Tinha muita facilidade em estabelecer estas parcerias e os elencos dos filmes da Atlântida vem da rádio nacional. Você tem inclusive isso em outros filmes como, por exemplo, no *Ébrio* aparece o auditório da Rádio Nacional, no *24 horas de sonho* aparece o auditório de uma outra rádio que eu agora não lembro mais qual é, mas enfim, indicando o estreitamento destas relações, não era nem mais só o elenco da rádio, mas eventualmente a rádio até fazia uma propagandazinha sua lá dentro do filme e você tinha assim a incorporação destes castings. Havia uma coisa que eventualmente aparecia e que você tem, por exemplo, no *Alo, alo carnaval*, é a indicação que eventualmente os artistas estavam ligados a uma editora musical, mas também eventualmente estavam ligados a uma gravadora. No caso do *Alo, alo carnaval*, todos artistas desse filme tem suas músicas gravadas em disco Victor. A relação com as gravadoras é mais esparsa, mais incomum, mas ela ocorre aqui e ali, e às vezes você tem nos créditos: Gentilmente cedido pela gravadora tal. No caso específico da chanchada havia necessidade de você pelo menos incorporar dois ou três sucessos daquele período de carnaval, ou que se achava que ia ser sucesso de carnaval, utilizar um grande nome destes elencos musicais. Nos anos 30 o grande nome óbvio era Carmen Miranda, nos anos 40

isso começou a se fragmentar. Houve investimentos na Linda Batista no caso da Cinédia, houve investimentos na Marion, depois na Emilinha Borba no caso da Atlântida, houve investimentos na Marlene na Cinédia mais tardia. Agora, você precisava de um grande nome pra alavancar um filme porque, digamos assim, era o sucesso desse músico ou desse cantor, que iria atrair o público em primeiro lugar. Depois se percebe que não era nem tanto os cantores, virou a dupla Oscarito e Grande Otelo. As pessoas iam ver o filme por causa do Oscarito, não por causa da Emilinha, mas a presença da Emilinha era um plus, por exemplo, num filme como *Aviso aos navegantes*. E o caso da Emilinha que acabou se fixando na Atlântida. Ela fez filmes na Cinédia, mas acabou se fixando na Atlântida. Isso indica um afrouxamento da relação com as rádios e um estreitamento da relação com a indústria fonográfica, e a partir de um determinado momento, esses cantores deixam de ser contratados das rádios e passa a ter um manager, e é em função disto que eles vão entrar ou não nos filmes e isso é típico mais lá nos anos 50 por exemplo, na Elizeth. A Elizeth não estava ligada a nada, ela pulava de gravadora em gravadora. Era o manager que negociava ela para os filmes. Ou seja, existem origens variadas, não existia um padrão de contratação do cantor, da cantora para o filme. Tinham algumas premissas, ser uma pessoa popular, ter emplacado algum sucesso de carnaval, ter a perspectiva de emplacar outro, ter uma certa simpatia, que dizer, um certo carisma junto ao público, a Emilinha tinha, a Marlene tinha, mas, não havia um padrão único, só trabalho com gravadora, só trabalho com rádio, só trabalho com editora, só trabalho com isso ou com aquilo. Trabalhava-se com tudo. E aí, enfim, você pode tentar verificar qual era a fonte mais regular, se havia ou não um equilíbrio entre essas diversas fontes, se eventualmente todas elas concorrem num mesmo filme. Mas sobretudo, havia sempre o pensamento por parte das empresas de cinema em baixar os custos. Porque esses elencos eram o fator mais caro na produção do filme. Sobretudo quando se colocava 15 músicas, 20 músicas, isso encarecia muito porque se um cantor cobrasse 5 contos de réis e você seguisse essa média, se você botou 10 músicas já são 50 contos de réis. A Atlântida tinha um padrão médio de produção que oscilava ali

no início anos 40 entre 300 e 200 mil cruzeiro e vai chegar a média nos anos 50 de 500 mil cruzeiro, ou seja os antigos 500 contos de réis. Então não dava, o Oscarito ganhava 5 contos de réis, ganhava 5 mil cruzeiros então qualquer cantor tem que ganhar menos. Não podia custar mais que o astro da companhia, então isso significa na verdade enfim, ter uma percepção que aquilo ali vai ficando cada vez menos importante tanto do ponto de vista financeiro como eventualmente do ponto de vista artístico por necessidade de resolver essa equação. O que acontece com *Alo, alo carnaval* que tem 21 canções não se repete mais. Tem 10, 12, às vezes exagerar um pouco como *Tudo azul* do Fenelon, mas a média é mais ponderada e nesse sentido a narrativa sobressai um pouco mais a partir daí.

SC: E vai afastando um pouco também do teatro de revista?

HH: Quando entra o Macedo na história, o Macedo não tinha relação com teatro, nem com rádio. Macedo adorava cinema e a referencia dele é o próprio cinema. Então ele não sabia fazer outra coisa que não aquilo que o cinema lhe propunha. É nesse sentido que a chanchada rompe com as suas origens radiofônicas e teatrais.

SC: Canções dubladas por artistas como John Herbert no *Matar ou correr* e está o nome do cantor nos créditos. Hollywood tentava esconder o máximo isso, e eles punham nos créditos...

HH: bom, porque eles punham nos créditos eu não saberia te responder se era uma imposição do cantor, se era a questão contratual, se eles não viam nenhum problema nisso. Hollywood não escondia propriamente. Não punha nos créditos, mas todo mundo ficava sabendo porque algumas vozes eram muito conhecidas ou porque aquele cantor tinha dublado o artista lá no filme, depois lançava aquilo em disco. Então, acabava-se sabendo mais cedo ou mais tarde, isso também não depunha muito contra e isso vai ser absolutamente revelado quando você tem o *Cantando na chuva*, e todo mundo fica sabendo que tem a dublagem e pronto. No caso brasileiro isso surgiu por incapacidade porque eventualmente eram atores e não cantores que estavam interpretando uma canção. Eventualmente era um número cômico quando o Francisco Alves dubla o Jaime

Costa no *Alo, alo (Brasil)*. Eventualmente eram as circunstâncias de produção, por exemplo o cantor sumiu, não pode mais, tem que chamar outro pra botar e dublar. Com o *Blackout* aconteceu isso várias vezes, haviam uma série de pequenos motivos. Se havia um padrão específico pra revelar não saberia te responder, porque em principio isso não tem grande impacto nem comercial, nem diria assim, estético nos filmes. Saber que o John Herbert está dublado e que foi o fulano de tal, não vai alavancar a carreira do fulano de tal, nem fazer ele vender mais disco. É crível que, por exemplo, uma gravadora impusesse isso, mas muito mais pra firmar posição do que por pensar que vai ganhar assim, algum dinheiro com aquilo, algum dinheiro a mais. Eu acho que não. Mas você tem razão alguns filmes tem nos créditos e em outros não. Não revela que alguns de seus números na verdade são dublagem, mas isso é uma coisa inclusive que não era muito comum se você pensar no conjunto da filmografia, você tem uma grande limitação na época, que implicava em você gravar esse som em separado, você sincronizar isso de uma maneira muito estrita, porque se não ficava ruim e dava um trabalhão. Era necessário, mas era uma coisa, uma aporrinhação muito grande fazer isso, quando isso acontecia e vai ter mais, muito mais a partir da segunda metade dos anos 50 do que no passado. Som direto impunha muito isso, mas quando chega o som magnético e a dublagem vai ter uma melhor qualidade no Brasil fica muito mais fácil. Inclusive, não sei se você sabe, em 57 se aprovou uma lei no congresso que obrigava as televisões a exibirem os filmes estrangeiros dublados. Foi isso que alavancou o mercado de dublagem no Brasil e aí um monte de empresas apareceu, Cinecastro, Odil fono Brasil, AIC São Paulo, e a qualidade dessa gravação e dessa dublagem cresceram bastante. Se você podia dublar um filme estrangeiro, você podia dublar um filme brasileiro, aí não era mais um problema técnico, aí se usa, se faz, aí se vê vários filmes do Cinema Novo onde os atores estão dublados.

SC: e quanto aos números, por exemplo, em “Aviso aos navegantes” aquele Tchaikovsky...que vira uma gafeira. Algumas bailarinas dançando samba na sapatinha de ponta. Qual era a necessidade ou função.

HH: Havia uma necessidade importantíssima sobretudo no universo da chanchada e da Atlântida particularmente com um diretor como Watson Macedo por conta da aceitação ou na verdade da rejeição desse tipo de filme, desse tipo de cinema por parte da crítica. E esse é o momento de tentativas de afirmação, não só de uma ou outra companhia, mas do próprio cinema brasileiro como um meio mais organizado, mais orgânico, mais forte, mais presente dentro da cultura brasileira como um meio mais significativo em meio a essa cultura. Lembre-se que essa Atlântida é formada por um bando de comunistas que acredita que cinema não é só pra ganhar dinheiro, é também pra discutir a sociedade, discutir a realidade brasileira e eventualmente ter algum impacto sobre ela. É obvio, essa é alinhada Fenelon, é o grupo Fenelon, quando entra uma figura como Macedo na companhia, ele entra pra fazer o cinema comercial pra sustentar financeiramente a companhia que é a chanchada propriamente. O que acontece é que o Macedo jê tem uma concepção particular do que deva ser isso e ele não tem nenhuma questão ideológica, nenhum travo moral em de repente botar as mocinhas lá de coxa de fora. Ele faz isso e a crítica começa a desancar os filmes da Atlântida, a desancar alguns filmes do Macedo. E alguns críticos acusam fortemente esses filmes de serem pornográficos. Então, a imagem pública da chanchada era um espetáculo de baixa qualidade, um espetáculo sem valor cultural e como espetáculo de natureza pornográfica, ela é muito forte ali na segunda metade dos anos 40 e ao longo de praticamente todos os anos 50. Aliás, o termo chanchada é um termo pejorativo quer dizer porcaria, abacaxi, uma coisa ruim, então, do ponto de vista da companhia, e na luta ideológica que ela trava com a crítica, com os intelectuais, aqueles segmentos que chamaria de formadores de opinião e tentando se afirmar em meio a tudo isso, é uma luta muito complicada e é uma luta que leva a companhia a, digamos assim, misturar o que eu chamo de erudito com o popular. Inserir o erudito e misturar o erudito com o popular. Você tem os eruditos estritos, tem inclusive a famosa cena de um figurante dizendo: _psiu! Benê Nunes! Ou seja, vamos agora respeitosamente ficar calados, não rir, escutar porque é alta cultura, é boa cultura é arte e você tem também uma tentativa de aproximação dos objetivos e dos ideais da

Atlântida de uma idéia de um patamar de seriedade. Nós aqui não somos arrivistas, nós não estamos aqui só para ganhar dinheiro, estamos fazendo arte como qualquer outro e queremos respeito por isso, e a nossa arte inclusive, ela conhece toda a sua dimensão, sabe o que é popular, sabe o que é erudito, o que é circense, o que é teatral, qualquer outra dimensão, e nós temos uma posição, um olhar sobre isso. Nesse sentido *Carnaval Atlântida* é o grande manifesto da Atlântida, em relação a qual é a concepção do cinema que eles têm como negócio, como indústria, como arte, como tudo criticando inclusive a Vera Cruz nesse momento, quer dizer, não é só uma critica endereçada aos conservadores, é uma crítica endereçada àqueles que acham que a indústria cinematográfica é uma questão de dinheiro. E eles discutem qual é a relação do projeto deles com as camadas populares a quem eles se dirigem. Neste sentido a mistura do erudito com o popular, a mistura da música erudita com a musica popular, a mistura do universo cultural que gira em torno do universo da música erudita com o universo cultural da música popular ela é conscientemente operada na Atlântida, particularmente no Macedo e no Burle. Eles se preocupam com isso, enfim, criam cenas nesse sentido, eles buscam essa interação, não é para satirizar um ou outro lado, não é para desmerecer um ou outro lado, mas é para aproveitar o que há de positivo em um e em outro. Nesse sentido inclusive pode até tentar um processo de síntese como bailarinas dançando samba, que você viu repetido alguns anos atrás quando a Ana Botafogo desfilou na Mangueira e não há incompatibilidade entre uma coisa e outra. Acho que a gente sabe que culturalmente a percepção cultural que a sociedade brasileira tem em arte, a arte popular é sempre colocada em segundo plano, algo como algo menor, como algo estereotipado e você relacionar com o erudito parece um crime parece que você está tentando auferir o prestígio do erudito para o popular. Existe uma consciência que no caso deles não era isso, que eles estavam buscando uma justificação de outra ordem, o que importa aí é que o cinema tem que ser respeitado pela sua natureza artística popular, ele não é uma arte erudita, e não deve ser uma arte erudita, é o pensamento deles e no sentido que não só não há incompatibilidade como eventualmente o erudito é

que tem que se aproximar do popular porque ele está muito afastado. Isso até coincide com uma circunstancia histórica que eu acredito que é casual, que é o fato de que quando essa geração radiofônica começa a sair de cena e quando a própria chanchada começa a ter transformações mais amplas, começa a desenvolver um cinema dramático no Brasil que vai chamar compositores de natureza erudita Camargo Guarnieri, Guerra Peixe, Simonetti, e é curioso você ver de um lado a Atlântida aproximando do erudito, do popular e de outro lado você vê em determinados produtores de cinema indo buscar no universo do erudito com seus tratamentos musicais. Isso ocorre sobretudo ali na primeira metade dos anos 50 e caminha sem que na época ninguém tivesse comentado isso, tivesse feito alguma coisa sobre isso, enfim, tivesse feito alguma reflexão sobre isso. E eventualmente discutido essa idéia do popular. Primeira discussão, assim mais profunda, que ocorre nesse sentido é lá no *Rio Zona Norte* que é um músico de formação erudita que encontra um músico popular que não sabe ler partitura. É uma discussão que perpassa a época, mas que só se aplica o exemplo tardiamente, ali a aquela altura, ta bom?

SC: E a entrada do Severiano?

HH: É muito simples..

SC: Ele veio afirmar essa idéia do Macedo na parte comercial?

HH: Sem dúvida, o Macedo foi contratado para fazer filmes comerciais pelo Fenelon, e o Fenelon dá uma função ao Macedo: é você quem vai fazer dinheiro e vai sustentar os projetos realmente sérios da companhia, porque seus filmes são um horror, inclusive o Burle não gostava do Macedo, e quando o Severiano assumiu a companhia ali em 47, ele assumiu por dívidas da gestão Fenelon/Burle, mas assume a companhia querendo manter as pessoas e a companhia como ela é, e o Fenelon é que vai virar uma pessoa que vai discordar radicalmente do encaminhamento que o Severiano Ribeiro vai dar, o encaminhamento é fazer dinheiro e a análise imediata que ele faz é: Posso ganhar dinheiro de duas maneiras, dando força para essas chanchadas aí que estão indo bem, que estão melhor no circuito neste momento e eventualmente uma associação com os americanos que acabou não dando certo. A Atlântida

fez uma co-produção com a Columbia em 48 que é o *Terra violenta* e que não deu certo e ele abandona isso. Quando ele percebe que o único que faz filmes populares, lucrativos na Atlântida que é o Macedo, o Severiano vai dar força pro Macedo. E o Macedo inclusive vai estabelecer um acordo com ele que é muito engraçado. O Macedo na verdade não gostava muito das chanchadas, fazia porque tinha que sobreviver e gostava de ser diretor de cinema porque ele queria fazer um cinema sério, e aí Severiano propõe a ele dele fazer um filme que fosse um estouro em bilheteria, aí ele diz: Eu faço se você produzir um filme sério meu. Esse estouro de bilheteria foi o *Carnaval no fogo* e o filme sério foi *A sombra da outra* que não deu um centavo. O Macedo com *Carnaval no fogo* se firma como o grande nome da companhia e a companhia prossegue fazendo alguns filmes sérios, sobretudo pelas mãos do Burle, o Burle também continua fazendo chanchadas, algumas dão muito dinheiro como *Carnaval Atlântida*, mas, é no Macedo que se concentra a expectativa de uma lucratividade maior e ele faz filmes um atrás do outro como sendo sucessos cada vez maior de bilheteria. E que inclusive constitui a dupla Oscarito/Grande Otelo, que explora a dupla, que enfim, acaba fazendo filmes mais sofisticados, dando uma idéia de espetáculo à chanchada, que ela não tinha até então, ainda era muito acanhada, muito radiofônica até em 48/49, mas o Macedo transforma num espetáculo narrativo nesse universo Hollywoodiano e isso dá muito certo. Severiano tinha os cinemas, isso amplificou também por causa da cadeia exibidora dele, e isso tudo prossegue até a chegada do Manga. O Manga era presidente do fã clube Dick Farney, ele portanto conhecia o Cyl Farney, e o Cyl Farney já tinha substituído o Anselmo que tinha ido para a Vera Cruz, tinha virado protagonista dos filmes, e a saída do Burle e do Macedo da companhia se deve num caso específico do Macedo a que ele achava que era uma exploração que ele fazia os grandes sucessos da companhia e ganhava muito pouco como diretor, e aí ele vai pedir lá um aumento ao Severiano, o Severiano não vai ceder, ele vai sair, vai criar a companhia dele em meados de 52. E o caso do Burle rolou daquelas questões mais pessoais do tipo, Cyl Farney começou a reclamar do Burle como diretor pro Severiano, o Severiano numa hora disse: Você tem alguma alternativa? Ele

Disse: tem esse meu amigo aqui chamado Carlos Manga, e é por isso que o Manga terminou o *Carnaval Atlântida*, e não o Burle.

SC: Então ele terminou o filme todo.

HH: Ele fez os números musicais e uma ou outra cena.

SC: É porque a informação que eu tinha é que ele tinha feito só os números musicais.

HH: O grande número musical é do Manga que é aquele sonho do Conde Verdura é enorme, aquilo dura 10, 12 minutos, enfim aquelas coisas das disputas internas, de bastidores e tal que levou o amigo Cyl Farney a intervir em favor do amigo Carlos Manga, e o Burle saiu. E daí o Manga assumiu tanto o lugar do Burle quanto o lugar do Macedo. O Carlos Manga fica encarregado então de fazer as chanchadas, e de fazer as chanchadas populares, de fazer a chanchada que é estouro de bilheteria, e fez. A grande questão aí é que o Manga tinha um enorme talento, enfim, assumiu com muita consciência esse papel e deu uma resposta mais que adequada ao Severiano. O grande comentário do jornal da época é que o *Nem Sansão nem Dalila* seria um filme de uma bilheteria astronômica, comenta-se que o filme teria feito 15 milhões de espectadores. Se isso é verdade é a maior bilheteria da história do cinema brasileiro. Então o Manga se consolidou muito rapidamente num espaço que anteriormente pertencia sobretudo ao Macedo e um pouco ao Burle, já que o Burle se dividia entre as chanchadas e os filmes sérios. Ou seja, o que ocorreu ali foi algo que não envolve propriamente uma avaliação do Severiano em relação aos filmes em si. Ele pouco estava interessado se o filme era melhor ou pior em relação ao anterior ou posterior. Ele queria saber se esse filme deu menos ou mais que o anterior. Se deu menos tem algum problema. Se pode dar mais me interessa. Então o que ele faz com Macedo é aprofundar o talento do Macedo no sentido de fazer um espetáculo popular de grande alcance que se tornou de uma lucratividade enorme, e o que ele faz com o Manga é uma aposta que acabou dando muito certo, que dizer a sensibilidade do Severiano nesse sentido pra ganhar dinheiro é muito grande e que o Manga é uma pessoa mais refinada que conhecia tanto ou mais cinema do que o Macedo no sentido

americano do termo que tinha um potencial pra música grande porque era um apreciador da escola Dick Farney, assim, conhecia bastante bem musica, enfim, o Cyl Farney que era o astro da companhia avalizava, então vamos lá, vamos ver se dá certo. E deu certo, ótimo, pronto consolidou, ou seja, o olhar dele é essencialmente econômico. As escolhas que ele fez foram essencialmente econômicas, nada tinha a ver com o talento maior ou menor dos diretores. O que ocorreu aí é que coincidiu com o fato de que tanto o Macedo quanto o Manga eram diretores distintivos para esse espetáculo popular, eles tinham talento para isso.

SC: Sabe se por parte do Severiano, se a firma do Severiano Ribeiro tinha alguma ligação com o produto música? Se ele tinha alguma ligação com gravação?

HH: Que eu saiba não, o Severiano, o Grupo Severiano Ribeiro, é preciso dizer que a Atlântida é Severiano Ribeiro Jr., as cadeias de exibição eram o Severiano Ribeiro pai. O grupo se constituiu na origem lá no Ceará a partir de uma série enorme de negócios, comércio ligeiro, livraria, hotel, cinema, não sei o que, e como empresário, qualquer oportunidade econômica significativa interessava em princípio. O ramo de exibição cinematográfica acabou definindo alguns negócios acessórios que foram exercidos por vários empresários do ramo que era, sobretudo o negócio imobiliário, então o Severiano não era dono só do cinema, era dono do cinema e do prédio que tinha por cima do cinema, ele é dono até hoje do edifício Odeon. Então havia uma conjugação de interesses entre cinema e mercado imobiliário muito grande desde o final dos anos 30, mas, sobretudo ali ao longo dos anos 40 e principalmente nos anos 50. O grupo Severiano Ribeiro, quer dizer o Severiano Ribeiro pai ele sempre teve a estratégia de fragmentar as empresas de exibição e distribuição, quer dizer ele não tinha uma empresa, ele tinha várias, eu acho que no auge ele chegou a ter 7 ou 8 empresas de exibição diferentes. Quando resolveu entrar em cinema desembarcou uma empresa que era DFB, transformou na UCB, comprou um laboratório, transformou esse laboratório em cinegráfica São Luiz, ai teve uma produtora que foi a Atlântida, já tinha produzido não oficialmente vários outros filmes. O grupo sempre investi

em filmes para ganhar dinheiro imediato, isso é pouco conhecido mas investiu em pornô-chanchada dos anos 70 através da Kiko Filmes. Kiko era apelido do Francisco Pinto que era um dos diretores do grupo, então sempre aproveitaram essas questões mais ao que eu saiba eles nunca se interessaram por qualquer outro ramo da indústria cultural, nunca tiveram editoras, nunca tiveram gravadoras, nunca tiveram parcerias com coisas, nunca tiveram teatro, enfim, os dois ramos comerciais ou de atividades econômicas que eles mais exploraram além do cinema, além da exibição cinematográfica, o mercado imobiliário e o mercado agrícola, eles tiveram várias fazendas. Um pouco como na verdade o pai vem lá de uma época onde a agricultura ainda é fundamento maior da economia brasileira, eu acho que eles investiram em agricultura um pouco como um respaldo para o que viesse eventualmente acontecer. Nesse sentido eles nunca tiveram uma preocupação maior de ter uma exclusividade absoluta dos cantores, cantoras, etc.. Os únicos astros fielmente contratados eram Oscarito e Grande Otelo e ele ainda vai brigar porque ganhava pouco. O Oscarito foi o único que foi até o final. Então, eu não conheço, pode ser que haja, mas você teria que perguntar lá na Atlântida.

SC: Então não foi nada muito grande se teve porque não foi nada que aparece muito.

