



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

SANDRA CRISTINA NOVAIS CIOCCI

CANTORES E CANÇÕES NOS FILMES DA ATLÂNTIDA

SINGERS AND SONGS ON ATLÂNTIDA'S MOVIES

CAMPINAS
2015

SANDRA CRISTINA NOVAIS CIOCCI

CANTORES E CANÇÕES NOS FILMES DA ATLÂNTIDA

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Música, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Música, na área de Fundamentos Teóricos.

Thesis presented to the Music postgraduate program, from Arts Institute, on Universidade of Campinas, in part fulfillments of requirements for obtain the degree of doctor, in Theoretical Foundations area.

Orientador: CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA SANDRA
CRISTINA NOVAIS CIOCCI, E ORIENTADA PELO
PROF. DR. CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

CAMPINAS
2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C493c Ciocci, Sandra Cristina Novais, 1967-
Canções e cantores nos filmes da Atlântida / Sandra Cristina Novais Ciocci.
– Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Claudiney rodrigues Carrasco.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Canções. 2. Atlântida. 3. Cinema brasileiro. 4. Cantores. I. Carrasco,
Claudiney Rodrigues, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Songs and singers in Atlantida's movies

Palavras-chave em inglês:

Songs

Atlântida

Brazilian cinema

Singers

Área de concentração: Fundamentos Teóricos

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Claudiney Rodrigues Carrasco

Neyde de Castro Veneziano Monteiro

Antonio Rafael Carvalho dos Santos

Irineu Guerrini Junior

Cíntia Campolina de Onofre

Data de defesa: 13-11-2015

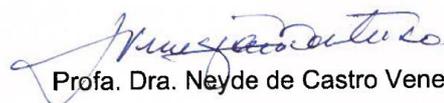
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira - RA 891089 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



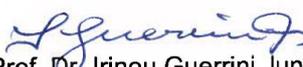
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco
Presidente



Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro
Titular



Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos
Titular



Prof. Dr. Irineu Guerrini Junior
Titular



Profa. Dra. Cíntia Campolina de Onofre
Titular

Dedico este trabalho a três profissionais do cinema brasileiro que, atenciosamente, despenderam horas para fornecer detalhes para esta pesquisa. Ao diretor Carlos Manga, o rei da comédia, profissional incansável, criativo, apaixonado pela música brasileira. A Adelaide Chiozzo, a cantora eternizada nas comédias da Atlântida. A Billy Blanco, um compositor que emprestou a genialidade das suas canções para o cinema brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à UNICAMP, que considero minha segunda casa.

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

Aos professores que, mesmo não sendo meus orientadores, despenderam tempo lendo, comentando e corrigindo meus textos, trabalhos e planejamentos de aula: Rafael dos Santos, José Roberto Zan, Maria José Carrasqueira e Sara Lopes.

Aos professores doutores que fizeram a supervisão dos muitos semestres no PED. Estágio que proporcionou vivência dentro da sala de aula: Claudiney Carrasco, Rafael dos Santos e Sara Lopes.

Agradeço, de maneira particular, a minha família. Minhas filhas Tuany e Yasmin e meu marido Jonas, pela compreensão e incentivo e aos meus pais por proporcionarem meus primeiros estudos de música.

Aos herdeiros da família Severiano Ribeiro, em especial o Sr. Luis Henrique Severiano Ribeiro Baez, pelo auxílio na localização de documentos e profissionais envolvidos na produção dos filmes da Atlântida.

Aos funcionários da Cinemateca brasileira, em especial Fernando Fortes, com quem trabalhei na catalogação do acervo da Atlântida e Katia e Myrna do setor de imagens.

Aos companheiros, Cíntia Campolina de Onofre, Gustavo Rocha Chritaro, Orlando Marcos Martins Mancini e André Checchia, do Grupo de Pesquisa em Música e Sound Design Aplicados à Dramaturgia e ao Audiovisual, por me corrigirem, ensinarem e compartilharem informações.

Ao Professor mestre Artur Araújo por ler meus textos, auxiliar na correção e vibrar com cada vitória.

Ao mundo do circo que recordo de minha infância. Tempo em que meu avô interpretava, de uma maneira peculiar, as canções que encontrei nos filmes da Atlântida.

RESUMO

Este trabalho apresenta um mapeamento, uma análise e uma proposta de classificação do uso da canção nos filmes da Atlântida, uma companhia cinematográfica brasileira, estabelecida no ano de 1941. Durante duas décadas, essa empresa produziu 66 filmes de longa-metragem, além de centenas de horas de cinejornal. Esses filmes passaram por catástrofes e muitos se perderam. Este trabalho analisa os filmes que ainda estão, de alguma maneira, preservados. A tecnologia, ou a falta dela, determinou, na produção da Atlântida, o uso da música e da trilha sonora de maneira peculiar, diferindo do produto de Hollywood, seu principal concorrente. A busca constante pela aproximação do produto brasileiro com o estrangeiro trouxe para os filmes uma série de procedimentos para o uso da música e por consequência, da canção. Buscamos, esclarecer a origem dos números musicais inseridos nos filmes e a maneira como foram utilizados para compor o produto audiovisual. A decorrência do uso da canção, de maneira abundante e sem parcimônia, nos leva à presença maciça dos cantores nesses mesmos filmes, de modo que se tornou necessário apontar também, neste trabalho, a presença e a função dos ídolos populares da chamada *Década de Ouro* do rádio no Brasil.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; trilha musical; era de ouro do rádio; canções; cantores;