HH: Eu nunca vi.

SC: Porque com tanta música ali na frente e eles interessados em fazer dinheiro...

HH: é, mas aí iam enfrentar um outro universo que é bem complicado, que é o ramo de gravações e de contratação de casting musical e de editoração musical e sempre foi dominada pelas grandes multinacionais. Quando a gente pensa em Columbia, RCA Victor, não são firmas brasileiras, são firmas americanas que chegam aqui no final dos anos 20 e domina esse mercado até não poder mais, então acho que aí o cacife do Severiano não era tão grande assim e talvez inclusive ele praticamente não quisesse se meter em uma loucura dessas. Porque gravadoras brasileiras não se sustentaram tanto quanto as empresas de cinema brasileiras.

SC: Era mais fácil ser amigo?

HH: Claro, ele sem dúvida preferiu essa solução, o grupo sempre preferia essa solução. Então, não sei, pode ser que sim, aí teria que investigar, eu não sei se você já foi lá na Atlântida, eu acho que é um pouco por aí, da época do Severiano Ribeiro Jr, eu não sei se tem alguém ainda vivo, porque o Luiz Henrique é novinho, não conheceu nada, vai falar lá mais ou menos as histórias que tem lá da família, no site, e mais nada, talvez fosse importante pra você, parece que há uns diários que o Severiano Ribeiro pai, que eventualmente tem comentários sobre os filmes, talvez fosse importante você ter acesso a esses diários. Você leu o livro do Toninho Vaz? Que é um horror, mas enfim algumas coisas ali são importantes talvez por causa desse diário, enfim, isso talvez seja importante você talvez pedir para consultar. Outra coisa é que eles tinham certo número de contratos lá no arquivo deles, talvez fosse interessante você ver esses contratos.

Entrevista com Adelaide Chiozzo.

Local: Apartamento da cantora, Rio de Janeiro RJ

08 de Julho de 2009

AC: Deixa eu lembrar, tantas músicas, tantos sucessos que eu tenho...

SC: Começa me contando então do início, você me falou que veio de São Paulo.

AC: Do Brás

SC: Quando você veio para o Rio você já tocava?

AC: Já tocava na Rádio Bandeirantes desde que eu tinha 12 anos, eu fui fazer o teste lá, mamãe me levou escondido do meu pai que não admitia ter artista na família, mas minha mãe viu que eu peguei o instrumento do meu pai, que ele fez uma troca, porque ele era marceneiro e estava fazendo balcão na Giannini, ali no Brás, de onde eu sou, ali do Brás de São Paulo. Seu Giannini disse assim: “Ah, seu Chiozzo vê se faz uma troca comigo que eu estou sem dinheiro, escolha um instrumento”. Daí ele escolheu um acordeom e levou pra casa. Eu achei aquilo lindo, todo brilhando, branquinho e eu ficava olhando meu pai que todas as noites tentava tocar, tentava tocar, ficava tentando tocar aquele “fim fam fom fam fam” e eu pensava: meu Deus, se eu pegar isso eu vou tocar. Então, eu tinha essa intenção, eu achava que ia tocar e como aconteceu. Um dia de tanto eu pedir a mamãe, pedir, pedir ela disse: “Meu Deus! Se quebrar o acordeom papai acho que mata nós”. Aquelas coisas de paulista. Aí eu disse assim: “Mamãe, e se a senhora segurar o acordeom, segurar bem seguro, fica firme e deixa que eu toco”. De repente eu comecei a tocar uma valsa inteira, primeira, segunda, terceira partes da valsa que chama *Saudades do Matão* (cantarola a melodia da valsa). A minha mãe ficou firme ali segurando, quando terminou ela colocou o acordeom em cima da cama, o que o italiano não chama de acordeom, ele chama de harmônica, ela colocou ali e caiu, desmaiou, teve uma vertigem feia, e eu fiquei assustada. Ela disse assim: “Meu Deus, como é que pode você tocou assim sem errar nota, sem nada, o que é isso?” E eu falei: “Eu não sei mãe, não sei, eu consegui tocar e vou tocar qualquer coisa”. Ela

conversou com um amigo nosso, amigo dos meus pais, ela conversou com ele que eu tava tocando acordeom e o velho não conseguia tocar. Daí ele falou: deixa eu ver uma hora que seu marido, seu Chiozzo não estiver em casa, eu quero ver essa menina tocando. Eu comecei a tocar a valsa *Branca, Rapaziada do Brás*, coisas difíceis de tocar. Ele ficou tão encantado que disse: “Não! Nós temos que levar essa menina que agora está aparecendo um concurso de quem toca melhor harmônica, na rádio Bandeirantes, na Rua Líbero Badaró”. Eu fui fazer o teste, quando eu cheguei lá, uma menina e um acordeom que era enorme para mim, tive até que tocar sentada e toquei *Rapaziada do Brás*. Toda semana tinha um que ganhava o primeiro lugar. Ao final do mês eles colocavam os quatro do mês e via o que vencia o programa do mês. E eu ganhava, ganhava, ganhava sempre então, a rádio fez um contrato, mas aí meu pai teve que conversar com eles porque um amigo dele disse: “Escuta tem uma Adelaide Chiozzo, tem o mesmo nome da sua filhinha e está tocando”. Ele disse: “Não, minha filha não, ela não toca nada”. E ele disse: “É uma Adelaide Chiozzo que está lá”. Aí minha mãe falou: “Realmente é verdade. Eu tenho levado ela escondido de você, porque você não quer que ela toque. Eu levo ela escondido e ela está tocando”. Então ele disse: “Chama ela aí que eu quero ver se toca mesmo”. Quando ele me viu tocar, ficou pasmo e deixou, contanto que meu irmão fosse também tocar. Eu comecei a ensinar meu irmão, que era mais velho três anos a mais do que eu, a como fazer. Meu irmão começou a me acompanhar, eu solava e ele acompanhava, com o nome de *Irmãos Chiozzo*, e apareceu uma dupla sertaneja que era *Irmãos Mota*, e tocava todos os dias às oito horas da manhã e achou interessante me chamar para tocar com eles. Ficamos assim, eu fazia introdução e eles cantavam, em São Paulo era muita música sertaneja que agradava, aquele tempo era bem sertanejo, agora que não é tanto, tem mais músicas parecidas com o estilo de Roberto Carlos, mas naquele tempo era “nóis vai, nóis vem” era assim mesmo que falavam. Então, comecei a tocar com eles e de repente apareceu, numa das vezes que eu tava fazendo sucesso o programa lá e apareceu o Nhô Pai e o Nhô Fio que era uma dupla sertaneja e esteve lá. Então, ele disse assim: “Ô garota, você tão novinha,

tão pequenininha aí tocando um acordeom grande, eu tenho umas músicas muito bonitas pra você escutar e tocar, talvez gravar também”. Eu disse: “Ai que bom”. E ele: “Eu posso ir na sua casa?” “Eu preciso perguntar pro meu pai se pode”. Perguntei pro meu pai e falei com ele, na semana seguinte ele foi lá, num domingo. Sabe o que ele foi cantar prá mim? *Beijinho doce*. Eu fui a primeira a ouvir *Beijinho doce*, que ele terminou de fazer lá em casa, mudou duas palavras e completou. Ele escreveu com a letra dele que eu tenho até hoje e me deu mais duas músicas, mas eu gostei muito do *Beijinho doce* e fiquei. Foi assim que começou a minha carreira. Meu pai como grande marceneiro, ele fazia móveis entalhados, com flores e aquelas coisas, foi chamado pelos donos da barca Rio-Niterói que era a família Cantareira. Meu pai veio para Niterói para conversar com as pessoas e o que eles queriam era tão grande, tão grande, era teto, eram portas, era toda a casa entalhada que meu pai falou: “Leva uns três ou quatro anos prá fazer isso”. Pra fazer a casa, o apartamento tinha três andares. Ele disse: “Então o senhor muda para cá”. Foi aí que viemos para o Rio de Janeiro. Eu tentei o programa *Papel Carbono*, levada por um amigo chamado Irani de Oliveira que era compositor do Carequinha, fazia as músicas do Carequinha. Ele me viu tocando na fábrica com o papai. Papai estava tocando violão, tocava simples, me acompanhava. Eu estava tocando quando ele pediu se podia dar licença. Era domingo, estava com a porta arriada, abaixada e eu tocando com o papai ele disse: “Dá licença de eu ouvir essa garota tocando?” E papai disse: “Pode entrar sim”. Ele entrou e disse: “Eu sou compositor também, faço música pro Carequinha”. O Carequinha estava no auge da carreira, o palhaço Carequinha. Seu Irani me levou pra Rádio Nacional, foi no *Papel carbono* de Renato Murce. O programa de *Papel carbono* tem que imitar alguém, por isso que é papel carbono. Eu cheguei lá e disse: “Mas eu não imito ninguém não senhor Seu Renato Murce”. Era o famoso Renato Murce. Eu disse: “Eu não imito ninguém não, eu canto...” E ele disse assim: “Mas tem que imitar!” E eu disse: “Bom, eu canto uma música de Pedro Raimundo”. Comecei ali mesmo a dar um treinho (canta a canção imitando o cantor) e foi um sucesso, então a Rádio Nacional, seu Vitor Costa que estava lá vendo mandou me chamar e no dia

seguinte eu fui, era menor, e ele disse: “Você vai trabalhar, mas não me abra a boca pra cantar”. Pensando que eu cantasse como Pedro Raimundo. E eu disse: “Sim senhor”. E ele: “Você vai tocar no regional de Gilberto Santoro, vai acompanhar todos artistas que cantam durante o dia”. Porque de noite era a grande orquestra. A Rádio Nacional foi uma força tão grande, que nem a Globo chega aos pés do que foi a Rádio Nacional. Tinha mil quinhentos e tantos artistas dentro da emissora, era uma coisa de louco. Eu fiquei 29 anos na Rádio Nacional, mas assim mesmo logo que eu entrei na Rádio Nacional, que eu estava tocando, acompanhando os artistas, de repente uma cantora que eu não vou falar o nome porque é desagradável, ela esqueceu a letra, eu dava a introdução e ela não entrava, eu dava a introdução novamente e ela não entrava e o regional acompanhando ali no estúdio. Quando eu vi que ela não ia conseguir eu entrei cantando: (cantarola: Nosso amor que eu não esqueço e que teve o seu começo) e aí fui cantando, fui cantando, quando eu olho lá na técnica quem estava lá olhando? Vitor Costa que era o diretor da rádio. Eu pensei meu Deus! Agora ele vai me mandar embora. Quando acabei de cantar assim, tremendo, a moça saiu chorando desesperada sem falar nada, uma cantora conhecida, ali deu um branco que não houve jeito. Seu Vitor mandou me chamar no gabinete dele. Quando cheguei lá disse: “Desculpe”. Entrei pedindo desculpas. Disse: “Desculpa, mas pra não ficar em branco, assim sem nada eu cantei”. E ele disse: “Não, você cantou muito bem, seu lugar não é mais no regional, você agora vai cantar, nosso contrato vai ser modificado agora você é cantora e acordeonista da rádio nacional”. Eu fazia todos os programas *Nada além de dois minutos* do César de Alencar, o de Manuel Barcelos, de Paulo Gracindo. Eu ia e entrava nos maiores programas com grande orquestra e fiquei lá. Conheci o Renato Murcio com quem fazia turnê artística, mas acho que até aí não está interessando nada prá você, não é?

SC: Claro que está.

AC: Desculpe é que às vezes eu falo demais, bom, Renato Murcio ia fazer uma turnê justamente para os cinemas do Severiano Riberio que tem mais de duzentos cinemas no Brasil, eu acho, e ele fez uma turnê de 30 dias para viajar.

Eu falei assim: “Seu Renato (eu era garota, estava com meus 18 anos), acontece o seguinte, eu não viajo sozinha, minha mãe vai viajar comigo”. Ele disse: “Claro, eu vou viajar com a caminhonete grande”. Eu falei: “Como é que eu vou fazer?” Ele disse: “Chama aquela moça, aquela loirinha que fez o filme com você que eu gostei muito dela cantando com você”. E eu falei: “Bom, não sei, eu vou falar com ela”. Ele disse: “Traz ela aqui”. E era a Eliana. Levei a Eliana até a Rádio Nacional e ele combinou o que ia fazer, quanto que a gente ia ganhar, mas a mãe dela falou: “Só vai se alguém for acompanhando”. E eu disse: “É minha mãe que vai”. E ela: “Então tudo bem (chamou minha mãe de lado) eu quero que a senhora olhe a minha filha como a senhora está olhando a sua”. Mas eu falei assim: “Seu Renato, como é que eu vou ser sozinha no acordeom, nós vamos fazer espetáculo de mais de uma hora?” E ele falou: “Não! Eu vou levar um violonista que é discípulo de Dilermando Reis, ninguém toca melhor do que ele”. Eu falei: “Eu achei o Baden, que ele também ensinou o Baden Powell”. Ele disse assim: “Não, eu vou levar o próprio, vou levar o Carlos Matos”. Eu falei: “Eu não conheço ele não, né?” E ele disse: “Eu acho que não, em todo caso depois eu vou te apresentar”. Combinamos o dia e ele foi nos buscar lá na Praça 15. viemos, quando chegou no Rio de Janeiro ele disse: “Agora vamos apanhar o Carlinhos”. Ele morava aqui na Pontes Correia na Tijuca, Andaraí, e quando chegou eu olhei pra ele, achei interessante ele porque era moreninho dos olhos verdes, alto, uma tentação. Bom, viajamos, mas a minha mãe ficava no meio e cada um de um lado e a Eliana ia na frente. No principio o Carlos que ia na frente com o Renato, mas depois a Eliana dizia: “Eu fico enjoada quando o carro anda, então eu vou na frente”. Bom, nestes 30 dias nós nos apaixonamos, até então mamãe não sabia, porque a gente falava uma com a outra: “Eu estou gostando do Carlos”. E ela: “Ai, eu to gostando do Renato”. E minha mãe sem saber de nada, mas ali de olho firme com a gente. E terminamos a turnê, quando chegamos contamos que cantamos beijinho doce e meu pai disse: “Canta aqui pra eu ver, canta aqui pra mim ouvir”. Então peguei o acordeom e cantei e ele ficou muito emocionado e disse: “Que lindo que ficou a duas vozes, vocês vão gravar?” Eu disse: “Vamos gravar”. E aí foi que meu

marido (Carlos), eu disse que tinha um violonista que tinha ido, então ele disse: “Então traz ele”. Porque meu pai gostava muito de música e ele começou a fazer cada solo, que ele tocava viola, tanto que ele recebeu o título de violão de ouro do país. Então começou que ele ia todas as noites que podia ele ia lá, e meu pai falou: “Acho que eu estou desconfiado que ele não vem tocar violão prá mim, não, esse cara vem por causa da menina!” E minha mãe disse assim: “Mas ele é uma boa pessoa, eu gostei muito dele na viagem, educadinho, respeitador”. Então chegou o dia do pedido, com toda a família, era assim que era, vinha a família inteira pra fazer o pedido. Meu pai falou: “Me traga aí a folhinha, um calendário, que eu não quero namoro comprido não”. Eu conheci ele em Junho e nos casamos dia 20 de janeiro do ano seguinte, seis meses. Nosso amor durou 58 anos, juntos, casados, e infelizmente ele faleceu já tem dois anos, nós íamos fazer este ano de 2009, ia fazer 60 anos de casados, mas a vida é assim, vamos lá...

Tantas músicas, cada filme que eu fazia, com a Eliana, ou como estrela, aqui (mostra foto) antes de começar, aqui é que eu fui comentada no jornal, quem é aquela garota que toca acordeom e que sorri o tempo todo, porque o diretor dizia: “Sorria Adelaide e eu dava um sorriso que durava o tempo todo e isso aqui (mostra o rosto) me deu uma câimbra que não parava, fui até Niterói sorrindo, não saía, fazia massagem no rosto, mas eu fiquei foi com câimbra mesmo. E meu irmão tocando aqui comigo e Bob Nelson cantando o que ele cantava (cantarola: Na minha fazenda tem um boi que chama Barnabé) ele cantava nesse estilo bem cowboy. Eu acompanhei ele durante anos, então fui chamada para fazer o show com a Eliana, cantei pedalando feito pelo Bené Nunes ali na hora, ele era um grande pianista, fazia filmes também. Ele começou a tocar (cantarola melodia), então chegou Anselmo Duarte, grande galã da Atlântida e disse assim: “Está bonita essa melodia, quer que eu faça a letra? Então, deixe tentar”. (Canta: amanhece e anoitece, por essa estrada eu vou, pedalando, pedalando, vou buscar o meu amor. Canta toda a natureza) você já ouviu isso? Chama-se *Pedalando* de Anselmo Duarte e Bené Nunes. Depois veio outro filme.

SC: Essa foi a primeira canção que você cantou num filme?

AC: Não, antes dessa, eu estou fazendo confusão, me perdoe gravador. Antes do *Pedalando*, porque *Pedalando* foi em *Carnaval no fogo*. Em *O mundo se diverte* eu só fiz um quadro musical que era assim: (Canta: me lembro quando criancinha, minha mãezinha ralhava comigo. Dizia pra Dona Chiquinha, essa garotinha vai ser um perigo) uma rancheira de João de Souza e Eli Torquini, uma dupla que fazia músicas e até por idéia da Emilinha Borba. Você já ouviu falar na grande Emilinha Borba, né? Infelizmente já faleceu grande minha amiga. Ela estava ouvindo ele cantar pra ela, eu passei e disse boa tarde e ela falou: “Vem cá menina, você está triste? O que é que é?” Eu falei: “Estou preocupada que o Watson Macedo, que estava fazendo o filme (era o diretor) me pediu pra cantar uma música, que ele quer fazer um quadro musical comigo. Eu cantei uma porção de músicas pra ele, mas ele não gostou”. Ela disse assim: “Olha, esse senhor aqui está cantando pra mim uma música que eu acho que vai ficar melhor na sua voz do que na minha”. Falei: “como é?” E ele começou a cantar: me lembro quando criancinha, minha mãezinha ralhava comigo. Dizia pra Dona Chiquinha, essa garotinha...” Essa era *Tempo de criança* Eli Torquini e João de Souza, e foi um grande sucesso pelo Brasil inteiro...

SC: Ela foi lançada no filme?

AC: Ela foi lançada no *E o mundo se diverte*.

SC: Esse filme foi seu primeiro filme?

AC: Foi o primeiro sozinha, porque antes eu fiz *Este mundo é um pandeiro* e *É com este que eu vou* com o Bob Nelson, acompanhando ele. Dois quadros que ele fez, cada ano fez um quadro e eu falei: “Meu Deus, vou trabalhar com o Bob Nelson...”

SC: E o convite para você participar do filme veio do Watson Macedo, ou ele veio na rádio, como é que foi?

AC: Foi assim, saiu em tudo quanto era jornal, porque no primeiro filme eu fiquei sentadinha num banquinho, bem escondidinha, de vez em quando focalizava era muito rapidinho. Então comentaram assim: “Porque que aquela menina bonitinha, com trança, (nisso eu era muito novinha, devia ter 14 para 15 anos)

está bonitinha, está tão escondida, porque não a colocam mais pra frente?” Então no ano seguinte eu fiz esse quadro (mostra foto do número musical do filme) você vê já me botaram de pé. Levanta, levanta, eu levantei (ri). Meu pai falou assim: “Ma Che a mia filha coitadinha, foi lá fez um sacrifício a noite inteira com Afonso (que é meu irmão), os dois ficaram lá, eu tô pensando que era o filme inteiro (porque primeiro ele foi ver pra saber se tinha alguma coisa feia, imoral), ela sentadinha, humilhadinha, quetinha lá rindo, rindo, esse sacrifício todo e não ganhou nada!” E minha mãe disse assim: “Patientia! Meu velho, ano que vem quem sabe se ela vai levantar”. E levantei mesmo, aos pouquinhos, ela tá sentadinha, mas ela vai levantar, você vai ver. E realmente foi esse aqui (mostra outra foto). E os jornais falavam, tenho alguns recortes aqui que só falavam assim (mostra os recortes de jornal) porque aquela moça do acordeom não mencionam o nome dela, não põem o nome dela?

SC: Nos créditos?

AC: É, então tanto chamou a atenção que o diretor falou vou montar um quadro com essa moça que foi *Tempo de Criança*.

SC: Então ele te chamou e pediu alguma música, foi isso?

AC: Foi, ele disse: “Quero uma música alegre, bem alegre. Eu vou colocar holandeses”. Tanto que eu me vesti de holandesa, só não botei aquele tamanco porque eu não podia correr, eu dançava, rodava, rodava. E tamanco com acordeom eu pensei, vou cair. Então eu botei uma sandalhinha, mas todos estavam de tamanquinhos e de bicicletas, as bicicletas passavam em volta de mim (canta: amanhece e anoitece, por essa estrada eu vou, pedalando, pedalando vou buscar o meu amor, canta toda natureza a Holanda está em flor canta velho, canta moça só não canta o senhor). E foi de um jeito que isso pegou que todo mundo saia do cinema cantando.

SC: Me conta uma coisa, você gravou essa música e depois foi feito o número ou foi som direto? Ou a gravação foi nos estúdios da rádio

AC: Acho que eu não explique direito, *Pedalando* foi feita pelo Bené Nunes para fazer um quadro já no outro filme que era *Carnaval no fogo*. Dois filmes eu fiz com o Bob Nelson, como figurante, tocando, *O mundo se diverte* e *É com esse*

que eu vou. Depois veio, não! Este mundo é um pandeiro e É com esse que eu vou que foi com Bob Nelson, depois veio *E o mundo se diverte. E o mundo se diverte* eu cantei *Tempo de criança*, que foi o terceiro. Quando foi no outro, eu cantava Beijinho doce desde São Paulo, o Watson Macedo me chamou e disse: “Adelaide”, no *Aviso aos navegantes* (que foi o filme que mais renda deu em bilheteria, mais do que *E o vento levou* eu tenho até fotos pra te mostrar numa revista do Banco do Brasil que diz que bateu o recorde de bilheteria foi justamente um filme feito dentro do navio, *Aviso aos navegantes*. Tudo filmado dentro do navio. “Seria bom neste lugar aqui, no restaurante, você pegar o acordeom e eu dou um violão pra Eliana. Vocês cantam beijinho, esse beijinho que você fala”. Eu comecei a cantar sozinha: (canta) que beijinho doce que ele tem, depois que beijei ele nunca mais amei ninguém. Bem delicada, e Eliana foi aprendendo, porque a gente ia pra Niterói juntas e voltava. Então nas barcas o tempo todo (canta: que beijinho doce...). Então ela aprendeu, gravamos no estúdio mesmo, e como não tinha um microfone.

SC: Era isso que eu tinha te perguntado, se vocês tinham que gravar fora ou se era tudo ali...