ABSTRACT

This work presents a mapping, an analysis and a proposal for classification of the use of songs in the Atlântida's movies, a Brazilian film company, established in the year of 1941. For two decades, this company has produced 66 feature-length films, plus hundreds hours of newsreel. These films underwent disasters and many were lost. This paper analyzes the films that are still, somehow, preserved. Technology, or lack thereof, determined in the production of Atlântida, the use of music and soundtrack in a peculiar way, differing from the Hollywood product, its main competitor. The constant search of the approach of the Brazilian product with foreign films brought a number of procedures for the use of music and consequently oh song. We seek to clarify the source of inserted musical numbers in the film and the way they were used to compose the audiovisual product. The result of the use of songs, abundantly and without parsimony, leads to the massive presence of the singers in those films, in such a way to make necessary to point out also, in this work, the presence and function of popular idols of the so-called *Era de ouro do Rádio* in Brazil.

Key word: Brazilian Cinema; sound track; Radio golden era; songs; singers;

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. A trilha musical dos filmes da Atlântida	20
3. A função dos números musicais na dramaturgia	36
4. A canção nos filmes da Atlântida.....	60
5. Cantores do rádio que atuaram como protagonistas nos filmes da Atlântida.....	81
6. Conclusão	114
7. Referências por ordem de citação	118
8. Bibliografia	119
9. Anexo 1 – Uma história não contada	123
10. Anexo 2 – Obra inacabada	132
11. Anexo 3 – Transcrição dos diálogos, mapeamento de entradas de música e imagens dos filmes	223 + Mídia digital

1. Introdução

O primeiro contato com os filmes da Atlântida aconteceu no ano de 2007, período em que se iniciava este estudo e buscávamos elementos para compor um projeto de pesquisa para uma dissertação de mestrado, que seria apresentado ao Instituto de Artes da UNICAMP.

O primeiro levantamento obteve a informação que havia, apenas, treze dos sessenta e seis títulos produzidos pela companhia cinematográfica, disponíveis para pesquisa e para compra. Estes filmes eram: *Aviso aos navegantes* (1951), *Barnabé tu és meu* (1952), *Amei um bicheiro* (1952), *Carnaval Atlântida* (1953), *Nem Sansão nem Dalila* (1954), *Matar ou correr* (1954), *Garotas e samba* (1957), *De vento em popa* (1957), *Treze cadeiras* (1957), *Esse milhão é meu* (1958), *O homem do Sputnik* (1959), *Os dois ladrões* (1960) e *Pintando o sete* (1961), além do documentário *Assim era a Atlântida* (1974).

Logo na primeira consulta bibliográfica nos deparamos com a descrição de Máximo Barro, que explicava a ausência de títulos:

“Na madrugada do dia 2 de novembro de 1952 o incêndio, previsto por Cavalcante e tantos outros, aconteceu. Segundo depoimentos de um vizinho, começou nos fundos do prédio, onde se abrigavam os negativos e cópias da companhia [...] Burle, entrevistado pela Noite, na mesma madrugada, citava: Não posso adiantar o quantum do prejuízo. Entretanto, tenho a declarar que a montagem do cenário do filme de Maria Antonieta Pons, Casa de Perdição, assim como o material a ser empregado no filme de Carnaval de 1952, que deveria ser rodado no dia 16, foram completamente destruídos. Felizmente as duas últimas produções, Amei um bicheiro e Os três vagabundos, salvaram-se porque os negativos não se encontravam no estúdio, mas no laboratório” (BARRO, 2007, p. 231 - 232).

Um incêndio em 1952, a constatação do alto valor da película e dificuldade na importação de material durante a Segunda Guerra Mundial, explicava a ausência dos títulos anteriores a esta data. A empresa, em dificuldades financeiras, jamais teria produzido grande número de cópias, portanto o fogo dizimara os originais e algumas poucas cópias disponíveis. Ainda restava a indagação: O que teria acontecido com os filmes produzidos após o incêndio?

Foi necessário apenas um contato com os escritórios da empresa, na cidade do Rio de Janeiro, para que a dúvida fosse esclarecida. Na década de 1970 (os funcionários não souberam precisar data), houve uma inundação nos arquivos da

empresa. Latas de filmes foram arrastadas e desapareceram nas águas, enquanto outras foram danificadas pela umidade. Nesse mesmo contato fomos informados que havia, além dos treze títulos disponíveis para compra, trechos de algumas poucas produções, mas em estado de fragilidade acentuada, e outras em fitas de formato *Betacam*, que só poderiam ser visualizados no equipamento e dependências da empresa.

Os escritórios da Atlântida localizavam-se na Rua México no centro do Rio de Janeiro, antes da mudança para o atual endereço no bairro de São Conrado. A família Severiano Ribeiro, detentora dos direitos dos filmes, gentilmente se colocou à disposição para nos receber e apresentar todo tipo de material que dispunham. O arquivo era composto por centenas de fotografias feitas durante as filmagens, objetos cênicos, equipamentos técnicos (refletores, gravadores, moviola e outros), pastas com recortes de jornal e revista com críticas e propagandas dos filmes, folhetos de divulgação, cartazes e cópias de filmes, além de dezenas de edições de cinejornal, o *Atualidades Atlântida*.

O material encontrado não era a produção completa da empresa, mas seria uma excelente fonte para organizar uma pesquisa e discorrer sobre a indústria cultural no Brasil, sobre como os cantores do rádio se utilizaram desse veículo para promover suas canções e como o cinema brasileiro se apropriou das imagens dos cantores do rádio.

A nossa pesquisa passou ao mapeamento das produções para localizar trechos musicais instrumentais e canções. O objetivo era descrever, com precisão, quantas canções integravam a trilha, o número de inserções instrumentais, a formação instrumental e intérpretes. Nesse momento, percebemos que tínhamos como objeto de pesquisa filmes que eram de grande importância para a história da música popular brasileira. Seria impossível falar da música daquela época sem passar pela descrição da *performance* dos músicos populares existentes nos títulos que analisávamos. As informações traziam dados que levavam a novos questionamentos a respeito da origem do formato utilizado para compor as trilhas e para produzir os filmes musicais e a respeito de qual seria o objetivo do compositor

nas obras, mas era necessário antes checar se cantores e canções estavam, realmente, nas produções.

Cabe aqui um parêntese para explicar os termos que utilizaremos neste trabalho. No ano de 1987, Claudia Gorbman publicou o trabalho intitulado *Unheard Melodies*. Nele, a autora classifica a música instrumental inserida em trilhas sonoras, da década de 30 no cinema de Hollywood, como diegética e extradiegética. Diegética, para Gorbman, é a música inserida como parte do produto audiovisual, que tem a fonte sonora identificável nas imagens do filme, isto é, personagens e público podem ver qual é a fonte que produz o som, instrumento, instrumentista, aparelho de rádio, televisor ou outro, enquanto que a música extradiegética é aquela que não mostra a origem do som que o público está ouvindo (GORBMAN, p., 1987). Esses termos são usados e aceitos por grande parte dos pesquisadores da área. Portanto, passam a ser nossa nomenclatura para indicar a maneira como a música instrumental foi inserida nos filmes da Atlântida.

Paralelamente ao mapeamento iniciamos um levantamento bibliográfico impresso e digital. Ao tomarmos contato com a bibliografia nos deparamos com a quantidade de informação equivocada sobre a produção da Atlântida, em todas as áreas, mas principalmente com a música dos filmes. O desencontro das informações começava no próprio *site* da empresa que informava que, por motivos do já citado incêndio, o filme mais antigo disponível seria *Fantasma por acaso* (1946). Sim, no *site* da empresa constava a informação que havia um filme que eles não listavam para pesquisa. Passamos a procurar em outros acervos, públicos e particulares, possíveis cópias de produções da Atlântida.

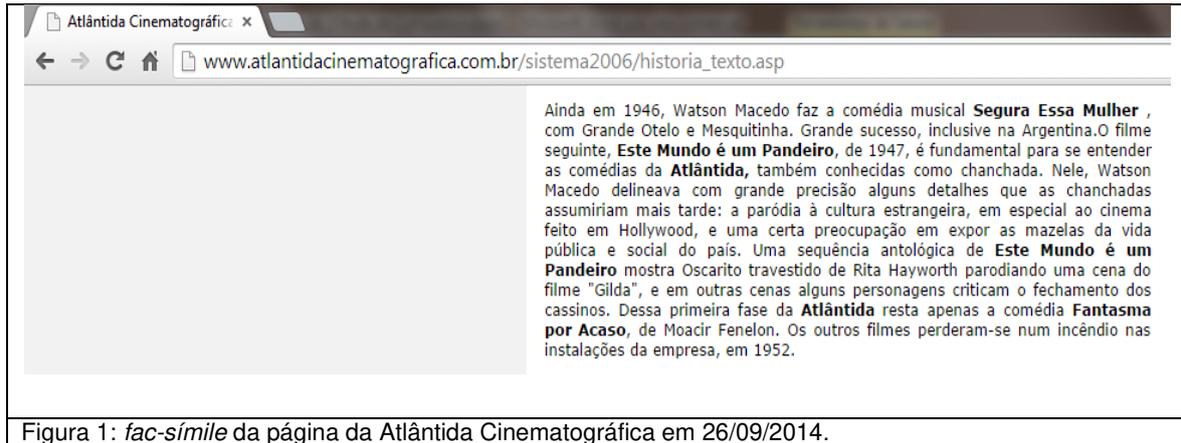


Figura 1: *fac-símile* da página da Atlântida Cinematográfica em 26/09/2014.