AC: Direto! Porque nós não tínhamos, bem, na verdade eu nem sei como fazíamos filmes, porque só tinha uma máquina. Se falava aqui, tinha que esperar não sei quanto tempo para rodar a máquina, iluminar pra outro responder aquilo que perguntou. Era muito custoso, se fazia com muito amor, sacrifício, mas muito amor, nós nos dedicávamos mesmo. Oscarito, Grande Otelo, todos eles. O tio da Eliana era o Watson Macedo, ele dizia: “Vai ficar bonito” (o número do beijinho). Tinha uma pessoa, não, esse violão era do meu marido, nós tínhamos voltado da viagem para começar esse filme. Ele (Carlos) falou assim: “Eu acompanho”. Gravamos na própria Atlântida. Eles me gravaram com acordeom fazendo segunda voz pra ela, eu tocando a primeira voz e tendo que fazer segunda porque ela não sabia fazer segunda voz. Então preparamos em simples como está no filme. Ele (Carlos) gravou comigo e a Eliana pegou o violão como se estivesse acompanhando. Ela fazia que estava acompanhando, mas eu estava tocando. Foi uma cena bonita que saiu no cinema.

SC: Você gravou isso em disco depois?

AC: Gravei, porque quando saiu falavam: “Nossa a rua inteira está cantando *Beijinho doce*”. Porque as pessoas iam 10 vezes, 8 vezes pra ver o filme. O filme foi uma coisa assim, de louco. Não tinha televisão, e os nossos filmes tinham de tudo, tinha bandido, tinha muito amor, tinha música, tinha tudo, misturava tudo e agradava em cheio o público. Foi aí que começamos a cantar em dupla, eu gravei muitas coisas com ela (Eliana) que não coloquei no meu CD, *Orgulhoso*, muitas músicas, só coloquei as que marcaram demais os filmes. Gravei aquela outra (canta: Sabiá lá gaiola fez um buraquinho, voou). Eu chego no palco e digo assim, com o conjunto que são meus netos e tocam maravilhosamente bem. Eles dão o acorde e eu canto: sabiá lá na gaiola fez um buraquinho. Se você vê até arrepia, o povo responde: voou, voou, voou. E a menina que gostava tanto do bichinho, chorô, chorô. Assim de vibrar.

SC: Essa canção também está em um filme, não está?

AC: “Sim, com a Eliana, quer ver que filme foi? *Aí vem o barão*.”

Vou te dizer os filmes que eu fiz. *Este mundo é um pandeiro, É com esse que eu vou, E o mundo se diverte, Carnaval no fogo, Aviso aos navegantes, Aí vem o barão, Barnabé tu és meu, Garotas e samba, Sai de baixo*. Tem mais três.

Minha querida, você gostaria de saber o que agora? Eu tenho outra música que é: (canta: Estou doente moreno, doente estou moreno, cabeça inchada moreno, tô, to, to).

Um grande sucesso de um vizinho, que era meu lá em Niterói, uma coincidência, uma pessoa maravilhosa, Paulo Borges, ele disse assim: “Seu Chiozzo, o senhor deixa quando a Adelaide vier aí, ouvir uma música que eu gostaria que ela ouvisse pra ver se ela grava, que é uma música que eu acho que vai agradar”. E papai falou comigo e eu falei: “Eu vou aí essa semana”. Fui com meu marido lá, meu marido acompanhando e ele cantando: (canta) encosta sua cabecinha no meu ombro e chora e conta logo a sua mágoa toda para mim, quem chora no meu ombro eu juro que não vai embora, que não vai embora, que não vai embora. Com isso muita gente chorava quando ouvia, ficavam emocionados pela letra, pela melodia. Eu fiz uma introdução bonita (vocaliza a introdução).

São músicas que marcaram minha vida. Luiz Gonzaga, disse uma vez: “Vem cá Adelaide, eu tenho uma música pra te dar, eu dei pra Carmem Costa gravar, mas vai ficar bonitinha porque você vai fazer ela no acordeom”. E eu fiz, (canta: o chamego dá prazer, o chamego faz sofrer, o chamego às vezes dói, às vezes não, o chamego às vezes rói o coração, todo mundo quer saber o que é o chamego ninguém sabe se ele é branco, se é mulato ou negro). Foi um sucesso também.

SC: Teve alguma música sua que era sucesso nas rádios e que eles colocaram no filme pra aproveitar o sucesso da música ou sempre eram pra lançar as suas músicas no filme?

AC: Eu sou solista de acordeom também, então, eu tinha muito sucesso também com músicas soladas como a valsa peruana *Nuvem gris*, tocava também uma rumba no acordeom que agradava muito mesmo, que chamava *Viagem a Cuba*, tanto que quando houve aquele negócio de política, que eu nunca me meti em política, nunca compreendi, nem quero compreender, eu estava tocando, eu tocava no César de Alencar, e esta música estava em primeiro lugar de execução no rádio, *Viagem a Cuba*, quando eu olhei e vi tanta gente com arma na mão, porque tomaram a Rádio Nacional, coisas de política que eu não gosto nem de falar, e também não preciso explicar a você. Eu pensei assim, se eu falar Cuba, meu Deus, então o César de Alencar disse: “O que você vai cantar hoje?” E eu: “Vou fazer solo”. Ele: “Ah! Essa música que está fazendo sucesso, sua né?” E eu falei: “É”. Ele: “E como é mesmo o nome dela?” Eu disse: “Viagem ao México, essa é nova”. (ri muito). E ele: “Essa eu não conheço”. (cantarola a melodia da música). Tinha um músico no bongô, e todo mundo rindo assim, porque as pessoas que estavam ali sabiam que não era esse nome, que era *Viagem a Cuba*, o que é que eu vou fazer? A música não é minha, eu gravei, mas fez sucesso. Lembrei de outro, tem aquela: (canta: que ingratidão que você me fez...), está no filme. Essa foi *Aviso aos navegantes*, na hora que tem os tigres, os bichos, a gente estava no palco cantando: Que ingratidão que você me fez, isso não se faz moreninho ingrato volte outra vez, porque assim te quero, talvez vais, mas não acredito que seu desprezo seja verdade, seu coração

também vive preso, você machuca mas de saudade. Essa música era de São Paulo, deve ser do Torres, agora no momento não estou lembrando.

SC: No *Aviso aos navegantes* tem muito música sua, não é? Tem *Sereia de bordo*...

AC: (canta: *Sereia de bordo*, não teme olhar de tubarão, quando eu passo no convés e sinto que teus olhos tão me namorando, sigo pela escada a cima, pela escada a baixo vem me acompanhando, entro na cabine fecho a escotilha e já vou dormir, quando abro a porta lá estão teus olhos a me perseguir, tão grande, tão bobo vivendo assim nessa ilusão, *sereia de bordo* não teme olhar de tubarão).

SC: Foi lançamento também essa música?

AC: Aprendi assim quase na hora essa música, porque não tinha música pra botar na hora, eu nem sei de quem era essa música.

SC: Tem *Recruta biruta*...

AC: ah... Essa foi o seguinte, eu estava tocando pistom, corneta, e a Eliana com a caixa. (Watson) “Então, como é que eu vou fazer?” E eu disse assim: “Posso dar uma opinião? Porque a gente não sai de lá, sobe e desce a escada juntas”. Ele achou ótimo. A primeira vez que nós fizemos uma desceu ao contrário, e foi... bom aí eu falei: “Vamos combinar né?” Porque era tudo assim, nós não tínhamos script para saber o enredo, que era, que enredo ia ser era tudo: “Olha Adelaide, você fala isso e a Eliana fala isso, ou então não, espera aí, é melhor a Eliana falar, ao contrário”. Quer dizer, era bem assim no princípio do cinema brasileiro. Fizemos sucesso porque fazia-se mesmo com amor, como eu disse e vou repetir, porque nós não tínhamos recurso, nem nada. Fazer uma cena de amor, falar meu amor aos gritos, porque se não, não pegava o microfone. Se descesse o microfone pegava sombra na imagem, tinha que subir. A gente chamava de girafa. E a pessoa que gravava falava assim: “Ta falando baixo, grita, Adelaide fala mais alto”. A Eliana tinha voz fina, aguda, então a dela pegava mais. A minha voz é grave, então eu falava: (grita) “Meu amor!” Tinha que olhar para cima para falar. Era horrível isso, não sai natural, né? Não podia

sair coisa muito natural por isso, não havia recurso. Hoje não, bota um botãozinho aqui na lapela e você fala sussurrando, é maravilhoso.

SC: Como é que foi a diferença pra você, o caminho, porque no começo você era a amiga da mocinha, então vamos chegar em *Garotas e samba* e você já é a mocinha do filme.

AC: Exato, eu fazia sempre a coadjuvante, e eu nunca, engraçado, as pessoas falam comigo: “Adelaide, você não se aborrece com nada”. Mas eu nunca, mesmo, me aborreci. Me bota, senta aqui e fala. E eu falava. Vai, levanta, você vai ser segunda, vai ser empregada. Eu nunca fiz questão disso, porque tem gente que faz questão: “Ai, eu quero aparecer mais”. Eu não, eu não era maquiada, porque como eu fazia segunda eu não era maquiada. Eu mesma que penteava meu cabelo e entrava pra fazer a cena. Eu não tinha cílios postiços, nada disso. Era tudo assim como eu era. E as pessoas gostavam disso, o povo conversava porque via naturalidade minha. Todo mundo achava que eu fazia as coisas tudo muito natural. E a Eliana era um amor, também muito minha amiga, mas ela fazia sempre como estrela, e ela ficou de uma maneira tal que quando ela fez um filme sem mim, caiu. Porque eu era, vamos dizer assim, a palhaça da corte e o Oscarito adorava. Eles ficavam revoltados quando viam um filme e diziam assim: “Adelaide, você é tão natural e fazem assim”. E eu falei: “Não, eu estou satisfeita com o que eu estou fazendo, está bom”. Nunca eu criei caso, nem na Rádio Nacional que eu fiquei 29 anos na Rádio Nacional e nunca tive um atrito graças a Deus, nem no cinema. Sempre eu procurei viver bem porque na vida se a gente começar criar caso não dá certo. Então o que mandar fazer eu faço.

SC: Mas em *Garotas e samba* você foi a principal.

AC: Fui a principal, porque eu fiz *Garotas e samba*, não eu fiz um filme *É fogo na roupa* que foi no quitandinha. Eu estava fazendo turnê. Segunda feira tinha descanso da turnê a 40 e poucos dias que eu tava fazendo com grande orquestra, porque meu marido tinha orquestra pra fazer os bailes para as formaturas. Então foi tudo planejado, muito bem planejado e eu fazia um show à meia noite e antes a orquestra começava a tocar. A meia noite eu fazia o show,

à 1 hora da madrugada entravam as garotas todas que estavam se formando, ou 15 anos, foi uma temporada boa. E às segundas feira vinha feito louco de madrugada viajando pra chegar no Hotel Quitandinha, eu botava os vestidos que eu levava para trabalhar eu botava lá pra fazer o filme, porque não tinha roupas pra gente, você tinha que ir com o que tivesse. Então eu fiz lá. Um outro que eu fiz, foi no Copacabana Palace, foi *Carnaval no fogo*, todo mundo tinha que ir de maiô, mas eu não podia aparecer perna, nem podia beijar. Então todo mundo de maiô, ou duas peças que antigamente usava, e eu tive que passar de longo na piscina, na beira da piscina, passar de longo assim, quer dizer, não tinha nada a ver né? Mas eu não podia mostrar as pernas. E todo ano eu ganhava as mais belas pernas do rádio, ninguém via, que é isso? Acho que era pelas calças, era impressionante. Eu lancei a moda da roupa muito rodada, que se você ver o que eu tenho aqui no meu quarto, deixa eu ver como está lá dentro (mostra o interior do apartamento, o quarto onde guarda os antigos figurinos), este usei com a Eliana, quando eu fiz...(toca o telefone, interrompemos por instantes)

Essa moça aqui (mostra foto) nunca mais pode trabalhar, porque a Carmélia Alves passou os votos na última hora pra ela e eu perdi por causa de sete votos. Eu tinha vendido com o Silveirinha da Bangu que comprou um hospital, fez um hospital o dinheiro que ele deu pra comprar os votos para mim, queria que eu fosse rainha, mas na última hora a Carmélia Alves me faz essa sujeira comigo, passa os votos e ela ganhou. Olha, nunca mais ela podia trabalhar em lugar nenhum, davam nela (o povo), batiam nela, quebravam tudo, quebraram toda a coroa, ela ficou até com medo teve até de sair do Brasil. Quer dizer, não pode fazer maldade com os outros, não é? Veja, tudo isso é coisa antiga (mostra fotos e recortes) eu com meu marido sempre tocando, isso é a Revista Carioca (mostra revista), você nem era nascida, seu papai nem conhecia mamãe. Recorte com as artistas mais bonitas do rádio, Marlene e eu, a Dirzinha.

SC: Qual o seu número musical, dos filmes que você fez, que você considera seu melhor?

AC: O melhor? O número que eu me saí melhor?

SC: Sim, o que você mais gosta.

AC: Quer ver? Cantei com o Ivon Cury (canta: não pense meu bem), não esse foi com Francisco Carlos (canta: não pense meu bem por favor, não pense em me abandonar, que é que vai ver as estrelas comigo)

SC: De *Garotas e samba*?

AC: Esse filme, vou te contar que coisa aconteceu. Eles fizeram o cenário, eu estava sentada num banco. Fizeram um laguinho pra tapear meu marido, porque na hora ele não queria que beijasse. Então eles imaginaram que botando, que o que eles tinham planejado fazer e ia dar impressão de beijo, de lábios colados com Francisco Carlos. Então meu marido ali como se estivesse ali sentado (aponta uma cadeira muito próxima) e eu fazendo a cena aqui. Horrível, você fazer uma cena e o marido olhando o tempo todo. Uma pessoa que não quer que faça isso, não quer que faça aquilo. Então (canta: você me ensinou que essa vida só presta quando se tem um amor de verdade, o amor que trazemos no peito é uma festa) a música é minha gravação e do Carlos com Paulo Gracindo. E ele (Francisco Carlos) vinha descendo e cantando (canta: não pense meu bem, por favor). Vinha com uma flor e me dava a flor e a gente fica cantando junto a duas vozes. Eu fazia segunda voz para ele (canta: quem é que vai ver as estrelas comigo, que é que comigo vai ver o luar) aí eu jogava a flor e a água fazia assim (mostra o movimento da água com as mãos). E ele ficava aqui (põe a mão bem próximo da boca) e dava uma vontade de rir, ele também com uma vontade de rir, mas não falava. E meu marido ali.

SC: Então, com o balanço da água dava impressão de beijo?

AC: Meu marido saiu e enlouqueceu, e perguntavam, todo mundo: “Ela beijou ou não beijou?” Ele ficou jururu, ficou sem fazer barba. Ele enlouqueceu. Você sabe que eu falando isso agora com você, me lembrei que ele teve Alzheimer, ele morreu com Alzheimer, quem sabe se aquilo já era um problema. Porque não aceitar, não era beijo como se dão agora, com língua e tudo. A gente só fingia, até fora da boca não podia. Ninguém podia imaginar que eu estivesse beijando, senão era uma pessoa perdida, imoral. Era assim que ele pensava. Então foi isso que aconteceu. Eu muitas vezes não podia ser a estrela, porque a estrela no final dava beijo. Todo final tinha que dar um beijo.

SC: No *Aí vem o barão* teve beijo, não teve?

AC: Não.

SC: Com o Ivon Cury no final? Ou foi um abraço?

AC: Foi um abraço, sorria e aí cortava e o outro casal que tinha o beijo. Porque com o Ivon Cury eu cantei uma música assim: (canta: se acaso alguém nos visse o que faria tu meu bem...) mas deixa eu voltar no que você me perguntou, das músicas, tem *Orgulhoso*.

SC: Aquela do *Garotas e samba*, do trenzinho, foi sucesso?

AC: Foi, essa foi sucesso. Eu vou pegar o acordeom prá você ver como é que eu imitava o trem. (busca o acordeom e executa a introdução da canção como no número musical do filme e canta: o trenzinho vai, o trenzinho vem, vê se traz, vê se traz, vê se traz o meu bem).

SC: Nesse número tinha um regional com você, não tinha? Era seu conjunto?

AC: Era o meu marido, e ele montava um contrabaixo, contratava assim uns instrumentos. Mas agora com meus netos eu tenho tudo, teclado, baixo e bateria, e eles tocam divinamente (toca no acordeom e canta *Beijinho doce*, *Chamego* e outra músicas que citou na entrevista como as valsas da infância).

SC: Em *Aviso aos navegantes* tem uma cena que Ivon Cury canta *C'est si bon*. Ela já era famosa?

AC: Era de um cantor francês, era famosa e o Ivon Cury cantava muitas músicas conhecidas (toca a canção e vocaliza a melodia).

SC: Como você me disse, às vezes o pessoal te pedia alguma música alegre, por exemplo esta aí o Ivon Cury acabou escolhendo que ele ia cantar isso?

AC: Ele escolheu essa porque ele fazia um príncipe, um príncipe que na verdade gostava da Eliana, mas eu é que gostava dele. Quando cantei *Beijinho doce*, cantei em direção a ele. Foi muito bom aquele tempo, tenho muita saudade sabe por quê? Era tudo assim, tão puro. A gente fazia assim, almoço lá na Atlântida, e era muito engraçado. Tinha uma senhora que fazia comida, todo dia a mesma comida. Era arroz, feijão, uma carne cozida e botava banana na mesa, banana d'água. E o Oscarito tomava conta de mim, ele já tinha filhos e eu era muito garota. Ele dizia: Adelaide come banana com comida, come banana. E eu: "Mas

não estou acostumada, não é bom coisa doce”. Ele: “Come banana, você tem que fortalecer, o dia inteiro, a noite inteira filmando, faça o favor de comer. Come fruta!” E me fazia comer a banana, banana com comida, eu achava horrível aquilo. Hoje em dia eu até gosto.

SC: Nesta época dos filmes, você chegou a fazer muitos shows. Ia para o interior?

AC: Para o interior.

SC: E no interior você fazia onde clube?

AC: Conheço mais de 900 cidades. Ia daqui, vamos falar São Paulo, ia para São Paulo e o estado de São Paulo é imenso. Até em vilarejo, lugarejo eu trabalhei. Tinha lugares que eu ia que não tinha cinema. O cinema era na rua, passavam lá pras pessoas verem. Eles me queriam de qualquer maneira, como eu ia na cidade vizinha que era uma cidade boazinha. Eles pediam, contratavam para eu ir lá. Então eu ia. Eles tiravam sacos de arroz e feijão do armazém e botavam cadeiras, caixas de cebola para sentar e eu fazia o show, e lotava.

SC: Você chegou a fazer shows em circo?

AC: Circo? Fiz muitas vezes, muitas vezes. E muitas vezes eu fiz em benefício do circo. Porque o circo não saía do lugar, porque a estrutura, a lona, o caminhão estavam todos estragados, não podia sair do lugar. Então eles ficavam no lugar quase um ano, ninguém mais ia porque já tinha visto o que tinha que ver. Então o que acontecia, chegava gente que ajoelhava nos meus pés. Eu dizia: “Pelo amor de Deus, o que é isso?” Eles: “Senhora, por favor, nós estamos aqui, sem comida, sem nada, a lona já rasgou toda, o caminhão não funciona mais. Não temos dinheiro nem mais pra comer, somos cheios de crianças”. Eles faziam trapézio e outras coisas, uma gracinha, mas ninguém queria mais. O que é que eu fazia? Eu pensava assim: bom, eu vou me comunicar com a cidade vizinha. A cidade que era maior. Às segundas feiras eu tinha folga. Tinha que ter um dia de folga porque se não eu ficava muito cansada e geralmente fazíamos dois shows por dia. Ia numa cidade antes do filme enquanto na outra estava passando o filme. Quando aqui terminava, eu ia pra essa cidade.

SC: Então, vocês faziam muitos shows no próprio cinema antes dos filmes?

AC: É, porque não existiam teatros. Era um pedacinho do palco, da tela.

SC: E você viajava com o regional?

AC: Não, era só eu e o meu marido, ele tocava muito bem, preenchia bem. E era assim nossos shows. Agradava em cheio, lotava. E o cinema geralmente numa cidade melhor era para 2000, 2500 lugares, 2200 que hoje não se faz mais cinema deste tamanho, mas antigamente a sensação era cinema, não tinha teatro, não tinha televisão, não tinha nada. Então os cinemas eram enormes, e olha, lotava de ter que fazer outra sessão. Que o que ficava na rua, não transitava, ninguém passava. Nem carro passava de tanta gente querendo entrar no cinema. Então eu tive, assim, um apogeu muito grande. Agora infelizmente o Brasil não reconhece. Eu fui saber, fui me informar, não disse quem era. Me informei quanto que era, que é que precisava saber para fazer um número, um artista antigo pra fazer um número no programa do Faustão. Sabe qual foi a resposta da produção? 130 mil o minuto, teria que pagar 130 mil pra eu cantar um minuto. Aí eu falei assim: “Ah, eu não sabia, porque antigamente pagavam pro artista, né?” E ele disse: “Não, porque o artista que trabalha o programa dele vai aparecer muitos shows pra ele depois. Vai compensar o que pagou”. Será? Os que estão na crista da onda tudo bem. Então é isso a dificuldade, não tem, você vê o Raul Gil está sendo procurado por quê? Porque ele está mostrando os artistas antigos. Porque precisa ter história. Todo mundo que aparece tem que ter história. Você não vê o Frank Sinatra até hoje depois de morto aparece. Aqueles que quando estavam vivos cantavam em grandes programas de televisão. Que eu tenho NET eu vejo. Na Espanha aqueles velhinhos cantando de bengala. E o povo aplaude, fica em pé. Então, aqui no Brasil não dão valor a nada, infelizmente. Olha, muitos artistas estão em dificuldades, me telefonam: “Adelaide, estou sem pagar o condomínio faz um mês, estou sem comer, não tenho isso, não tenho aquilo, vê se arranja na noite pra eu cantar”. Mas é duro uma pessoas que fez sucesso, é duro. Eu fui muito ajuizada, eu e meu marido que...

SC: Pouparam?

AC: É, eu pensei no futuro. Você vê, eu estou sozinha, e graças a Deus não me falta nada. De vez em quando sou chamada para shows, me pagam. Eu vou levando a vida, mas é duro...

SC: O reconhecimento, não é? O Brasil tem problema de memória, as pessoas não guardam as coisas...

AC: Teria que fazer, porque não adianta também, por exemplo. Eu sou chamada pra fazer o programa na TVS, estou falando qualquer nome, se não for Globo, se não for SBT e agora Record, não adianta fazer querida que ninguém, nem a família da gente vê. Não sei como eles sobrevivem, Sandra, o negócio ta feio.

SC: Me fala só mais uma última coisa, me conta a diferença antes do Severiano lá na Atlântida e depois.

AC: Ah, a Rádio Nacional, justamente coincidiu a Rádio Nacional, a força, a potência da Rádio Nacional com a potência, a força da Atlântida. Porque um auxiliava o outro. Você não pode avaliar o sucesso que era, eram filas assim. Tinha o cinema Metro, o cinema Metro era chique. Nem preciso falar pra você que está estudando e sabe disso. Metro só passava grandes filmes. O cinema Metro, eu tenho provas nestes registros (mostra álbum de recortes de jornais e revistas), estão por aqui e vou encontrar. Sete semanas, ficavam sete semanas o mesmo filme e era lotado, lotado, lotado. Era na matinê. Porque era assim 2 horas da tarde, depois 6 horas, depois às 8, depois às 10. E ficava lotado para todos os lados era aquela fila terrível. Se eu contar parece mentira, mas você pode perguntar pras que conviveram.