Ao entrevistarmos o professor Hernani Heffner, diretor de conservação da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ), recebemos uma cópia do filme citado pelo site da companhia, *Fantasma por acaso* (1946), curiosamente acompanhado por uma cópia de *Tristezas não pagam dívidas*, produzido em 1944.

Era claro que, se a própria empresa produtora desconhecia a existência do filme, era possível que outros títulos estivessem espalhados por todo o país. Surgiu a indagação sobre quanta informação teria a Cinemateca Brasileira. Seria possível que eles soubessem da existência desses ou de outros títulos? A resposta era: sim. Eles tinham informação, mas a série de equívocos ficava maior. Como podemos verificar na imagem a seguir, a informação sobre o autor da trilha musical era questionável. O compositor creditado, Assis Valente, não tinha formação acadêmica em música e não era arranjador, portanto ele não escreveria uma trilha musical como as compostas naquela época, em particular naquele filme. Assis era compositor de canções, principalmente sambas, e a trilha musical era instrumental orquestral, com base na música erudita e associada a canções de autoria diversa.



Recorreremos à fonte bibliográfica mais citada por pesquisas sobre os filmes brasileiros conhecidos como Chanchadas, o livro *Este mundo é um pandeiro* de Sergio Augusto. Nova informação, novo desencontro. Na página 224 encontramos a ficha técnica do filme com a indicação: música - Lírio Panicalli (AUGUSTO, 2005, p 224,).

Finalmente descobrimos que a autoria da direção musical de *Tristezas não pagam dívidas*, creditada a Assis Valente e a Lírio Panicalli, era de Guerra-Peixe¹. A comprovação desse dado pode ser verificada pelas imagens fotográficas, feitas durante a projeção do filme². Assis Valente aparece nos créditos de autor de uma das canções, juntamente com Ataulfo Alves, Cristóvão de Alencar, Francisco dos Santos, Frazão, Grande Otelo, Haroldo Lobo, Herivelto Martins, Nássara, Osvaldo Santiago, Paulo Barbosa, Pedro Caetano, Arlindo Marques Júnior, Roberto Martins e Garcez.

¹ A grafia correta do nome do compositor é César Guerra-Peixe e não como aparece no crédito inicial de direção musical do filme *Tristezas não pagam dívidas* (1944), demonstrada na foto 2, feita a partir de paralisação da projeção.

² Precisamos esclarecer aqui, que não questionamos a qualidade do trabalho dos pesquisadores. Nosso país tem um péssimo hábito de não atentar para a preservação de dados históricos e suas fontes. Durante muitos anos, autores que escreveram sobre o cinema brasileiro dependeram de escasso material preservado e da falha memória de pessoas envolvidas na produção. Podemos ainda, citar a ausência de tecnologia doméstica. Por muitos anos, a única maneira de assistir um filme era ir ao cinema, que não permitia dar pausa, parar ou voltar a projeção para confirmar detalhes.



Foto nº 1: Créditos iniciais do filme *Tristezas não pagam dívidas* (1944) – Assunto e Direção de E. Sá.

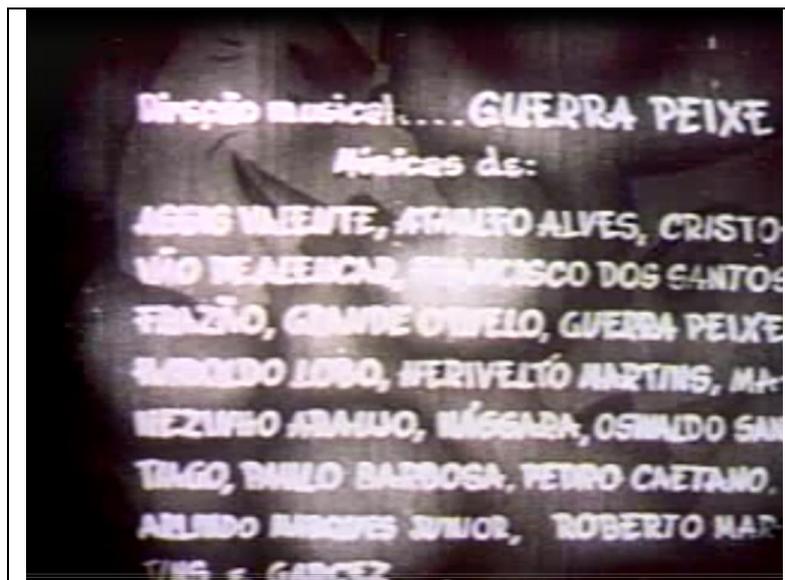


Foto nº 2: Créditos iniciais do filme *Tristezas não pagam dívidas* (1944) – Direção musical: Guerra Peixe

Recorremos à Enciclopédia do Cinema Brasileiro e encontramos a indicação do primeiro trabalho de Guerra-Peixe para o cinema indicado como *Poeira de estrelas* (1948) (RAMOS e MIRANDA, 2004, p. 548). Decididamente as únicas fontes confiáveis eram os filmes e os materiais de divulgação como cartazes e fotos antes afixadas nas vitrines das salas de exibição e agora parte do acervo da família Severiano Ribeiro. Saímos, então, em busca de outras produções. Com um

coleccionador da cidade do Recife, que pediu para não ser identificado, encontramos seis produções em condições de visualização. Com outro do Rio de Janeiro, identificado apenas por codinome, mais dois e em poucos meses trabalhávamos com 35 filmes.