SC: Me fala uma coisa sobre o Manga. O Manga era um pouco diferente dos outros diretores na parte musical. Com o Watson você me falou que dizia: “Vamos fazer assim. Vocês tinham liberdade de opinar...”

AC: O Watson Macedo tinha um cacoete, ele pegava um papelzinho e fazia assim (olha pelo papel para o alto e para a frente). O Manga era rapazinho e ficava olhando ele fazer. Ele era aluno, um grande aluno de Watson Macedo. O Watson veio com essa cabeça de fazer filme assim do tipo do americano, mas aqui do nosso jeito. Mas ele ficava assim imaginando, a gente falava com ele e ele não respondia. O Manga ficou no lugar do Watson, quando o Watson ficou

doente, cheio de problemas cardíacos, não podia mais dirigir. Mas o incrível é que uma vez tocou a minha campainha e quem era? Era o Watson e disse: “Adelaide, essa noite eu não dormi pensando e peço perdão pra você. Você tinha muito valor e eu escondi muito você atrás da minha sobrinha, você sabe como é tio, sobrinha...” E eu falei assim: “Não, foi tudo bom, eu não tenho nada a reclamar”. E ele: “Eu resolvi fazer um filme com você e com a Eliana, sendo que ali as duas vão ser estrelas. Eu não quero mais que fosse fique escondida atrás dela”. Então eu falei assim: “Pra que isso Watson?” E ele disse: “Porque vai ser o último filme que eu vou fazer e gostaria que você fizesse. O filme vai ser assim, você vai ser a irmã de caridade e a Eliana Vai ser uma prostituta, e vocês vão se dar bem, você na sua religião e ela nas coisas erradas dela”. Mas eu falei: “Mas por que isso?” E ele: “Eu quero que você apareça, neste filme você vai aparecer, porque eu tenho remorso de quando todo mundo falava: poxa, a Adelaide trabalha bem e não tem escola de arte nem nada. Chamou ela entra, fala o que você quer, dá entonação direito. Você deveria aproveitar mais a Adelaide”. Até o Oscarito e o Grande Otelo. O Grande Otelo me telefonava e me dizia assim: “Nós dois somos dois sofrendores porque nós servimos de escada pra eles subirem”. Respondi: “Não, Otelo você aparece bem, você é ótimo, maravilhoso”. Ele: “Não Adelaide, nós dois somos escadas, você da Eliana e eu do Oscarito”. E ficou por isso mesmo eu disse: “Quer saber de uma coisa? Eu gosto de tudo o que você faz, tudo o que você faz ta bom”. Se estiver agradando o público e estiver agradando o diretor é o que me interessa, vamos levando. Sempre foi assim, fiz novela na globo, fiz com a Eliana, fiz *Deus nos acuda*, não, *Feijão maravilha* e cantei com ela *Beijinho doce*. Outra vez *Beijinho doce*. Depois eu fiz *Deus nos acuda*, mas ela já tinha falecido, foi em 92. Eu era a governanta e tomava conta de uma menina que era a Fernanda Rodrigues, uma menininha ainda e eu falava assim: “Você sabe que eu fui artista?” E ela dizia: “Você Juscelina?” Esse nome era porque eu sempre viajava muito com o Juscelino Kubitschek, no avião dele. Eu e meu marido, porque a gente chegava lá pra fazer show pros candangos. Não tinha nada onde ligar microfone, onde ligar violão elétrico, porque era assim no meio da terra.

SC: Em campanha dele?

AC: Campanha não, quando fizeram Brasília eu ia pra lá com ele. Viajava eu, meu marido, ele o segurança dele e o comandante do avião dele. E ele chegava no vô tirava o sapato e ficava de meia. Quando passava da hora de voltar a gente dormia no avião, não tinha lugar pra dormir a gente dormia no avião. Ai, mas eu tenho tanta história pra contar. Então eu dormia com a cabeça no meu marido e quando chegava de manhã o

Juscelino Kubitschek dizia: “Não tem nada pra gente comer?” “Tem mais o pão tá muito duro”. “Corta ele miudinho mesmo”. E abria lata de sardinha. Eu nunca comi uma lata de sardinha com pão tão deliciosa, não tinha nada e tinha que comer aquilo. Clareava o tempo e vinha embora. Isso porque não tinha iluminação na pista e de noite não podia sair. Ele falava assim: Adelaide, canta aí o *Peixe vivo*. E eu cantava lá na frente (canta: como pode um peixe vivo) E ele: “Ai a sua voz ta dando soninho em mim” (viver fora da água fria) aí Carlos pegava o violão (como poderei viver) quando eu via ele tava chorando porque lembrava da mãe dele, que a mãe dele cantava pra ele dormir e ele dizia que trazia todas aquelas lembranças. Então eu dizia: “Se o senhor vai ficar chorando eu não quero não”. “Eu vou chorar que eu tenho tantos problemas que é bom chorar Adelaide”. Então eu cantava *Beijinho doce*, cantava (canta: Felicidade...) só musica bem antiga (... foi embora e a saudade do meu peito ainda mora e é por isso que eu gosto lá de fora). São músicas que dão mesmo uma saudade que a gente não sabe nem de que. Então foi isso querida, minha vida foi muito boa como artista, não tenho queixa a fazer. Agradeço muito a Deus, agradeço muito a Atlântida, agradeço muito a Rádio Nacional. Porque eu nunca tive um professor pra me explicar uma nota, não sei uma nota musical. Aprendi o acordeom de ouvido. Criei uma filha, tenho três netos maravilhosos que tocam comigo, são meninos de responsabilidade, já estão com duas lojas de cortinas em Petrópolis e Itaipava. O do meio casou e está morando em Cabo Frio. Nunca tiveram vício, nunca beberam. Eu sou uma mulher muito feliz. Tive um marido jóia, educado, fino, me respeitava. Eu ia sentar ele pegava a cadeira, pedia licença.

SC: Ele aprendeu música como você?

AC: Não, ele era maestro, escrevia músicas e tudo, mas nunca quis me ensinar porque ele dizia: “Adelaide, a sua musicalidade é além do normal, autodidata. Se eu te ensinar música talvez vai te atrapalhar”. Porque eu escuto uma música agora, pego e toco. Então ele disse: “Se botar partitura pra você, vai perturbar você, deixa assim”.

SC: Era ele quem fazia seus arranjos?

AC: Fazia uns arranjos lindos. Ele ganhou premio de melhor violonista porque ele tocou a música mais difícil que existe para violão. Foram 450 violonistas profissionais na Globo, em 79, acho que você nem tinha nascido.

SC: Já.

AC: Então era bem pequenininha. Ele tocou *Astúrias* de Albeniz. Uma execução que o maior violonista da Espanha. Uma execução difícilíssima, você não vê a mão, você ficava impressionada e ele ganhou o primeiro lugar. Veio gente até do exterior, dos Estados Unidos, veio da França, veio da... ele tocava também com a orquestra do Karabitchevisk, ele só chamava ele pra tocar. Agora samba, o Martinho da vila não gravava uma música sem o Carlos. Que batida de samba que ele dava no violão ninguém dava (simula a batida com a voz).

SC: Muito obrigada, Adelaide.

AC: Bom, agora venha que eu quero mostrar minha família pra você.

SC: Claro.

Entrevista Com Carlos Manga 29 de Julho de 2009

Local: Casa do diretor, Rio de Janeiro RJ

A entrevista foi acompanhada por Laura Andreolli, por designação da Rede Globo de televisão.

LA: Eu encaminhei as perguntas por e-mail.

CM: Me passou, mas tem algumas perguntas que eu vou ter que pensar, porque faz um bocado de anos. Eu fiz 25 filmes, mais de 2000 comerciais e programas de televisão não tenho mais a conta. Eu estou há 64 anos nesta profissão, estou com mais de 80 anos (repete sussurrando, mais de 80 anos).

SC: Posso buscar umas coisas então? Fala pra mim sobre Sinatra-Farney.

CM: Sinatra-Farney foi o início de tudo. Eu, Nora Ney, Johnny Alf, Raul Mascarenhas e esse garoto que todo mundo vai ver os shows dele, meu Deus, esqueci, é um gordinho, senhor já, um sucesso, João Donato. Começou todo mundo, são dois exemplos que eu tinha no Sinatra-Farney. Um deles era a juventude da época apaixonada por música do Dick Farney, música nossa e o Sinatra muito merecidamente do mundo inteiro. Aqui no fundo eu tenho um apartamento e eu vou construir aqui a filial do Sinatra-Farney e um sábado por mês eu vou reunir aquela moçada que na época tinha tudo 17, 18 anos e agora está tudo velhinho. Vou chamar aqui pra gente cantar, trocar idéias. muito bem, ali onde mocinhas e mocinhos de 17, 18, 19 anos, não pensa mal não, todos homens eram homens e todas moças eram moças, nunca ninguém namorou ninguém. Não namorou porque o amor ali era ouvir música juntos, pois bem, pense nisso hoje, impossível. Primeiro que botar homem no plural tem que ceder um pouquinho esse "s". Porque não existe hoje, a maldade é total. O amor, a beleza, a devoção o carinho a meiguice... Acabou. Antigamente o rapaz sentava pra conversar quando muito olhava o sapato dela, o sapato e o pé, ficava achando bonito, você olhava aquilo e daí imaginava como seria a mulher. Olha que bonito isso, não é não? Hoje, você vai à praia, vou te contar, tem que tomar cuidado senão bate, boom!! Perdeu todo esse encanto, naquela época não tinha nada disso, a gente sentava pra ouvir música. Incrível isso, e assim se formou o

Sinatra-Farney. Um dia entrou um homem e disse: “Sou diretor artístico do Fluminense”. Eu disse: “Senta aqui”. Ele: “Eu li no jornal um negócio de Sinatra-Farney, e o Dick Farney está chegando dos Estados Unidos” isso em 1947, “Você sabe o sucesso dele?” bom, para a pergunta dele nós tínhamos 7000 respostas para dar, inclusive músicas que ninguém sabe gravadas por todos cantores americanos foi ele quem lançou. “bom, mas eu queria... que, ele vai chegar, e eu queria perguntar se vocês não querem fazer um show no Fluminense”, o Fluminense naquela época era o maior time de futebol do Rio, “para introduzi-lo de volta ao Brasil”. Nós olhamos um para o outro e dissemos quem tem peito pra isso aqui? Ligaram para ele nos Estados Unidos e ele disse: “Pode fazer que eu aceito isso, eu preciso é de profissionais”. O Dick você conheceu? Diferente dos cantores de hoje. Esses dias eu fui gravar comercial com um cantor e quando chegou ao fim eu disse: “Você fala alguma coisa no final, bota o play back aí. Você está falando alguma coisa”... E ele disse: “Ah...isso eu também não sei, eu inventei”. Eu chamei meu terceiro assistente e disse: “Por favor, vem cá, grava esse senhor aqui, porque eu...” Sabe quem era? O maior cartaz de sambista do Brasil, quem era? Está sempre bebendo cerveja, quem era ele?

SC: Zeca Pagodinho

CM: Zeca Pagodinho, “Não sei o que eu disse”... Enfim, um medo danado, mas vamos lá. Foi a primeira vez então, que eu ouvi esta palavra. Manga: “só tem uma coisa o diretor é você porque você é quem conhece um pouco destas coisas adora música, tem todos os discos”. Ter disco, cantar a música e ser diretor são coisas muito diferentes. Não tem outro, então eu fui, enfim, a primeira vez na minha vida que eu fui diretor. Com as próprias moças eu fiz um balé, fiz coreografia com os rapazes, as músicas do Dick eu sabia todas de cor, então eu entrava no palco na hora e cantava pra saber a movimentação toda, então nós fizemos nosso primeiro show do Sinatra-Farney. Olha, foi a primeira vez na minha vida que eu fui fazer uma coisa chamado diretor. E foi aí que eu me apaixonei por essa profissão. Quando o Dick chegou ele queria assistir um ensaio completo. Estava tudo vazio, só ele. Ele sentou e nós fizemos o show.

Quando acabou ele levantou, não disse nada, foi para o corredor, subiu no palco e disse: “Quem dirigiu isso?” (faz cara de medo) “Fui eu”. “Vem cá meu filho, me dá um abraço, sua profissão é essa querido e vocês todos estão de parabéns”. Johnny Alf, foi tudo sucesso ali, mas na época não era ninguém. E esse (Aponta a si próprio) foi do Sinatra-Farney para a Globo e quando inaugurar, que vai ser aqui nesse apartamento eu vou convidar você pra vir que é pra vocês noticiarem: “Olha como é que a mocidade na década de, nem sei que ano foi aquilo...” E foi assim que eu recebi o título de diretor.

SC: Foi depois deste show que você conheceu Cyl Farney? Ou foi antes?

CM: Foi ai que eu conheci o irmão do Dick, Cyl Farney e foi aí que ele foi fazer cinema, ele foi pra Atlântida e disse que tinha um menino que ele conhecia, foi assim que eu comecei. E lá fui eu pra Atlântida, não tinha nada, estava no segundo ano de direito. Eu varria o lugar do bar, mas pleiteei, vou te contar uma coisa interessante, eu pleiteei o lugar que era para tomar conta das lâmpadas, que ficava no alpendre em cima do estúdio. E ninguém nunca entendeu pra que eu queria aquilo. É que eu mantinha aquilo fechado e debruçado eu via as filmagens, via o que os diretores faziam, e quando chegava na hora do almoço eu descia, pagava o almoço pro câmara, com um giz na mão fazia um X, parava e dizia: Agora bota a câmara, bota aquela lente assim, assim, bota a quarenta. Agora me filma aqui. Depois eu ai lá ver 40 mais 20, 40 metros, 3 metros a 40 corta aqui (mostra na altura do joelho). E assim decorei todas as distâncias que nenhum diretor ou produtor sabia. Então, a primeira vez que eu fui dirigir, que cheguei no estúdio eu falei: “Bota a 40 aí com traveling prá cá”. O diretor de fotografia olhou pra mim (faz cara de assombro), era um menino. Então com isso eu arrumei muita antipatia, não tive a amizade de ninguém, por isso é que eu vou de graça e quando alguém recebe alguma coisa eu puxo, por isso é que não estou querendo trabalhar, 81 anos, está tudo aqui (mostra cabeça), no disco, não tem mais o que ouvir, agora eu estou reunindo discos prá fazer aqui, são coisas antigas. Então, meu grande início ou podemos dizer meu pequeno início ou meu curioso início, ninguém sabia o que era nada de cinema, nada, tanto é que meu pai quando eu disse que ia sair do banco Boa Vista, e meu pai

perguntou: “Você vai pra onde meu filho?”, eu disse: “Vou trabalhar em cinema”, ele perguntou se eu ia ser gerente do Cine Odeon. Olha a concepção de cinema que ele tinha na cabeça dele, gerente! Foi assim que eu comecei, Fluminense, ai foi indo, foi indo, e com aquele negócio de cantar acabei como crooner da Orquestra Napoleão Tavares e cantava em inglês para cantar como Sinatra. E minha vida foi por aí, só que um dia aos 7 anos de idade eu fui ao cinema com minha irmã, Cine Ipiranga em Jacarepaguá, Praça Seca. Era um filme de um homem com óculos grandes, cheguei lá, ele botava xícara na mesa e botava outro artista dentro da xícara. Aquilo me impressionou que foi uma loucura. Aquilo me deixou inteiramente perturbado, mas que coisa linda que é cinema, me apaixonei aí, fiquei feito louco. E teve outro que deixou louco foi um homem chamado Errol Flynn, você não conhece, já ouviu falar? Era bonito e roubava os ricos para dar para os pobres. Simplesmente uma demagogia do cinema americano, mas eu na minha inocência achei aquilo lindo, maravilhoso, então, não perdia um filme dele. Comecei a me inclinar pra esquerda, ficar canhoto, né? Até que o dia em que o único comunista honesto deste país, o resto é mentira, como é o nome dele? (cantarola Amélia que era mulher de verdade), careca...

SC: Mário Lago.

MC: Esse era, esse era. E outro dia eu estou já como diretor na Excelsior e entrou o Jorge Goulart na minha sala e disse: “Manga, Mario Lago ta passando fome com a mulher dele, não consegue trabalhar em lugar nenhum”. Eu mandei chamar e contratei os dois. Passado um mês eu estou trabalhando e vem um e me diz: “Manga a gravação lá em cima parou”. E eu digo: “Porque?” E ele: “Porque deram sanduíche em vez de almoço”. Eu: “Mas porque?”. “Porque não tem tempo”. Bom, daí eu fui, todo elenco sentado e olho ali está sentado, quem? Digo para o Mário Lago: “Mas o que está sentado aí você?” E ele me diz: “Lanche é uma coisa, almoço é outra, quem trabalha tem direito a almoçar”. “Mas, você ta me dizendo isso?” “Manga, o que eu devo a você é pro resto da minha vida e não vou esquecer não, mas almoço tem que dar...” “OK, almoço!” Isso são coisas que eu aprendi com pessoas assim, então era uma época em que as pessoas impunham muito respeito...

SC: Na época que o senhor começou a dirigir...

CM: Acho que eu ouvi um senhor...

SC: Desculpe, (ele ri) na época que você começou a dirigir os filmes da Atlântida, qual a noção de trilha musical que você tinha para pedir para os seus filme? Qual era o modelo que você assistia e dizia, esse filme tem uma música que é o que eu acho que é ideal.

CM: Cinema Americano, tinha o cinema francês e o inglês, mas não tinha no Brasil, era só filme americano. Então, depois de ver o Robin Hood com aquela música forte, de aventura que prendia, ou quando via o filme romântico *Esquina do Pecado*, comecei a gravar a maneira de a música acompanhar a cena. Foi assim que eu fui me desenvolvendo pra saber que música eu podia por ali. Até que eu comecei a entrar numa época de paródia e fiz *Nem Sansão nem Dalila*. Eu peguei a música de *Sansão e Dalila*, que era linda, adaptei de uma maneira que ficou engraçado, mas o som é igual 72 músicos no Municipal tocando. E assim eu fui desenvolvendo, então eu sou uma pessoa que você pode vincular, apaixonadíssimo por música. Eu ia ao cinema e tenho dúvidas, muitas dúvidas de quem faz o filme se é a música que faz o filme ou o filme que faz a música, eu não sei, algumas vezes tenho muitas dúvidas. Não sei se vocês viram o filme da Jennifer Jones, de guerra, *Suplício de uma saudade*, é *Carmem*, quer dizer, eles adaptam a música para aquilo. Agora, uma vez eu fiz uma abertura na globo cuja música eu botei, a música de um autor que eu gosto muito, espera que me deu um branco, Rachmaninoff. Eu fiz uma reunião com umas pessoas estranhas, daquelas que você fica por trás do vidro e ninguém te vê, só mulheres. Daí foi feita a pergunta: O que você acha desta música em uma abertura? A resposta, ahhh, é horrível, parece música de terror. Eu pensei, quer saber de uma coisa, eu vou embora, Rachmaninoff música de terror? Por isso é que tem estas mentiras na televisão o dia inteiro, bom voltando pra sua pergunta, a minha música veio do cinema americano, ouvia música clássica, sempre fui apaixonado por música.

SC: Na sua visão, o povo acha a ópera...

CM: Chata!

SC: Por este motivo que os vilões sempre estão ligados à ópera, ou torturam os cantores de ópera, por exemplo, em *Matar ou correr* Jesse Gordon mata o cantor de ópera e o povo ri, Madame Frou-Frou em *De vento em popa* é cantora de ópera, na sua visão o povo ia achar realmente a ópera chata?

CM: Chata não, mas tinha vontade de matar, como você sabe isso?

SC: Assistindo...

CM: Madame Frou-Frou? *De vento em popa*?

SC: Em *De vento em popa* ela canta *Lucia de Lammemmour*.

CM: *Lucia de Lammemmour*, a *Ária da loucura*, eu escolhi o tema que o povo criticava por ignorância é claro, eu brincava lá, mas depois ia assistir.

SC: Era uma visão que o povo...

CM: Sim minha visão, assim como o Oscarito que embora fosse espanhol tinha uma visão de brasileiro, de carioca, solto. Então o povo morria de rir porque ele representava o cara que enganava todo mundo, dava certo, sem maldade, não tinha maldade nenhuma nele. Mas essa inocência nele era um sucesso. Então eu pegava, era o que eu fazia pra mexer com o carioca, mexer com brasileiro. E daí os filmes que você olha ali atrás (mostra fotos na parede da sala, feitas durante as filmagens) *O homem do Sputnik*, 1959, tinha 60 milhões de habitantes o Brasil, 15 milhões estavam dentro do cinema vendo esse filme, 25% dos habitantes do país.

SC: No acervo da Atlântida encontramos 15 milhões em *O homem do Sputnik*, 10 milhões em *Nem Sansão nem Dalila*. Eu estava conversando com o pessoal de lá. Quando você começou a dirigir dava uma média de 1 milhão, 2 milhões e foi crescendo.

Quais as modificações musicais que você via nos filmes do Burle, do Macedo, do Fenelon, e que você disse: “Nos meus para corrigir a parte de música eu tenho que trocar isso’.

CM: A primeira coisa que eu quero é tirar a palavra errado, eles não estavam errados, estavam fazendo o que era, mas quando eu ouvia músicas de carnaval, vamos supor, Francisco Carlos (canta: ai, ai brotinho, não cresça meu brotinho eu sou um galho velho mas quero o teu amor). Daí a orquestra tocava (vocaliza

o tema da canção) pra você aprender a letra em casa para cantar no carnaval, tinha um objetivo. Mas, no cinema não tinha, porque o cara cantava e aí? Ou botavam um grupo de mulheres péssimas (simula uma dublagem abrindo e fechando a boca), ou um cara fumando. Eu nunca concordei com aquilo. Digo, não pode ser assim, vou ter que arranjar uma coisa aqui. Um dia eu peguei a fita, sentei com calma (canta novamente a canção como se estivesse assistindo ao filme) ao final da letra, cortei toda a parte da orquestra, encontrei o próximo meu brotinho e coleí. Então não tinha intervalo, era 1 minuto e pouco e você via o cara cantar o tempo todo porque você queria era ver o cantor de rádio, porque ninguém podia ver. Com isto, evidentemente uma influência muito grande do cinema americano, e eu me preocupava muito com o ritmo da coisa, porque cinema quando não é bom é muito chato porque você fica ali parado. Por isso é que um japonês pra ser bom ele tem que ser muito bom, porque quando ele é lento... Você vê que hoje no cinema quando ele não consegue ser muito bom então são oitenta carros que capotam por minuto, 150 tiros na cabeça de um cara, sabe como é que é (imita tiros). Então, uma das razões foi essa, e meu bom gosto também, eu mudava muitas pessoas, eu tinha um dom muito grande para dirigir as pessoas, eu tive sorte, facilidade, que é que eu vou fazer?

SC: Existia uma ligação muito grande entre a Atlântida e a Rádio Nacional, a escolha dos cantores estava mais na mão do diretor ou mais no vínculo com a rádio.

CM: Eu nunca fiz negócio com rádio alguma, eu via os cantores que eram mais tocados no carnaval, eu selecionei uns 10, 15 ou 9, que sempre faziam sucesso, nunca errava uma. O que eu fazia, quando chegava a época chamava Jorge Goulart, Emilinha Borba que eles todos faziam sucesso. Eu nunca erreí uma, Francisco Carlos, por exemplo, ninguém sabia quem era, era um cantorzinho, tal e coisa, mas quando eu o vi fazendo um sucesso atrás do outro eu o chamei, tanto que ele estrelou dois filmes. Então a influência do rádio era muito grande, mas não em negociações. Era porque aquilo era resultado e depois chegava o carnaval e as músicas eram cantadas. Eu ia selecionando os cantores que sempre faziam sucesso, o caminho era esse.

SC: E tinha alguma visão de lançamento? Conhecer alguém novo e lançar?

CM: Também, eu não tinha onde aprender, então eu sentava em um lugar e ficava olhando para todo mundo, assim, como comia, como andava, o que falavam, o que cantavam. Até que com o tempo eu pude aprender, até que aos poucos eu fui conhecendo porque com dinheiro eu fui viajando, fui viajando e vendo aquilo, vendo aquilo outro. Um dia Deus não tomou Lexotan e disse, acho que vou ajudar esse menino. Aí eu aluguei um apartamento no Parioli um bairro onde só moram os artistas. De repente lá, eu estava desenhando, fazendo um negócio num papel, chegou o dono do apartamento pra receber. Eu paguei e conversando ele disse: “Você trabalha em cinema?” E eu: “Por quê?” (Ele): “Isso não é roteiro de cinema?” Eu digo: “É, o senhor trabalha em cinema?” (Ele) “Não, mas tenho um amigo que é diretor, mas ele é italiano, é daqui, no Brasil acho que vocês não conhecem. É Frederico Fellini”. Eu pensei que ele estivesse brincando comigo, achei que ele estivesse me chamando de ignorante. (Ele) “Vai dizer que você conhece?” (Manga) “Eu acho que conheço mais do que você”. (Ele) “Mas você conhece Fellini?” (Manga) “Eu não, o mundo inteiro conhece”. (Ele) “Eu estou completamente por fora, o senhor teria vontade de conhecer ele?” Daí eu pensei comigo, esse cara ta me gozando. Ele me botou no carro dele, e eu pensando, esse cara é louco. Felicitá, ele parou lá, bateu com o pé, bateu com a mão. Abriram lá e ele entrou com o carro, não estavam gravando, entrou pela porta dos fundos. Ele parou o carro, saltou correndo, tinha lá um cara que sentado era mais alto que ele em pé, de costas. O cara levantou, mas não acabava mais de levantar, cabelo grisalho, prateado, bonito, todo cor de rosa, ele estava fazendo Amarcord. Ele (o dono do apartamento) chegou e disse assim: “Atrás de você tem um diretor de cinema que tem 25 sucessos”. Quando ele olhou pra mim, sabe fã de Ângela Maria? Que quando via Ângela Maria o joelho tremia? Assim que eu fiquei. Aí ele falava com o cara e me chamou. Eu não sei como é que eu fui até lá. (Fellini) “O que você veio fazer do Brasil com 25 sucessos?” “Eu vim fazer cinema”. (Fellini) “Mas aqui você não faz, o sindicato não deixa, só quem é italiano, mas você merece uma chance depois disso tudo o que você fez. Eu te ofereço uma coisa, você fica comigo como meu assistente

aqui pra ver como é que eu faço, mas não posso te pagar nada” (eu é que pergunto quanto é que você vai querer). Fiquei ao lado dele algum tempo, bom, aí eu aprendi mesmo. Aí não era mais ou menos, aí eu aprendi tudo e também vi que eu não sabia nada. Foi um trajeto meu com muita sorte. E os filmes que foram sucesso de bilheteria e isso foi importante, daí fui para a televisão também consegui muito sucesso na televisão. Com comercial, eu ganhei tanto prêmio com comercial que não tinha mais onde colocar e um dia dei tudo. Então Carlos Manga, a pessoa pensa como é que eu vou falar com ele? Manga é mais um menino de sorte, que tentou tudo e nunca teve a vaidade que devia ter, nunca quis se consagrar, quis aprender, aprender, aprender e que hoje tem o prazer dessa visita para você saber o homem que eu sou. E é bom você ver essas perguntas aqui porque eu não me lembro mais quais eram.

SC: O seu primeiro filme foi *A dupla do barulho*, mas em *Carnaval Atlântida* os musicais são seus, certo?

CM: Alguns.

SC: Quais? O *Sonho do Conde*?

CM: Meu Deus! Olha só! O *Sonho do Conde* é meu. O encerramento todo é meu, cantado. Aquele da... como é o nome daquela rumbeira?

SC: Maria Antonieta Pons.

CM: Maria Antonieta Pons, se você vê o Chico Anísio me imitando, foi gravado isso. Porque eu era meio enfezadinho. Quando cheguei no estúdio...

SC: Segundo o Chico Anísio ela provocou.

CM: Foi, porque ela era uma estrela do mundo e eu... to lá esperando Maria Antonieta Pons e ela diz: “Estou aqui”. Eu disse muito prazer e tal. Vamos começar a gravar eu digo: “A senhora sobe na mesa e dança”. E ela: “Como?” (Manga) “Bem, a senhora baila”. (Maria Antonieta) “Si, pero necessito saber como”. (Manga) “Como baila?” (Maria Antonieta) “Si!” E foi aí que eu vi que ela tava me gozando. (Manga) “Ta bom, playback!” Soltaram o playback eu dei um pulo da cadeira e dancei igual a ela, eu tinha ensaiado 40 dias em casa, eu parecia uma bicha em cima da mesa, quando acabei que eu desci, ela abaixou a cabeça deu um riso. (Manga) “Assim, se souber!” Agora o Chico conta isso me

imitando e é muito engraçado. Porque eu desafiei ela, se souber! Mas ficamos muito amigos.

SC: Então o número do mambo, e do Oscarito? Tem aquela cena que ele está no divã.

CM: Esse foi o motivo da briga, José Carlos Burle que era o diretor. O Oscarito levou três dias se maquiando como Helena de Tróia, perfeito. Ele entrou no estúdio “Oh! Paris, meu amor”. O Burle era um pouco preguiçozinho, botou a câmera meio de lado, o Lewgoy de pé o outro sentado, então tem que dar um afastamento razoável, e quando tudo aquilo acabou ele disse: “OK, gravado!” O Oscarito Disse: “Burle, é que essa maquiagem aqui demorou um tempão prá fazer, vamos dar um close”. (Burle) “Não! Assim ta bom!” O Oscarito pegou a roupa, foi pra casa e mandou avisar o Severiano que não fazia mais filmes, menina, foi um tal de diretor fazer pipi na calça que não teve tamanho, porque acabava tudo, acabava tudo! E o Severiano ligou pra ele, ele não veio e não atendeu, não atendeu, não houve jeito de convencer, porque ele era um cara muito sério. O Cyl foi lá, porque ele gostava muito do Cyl, até que um belo dia o Ribeiro conseguiu que ele o recebesse. E ele disse acontece isso, e tal e coisa, o estilo do estúdio você conhece, mas o Cyl me falou de um rapaz que ele conhece, assistente de *Amei um bicheiro* que é muito bom Oscarito, mas ele é um menino. Oscarito disse : “Se o menino já sabe, sabe mais que os velhos, em todo caso se você quiser experimentar eu experimento”. (Severiano) “Você aceita?” (Oscarito) “Claro que sim”. E lá fui eu dirigir Oscarito, Eliana, Cyl Farney e a Maria Antonieta Pons, eu filmava com todos eles (Canta: caiu, caiu, rolou a máscara da face) então eu fiz o final de tudo. Quando acabou tudo o Ribeiro pegou o Cyl e foi lá ver. Gostaram!!! E no dia seguinte mandou chamar o Oscarito na sala dele. Entrar na sala do ribeiro era...(Severiano)”O que você achou do menino de ontem?” (Oscarito) “Quer um conselho? Contratem ele, porque nenhum dos velhos chega nos pés do que esse menino vai ser”. Bom, com Oscarito dizendo isso, o Ribeiro foi direto no telefone, me chamou na casa dele em Petrópolis, era uma coisa que ninguém de cinema ia, e lá fui eu, parecia um bichinho com medo, daqui a pouco sai ele: “Carlos, vem aqui no carro que eu

quero comprar”, uma Mercury preta, conversível, bonita que só, e eu sentei ao lado dele, ele com paletó na mão e disse: “Como é todo seu nome?” (Manga) “José Carlos de Aranha Manga”. (Severiano) “José não gosto porque é muito comum, Carlos eu gosto, aranha é terrível. Seu nome é Carlos Manga”. Aquilo foi tão imponente que se eu tivesse um tapete vermelho eu punha na calçada da rua e colocava uma orquestra tocando, de tão empolgante que ele falou aquilo. (Severiano) “Aqui está o roteiro do seu filme pra março, você vai dirigir o seu primeiro filme”.

SC: Ele te deu o roteiro, você escolheu os números musicais que iam entrar?

CM: Todos.

SC: Eles não estavam no roteiro.

CM: Não.

SC: Você quem criou e escolheu as músicas?

CM: Escolhi, consultando os dois, Oscarito e Otelo, eles me ajudavam um pouco nas letras, a letra da *Grande verdade* que era da heroína, era do Billy Blanco que é casado com minha prima irmã, ele é meu primo (Cantarola a melodia da canção), lembra disso? Orquestrada, infelizmente já não está mais aqui porque deve estar orquestrando lá em cima prá Bidú Saião talvez, Lírio Panicalli, maravilhoso, deste tamanhinho (mostra a altura com a mão), parecia um lutador de boxe, um gênio, gênio. Trabalhei muito com Lírio Panicalli, trabalhei muito com o Radamés Gnatalli, mestre da música. Quando eu cheguei pra ele todo metido a garotão: “Seu Radamés eu queria uma música que fosse um amanhecer”. E ele com aquela cara dele: “Música, amanhecer? Não existe música com amanhecer”. Eu conto isso, mas passei uma vergonha, achei que sabia de tudo, mas um bom músico não admite isso, música de amanhecer? Existe a maneira como você arranja, né? Conheci o irmão dele o Alexandre, maravilhoso, gostei muito dele, fui conhecendo todos, agora, com que mais eu trabalhei foi o Alexandre, o Radamés...

SC: O Léo Peracchi?

CM: O Léo Peracchi muito menos, era muito forte, muito (imita sons com a voz), não por desencontro, porque *Amei um bicheiro* foi com ele.

SC: O Gaya, Lindolpho Gaya.

CM: O Gaya que era um grande orquestrador de sambas, sabia usar instrumentação para samba, então com esse grupo eu fiz a minha vida inteira musical.

SC: Me explica uma coisa, tem um número do Gaya muito forte, que aparecem números parecido em outros filmes, mas esse está em Aviso aos navegantes, o Tchaikovsky que vira uma gafeira, começado por uma bailarina, música no piano.

CM: (Cantarola a melodia) aquilo era do Macedo.

SC: Sim, era do Macedo, mas em outros filmes vamos achar o mesmo formato de número, ele não é parte do musical carnavalesco, não era condução da narrativa, o que eram esses números?

CM: É o que eu sempre digo, o americano punha a estrela descendo uma passarela de 180 metros, a gente punha a Eliana descendo de 1 metro e 80, mas era influência do cinema americano, só isso, só isso, é sempre assim, isso é que influencia tanto, é que você vê, *Bate bumbo Sinfrônio* (Canta a música) é uma passarelinha daqui até ali. Então essa coisa clássica, assim, vamos dizer *O manto Sagrado*, aquilo fez um sucesso a música do *O manto Sagrado*, então o povo assimilava esse tipo de música e eu nas minhas paródias ia muito por aí *Matar ou correr*, o que é que era *Matar ou correr*?

SC: *Matar ou correr* tem a canção que John Herbert foi dublado.

CM: Foi dublado, cantando para minha futura esposa, Inalda, ela estreou, e me deixou viúvo muito cedo.

SC: Por quê é que o galã brasileiro, diferente do americano, nunca cantava? O Cyl nunca Cantou, John Herbert foi dublado, de onde vem essa diferença com o musical americano?

CM: (aponta para si mesmo)

SC: Tem que falar para o gravador, porque dedinho eu vou esquecer...

CM: Ah, desculpe, foi comigo, porque eu adorava ouvir música, era muito romântico ouvir o galã cantando, James Stuart não tinha voz nenhuma e ele cantava. Quer dizer, a música introduzia um casal, introduzia o romance entre os

dois, então peguei o John Herbert que era bonitinho e peguei um homem que não tinha um tostão pra comer. Deixe me lembrar o nome dele (Canta a canção do filme), ele fez um sucesso rápido e morreu, tinha uma cara de pobre, esqueci... Anísio Silva, aí eu comecei a usar a música para estreitar o romance do casal, isto é uma coisa muito minha, muito minha.

SC: Antes não tinha, o Cyl Farney não cantava, sempre era apresentado na bateria.

CM: Mas poderia cantar. Dick fez como cantor.

SC: Dick fez como cantor, mas era ele mesmo, como personagem Cyl nunca cantou, nem Anselmo Duarte.

CM: Não.

SC: Porque não, se você acabou de dizer que eles podiam.

CM: Cantando eles podiam, mas era música de carnaval. E cantar é uma coisa e cantar (com ênfase) é outra. Quando eu botei John Herbert cantando não foi com a voz dele, foi com a voz de um pobre coitado que ninguém sabia quem era e depois ficou famoso no Brasil inteiro, mas a voz era romântica e botei a minha noivinha lá, encostada... lembra disso?

SC: Sim

CM: Bonita ela, não é?

SC: Linda.

CM: Pena que morreu muito cedo, nunca mais consegui gostar de ninguém, nunca mais... (se emociona e pede desculpas). Largou o cinema e não quis mais nada, queria só ficar comigo, cuidar da minha casa e teve esses dois filhos maravilhosos que eu tenho, aquela fotografia (mostra foto na parede) sou eu carregando como ventríloquo Manguinha e a Paula.

SC: Algumas pessoas dizem que Ruy Rei só queria gravar os números dele de orquestra com som direto, é verdade?

CM: Não sei te dizer, não peguei Ruy Rei. Minha fase foi depois, e se alguém falava não fixei. Me lembro que ele cantava rindo, e que teve um problema com um vizinho uma vez, deu um trabalho... Mas não sei te dizer, também porque o som direto não é o mesmo que o gravado.

SC: A Atlântida não tinha estúdios, onde eram gravadas as músicas?

CM: Gravava lá dentro do estúdio, fechava tudo, botava pano, gravei uma vez no municipal, na Continental, gravava em todos lugares.

SC: Então não tinha um lugar fixo?

CM: Não, só muito tempo depois teve estúdio a Atlântida

SC: Foi na Rua México?

CM: Isso.

SC: Dos seus filmes, qual você acha que tem a melhor trilha?

CM: Tem um filme que tem trilhas ótimas, *Carmem* de Bizet, tem a Dóris Monteiro cantando (Canta: você é Do é Re Mi Fa, é Sol La Si), era *De vento em popa*.

SC: Nesse filme tem uma transformação...

CM: Desculpe, tem Mocinho Bonito tinha muita música bonita.

SC: Tem uma transformação da personagem da Dóris, a Lucy, ela é toda fora do foco.

CM: Desculpe, mas você sabe o nome da personagem? Vai pergunta.

SC: Ela é toda quadradinha.

CM: Desculpe interromper, mas eu queria oferecer um café, não um vinho, italianinho... (pede um tempo e dá instruções para uma auxiliar)

SC: A transformação da personagem da Lucy, ela vai se modificando visualmente cada vez que ela canta e também vai modificando o jeito que ela canta.

CM: Ela cantava música clássica. E a personagem do Cyl achava aquilo uma chatice.

SC: O gemido de frango, Quando a Sonia Mamed fala: "Para de gemer como um frango", isso era uma brincadeira para o povo? É a visão do povo?

CM: Ela dizia: "Que coisa horrível". E o povo achava também. Daí o Cyl quando se liberta do pai que ele queria que o filho fosse um cientista...

SC: Nuclear.

CM: Nuclear, ele sai, monta um local pois estava, escondido do pai montando uma boate. Então um dia ele está lá e aparece a que era prima dele, não, que

queriam que se casasse com ela (descreve a cena do beijo do par romântico em *De vento em Popa*).

Pede para interromper alguns minutos para atender a um telefonema.

CM: (Volta a descrever a cena até o fim).

SC: Esta música teve arranjo do Tom Jobim?

CM: Para piano.

SC: A interpretação de Dóris e o arranjo estavam muito próximos do Cool Jazz.

CM: Está!

SC: E ninguém nunca tinha feito isso em filme brasileiro, e a Bossa Nova a menos de um ano de seu marco inicial... Que visão é essa?

CM: A minha! (ri muito) uma tirada de cinema americano, de uma maneira geral o americano fazia muito isso.

SC: Mas essa passagem musical é totalmente inesperada em uma comédia popular...

CM: Totalmente inesperado.

SC: Não tinha nenhum número nesse formato antes deste.

CM: Nunca teve.

SC: O seu contato com esse tipo de música foi lá no Sinatra-Farney?

CM: Eu achei que era hora de eu fazer um número desses.

SC: Mas, no fim da transformação ela vai cantar Mocinho Bonito.

CM: No final, mas aí já era com uma orquestra.

SC: E os elementos que foram apresentados já não era muito próximo do que a Bossa Nova ia apresentar?.

CM: Coincidência, quer dizer coincidência relativa, porque o Billy Blanco ele tinha muito da Bossa Nova, ele tem muita culpa (ri) quer dizer mérito pela Bossa Nova, essa que é a verdade. Ele já tinha esse jeito sincopado de tocar as músicas (canta: Mocinho bonito), já era o caminho para a Bossa Nova, mas eu não tenho a menor participação. (O número da Dóris) eu roubei de comédia americana e queria exaltar o casal bonito, que ele acabava de cantar, no meio do oceano entrava uma orquestra de 180 figuras e nunca ninguém perguntou de onde é que eles estavam tocando.

SC: O número do Oscarito, Calypso Rock, Melvis Prestes.

CM: Eu falei pro Oscarito, não podemos ignorar o cantor que é sucesso no mundo inteiro, Elvis Presley. Ele me respondeu com aquela cara de merda: “Sei, mas não gosto dele não”. E eu digo: “Nem eu, mas nós temos que criticar esse cara, vai dar certo”. Ele: “Mas como é que eu vou fazer aquilo?” Então, eu amarrei ele com cordas e ele ensaiou quase um mês, ele e a Sonia Mamed. Então, eu chamei um cara, que eu não sei o nome dele, mas era da América Central, ele começou a cantar com aquelas vozes, parecida com a voz do Elvis, e assim nasceu a música, mas antes tinha sido a maneira de dançar, que acabou sendo o maior sucesso do filme.

SC: Foi o primeiro filme brasileiro que falou em rock?

CM: Foi, antes do final eu já tinha feito uma dança de rock com Carlos Imperial.

SC: No navio.

CM: Que cabeça, porque eu que fiz e sou obrigado a saber não lembro. Você já sabe tudo. Olha, eu não dou nunca mais entrevista a vocês se você não conseguir colocar os meninos todos da Universidade pra eu dar uma palestra, por favor, eu quero falar com eles, quero dizer sobre o cinema, o amor, quanto tem que se dedicar. Já me chamaram 10 vezes pra eu ir ensinar, mas a minha pergunta é muito dura de responder. O que eu tenho? Tem ilha, câmera, tem lente? Ah, não tem, teoria não existe. Em cinema não existe teoria. Existe emoção, sentimento, sensibilidade e máquinas para fazer. Aí eu vou, não quero nem saber quanto é que vão pagar, eu vou dar aula todo dia, porque é a minha vida toda, a minha vida inteira foi essa.

SC: Me conta uma coisa, me falaram que em *Garotas e samba* todas as personagens são nomes de seus parentes. Todas as personagens, Didi, Zizi e Naná.

CM: (Canta o tema do filme, Didi, Zizi, Naná estão andando aí pra se arrumar). Todas as três irmãs Ondina, Izilda e Diná, minhas três irmãs. Ele (Zé Trindade) era Américo, meu pai e a mulher dele era Cotinha, minha mãe. Lembra a cena dele aprendendo Frances? (imita Zé Trindade no diálogo do filme).

SC: Essa canção que você cantou e fala o nome de todos é o tema do filme, na verdade a música dos créditos e de um musical no fim, muito americano...

CM: Todos cantando na rua. Minha influencia era toda do americano

SC: Mas a canção conta toda a história, toda a história já fica explicada lá nos créditos.

CM: Conta tudo, claro.

SC: Como é que foi o processo de composição da música?

CM: Eu contei pro compositor, Didi é a mais séria e vamos botar Adelaide Chiozzo como cantora. Naná é a mais boazuda e vamos botar a Renata Fronzi. Didi, Naná...

SC: E tinha Zizi que era Sonia Mamed.

CM: A Zizi era muito namoradeira, então ela largava o noivo no altar, não é mesmo?

SC: Nesse musical dizem que o marido da Adelaide Chiozzo deu um trabalho para ela fazer a cena ao final do filme, não podia beijar, chacoalha a água, a solução foi um número musical, me conta a história.

CM: Olha aquele dia foi difícil para mim, Adelaide chegou e me disse: "Eu não posso beijar ele" (Francisco Carlos). Eu disse: "Beijar? Mas é um beijinho selinho, bobagem". Não adiantou nada. Então vamos fazer o seguinte, ele joga uma flor na água e aquela flor boiando... quando ele jogar a flor a água mexe, ele beija você e a gente abaixa a câmera e mostramos a imagem por baixo. (Canta a música: Não pense meu bem por favor. Encena a número como Francisco Carlos) Só que a câmera demorou muito a virar para a flor e ainda pegou uma encostadinha. Foi uma barra, Adelaide saiu chorando do estúdio. E eu passei o dia todo, fui atrás dele (marido de Adelaide): "Que é isso Carlinhos"? (Carlos) "Eu vi!" (Manga) "Mas não tem nada, eu botei a flor pra não mostrar, vem ver". Ele não podia ver, só podia ver depois de pronto o copião.

SC: Então todo aquele número musical foi estruturado pra acabar deste jeito por causa do Carlos?

CM: Ela nunca pôde fazer musical assim como principal, sempre fazia com acordeom, mas eu precisava dela com ele, poxa, com uma música bonita dessas. Só teve um morreu ali.

SC: Você acha então, que ela teve muitos sucessos.

CM: Mas só na base do acordeom, não teve outro.

SC: Nesse filme tem o musical do trenzinho mas é o marido dela quem está tocando com ela.

CM: É.

SC: Ela foi uma coadjuvante que emplacou muitos sucessos, ela teve muitas músicas que ficaram famosas...

CM: *Beijinho doce* (canta a canção), tem a outra (canta *O trenzinho do amor*) chata essa!

SC: Chata, mas foi sucesso.

CM: Muito, fez muito sucesso esse musical, Francisco Carlos estava no auge.

SC: Depois ele foi principal em *Esse milhão é meu*, não foi?