Esse período de busca por títulos e informações coincidiu com a negociação entre os detentores dos direitos do acervo e o Ministério da Cultura (Minc). A família Severiano Ribeiro passou a recolher, por todo o País, cópias em qualquer condição de conservação. Hoje o acervo do Minc possui quarenta e oito dos sessenta e seis filmes produzidos pela Atlântida, embora alguns estejam muito distantes da possibilidade de manuseio e visualização. Existe ainda, a indicação da família Severiano Ribeiro que existem mais dois títulos em poder de colecionadores que podem ser negociados, em breve, com o Minc.

Prosseguimos com o mapeamento dos filmes e a cada título verificado surgiam informações preciosas sobre as produções. A afirmação propagada pelos adeptos do Cinema Novo, de que a Atlântida tinha produzido, apenas, coisas sem valor, malfeitas e exclusivamente com visão comercial, era errônea. A companhia não produzira apenas chanchadas, mas uma variedade de gêneros como o policial, a comédia, o musical, as biografias e os romances. A proximidade com os títulos explicitou a importância destas produções como retrato da sociedade brasileira, mais precisamente da cidade do Rio de Janeiro, naquela época sede do Distrito Federal. Apontou, também, o valor das obras como registro da história da música popular brasileira, baseado na afirmação que não existia, na época, outro tipo de registro audiovisual e que, de fato, nos filmes da Atlântida encontramos *performances* dos denominados cantores da Era de Ouro do Rádio.

Decididamente era impossível não mudar o foco da pesquisa e insistir apenas no mercado. Eram tantas informações sobre compositores, composições, cantores, canções, a proximidade com a marcha carnavalesca e o teatro de revista e ao mesmo tempo um elo com a bossa nova e a televisão. Passamos a listar canções, autores, intérpretes, enfim, tudo o que dizia respeito à música dos filmes, música diegética e extradiegética. Nesse momento, percebemos que a crítica da época julgava medíocres os musicais da Atlântida, pois existia uma lacuna entre o que o

cinema de Hollywood fazia e o que o cinema brasileiro fazia e os críticos não entenderam que existia um modelo de musical próprio com características definidas e essa era a riqueza do produto brasileiro.

A pesquisa se tornou extensa para um trabalho de mestrado e, seguindo orientador e banca de qualificação, apresentamos nossa dissertação de mestrado intitulada: *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. Naquele trabalho acadêmico apontamos a história da criação da empresa, detalhamos a produção, a relação da música utilizada com equipamentos, a transformação da trilha musical de acordo com a chegada de novas tecnologias, a influência do teatro de revista no uso da canção e dos números musicais, a busca pela proximidade com a música da década de 1930 do cinema de Hollywood, o estabelecimento da forma da comédia musical da Atlântida e o amadurecimento do produto da empresa sob a direção de Carlos Manga, sobretudo na trilha musical.

Após o término do mestrado, retomamos o trabalho com o material. O foco principal: As canções e os cantores, que resultou neste trabalho que aqui apresentamos. Um resumo da dissertação será encontrado, por nosso leitor, no primeiro capítulo deste trabalho, intitulado: *A trilha musical dos filmes da Atlântida*. Resgatamos as informações pontuais para maior compreensão dos capítulos seguintes. O capítulo descreve as informações ligadas ao padrão de trilha inserida nas produções da Atlântida e ao formato do número musical com canções. Relata a proximidade dos elementos característicos da trilha musical estabelecida por Max Steiner na década de 1930 com as compostas pelos músicos que atuaram na Atlântida: Lírio Panicalli, Radamés Gnattali, Alexandre Gnattali, Léo Perach, Guerra-Peixe, entre outros. Informações, com maior quantidade de detalhes e descrições, devem ser consultadas diretamente na dissertação, disponível no site da Biblioteca digital da Unicamp.

No capítulo seguinte, *A canção nos filmes da Atlântida*, apresentamos as composições inseridas nos filmes, os autores e intérpretes. A lista de canções encontrada nessas produções é extensa e pode ser considerada como um panorama da história da música brasileira, entre os anos de 1924 e 1962. As

composições são de diversos estilos que indicam importantes fatos ligados à indústria cultural brasileira, como a chegada do baião nos estados da região Sudeste no início da década de 1950. Esse capítulo também apresenta uma relação entre o número de canções utilizadas e o gênero da obra, com o objetivo de verificar se a inserção da canção estava ou não vinculada aos objetivos do mercado cultural e a busca por lucro por meio da apresentação em massa da canção e dos cantores.