CM: Foi, fez muito sucesso esse menino, muito sucesso. Galã mesmo, foi Anselmo Duarte, Cyl Farney.

SC: Também não sobrava muito espaço, não é? O Oscarito tomava para a si a figura masculina.

CM: Você viu um filme chamado duas histórias?

SC: Vi. Um que tem dois títulos, *Cacareco vem aí*.

CM: Com eu gostei de fazer aquele filme. A parte séria do Cyl naquele filme, eu roubei de *Gilda*, nunca ninguém percebeu. Lembra de *Gilda*? (Canta: você passa, por mim e não olha...) os meus filmes sempre tiveram músicas bonitas, porque eu gosto muito de música, eu gosto mais de música romântica, Sinatra...

SC: E aquele número *do Homem do Sputnik*, o da *Mademoiselle BB*?

CM: Eu disse pra ele (compositor) eu quero uma música que faça biquinho. Porque todo dia eu ia ao cinema Rex, ia no show do Machado e via uma aparição, uma escrava com correntes prateadas descendo a escada, a aí pensei: Meu Deus, o que é isto? Ela veio pra pista, dançou, linda, linda de morrer e eu pensei: Mas essa aqui que eu vou precisar pra fazer imitação da Brigitte

Bardot, e ela topou. Norma Benguel. Ela canta para o Oscarito e ao final ele diz: “Gostosa!” E sabia que ele (Oscarito) era a pessoa mais tímida do mundo? Ficava sentadinho num banquinho, assim perto de mim, humilde, quieto, amigo, sincero... Sabe como é pessoa de idade, já começo a ficar emocionado, depois vão dizer que foi por conta do vinho...

SC: No *Pintando o sete*, tem uma canção sua.

CM: Mas o mundo dá volta, que volta... não fiz pro filme não, isso foi uma música que nasceu dentro de mim, comecei a cantar e a Nora Ney perguntou pra mim: “Que música é essa?” (Manga) “Eu que inventei aqui”. (Nora Ney) “Posso gravar?” (Manga) “Posso gravar? Quer que eu me ajoelhe?” E ela gravou.

SC: Gravou antes do filme?

CM: Antes. Você vê que tem um parceiro meu aí.

SC: É, Geraldo Serafim.

CM: Tudo quanto era rádio tocava (Canta: não queira meu bem por favor... Como era?)

SC: Essa era a da outra cena, a do Francisco Carlos

CM: Meu Deus!

SC: Também é muita coisa que eu estou perguntando

CM: (Canta: Mas o mundo dá volta, que volta...) era uma história de um namorinho meu, depois de me dar o fora veio correndo feito uma cachorrinha. E eu disse: “Você vê que o mundo dá muita volta minha filha, o mundo dá volta”. Então é isso, é estilo Nora Ney.

SC: E o arranjo é de quem? Pra quem você deu essa música para fazer o arranjo?

CM: Dei pra Nora Ney, e já se foi coitada por causa de cigarro, né?

SC: No cinema Americano os números musicais sempre estão vinculados com a narrativa, a letra está sempre contando uma parte da história e no cinema brasileiro a gente já não tem esse vínculo. Então muitas vezes corta a condução, a música entra como um clip, sai. Porque que você acha que o público brasileiro aceitou esse formato tão diferente do americano?

CM: Porque é mais fácil, você pega um sucesso e bota, agora justificar o sucesso com o que eu estou contando aí é que era duro. E tem outra coisa, lá nos Estados Unidos a cada 100 americanos 101 compõe, só o Cole Porter, como dizia o Sinatra (imita a voz de Sinatra) Cole Porter... Você não gosta de Sinatra, não é?

SC: Amo Sinatra.

CM: Você viu aquele filme, De-lovely, difícil fazer um filme desses, não é? Eu acho difícil mexer com homossexualismo, difícil trabalhar.

SC: Agora me fala sobre os filmes que você trouxe do teatro, que o Oscarito já fazia.

CM: *Cupim, O golpe, Papai fanfarrão.*

SC: Eles foram do jeito que eram pras telas?

CM: Igual, filmamos dentro do teatro em uma semana. O Severiano Ribeiro pediu pra eu fazer. Eu comecei na segunda e acabei no domingo.

SC: E o que você fez com o coitado que ia compor a trilha? Como é que foi essa transição?

CM: Eu tive que botar a música que mais estivesse à mão, porque o filme levou uma semana. Eu não queria fazer não, mas eu não podia negar.

SC: Me fala sobre as características dos outros compositores que fizeram trilha para seus filmes. Você disse que o Léo Peracchi era muito forte, e o Radamés?

CM: Sério, fechado, músico toda vida.

SC: Sim, mas a música dele? Qual era a característica que te levava a escolher o Radamés. Vou escolher o Radamés para o Homem do Sputnik porque ele tem “isso” na música.

CM: Eu vou escolher o Radamés porque eu preciso de uma música tecnicamente perfeita.

SC: O Alexandre Gnatalli.

CM: Ele era mais suave, mais meigo, mais carinhoso, vai fazer o dia amanhecer (ri). O Lírio Panicalli é o mais americanófilo de todos, os arranjos do Lírio Panicalli eram como os de Axel Stordahl, ele era o grande arranjador do Sinatra. O Gaya era bom pra metal.

SC: No começo a Atlântida não tinha quase que nenhum equipamento de som.

CM: Nenhum, kinevox, era o negativo direto.

SC: Milagre?

CM: E o som na rua era com vara. A Atlântida era uma coisa que o Brasil deveria respeitar porque foi o início de tudo, por exemplo, (Gesticula mostrando dois lados) aqui está o iate do Roberto Marinho e aqui era o cais, Tinha um Cyl Farney aqui e outro Cyl Farney aqui. Eu tinha que fazer o Cyl Farney trocar de roupa com ele mesmo, só que não existia isso. Eu botei a câmera bem no meio e coloquei no meio um poste dourado, grosso e joguei muita luz nesse dourado para brilhar muito. Decorei o texto dos dois, porque ele fazia o texto com ele mesmo e gravei tudo, peguei o filme, fui pro escuro e botei uma fita isolante no meio. Coloquei lá e voltei pra trás e gravei só de um lado, ele falando decorado. Quando acabou eu voltei no escuro, tirei tudo aquilo e botei do outro lado que já estava gravado. Voltei atrás e gravei o lado de cá. Aquele poste brilhando tirou a emenda. Quando levou na cinegráfica isso, ninguém entendeu nada. Disseram: “Nós não entendemos nada, o que é que é isso aqui? O Cyl duas vezes? Tem alguma coisa errada aqui!” Ninguém nem entendeu e demoraram muito pra entender. Mas, era uma maneira absurda de só quem quer inventar loucura, tem que ter muita vontade de inventar. Foi no filme *As sete Evas*.

SC: Mas com o som era pior, porque o som demorou mais...

CM: Muito mais, o som é até hoje, se você colocar o som com música, ruído e uma piada, uma delas você vai perder. Você vê que o americano tem uma orquestra tocando, mas quando o cara fala ela vai lá pra baixo descaradamente. Som é mais complicado.

SC: Por causa dessa defasagem entre vídeo e áudio a música ficou muito tempo separada dos diálogos, não tinha como fazer a música do cinema americano que a gente ouvia por aqui, música e voz junto.

CM: A não ser que filmasse já gravado, a voz da pessoa gravada no estúdio, depois era só dublar, por isso que não deve ser real a história do Ruy Rey porque a voz no set não é a mesma que no estúdio de gravação, ali você grava

tudo perfeito, então o cara dubla o que cantou e sai perfeito. A dublagem quando entra em ação a música fica perfeito.

SC: Isso para os números musicais?

CM: Isso.

SC: Tinha verba para essa trilha musical, para esses compositores como Radamés?

CM: Pouquinho, pagava pouquinho porque todo mundo queria fazer, o cinema era um coqueluche, era um sucesso fazer um filme eu que tive a sorte de começar a fazer porque era muito difícil, mas era uma coisa muito bonita isso tudo. Eu antes de parar, e pretendo parar antes do fim do ano, eu vou fazer meu último filme.

SC: Eu já ouvi o copião lá na Atlântida da sua piada no documentário, que você queria refilmar *Esse milhão é meu*, mas com o dinheiro na cueca, mas que agora não dá mais para fazer...

CM: Eu tive uma idéia muito engraçada para fazer ele guardar o milhão dentro da cueca, mas um cara aí já fez, então perdeu a graça, você viu isso lá, é?

SC: Eu vi, eles estão editando.

CM: Mas eu vou fazer, não sei qual, não sei ainda, mas vou fazer um filme pra me despedir, vou acabar como comecei. Olha, (mostra uma foto) é possível um cara mais magro do que esse.

SC: Essa foto é da filmagem de *Nem Sansão nem Dalila*?

CM: É, ali vocês vêem o seguinte, o Manga, o primeiro Manga ali *Nem Sansão nem Dalila* eu tinha 23 anos. Ao lado dele (mostra outra foto) eu fumando charuto, mas nunca fumei, com 60 e poucos anos. Do outro lado eu com 27 anos fazendo o *Homem do Sputnik* e embaixo eu atualmente com 81. Passei por tudo isso é muita coisa.

SC: Você acha que os primeiros musicais brasileiros da Atlântida tinham alguma coisa do teatro de revista?

CM: Muito, não tinha personalidade ainda não, bolas de gás lembra? Bexiga, depois começou a tomar uma certa personalidade. E outra coisa, eu tirei isso do

cinema americano, preto e branco, o que eu quero dizer é com sombra e sem sombra que era uma forma de me libertar daquilo também.

SC: O número Tem que rebolar é uma homenagem sua para o teatro de revista, do princípio da Atlântida?

CM: Era! Típico (canta e dança a canção do número musical). Eles eram os dois de revista, o Oscarito e a Sonia Mamed. Essa se acabou por causa disso (mostra garrafa de bebida), isso não que é vinho e vinho não é bebida, foi por causa de bebida, mas a primeira vez que ela chegou no estúdio meia... Eu percebi. Daí chegou a segunda, daí não só percebi como fui falar, mas ela tinha um gênio... Aquele que está em pé de óculos (mostra outra foto) é o Vitor Lima, já ouviu o nome dele em cinema? E o que está sentado no jipe é o Rui, cunhado do Severiano Ribeiro.

SC: Aquele número da Sonia Mamed em Garotas e Samba também é inspirado em teatro de Revista? *Menina vai, com jeito vai?*

CM: Eu fui ao teatro pra ver um cômico, me disseram: tem um cômico novo que você vai adorar! E eu fui ao Teatro do Recreio, cheguei lá estava vendo, quando apareceu lá uma velhinha engraçadíssima e eu morria de rir com a velhinha, mas cadê o cara? Dizem: “Olha aí agora é ele, agora é ele!” Veio um de terno preto, chapéu de coco preto, era o Vagareza, lembra? Ninguém conhecia. O nome dele nem era Vagareza, ele tinha outro nome. Eu gostei dele e fiquei até o fim, quando chega ao fim me entra ela (Sonia Mamed) com um maiozinho aqui (mostra as pernas e canta: Vai, com jeito vai senão um dia a casa cai, menina) eu tirei a Emilinha Borba pra ela gravar, essa música é da Emilinha Borba.

SC: Eu vi o nome da Emilinha nos créditos, mas não a vi no filme, pensei que tivessem perdido, perguntei na Atlântida e eles disseram que achavam que talvez o número tivesse queimado, talvez estragado o filme.

CM: Não! Tirei porque o sucesso era dela, mas botei a minha menina lá, e foi ali que eu disse: “Você vai longe!” Mas não estava preparada para aquilo. Bonitinha que só vendo, era casada com Augusto César, mas não soube se manter.

SC: Tinha muito isso nos seus musicais de você pegar uma música e colocar outra pessoa pra cantar, por exemplo, a Sonia Mamed e o Oscarito cantaram uma música, que era gravada originalmente pelo Luiz Gonzaga, em *De vento em popa?*

CM: Que música era essa?

SC: *Delegado no côco.*

CM: Tinha, porque era o tipo de uma coisa boa para uma dupla de humorista fazer.

SC: Mas é mais um amadurecimento nos seus filmes, porque antes era o próprio cantor que fazia o número.

CM: Era o verdadeiro que tinha que fazer o número, mas eu gravava com as vozes dos atores. Você está descobrindo tanta coisa em mim que daqui a pouco eu vou me convencer que realmente eu criei muita coisa.

SC: Depois eu mando uma lista das coisa que eu acho que você criou e você me responde se foi ou não.

CM: Então, quer dizer que eu sou um pouco diferente do que pensaram e disseram? Mas agora acabou... 81

SC: Acabou não, dá tempo de fazer muito filme ainda.

CM: Pelo menos uma palestra eu quero fazer pra vocês com bastante aluno, 25 filmes longa metragem não é fácil... Agora, duas fraturas na bacia, tenho que usar maquiagem pra ajudar, eu era magrinho e que resistência que eu tinha.

SC: Eu assisti um making off e você estava ensaiando bailarinas, até a coreografia você fazia?

CM: É, não tinha coreógrafo. Foi isso que a Renata Fronzi disse pra Carmem Miranda, contou tudo o que eu fazia com as mulheres e não tinha coreógrafo. E numa noite, aquela noite ali (mostra foto) depois de um show deles nós fomos pra casa dela, passamos a noite toda eu ela e o César Ladeira, comendo, bebendo nós rimos pra caramba. Nós ficamos o domingo a noite, a segunda que não tinha teatro inteira e a terça feira até a hora do teatro. Quando chegou perto da metade da terça feira a Carmem chegou: "Eu não agüento mais!" Jogou aquele sapatão, deitou no sofá e disse: "Manga, pelo amor de Deus, faz uma

massagem nos meus pés”. (Manga) “Faço!” Dali a pouco ela diz: “Para um pouco”. Eu parei, e ela me perguntou que a Renata disse que era eu que fazia a coreografia, se era verdade. Não é porque ela é minha amiga não, mas é que ela é argentina, e ela não mente. Então ela disse: “Eu quero que você faça a história da minha vida”. E eu disse: “Eu?” E ela disse: “É porque se você não fizer, ninguém vai fazer”. E eu não consegui fazer. Família sempre quer mais dinheiro, a Paula Lavigne comprou uma parte, mas até hoje não consegui fazer, mas ninguém fez. Um dia depois em São Paulo o Mauro Massaine me chamou na casa dele. Estava ele, a mulher e um casal. Sentei pra conversar, estava conversando e conheci o casal. A Carmem de repente sentou, botou os pés aqui (mostra as pernas) e eu não sabia nem o que fazer. “Faz uma massagem nos meus pés Manga?” E eu, olho o mal estar porque pé pra mim é um lado muito sério da mulher, pelo menos eu acho. Olhei pro marido dela e ele fez que sim com a cabeça. Ela disse: “Porque você não fez ainda a história da minha vida Manga?” (Manga) “Porque não deixaram”. 40 anos depois daquele dia ela falou isso. E eu não consegui fazer. Agora não quero mais, mas se eu fizesse ia fazer bem feito.

SC: O número musical do sonho do Conde Verdura...

CM: É meu! Criação, idéia, tudo.

SC: Ele é o maior número musical da Atlântida? O mais longo?

CM: É, e aquilo foi tudo idéia minha porque eu peguei o enredo do burle e li que ele era mentiroso, ele não era nada e queria ser de cinema, então fiz da mentira do Conde um sonho enorme, e é no sonho que você vê que ele não é nada.

SC: E tem várias canções...

CM: Várias, as pessoas todas que rodeiam ele no sonho estão em terceiro plano, o Dick Farney tocava piano, o Cyl tocava bateria.

SC: Até que ele acha a si mesmo como motorista.

CM: É, quando ele acorda está como motorista, quando ele olha é ele mesmo. Tudo aquilo foi escrito por mim, pensado por mim. Quer dizer, não era uma coisa burra, não é? O sonho do cara que criava tudo aquilo na cabeça dele e

ao final quando ele senta no carro o motorista dele era ele mesmo. Quando as pessoas falam que eu sou isso, sou aquilo, diga: “Não é nada disso, ele é um cara comum”. Não foi isso que o Luiz Henrique te falou?

SC: Ele disse: “Não vai achando que ele vai te esnober, pode ir lá”. Ele é muito boa pessoa, me ajudou muito, me recebeu lá, mostrou arquivo.

CM: E ele está muito orgulhoso do Ministério comprar os filmes. Ele disse: “Manga, vai levar agora no país inteiro. Vai a tudo quanto é faculdade, vai passar a ser um instrumento educacional do cinema”. Pode ser que as pessoas fiquem preocupadas em perder o emprego... o Otelo que disse, a Atlântida era eu, o chafariz e o Oscarito.

SC: Foram muitos números musicais, nem temos tempo para falar de todos

CM: Muitos, o primeiro do Dick foi *Alguém como tu*.

SC: Eu lembro, o da puxadinha no punho?

CM: Mas ela sabe tudo... Eu nem sabia como eu ia dirigir, minha primeira vez no estúdio e botam o Dick descendo uma escada (canta: *Alguém como tu*), mas ele desceu assim a escada (anda muito duro e com os braços na lateral do corpo) e eu: “Corta!” Porque parecia um robô e disse: “Presta atenção Dick, muita gente em filme americano, quando o cara vai “cantar” uma estrela, a primeira coisa que ele faz, ele puxa a camisa assim, assim (puxa os punhos da camisa) e diz: meu nome é fulano!” Até quando eu conto isso no meu Show as pessoas morrem de rir. E foi verdade.

SC: E foi difícil fazer o pessoal acostumar? Porque eles estavam na rádio sem imagem.

CM: Claro! O Zé Trindade era um cara, por exemplo, que só sabia fazer graça parado, se mandasse dizer alguma coisa indo daqui até lá ele andava sem dizer nada só ia falar quando chegasse perto dela, era uma dificuldade, mas o ator acostuma.

SC: Ainda bem que tiveram direção.

CM: Ah! Sim! Pelo menos no (Canta: *Alguém como Tu*) ele cantava bem, não é?

SC: Todo filme seu tem um número musical.

CM: Todos, eu adoro música. Dupla do barulho tem o dela...

SC: Tem o dos dois no palco Oscarito e Otelo, que repete no fim, um que eles falam sobre a francesa e a italiana...

CM: Ah! Eu mandei fazer aquela roupa com uma fazenda de colchão, este (mostra foto da cena final com eles de terno) era no final do filme, mas na abertura é com a roupa de colchão.

SC: Era tudo assim?

CM: Tudo assim.

SC: Figurino quase nada?

CM: No final tinha, mas no início não. E muitas vezes era roupa que eles usavam, era roupa deles.

SC: Dos próprios artistas? Os artistas iam com roupa de show?

CM: Claro, não tinha dinheiro não

SC: E a parte instrumental das trilhas, tinha orquestra para gravar?

CM: Tinha.

SC: E era pago?

CM: Era, pagavam, mas na tela eram figurantes fingindo, mas algumas vezes eu precisava dos autênticos. A Odete Lara, por exemplo, no *Duas histórias* (canta: você passa por mim e não olha...) e tem um metal, eu tive que botar o próprio porque quando ela variava ele variava também. Ele não ia deixar o som dele com outro aparecendo. Ela sabia até da minha música em *Matar ou correr...*

SC: *Matar ou correr* não, sua música está em *Pintando o sete*.

CM: *Matar ou correr* era outra, era de um cara muito brega, mas parecia de cowboy, não parecia? (Canta: pra que serve esta noite tão clara)

SC: E ele não chiou muito de emprestar a voz?

CM: Não, pelo contrário, para ele ficou melhor.

SC: E o John Herbert, não ficou bravo de falar que não era ele?

CM: Não, era comum, My fair Lady não era, Gilda não era, não é ela! Eu gostei muito de falar com você, mas queria que um dia você juntasse bastante aluno, que eu tenho tanta coisa pra contar. Eu iria com o maior prazer do mundo.

SC: O que de seus filmes na Atlântida foi pra TV?

CM: A cena que eu fiz do Cyl Farney falando com ele mesmo, o Chico Anízio show foi todo baseado nisso, só que não foi com fita, aí já tinha aparelho. Isso foi um, os musicais todos da Atlântida, não as músicas, mas a maneira como botar a música de abertura, todas as minisséries são baseados lá. Agora você tem meu telefone, tem meu endereço o que você precisar eu vou fazer com o maior prazer do mundo. Se tiver mais perguntas manda para mim, tenho a maior paciência do mundo e nada de má vontade.

SC: Muito obrigada

CM: Agora, se você me chamar para fazer um debate, eu Cacá Diegues, e não sei quem, não vou! Eu não tenho que debater nada. Cada um tem a sua opinião e acabou.

SC: É que na verdade são gêneros diferentes, não tem porque ficar brigando.

CM: Lógico, não vou fazer filmes como o Glauber Rocha, não sou de esquerda e nem sou repórter. Agora quem esteve aqui em casa outro dia e achei que ele dá muito valor a isso, um garoto que está na moda agora...

SC: Selton Melo?

CM: Isso, Ele disse: Estou apaixonado porque estou na frente de uma estátua que sabe tudo. Quer dizer, o cara veio aqui pra ouvir. Se as pessoas não estão interessadas em saber o início deles, paciência, mas o início não começa no esgoto. O nosso começo é este aí, Oscarito e Grande Otelo fazendo Romeu e Julieta. Já viu isso?

SC: Imperdível.

CM: Você sabe que aquele dia Otelo saiu do cemitério onde a mulher dele foi enterrada matando o filho e matando a si própria? Ele saiu do enterro, foi para o estúdio e gravou (Imita os atores na cena).

SC: Tem um número musical muito bom, não é seu, que é o do Oscarito imitando a Cuquita Carballo.

CM: Eu uso demais isso no meu show, mas não tem esse negócio, eu gosto dos meus, do Macedo.

SC: É a paródia da paródia.

CM: Mas eu faço comentários do que é meu e do que é dos outros e cito, porque não é meu, mas é o início de tudo.

SC: A Adelaide Chiozzo estava me falando: “O que não é do Manga, você pergunta mesmo assim, porque ele estava lá assistindo, ele ficava olhando o Macedo fazer tudo, então ela vai saber te falar tudo”.

CM: É verdade. Só em fazer parte deste começo para mim...

SC: Muito Obrigada

CM: Nada!

Entrevista com Billy Blanco

Hall do Hotel Braston, São Paulo – SP

Dia 22 de agosto de 2009.

A entrevista foi acompanhada por Orlando Mancini, doutorando do programa de Pós-graduação em música da UNICAMP.

SC: O Senhor é de Belém do Pará, certo?

BB: Mas não tenho culpa nenhuma nisso, não tenho culpa de ter tido este privilégio.

SC: Qual a sua escola na música lá em Belém? Como o Senhor aprendeu? Sozinho, teve algum professor?

BB: Aprendi na vida, aprendi um pouco com um professor de violão chamado Vandic Amanajás, em Belém do Pará, violão, eu era garoto, tinha 12, 13 anos, depois eu fui por mim mesmo, fui tocando e fazendo show lá e isso facilitou muito. Depois vim para São Paulo, vim para o Mackenzie, encontrei com músicos mackenzistas lá e prossegui fazendo música. Tive vários contatos com maestros aqui. Depois quando me transferi para o Rio eu estudei musica com Aida Gnatalli, irmã do maestro Radamés Gnatalli. Tomei alguns ensinamentos com o maestro também e daí prossegui.

SC: No Rio o Senhor conheceu o Aloysio de Oliveira?

BB: Muito, eu fui muito ligado a ele, ele se operou duas vezes no Rio e nas duas vezes eu estava ali na cabeceira, fazia companhia para ele lá, fui da intimidade dele.

SC: o Aloysio se tornou uma pessoa muito importante para o cinema brasileiro, na Atlântida...

BB: Sim, sim,

SC: o senhor tem alguma ligação com essa época dele, o senhor tinha algum contato quando ele estava trabalhando nos filmes?

BB: Não, infelizmente na Atlântida não tive, eu conheci o Aloysio já posterior à extinção da Atlântida.

SC: Podemos falar sobre os elementos que estavam na sua música que pertenceram à Bossa Nova antes da Bossa Nova...

BB: O Tom e eu, o Tom Jobim e eu que éramos parceiros, amigos, começamos a fazer música com acordes diferentes, letras diferentes. Fizemos inicialmente a *Sinfonia do Rio*, e isso foi uma premissa da Bossa Nova, foi por aí que começou a coisa.

SC: O Senhor chegou a freqüentar o Sinatra-Farney?

BB: Eu não, a minha mulher quando era solteira, foi uma das fundadoras do Sinatra-Farney.

SC: O Senhor teve contato com os músicos que freqüentavam lá?

BB: Sim, com João Donato, Johnny Alf, que foi quem realmente soltou a primeira música em forma de Bossa Nova, foi ele! Depois é que veio João Gilberto e confirmou com a batida de violão realmente bem diferente e ampliou o trabalho do Johnny Alf, fazendo então, definitivamente a Bossa Nova mundial

SC: Podemos então conversar sobre as canções de sua autoria para os filmes.

BB: Sim!

SC: A Atlântida tinha uma tradição de usar nos créditos iniciais dos filmes um arranjo com o tema das músicas que seriam cantadas. Quando o Manga assume a direção e começa a fazer muitas inovações, uma delas é o uso da canção de uma maneira diferente. Em 54 ele coloca sua música *A grande verdade*...

BB: Deu até um balé... Foi orquestrada pelo Panicalli se não me engano, Lírio Panicalli.

SC: Como é que foi a colocação desta música no filme? O Manga encomendou essa música?

BB: Ele encomendou a música, ele pediu a Klécio Caldas e Armando Cavalcante que são os meus padrinhos musicais, foram os que me lançaram no mercado. Ele pediu ao dois que fizessem uma música, mas não aprovou porque eles fizeram uma música que não deu sentido para ele. Então eu ouvi a conversa deles, fui para casa, fiz a *Grande verdade* e levei para o Manga. O Manga ficou feliz da vida porque imaginou logo tudo o que podia fazer com a

música. Deu para o Dick Farney gravar e a música se saiu bem no filme, deu balé para a moça dançar e também para a escuta.

SC: Qual era a sua relação com o Manga na época? Só profissional...

BB: Bom, nos somos primos, então eu tinha uma proximidade muito grande. A minha aproximação com ele pelo filme, apenas aumentou o vínculo, mas não houve nada demais.

SC: Em 56 o Manga pediu uma inovação para o Senhor, que foi o tema de *Garotas e samba*, Didi, Zizi e Naná...

BB: Didi, Zizi e Naná eram as irmãs dele, ele me pediu pra fazer essa música de gozação para elas, nem me lembro mais da música, a música era estranha, uma marchinha...

SC: Qual foi o formato de canção que o Manga te pediu, ele conversou comigo e disse que pediu especificamente um formato que a música contasse a história do filme, que você saberia me dizer, quais foram as referencias que o Senhor buscou para fazer esse trabalho, porque não se fazia isso no cinema brasileiro.

BB: Zizi, Didi, Naná, não me lembro desta letra, faz tanto tempo, estou com 86 anos, você vai me perdoar, né?

SC: A letra eu posso lembrar Zizi, Didi, Naná, estão andando aí pra se arrumar. Didi quer ser cantora, Zizi quer ser vedete, Naná vai na valsa e pinta o sete, não tem problema a letra, eu queria era saber se o senhor teve alguma referência para fazer este tipo de música para o cinema.

BB: Fiz por observação na vida particular deles para elaborar a letra e a música. Não teve influencia musical de nenhuma outra parte.

SC: O senhor teve alguma participação na gravação da canção para o filme? Na produção? Ou arranjo?

BB: Não

SC: O senhor só fez a música e entregou?

BB: E caí fora.

SC: Nem deu opinião para escolher os cantores, tudo foi o Manga?

BB: Foi obra toda do Manga.

SC: *Mocinho Bonito*...

BB: *Mocinho Bonito* é uma espécie de definição do moço da minha época. Eu por exemplo recebia vintão por semana da minha irmã casada. Eu era solteiro, estava em casa ainda. E cabelo assanhado era o que se usava, com muito cuidado penteava do lado, mas ficava em cima com o cabelo assanhado. Bem, aí vem o lado social da coisa, tinha de morar num barraco, passar por um palácio, pela opinião dele, pela palavra dele, não que isso fosse verdade. Ele apenas dizia, ele sonhava em ser de um palácio, de uma casta superior. Ele era lá do Estácio, que era um bairro humilde. Ainda tinha umas cabanas e alguns favelados, depois é que acabou. Mas, o tema é um tema social que eu aproveitei para fazer uma crítica aos moços da época.

SC: E a parte da estrutura musical ela também tem elementos da bossa nova?

BB: Talvez...

SC: Mas ela é uma música de um período mais maduro da sua composição.

BB: Um pouco mais maduro...

SC: Naquela época era muito concorrido para colocar uma música em um filme...

BB: Era.

SC: E as pessoas muitas vezes se ofereciam para colocar a própria música, mas no seu caso foi ao contrário, foram pedir a sua música.

BB: Sim, foi solicitado a mim fazer uma música com essas características, mas o *Mocinho bonito* foi uma idéia absoluta de observação, conhecimento de causa, não teve interferência de ninguém, nem solicitação de ninguém.

SC: Então ela foi uma música que na época do filme, 56, já tinha sido gravada pela Dóris?

BB: Já!

SC: Ela era sucesso?

BB: Era o carro chefe dela.

SC: A música foi levada para o filme igual à gravação original?

BB: Foi.

SC: Não teve arranjo diferente?

BB: Não teve.

SC: O que significou na sua carreira ter a oportunidade de colocar suas músicas nos filmes?

BB: o que significou para mim? É que com a aparição no filme eu corri o Brasil todo, para conhecimento de todos de quem eu era e o que eu fazia. Eu fiquei muito feliz com isso porque foi um princípio muito bom.

SC: Então era o começo da sua carreira?

BB: Sim.

SC: Esses shows que o senhor fazia na época dos filmes eram nos cinemas, eram em teatro?

BB: Eram na maioria em boates. Eram em recantos onde bebiam e cantavam. Eu não bebia porque eu me segurava.

SC: O senhor chegou, na época, em cidades que não tinha teatro, cinemas, a fazer show em circo?

BB: Fiz shows de lona, sim, fiz.

SC: O senhor ia sozinho?

BB: Fiz show em circo...

SC: pelo interior do Rio?

BB: Sim.

SC: E quem acompanhava o senhor.

BB: Um conjunto da época que eu não me lembro quem era...

SC: Não tem problema, não precisa lembrar nomes, como era a formação?

BB: A formação era violão, pandeiro, piano quando tinha, contra baixo, um sopro qualquer e a minha coragem, minha cara.

SC: Saindo destes shows, depois dos filmes o senhor teve melhores chances?

BB: Músico sempre vai evoluindo, vai somando conhecidos, vai se aplicando no trabalho dele e aos poucos ele vai subindo na carreira até ficar conhecido. No princípio é uma dificuldade porque eu tinha que correr atrás do artista para ele gravar, mas depois de um certo tempo artista passou a correr atrás de mim pra gravar minhas músicas.

SC: Eu encontrei até agora três músicas que o senhor compôs, mas no e-mail que Paulo Blanco me mandou ele disse que o senhor cantarolou uma outra música que não está aqui na minha lista. Ao certo, quantas canções o senhor fez para a Atlântida?

BB: Sabe que eu não sei? Fiz para vários filmes do Zé (Carlos Manga), mas não lembro mais. Teve outro que eu fiz, mas não para o Manga.

SC: Macedo?

BB: Não.

SC: Burle?

BB: Não.

SC: Então eu tenho que procurar em mais filmes, porque suas canções estão lá?

BB: É, realmente, porque essa canção, inclusive, eu fiz... Tinha *Paixão*, *Domingo Azul* e uma outra que não me lembro, eram três...

SC: No mesmo filme?

BB: No mesmo filme. Eram três tapes diferentes. A história de uma “boa” que vinha pela Atlântica, vinha andando e entrava no Clube Maremar. Quando ela vinha passando por ali os operários de obra caíam na obra, outros desciam pelo andaime para ver aquela mulher que era demais... Chamava-se *A aparição*. A outra era *Domingo azul*.

SC: As canções que o senhor escrevia, tinha alguma chance de escolher quem iria interpretar?

BB: Não, às vezes eu nem estava lá, me davam o take do filme, passavam para eu olhar e escrever sobre.

SC: O filme já estava pronto? Então não era usado para números musicais tradicionais, como se fazia antes?

BB: Não, já era uma canção feita de propósito, inclusive específica, justamente sobre o que estava acontecendo em cena. Eles passaram o copião para mim, para eu tomar conhecimento. Não me recordo se o filme era da Atlântida, mas naquele tempo era só Atlântida, não tinha outra... Cabeça de velho, você perdoa, não é?

SC: Não se preocupe, agora, com o nome das músicas eu encontro o filme e verifico.

Uma última pergunta para acabar...

BB: Encerrando... Me lembro até as palavras dele, ele escutou as músicas e disse: “acertou na mosca”

SC: A Dóris Monteiro, em uma entrevista, falou que o Senhor era responsável por ela cantar...

BB: Ela só cantava porcaria, cantava bolero, cantava aquelas músicas ultrapassadas. E achei que ela era muito jovem para cantar essas velharias e ajudei a montar um repertório mais moderno, cantar uma música com mais jeito...

SC: Ela tinha alguma experiência?

BB: Não! Ela começou por aí, ela cantava bem e começou com músicas do Fernando César, falecido. Muito bonitas as canções. Isso era o lado bom dela, no geral era uma dessas músicas de qualidade no meio de doze músicas horríveis.

SC: A projeção dela veio depois desses filmes?

BB: É, ela teve muita felicidade com essa música minha, e eu também.

SC: O senhor chegou a receber prêmio na época com as canções do filme?

BB: Recebi disco de ouro em 1955 por ser o melhor letrista, o compositor foi Azael Alvares. Recebi disco de ouro, recebi várias coisas, troféu Rio de Janeiro. Muito troféu, muita medalha em casa que não me lembro de quem nem quando.

SC: Até certo momento da sua carreira o senhor fazia as músicas e dava aos cantores, quando o senhor começou a cantar?

BB: Quando eles não davam o que eu esperava na música, eu comecei a interpretar, daí que eu verifiquei que havia uma diferença muito grande entre o intérprete e o cantor. Eu não sou cantor, nunca fui e nem pretendi ser, mas procurei interpretar minhas músicas valorizando, dando sentido exato e a entonação que eu achava conveniente.

SC: E o senhor nunca teve convite para colocar músicas com a sua voz no cinema?

BB: Sim tive, o Aloysio de Oliveira me convidou para gravar no selo *Elenco*, que ele estava lançando e eu aceitei. No dia da gravação, a hora da gravação era às 10 horas, oito e meia eu estava em casa andando de um lado para o outro dizendo: “Não vou, não vou, não sou cantor”. O Billynho, meu filho mais velho tinha na ocasião seis anos e disse: “Papai, vai, o Tom e o Vinicius também cantam mal e já gravaram”. Daí eu me enchi de brio e fui. Esta gravação está no Japão até hoje.

SC: Qual o número de discos que o senhor vendeu naquela época?

BB: O número de fonogramas de uma música que foi repetida eu tenho 650, agora músicas isoladas eu tenho de 380 a 400 por aí.

SC: A sua participação nos filmes trazia uma diferença muito grande? A música que estava fora do filme vendia menos ou mais do que as que estavam no filme?

BB: Era relativo, tinha filmes que promoviam a música, mas tinha filmes que não significava quase nada no aparecimento da música.

SC: Essas canções dos filmes estiveram em discos seus fora do filme?

BB: *Didi*, *Zizi Naná* está só no filme, ninguém gravou depois, não havia interesse. *A grande verdade* Dick Farney gravou. *Mocinho bonito* teve muitas gravações.

SC: Muito obrigada pelo seu tempo.

BB: Muito obrigada a você Sandra e ao Orlando, queria recomendar a vocês dois. Haja o que houver não parem de cantar.

Anexo três: Pôster

1947 - OUTUBRO - 1947

A Companhia Atlântida apresenta o 1.º espetáculo de sua história, escrito por de grande escritor brasileiro, JOÃO CABRAL, com o título: MOLEQUE TIÃO

Escrito por JOÃO CABRAL
 Direção de J. B. TANKO
 Distribuição de LUCR

ART PALACIO



MOLEQUE TIÃO

ATLÂNTIDA

atlântida apresenta

AREIAS ARDENTES

com FADA SANTORO
 CYLL FARNEY
 JOSÉ LEWGOY
 RENATO RESTIER

LUIZA BARRETO LEITE
 MARGOT BITTENCOURT

DIREÇÃO de J. B. TANKO

DISTRIBUIÇÃO de LUCR



Atlântida apresenta

baseado no famoso romance de Gastão Cruz 'ELSA E HELENA'

Anselmo DUARTE * ELIANA em

A SOMBRA DA OUTRA

Direção de WATSON MACEDO
 Produção Atlântida

com ROCIR SILVEIRA
 Cacy Medina - A. Fregalente - Mario Lago



Atlântida apresenta

BARNABÉ, TU ÉS MEU!

com OSCARITO GRANDE OTELO

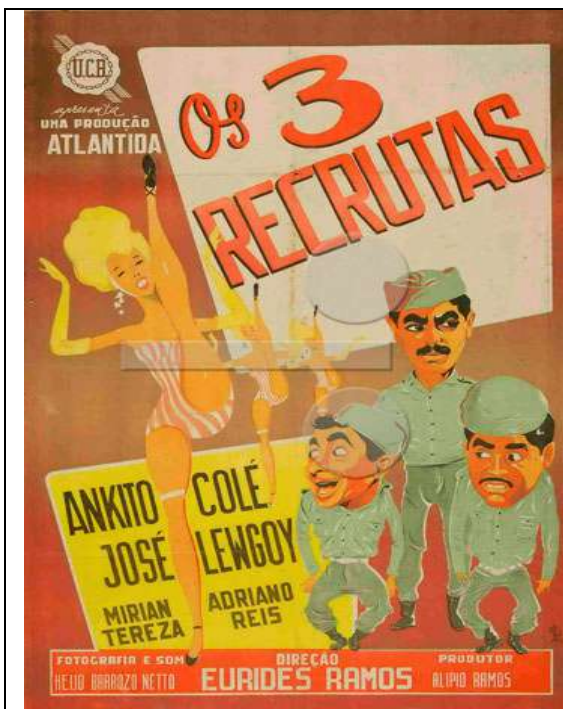
FADA SANTORO - EMILINHA BORBA - ADELAÍDE CHIOZZO
 CYLL FARNEY - JOSÉ LEWGOY - RENATO RESTIER - PAGANO SOBRINHO
 BERLIET JUNIOR - D'ANDREIA NETO

em cinco, em números musicais

SILL TARR • BEBE INHES
 FRANCISCO CARLOS • NON CURY
 JULIANA YANAKIEVA • MARION
 MARY GONCALVES • OS CARIOCAS
 ZUY REY • VERA LUCIA
 e muitos outros

Direção de José Carlos Burle





ATLANTIDA
apresenta

OSCARITO
EM
GUERRA SAMBA

ao...

ITALA FERREIRA
IVON CURI
FRANCISCO CARLOS

EN NUMEROS MÚSICAIS:
DIRCINHA BATISTA
BLACK-OUT
VIRGINIA LANE
NORA NEY
IVANA
ISAURINHA GARCIA
JORGE GOULART
TRIO DE OURO
VOCALISTAS TROPICAIS
DALVA DE ANDRADE
E BENE NUNES

DISTRIBUIÇÃO: **U.C.B.** - DIREÇÃO: *Carlos Manga*

Atlântida
apresenta

OSCARITO

em

DISTRIBUIÇÃO **U.C.B.**

O GOLPE

Com **VIOLETA FERRAZ**
e **MYRIAN TEREZA** * **RENATO RESTIER**
MARGOT LOURO * **AFONSO STUART** * **ADRIANO REYS**

Direção: **CARLOS MANGA**

Atlântida
apresenta

DISTRIBUIÇÃO **U.C.B.**

PAIXÃO NAS SELVAS

CYLL FARNEY
VANJA ORICO
JOSEPHINE KIPPER
GRANDE **OTELO**

ORIGINA POR FRANCISCO EICHORN

atlântida apresenta

Colégio de Brotos

com **Oscarito**

CYLL FARNEY
INALDA FRANCISEO CARLOS MYRIAN TEREZA
MARGOT LOURO RENATO RESTIER
AVANY MAURA AFONSO STUART
BADARÓ

DIREÇÃO: CARLOS MANGA

DISTRIBUIÇÃO **U.C.B.**

atlântida apresenta

OSCARITO

com Sonia MAMED Francisco CARLOS

em

Êsse milhão é meu!

com

AFONSO STUART
MIRIAN TEREZA
MARGOT LOURO
ZEZE MACEDO
AUGUSTO CEZAR
RIBEIRO FORTES
AGILDO RIBEIRO

Direção de CARLOS MANGA

Atlântida apresenta

OSCARITO

em

em

PAPAI FANFARRÃO

CYLL FARNEY
MYRIAN TEREZA
MARGOT LOURO
AFONSO STUART
SARAH NOBRE · POLA LESTE
TETSUO KAWADA · PAULO MONTEL

UM SUCESSO NO PÁLCO AGORA NA TELA PARA O SEU contentamento!

DIREÇÃO DE CARLOS MANGA

atlântida apresenta

FRANCISCO CARLOS · ADELAIDE CHIOZZO
IVON CURI · RENATA FRONZI
ZE' TRINDADE · SONIA MAMED
PITUCA · BERTA LORAN
JEDEVALADÃO · ZEZE MACEDO
CESAR LADEIRA
SUZY KIRBY

Garôtas de Samba

NÚMEROS MÚSICA 504

CESAR DE ALENCAR
EMILINHA BORBA
ISAURINHA GARCIA
JORGE GOULART
JOEL ALMEIDA
NORA NEY
RUY REI
VENILTON SANTOS
TEREZINHA MORANGO

FRANCISCO CARLOS

DIREÇÃO DE CARLOS MANGA

atlântida apresenta Oscarito em

"TREZE CADEIRAS"

com

RENATA FRONZI
ZÉ TRINDADE
GRIJÓ SOBRINHO
ROSA SANDRINI

direção de FRANCISCO EICHORN

allântida
APRESENTA **CYLL FARNEY** EM

"E O Espetáculo Continua"

COM
ELIANA
JOHN HERBERT
DORIS MONTEIRO
ZÉZÉ MACEDO
CELENEH
PITUCA
AUGUSTO CEZAR
ITALO ROSSI

DIREÇÃO DE
CAJADO FILHO

allântida
apresenta **OSCARITO** em

O HOMEM DO "SPUTNIK"

com
CYLL FARNEY

é
Zéze Macedo
Neide Aparecida
Hamilton Ferreira
Heloisa Helena
Alberto Peres
Norma Benguel
Cezar Viola
Joe Soares
Grijó Sobrinho
Abel Pera
Fregolente

direção de
Carlos Manga

allântida
apresenta
OSCARITO
em

CUPIM
com
SONIA MAMED
Renato Restier

Margot Louro
Augusto Cezar
Cezar Viola
Marilú Bueno
Rosa Sandrini
direção de:
Carlos Manga

allântida
apresenta **Corequinha e Fred**
Sonia Mamed em

O PALHAÇO O QUE É?

Hamilton Ferreira
Nancy Wanderley
Fábio Sabag
Labanca
Yara Cortes
Jayme Filho
Francisco Anísio
Castro Barbosa
Zumbi Zumbizinho
Meio Quilo
direção de
Carlos Manga

DISTRIBUIÇÃO **UCB**

atlantida apresenta **SONIA MAMED** em

AI VEM A ALEGRIA

com

RENATO RESTIER
MARIA PETAR
ANTONIO CARLOS
PITUCA
FRANCISCO NEGRÃO
CARMEN VERONICA
ABIGAIL PARECIS
SERGIO ROBERTO
EVELIN RIO
JACKSON DO PANDEIRO
E ALMIRA CASTILHO

direção de
CAJADO FILHO

atlantida apresenta **OSCARITO** em

DUAS HISTÓRIAS

com

CYLL FARNEY
ODETE LARA e **SONIA MAMED**

e

JAIMÉ FILHO
DURTE DE MORAIS
GRIJO SOBRINHO
FRANCISCO ANÍSIO

direção de **CARLOS MANGA**

atlantida apresenta

OSCARITO
e **CYLL FARNEY**

OS DOIS LADRÕES

COM

EVA TODOR
JAIMÉ COSTA
EMA D'AVILA
JAIMÉ FILHO
IRMA ALVAREZ
LENITA CLEVER
SERGIO ROBERTO
CARLOS MANGA

DIREÇÃO DE

atlantida apresenta

OSCARITO

PINTANDO O 7

com

CYLL FARNEY

SONIA MAMED
ILKA SOARES
MARIA PETAR
ANTONIO CARLOS
EMA D'AVILA
GRIJO SOBRINHO
ABEL PERA
ZELIA HOFFMAN
HELIO COLONA
VERA REGINA

direção de
CARLOS MANGA

Anexo quatro: Biografias

Alexandre Gnatalli Filho

As informações foram retiradas do *dicionário Houaiss da música popular brasileira*, de *A canção no tempo e do Catálogo de partituras 2005 do MIS*.

Alexandre Gnatalli Filho (04/02/1918), natural de Porto Alegre – RS falecido em Petrópolis – RJ em 31/03/1990. Iniciou os estudos de música, com a mãe Adélia Fossati Gnatalli, ao piano. Trabalhou como regente e orchestrador da Rádio Nacional no período de ouro da emissora. Nessa função participou dos programas *Um fio de melodia* e *Quando os maestros se encontram* com os maestros Lírio Panicalli, Alberto Lazzoli, Léo Peracchi e Alceo Bocchino. No ano de 1952 compôs, em parceria com Juanita Castillo, os boleros *Distantes* e *Solamente tu*. No ano de 1954 escreveu os arranjos para *Outra vez*, de autoria de Tom Jobim e de *Canção do mar* de Bruno Marnet. Os arranjos foram utilizados em gravação de Dick Farney. Acompanhou Dorival Caymmi, em 1956, na gravação de *Maracangalha*, música considerada uma das oito mais importantes do ano. Em 1957 gravou com a orquestra que dirigia as músicas *Se todos fossem iguais a você* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes e *Mexi com ela* de Zé Keti. No mesmo ano assinou os arranjos para as músicas de Zé Keti compostas para o filme Rio Zona Norte de Nelson Pereira dos Santos. Foi parceiro de Vicente Celestino na canção *Viajante* composta no ano de 1960. Durante sua carreira regeu as orquestras nas gravadoras Odeon, Continental, Todamérica, Polydor e Columbia.