Na busca por bibliografia que nomeasse ou classificasse o uso da canção em filmes brasileiros, principalmente nos filmes musicais, que embasasse nosso trabalho, percebemos que não havia nada escrito sobre o tema. *A função dos números musicais na dramaturgia*, é o título do capítulo que apresenta uma classificação dos números musicais em todos os filmes analisados. Essa classificação é uma proposta de nossa pesquisa para nomear os diferentes tipos de uso da canção na trilha musical dos filmes da Atlântida, isto é, determinar o objetivo do diretor ao solicitar a produção de uma parte do filme em que a canção fosse o centro das atenções do público e como isso interferia, ou não, na progressão dramático/narrativa.

A análise dos números musicais abriu caminho para uma investigação sobre a presença, constante, de alguns cantores e cantoras nas produções e a maneira pela qual foram transformando as suas participações. Alguns artistas começaram na Atlântida como figurantes de números musicais com canções e chegaram a representar papéis de destaque, papéis coadjuvantes e até mesmo de protagonistas. *Os cantores do rádio que atuaram como protagonistas nos filmes da Atlântida* dá nome ao capítulo que apresentará o nome dos artistas que assumiram essas posições nos filmes estudados e analisará o papel desempenhado por esses cantores dentro dos filmes e a relação entre a posição ocupada por cada um deles dentro do filme e no mercado.

Neste trabalho constam três anexos. Dois deles estão inseridos após o último capítulo. O primeiro conta uma história pouco divulgada e averiguada por esta pesquisa. Em momento oportuno falaremos sobre a produção do documentário *Assim era a Atlântida* (1974), a análise e o mapeamento desta produção e nossa indicação de restauro dos filmes produzidos de 1942 a 1962. O segundo contém

dados sobre as produções mapeadas como a ficha técnica, as canções inseridas e seus autores e o mote da narrativa. O terceiro está em arquivo digital e contém a transcrição dos diálogos dos filmes, as letras das canções na progressão dramático/narrativa, marcação de tempo de início e fim de cada trecho musical diegético e extradiegético, além de imagens fotográficas feitas a partir do filme, que comprovam a presença dos cantores, cantoras, músicos e grupos musicais nas produções.

Alguns esclarecimentos sobre termos que adotamos. Durante nossa pesquisa entrevistamos, com apoio da Rede Globo de televisão, por meio do programa Globo Universidades, músicos e diretores que trabalharam nas produções da Atlântida. Em nossas conversas eles usaram alguns termos que se repetiam em todas as entrevistas, como por exemplo: “uso da canção de maneira justificada”. Esta denominação, utilizada principalmente, por Carlos Manga, é empregada para classificar a canção inserida na progressão dramático/narrativa de maneira que a ambientação ocorresse em locais onde houvesse música naturalmente. Outro termo que utilizaremos é: número musical, que indica a produção de trecho produzido para inserção de canção, balé ou outro tipo de dança na progressão dramático/narrativa.

Acreditamos ter compilado informações preciosas sobre a música popular brasileira, sobre a trilha musical dos filmes da Atlântida e sobre as *performances* de músicos, que servirão de incentivo para outras pesquisas. Esperamos que nosso trabalho faça justiça à grandeza e importância da produção filmográfica da companhia Atlântida, assim como de suas trilhas musicais.

2. A trilha musical dos filmes da Atlântida

Os compositores das trilhas dos filmes produzidos pela Atlântida, sempre buscaram uma referência para seus trabalhos nas trilhas musicais dos filmes produzidos em Hollywood. Embora o cinema Europeu estivesse, nesta época, consolidado e em grande atividade, os produtores brasileiros tinham como concorrente direto os filmes produzidos nos Estados Unidos. Esta foi a afirmação de Carlos Manga³, quando perguntamos qual era o produto que concorria diretamente com os filmes que produziu naquela companhia cinematográfica: “Aqui existia o cinema americano. Tinha o cinema francês e o inglês, mas não tinha no Brasil, aqui era só filme americano”. Enfatizando as semelhanças afirmou:

“É o que eu sempre digo, o americano punha a estrela descendo uma passarela de cento e oitenta metros, a gente punha a Eliana descendo de um metro e oitenta, mas era influência do cinema americano, só isso, só isso”.

No ano de 1942, quando a Atlântida começou a produzir longas metragens, as trilhas das produções do cinema norte americano tinham passado por diversas fases desde o advento do som sincronizado no final da década de 1920, mas o cinema brasileiro permanecia nos primeiros passos do cinema sonoro. Esta defasagem nos procedimentos de utilização da música, para composição do produto audiovisual, ocorria pela ausência, nas empresas brasileiras, de bons equipamentos para gravação e edição de áudio.