Guio de Moraes

As informações foram retiradas do *Dicionário Houaiss da Música popular Brasileira*, *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* e do *Catálogo de partituras 2005 do MIS*.

Guiomarino Rubens Duarte (20/08/1920) natural de Recife, Pernambuco. Iniciou como artista aos 14 anos de idade. Nesta época trabalhou com o conjunto Os malucos do ritmo. Em Belo Horizonte organizou sua primeira orquestra: *Guio de Moraes e seus parentes*. Em 1950 teve algumas composições gravadas na Todamérica. A canção *No Ceará não tem disso não*, de sua autoria foi gravada por Luiz Gonzaga, ainda em 1950, na RCA Victor. No mesmo ano atuou na gravadora Continental acompanhando Marlene em *Esposa Modelo* e *Tome Polca* e Emilinha Borba em *Bate o bombo* e *Tomara que chova*. Em 1951 teve composições de sua autoria gravadas por Diva Camargo, *Quitandinha Serenades* e pelos irmãos Zé e Luiz Gonzaga. Neste mesmo ano acompanhou Ademilde Fonseca na gravação de *Galo Garnizé* e *Pedacinhos do céu* com o Guio de Moraes e seus parentes. Em 1952 teve os baiões de sua autoria, *São João do Carneirinho* e *Ai! Miquilina*, gravados respectivamente por Luiz Gonzaga e *Quatro Ases* e *Um Coringa*. Ainda em 1952 Luiz Gonzaga gravou a canção que compôs em parceria com Guio Pau-de-arara. Em 1953 participou da gravação de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com sua orquestra. Em 1954 passa a músico de estúdio da gravadora Continental nas gravações de Marlene. Em 1957 fez os arranjos para o disco *Tudo me lembra você*, o primeiro da cantora Odete Lara na Todamérica. Em 1958 participou de de turnê pela Europa com Abel Ferreira, Sivuca e com o Trio Irakitan, ocasião em que gravou o LP *Os brasileiros na Europa*. Em 1960 passa a arranjador e maestro da TV Globo. São de sua autoria as músicas: *Ai! Miquilina* (Guio de Moraes / Luiz Gonzaga), *Baião da Penha* (Guio de Moraes / David Nasser), *Casca grossa*, *De perna bamba*, *É o maior* (Guio de Moraes / Roberto Barbosa), *Eis o frevo* (Guio de Moraes /

Geraldo Medeiros), *El tarado*, *Esbodegado*, *Eu quero um samba*, *Meditação*, *Meu brejão*, *Não chaquuaia moço!*, *No Ceará não tem disso não*, *No paraíso das mulatas*, *Pau de arara* (Guio de Moraes / Luiz Gonzaga), *Pitoresco*, *Qual o que!* (Guio de Moraes / Jucatã), *Sai, assombração*, *São João do carneirinho* (Guio de Moraes / Luiz Gonzaga), *Sossego de você*, *Tô doído que chegue!*, *Turista e Vai meu samba*. Fazem parte de sua discografia: *Kalu/Serenata de Schubert* (1952) Odeon 78, *Fogão/Raminho de flores* (1952) Odeon 78, *Gaúcho/Cuco* (1953) Odeon 78, *Não chaquuaia moço!/Baião da garoa* (1953) Odeon 78, *Jambalaya/Ana* (1953) Todamérica 78, *Trem paulista/A bandinha do Zé Caititu* (1953) Todamérica 78, *That's amore/Secret love* (1954) Todamérica 78, *Dança ritual do fogo/Prova dos nove* (1954) Toodamérica 78, *Timidez/Perdão, Senhor!* (1954) Todamérica 78, *Hajji Baba/Mister Sandman* (1955) Todamérica 78.

Léo Peracchi –

As informações foram retiradas de: *Dicionário Houaiss da música popular brasileira*, *Almanaque da Rádio Nacional*, *Radio Nacional: O Brasil em sintonia* e em Programa de show do SESC – SP, todos listados na bibliografia.



Foto nº 37 - Léo Peracchi

Léo Peracchi (30/09/1911), natural de São Paulo – SP. Faleceu na cidade do Rio de Janeiro – RJ no dia 16 de Janeiro de 1993. Primeiro filho do casal Memore e Ada Peracchi. Seu pai era professor de música e lecionou nos Conservatórios Benedetto Marcello e Carlos Gomes. De seus quatro irmãos três também seguiram a carreira musical. Formou-se em piano e composição no ano de 1927. Logo após a formatura começou a dar aulas de teoria e solfejo no próprio conservatório. Começou a carreira dirigindo pequenas orquestras para acompanhar filmes no cinema. Foi na sala Giuseppe Verdi, em São Paulo no dia 25 de Agosto de 1928, um de seus primeiros concertos de piano com obras de Beethoven, Chopin, Scriabine, Liszt-Alabieff, Chopin e Mendelssohn. No ano de 1938 casou-se com Sofia Giordani com quem teve dois filhos. No ano de 1936 iniciou como pianista e maestro da Rádio Kosmos de São Paulo. Passou também pelas rádios Bandeirantes e Educadora Paulista. No ano de 1941 transferiu-se para o Rio de Janeiro devido

ao convite recebido por parte da Rádio Nacional. Na Nacional regeu a orquestra da rádio nos programas: *A Canção Antiga, Inspiração, Dona Música, Rádio-Almanaque Kolynos, Quando os maestros se encontram, Poemas Sonoros, Paisagens de Portugal, A Canção da Lembrança, Galeria Musical, Convite à música e Dicionário Toddy.*

Trabalhou em parceria com o maestro Radamés Gnattali no programa *Um milhão de melodias*, patrocinado pela Coca-cola. Como arranjador e regente esteve nas gravadoras Musidisc e Odeon onde cuidava da escolha dos artistas e dos repertórios destes. Foi professor de harmonia e orquestração da Academia Lorenzo Fernandez e fundou a Sociedade Brasileira de Música de Câmara.

Em 1950 casou-se pela segunda vez e teve uma filha, que se tornou cantora. Regeu a orquestra de *Orfeu da Conceição*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 25 de Setembro de 1956. Em 1959 excursionou pela Europa, chefiando a segunda Caravana da UBC (União Brasileira de Compositores) fundada por Ary Barroso. Ao fim desta excursão viajou aos Estados Unidos onde viveu até 1967. Durante este período, em 1965 foi nomeado diretor musical da Orquestra Sinfônica de Altoona, na Pensilvânia, cargo no qual permaneceu por dois anos.

No ano de 1968 mudou-se para Belgrado, Iugoslávia, em companhia de sua terceira esposa. Lá trabalhou na Orquestra Sinfônica da cidade.

Voltou ao Brasil em 1970, para a cidade de São Paulo e atuou nas gravadoras Copacabana e Arlequim ao mesmo tempo em que retomou suas classes no Conservatório Carlos Gomes e fez trabalhos para a orquestra da Rede Globo. Em 1974 arranjou e dirigiu as músicas do show Elis & Tom, no teatro Bandeirantes.

Durante o período que lecionou música foi professor de importantes nomes da música brasileira como Toquinho, Tom Jobim e Arthur Moreira Lima. Como regente atuou nas seguintes orquestras: Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional, Sinfônica Brasileira do Rio de Janeiro, Orquestra do Teatro Municipal

do Rio de Janeiro, Orquestra de Câmara de Nova York, Orquestra Sinfônica da Filadélfia e Orquestra Sinfônica de Belgrado.

	
Foto nº 38 Léo Peracchi regendo a orquestra da Rede Globo de televisão	Foto nº 39 Léo Peracchi no show Tom & Elis

Sob pseudônimo de Esther Abbogg escreveu métodos de piano e harmonia. Participou da gravação dos seguintes discos: *Alma dos Violinos, Música e Champagne, Datas Felizes, Ary Barroso, Show, Canções de Amor, Carnaval, Festival n.1, Canções brasileiras, Orlando Silva n.1, Orlando Silva n.2, Canções de Portugal, Música de Chopin, Noel Rosa, Música e romance, Valsas brasileiras, O gato de botas - o pequeno polegar, Fantasia infantil n.1, Música para adormecer vol.1, Melodia da Broadway, Sambas e violinos, Eu vou pra Maracangalha, Carícia Sylvia Telles, Exaltação ao baião!, O menino e o trem, Vitrine odeon (coletânea), Garoto revive em alta fidelidade, Caymmi e o mar, Brazilian cocktails, Coctails, Fiesta de boleros, Você é o meu par, Modinhas fora de moda, Por toda minha vida, Meu Brasil brasileiro, Quer dançar?, Carlos Gomes, Sambas eternos, Walt Disney na América do Sul, As 4 mais lindas canções de Natal, Vidas estranhas, Musikantiga, Gala brasileira, A modinha, Diversões não eletrônicas, Tom Jobim - raros compassos - vol. 1*

Lindolpho Gaya

As informações foram retiradas de: *Dicionário Houaiss da música popular brasileira* e em Programa de show do SESC – SP, listados na bibliografia.



Foto n° 40 Lindolpho Gaya

Lindolpho Gaya (06/05/1921) natural de Itacaré – SP, faleceu em Curitiba no dia 15 de Setembro de 1987. Aos sete anos de idade iniciou os estudos de piano. Iniciou a carreira artística como pianista em programas de calouros na Rádio Transmissora no Rio de Janeiro em 1942. Depois de passar pela Transmissora ingressou na Orquestra do Maestro Chiquinho com quem participou de diversos programas nas rádios Tupi e Nacional. Criou o grupo Gaya e sua Orquestra no início da década de 50. Em 1951 teve seu baião Pregão gravado pela cantora Stelinha Egg, com quem se casou. Em 1955 excursionou com sua esposa pela Europa onde regeu a Orquestra Filarmônica de Varsóvia, Polônia e a Grande Orquestra do Teatro Strada em Moscou, ano

em que recebeu prêmio de melhor disco do ano com o trabalho que contém gravações de Caymmi por Estelinha Egg. Ainda na Europa foi o responsável pela trilha musical do filme francês *Bela Aventura*. Nos anos 60 compôs músicas e fez arranjos para discos de histórias infantis como *A moura torta* e *O gato de botas* na RCA. Atuou como jurado, maestro e arranjador no I Festival internacional da canção em 1966. Em 1975 atuou no show Maria Bethânia e Chico Buarque, no Canecão na cidade do Rio de Janeiro. Foi diretor musical de shows de Elizete Cardoso e Amália Rodrigues. Trabalhou como arranjador por mais de 15 anos para as gravadoras Victor e Odeon.

Lyrio Panicalli

As informações foram retiradas de *Dicionário Houaiss da música popular brasileira*, *Enciclopédia do cinema brasileiro*, *Almanaque da Rádio Nacional*, *Radio Nacional: O Brasil em sintonia* e no *Catálogo de partituras 2005 do MIS*.



Foto nº 41 Lírio Panicalli

Lyrio Panicalli (26/06/1906) natural da cidade de Queluz – SP. Faleceu no dia 29 de novembro de 1984 na cidade de Niterói - RJ. Pouco se sabe sobre o período da sua infância. Aos 12 anos mudou-se para a capital do estado onde estudou música no Conservatório Dramático e Musical. Em 1922 mudou-se para o Rio de Janeiro e ingressou no Instituto Nacional de música. Em 1926 foi maestro e pianista da revista *Preto e branco*, uma companhia de revista composta por integrantes negros. Em 1927 compôs com Lamartine Babo o fox *Saias curtas* e também *Cai na água*. Voltou a São Paulo para trabalhar na Rádio São Paulo, mas retornou definitivamente ao Rio em 1938 e estreou na Rádio Nacional onde formou a Orquestra Melódica Lyrio Panicalli. Escreveu temas para radionovelas e criou o programa Lira de Xopotó sobre bandas de música do interior do país. Em 1950 participou da fundação da

gravadora Sinter onde foi diretor. Foi regente da rádio MEC e escreveu arranjo para diversas gravadoras. A partir de 1960 passa a escrever trilhas musicais para novelas. Muitas destas trilhas podem ser encontradas no LP Panicalli e as novelas de 1972.

Luiz Bonfá

As informações foram retiradas de: *Dicionário Houaiss da música popular brasileira* e em Programa de show do SESC – SP, listados na bibliografia.

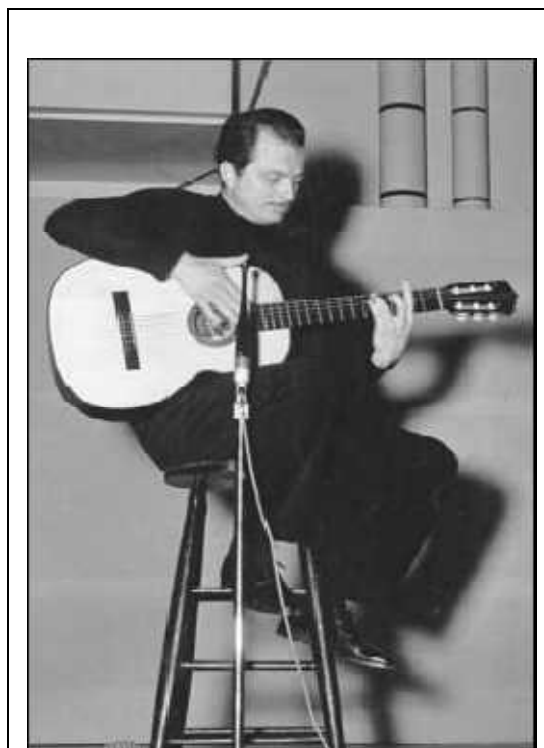


Foto n° 42 Luiz Bonfá

Luiz Floriano Bonfá (17/10/1922) Natural do Rio de Janeiro - RJ. Faleceu nos Estados Unidos no dia 12/01/2001. Autodidata, iniciou carreira de Violonista e vocalista no Trio Campesino no ano de 1945 ano em que foi levado por Garoto para trabalhar na Rádio Nacional. De 1946 a 1952 integrou o grupo Quitandinha Serenaders com Luiz Teles, Francisco Pacheco e Alberto Ruschell. Com a dissolução do grupo iniciou carreira solo como cantor. No ano de 1953, Dick Farney gravou, *Ranchinho de palha, perdido de amor, sem esse céu e Canção de vaqueiro*, músicas de sua autoria. Em 1955 compôs com Tom Jobim *A chuva caiu*.

Em 1956 participou das gravações, pela Odeon, da trilha da peça teatral *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. Em 1962, participou do festival de Bossa Nova no Carnegie Hall, em New York - EUA. De 1964 a 1966 viveu nos Estados Unidos. Em 1966, obteve o terceiro lugar no FIC (Festival Internacional da Canção com a canção *Dia das rosas*, interpretada por Maysa. No ano de 1968, Elvis Presley gravou *Almost in Love*, canção de Bonfá cujo nome original é *Luar no Rio*. Esta foi a única música brasileira gravada por Elvis. Na década de 70, nos Estados Unidos, atuou com Eumir Deodato em composição e execução de músicas jazísticas. No ano de 1997, Djavan gravou de sua autoria a canção *Correnteza* que fez parte da trilha musical da novela *Rei do gado*, da Rede Globo de televisão, exibida no segundo semestre de 1997 e primeiro semestre de 1998. Outros cantores que gravaram música de Bonfá foram: Frank Sinatra, Sarah Vaughan, George Benson, Tony Bennett, Julio Iglesias, Nora Ney, Angela Maria e Agostinho dos Santos, entre outros.

Radamés Gnatalli

As informações foram retiradas de: *Dicionário Houaiss da música popular brasileira*, em Programa de show do SESC – SP e em *O zoom nas trilhas da Vera Cruz : a trilha musical da Companhia Cinematografica Vera Cruz*, listados na bibliografia.

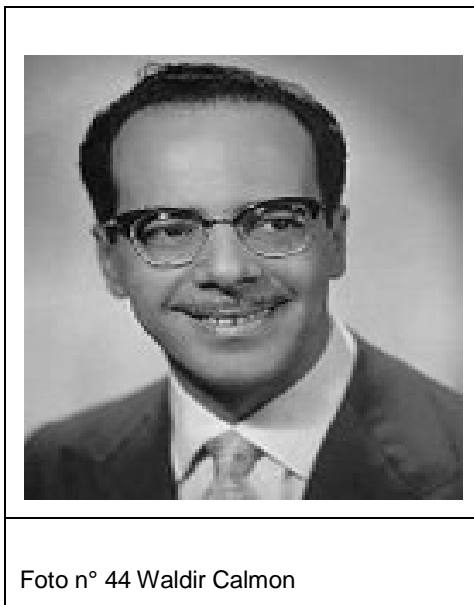


Radamés Gnatalli (27/01/1906) natural de Porto Alegre - RS. Faleceu no dia 13 de fevereiro de 1988 na cidade do Rio de Janeiro - RJ. Iniciou os estudos de música ainda menino. Teve como primeira professora de piano a mãe Adélia Fossati Gnatalli e de violino a prima Olga Fossati. Aos nove anos foi condecorado com uma medalha pelo cônsul da Itália pela atuação como regente de uma orquestra infantil que executou arranjos feitos por ele. Aos 14 anos ingressou no conservatório de Porto Alegre. Durante o período que estudou para concertista freqüentou grupos seresteiros tocando cavaquinho e

violão e também tocou em cinemas. No ano de 1923 esteve no Rio de Janeiro para um recital. Neste período conheceu Ernesto Nazareth. Após a conclusão do curso no conservatório passou a lecionar piano em Porto Alegre. Nesta época criou o quarteto Henrique Oswald com dois irmãos e um amigo para execução de peças eruditas. Com este grupo se apresentou em diversas cidades do Rio Grande do Sul. Em 1929 tocou pela primeira vez com uma orquestra, a apresentação foi no teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1930, após excursionar pela Argentina, volta ao Brasil e começa a trabalhar na Rádio Clube do Brasil. Em 1931 muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro. Em 1932 faz seu último concerto como pianista erudito e inicia um trabalho voltado para a música popular nas orquestras de Romeu Silva e Simon Bountman. Em 1936 foi contratado pela Rádio Nacional, onde atuou como pianista, solista, maestro, compositor e arranjador por 30 anos. Em 1939 regeu a orquestra da rádio Mayrink Veiga em uma apresentação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1943 criou a Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali que tocava os arranjos, escritos pelo compositor, no programa *Um milhão de melodias*, que ficou 13 anos no ar. Durante o período que atuou no rádio não deixou as composições eruditas. Existe uma biografia detalhada do compositor em *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematografica Vera Cruz*, listado na bibliografia deste trabalho.

Waldir Calmon

Informações, dados e fotos fornecidos pela filha do compositor Márcia Calmon através de comunicação pessoal.



Waldir Calmon Gomes³⁶ (30/01/1919), natural de Rio Novo – MG. Iniciou seus estudos em música com a mãe Helena Calmon. Helena foi deserdada quando fugiu de casa para se casar, mas transmitiu ao filho toda a educação requintada que recebera. Com apenas 14 anos Waldir tocava piano e cantava em um pequeno conjunto que formou na cidade natal. Aos 17 mudou-se para o Rio de Janeiro com carta de apresentação para o músico e compositor Benedito Lacerda que conseguiu uma colocação na Rádio Guanabara onde Waldir atuou em diversos programas como cantor e pianista. No ano de 1940 foi convidado para uma temporada na Argentina e lá permaneceu por alguns meses até que pelo motivo do falecimento de sua mãe voltou ao Brasil e decidiu que não tocaria mais, pois sem aquela que lhe havia ensinado a amar a música não via mais sentido em continuar. Durante a

³⁶ Segundo informações de Márcia Calmon, filha do compositor este é seu nome de batismo e não artístico como citam algumas obras. Ela explicou que o avô tinha nome iniciado pela letra W e colocou em todos filhos nomes com esta inicial.

segunda guerra Waldir serviu ao Batalhão de Guarda da Presidência da República no palácio do Catete. No batalhão conheceu Dick Farney e lentamente voltou às atividades musicais. Em um primeiro momento trabalhou na Rádio Globo e na boate do Copacabana Palace. Fez seu primeiro registro em vinil no ano de 1941 acompanhando o cantor Aaulfo Alves na canção *Leva meu samba*. Em 1944 fundou o conjunto Gentlemen da Melodia com quem tocou na Rádio Globo e no Cassino Atlântico até 1947.

	
<p>Foto n° 45 conjunto Gentlemen da melodia</p>	<p>Foto n° 46 conjunto Gentlemen da melodia em show</p>

Gravou seu primeiro trabalho solo em 1951, época que executou diversos trabalhos em rádios, em estúdios participou de diversas etapas da gravação de jingles. Atuou em um programa na TV Tupi que teve início no ano de 1952 e esteve no ar por 10 anos. Neste programa semanal, de nome Ritmos S. Simon, Waldir Calmon se popularizou. De 1956 a 1968 manteve a própria casa noturna de nome Arpège que recebeu em seus palcos nomes como João Gilberto, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e Chico Buarque. Gravou em 1956 o LP *Samba, Alegria do Brasil* e a faixa *Na cadência do Samba*, que se tornou hino do futebol brasileiro após ser utilizada maciçamente nos programas para cinema do Canal 100³⁷. Em 1958 acompanhou Ângela Maria

³⁷ Waldir Calmon nunca recebeu os direitos pela utilização de sua música.

no disco *Quando os astros se encontram* que contém a faixa *Babalú*. No fim da década de 40 e início da de 50, Waldir chegou a colocar três discos simultaneamente nas paradas. Trabalhava nesta época com seu grupo de baile com formação reduzida e em ocasiões especiais trabalhava com a Orquestra Waldir Calmon. Fundou o selo Arpége em 1959, mesmo ano da Waldir Calmon Produções Artísticas. Produziu diversas séries em disco: *Chá dançante* (4 volumes), *Uma noite no Arpége* (3 volumes), *Mambos* (2 volumes) e a mais famosa *Feito para dançar* (12 volumes). Com esta última atingiu a marca de 100.000 cópias vendidas no ano de 1957.

	
<p>Foto n° 47 capa do disco feito para dançar n° 10</p>	<p>Foto n° 48 Waldir Calmon recebendo placa Comemorativa pela venda de 100.000 cópias do disco <i>Feito para dançar</i></p>

No cinema Waldir teve participações em cenas dos filmes *Com a mão na massa* (1953), *Hoje o galo sou eu* (1958) e no documentário *Rio à noite* (1962), sempre ao piano. Na Atlântida Calmon compôs a segunda trilha para o filme *É pra casar?* (1953), pois a primeira composta por outro compositor para ser executada por apenas um acordeom foi descartada por Severiano Ribeiro, pois este a considerou muito simples. Faleceu no dia 11 de abril no ano de 1982.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)