Enquanto as produções de Hollywood tinham passado pela experiência do *Vitaphone*⁴ e do *Movietone*⁵, na Atlântida era utilizado um sistema improvisado. Este equipamento era resultado da junção de uma câmera do tempo do cinema mudo, que pertencia a Moacyr Fenelon, com equipamentos de gravação que pertenceram

³ As informações de Carlos Manga foram cedidas em entrevista pessoal para esta pesquisa com apoio do projeto Globo Universidades. A transcrição na íntegra se encontra no trabalho disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771648>> acesso em 04/02/2015.

⁴ Por volta da metade da década de vinte 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 *Vitaphone*, 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. Foi esse o sistema usado pela Warner Brothers para introduzir o filme sonoro no circuito comercial (CARRASCO, 1993 p. 28).

⁵ *Movietone* sistema desenvolvido por Theodore W. Case, assistente de Lee De Forest, por encomenda de William Fox, e que viria a se tornar o primeiro sistema comercial de som ótico para cinema. Foi com este sistema que a Fox Films produziu o primeiro cinejornal sonoro, o *Fox Movietone News* em abril de 1927 (CARRASCO, 1993 p. 26).

à rádio onde José Carlos Burle trabalhava antes da fundação da Atlântida. Burle e Fenelon eram os sócios fundadores da companhia cinematográfica e mantiveram a sociedade até o ano de 1946⁶.

Os equipamentos da empresa, ou a falta deles, determinou a produção de trilhas musicais, durante o primeiro período da empresa, muito próximas ao que o cinema norte americano utilizava no final da década de 20, mais precisamente entre 1927 e 1930.

No início do cinema sonoro, nos Estados Unidos, a precariedade dos equipamentos de gravação afetava também a qualidade da execução musical.

“A inexistência de recursos de pós-produção sonora, tais como o sistema de pistas sonoras, a regravação, a dublagem e a mixagem, não permitia uma manipulação sofisticada da pista de som. Sendo assim, não havia o que hoje conhecemos por edição sonora” (CARRASCO,1993 p.31).

A impossibilidade de editar o som trazia dificuldades para inserir música em um produto que, anteriormente, no período mudo, era comercializado com música quase que contínua. Se a novidade no cinema sonoro era a fala, e fala e música não podiam coexistir, era muito claro que a música passasse a ocupar um lugar de menor destaque do que a fala. Desta maneira foi preciso adaptar o uso da música e levá-la para a progressão dramático/narrativa de maneira que a sua presença não compromettesse a clareza dos diálogos. Neste período, buscava-se uma maneira de explicar a presença de músicos e cantores conduzindo a narrativa por ambientes onde a música existia naturalmente.

Carlos Manga, por diversas vezes durante tempo que nos concedeu, utilizou a explicação: “Meus filmes tinham muitas canções, mas eram todas justificadas”. Existia, para os diretores e compositores de trilhas da Atlântida, a necessidade de apresentar a fonte produtora da música. Era imprescindível conduzir a narrativa de modo que as personagens visitassem locais onde, por convenção, existia música, como por exemplo, bailes, casas de show, espetáculos, estúdios de rádio, entre outros.

⁶ Outras informações sobre a constituição da sociedade, transformação no quadro de sócios, documentos da fundação e detalhes sobre os donos são encontradas em *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771648>

O importante aqui é ressaltar que para o cinema norte americano, em poucos anos de cinema sonoro, esta necessidade desapareceu. O público que ia aos cinemas aceitava a convenção preestabelecida pelo filme musical e não havia mais a necessidade de mostrar músicos e instrumentos. Essa não foi a realidade das produções da Atlântida, durante muitos anos. Encontramos a inserção de canções sem músicos e instrumentos apenas nas produções dos últimos anos de atividade da empresa, em filmes de Carlos Manga, que explicaremos em breve.

Como citado na introdução, os filmes da Atlântida nunca tiveram um local de armazenamento e preservação adequados e se encontram em um péssimo estado de conservação, o que nos permite afirmar que é impossível assegurar o quanto do som dos filmes é decorrente da má qualidade da gravação e o que é resultado da falta de conservação, deterioração, mas é possível constatar a maneira como a qualidade dos equipamentos de gravação determinou a utilização da música em quatro fases da produção das trilhas musicais dos filmes da companhia.

2.1. Primeira fase

A primeira fase das trilhas musicais dos filmes da Atlântida compreende todos os filmes produzidos entre os anos de 1942 até 1947. Existem cinco procedimentos que podemos detalhar como característicos desta fase.

O primeiro procedimento se refere à total separação entre as partes que integram a trilha sonora⁷, isto é, a música, os diálogos e os efeitos sonoros não coexistem. Sempre que existe música não existem diálogos e ruídos de sala⁸ são praticamente inexistentes. As raras exceções ocorrem quando alguma personagem toca algum instrumento no ambiente em que as personagens estão conversando. Esta prática reforça nossa afirmação, pois nestes casos podemos detectar o uso da

⁷ “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 nesse momento que surge a *edição sonora*. 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, 1993, p. 37).

⁸ Ruído de sala era o nome usado na época de atuação da Atlântida ao que hoje é chamado *foley*.

gravação em som direto, isto é, voz e instrumentos foram gravados simultaneamente e não editados.

O Segundo procedimento é a utilização de canções com a letra totalmente desligadas da progressão dramático/narrativa. Um exemplo da falta de conexão entre a letra da canção e a narrativa está em *Tristezas não pagam dívidas* (1944). Neste filme, temos a inserção da canção ALARGA A RUA, com *performance* do quarteto Quatro Ases e Um Coringa e do comediante Oscarito. O número musical introduz a personagem Carlinhos (Oscarito) que está internada em um hospício e tem aulas de música como terapia. A letra da canção, transcrita na sequência, não traz nenhuma informação sobre a narrativa, nem sobre a personagem.

*“Alarga a rua, alarga a rua
Que a turma boa que gosta de samba vai passar
Alarga a rua, alarga a rua
Esquece as mágoas e entra no bloco pra sambar*

*Temos pandeiro no samba no choro o violão
E um pouco de malícia pra fazer a marcação
Alarga a rua, deixa a turma vadiar
Todo o povo vai pra casa o batuque vai pegar”*

Outro exemplo, do mesmo procedimento, pode ser encontrado em *Fantasma por acaso* (1946). Nesse filme, a personagem José Sobrinho Filho (Oscarito), morre antes do tempo determinado pelos céus. Ao chegar ao paraíso é recepcionado por dois anjos (Renata Fronzi e Mara Rúbia), que o levam a uma excursão pelo céu. Em cada sala que entram existe um grupo de almas preparando um número musical para um show em homenagem à princesa Isabel. Na primeira sala Ciro Monteiro interpreta a canção TERRA SECA, de autoria de Ary Barroso e na segunda sala Ediméia Coutinho canta LAMENTO DE UMA RAÇA, de J. Piedade e José Adjuncto.

É importante observar que as canções inseridas estão conectadas com o tema da festa preparada pelos anjos, descrevem o sofrimento da escravidão, mas interrompem a condução do tema principal. LAMENTO DE UMA RAÇA e TERRA SECA não antecipam nenhum fato que auxilie o espectador com o que acontecerá com a personagem de Oscarito. Da maneira como foram inseridos os números musicais, a festa no céu poderia ter qualquer outra temática e utilizar qualquer outra canção que a narrativa principal não seria afetada.

O terceiro procedimento é a justificativa dada para a inserção de números musicais com canções, cantores ou bailarinos. As personagens eram levadas a lugares e situações onde, por convenção, existe música. Em muitos filmes as personagens vão a cassinos, shows, boates, ensaios de shows ou auditório de rádio. Em algumas produções a justificativa vem acompanhada de algum tipo de diálogo que inclui o nome do cantor ou o nome da canção. Um dos muitos exemplos que poderiam ser listados está em *Tristezas não pagam dívidas* (1944). A personagem Marieta Pilantrini (Ítala Ferreira) é levada para conhecer uma gafeira e é recepcionada por Otelo (Grande Otelo). Ele acomoda a convidada em uma mesa e recebe a explicação que ela deseja aprender a dançar, mas que naquele dia só gostaria de observar. Otelo concorda e chama a cantora para que inicie a canção com um grito: “ô *Ziláh*”. Na sequência, Ziláh Fonseca apresenta uma canção. Ainda no mesmo filme Benevides (Jayme Costa) leva Marieta para conhecer os estúdios de uma rádio e assistir a um show no auditório. O locutor se dirige ao microfone e anuncia solenemente: “Agora a famosa dupla Joel e Gaúcho cantando a marchinha MEU AMOR TRANCOU A PORTA”. Depois da execução da canção o locutor retorna e anuncia: “Linda Batista, a rainha do rádio, visitando o CLUBE DOS BARRIGUDOS”.

Nesse período, o uso da canção, nas produções da Atlântida, estava intimamente ligado à crescente indústria cultural brasileira e seus produtos. Desde o primeiro filme, *Astros em desfile* (1942), acontecia essa prática. O nome do filme basta para escrevermos a sinopse. Eram vários cantores do rádio, que tiveram músicas de sucesso gravadas em formato audiovisual e compiladas. Um verdadeiro desfile. Infelizmente não há nenhum trecho deste filme, mas pelas informações de arquivo da empresa, podemos afirmar que muitos nomes da música brasileira participaram desta produção, como por exemplo: Emilinha Borba, Manezinho Araújo, Cyro Monteiro, Quatro Ases e Um Coringa e Déo Maia.

A indústria fonográfica precisava saciar a curiosidade dos fãs e mostrar os rostos anônimos das célebres vozes do rádio. Era natural que uma empresa em início de atividades precisasse de um atrativo para levar o público para as salas de cinema, mas mais do que uma alavanca, a Atlântida precisava de estúdios. A empresa nunca foi proprietária de um estúdio de gravação como existia em

Hollywood. Não havia espaço apropriado para gravar as trilhas. Dessa forma, havia um acordo, não firmado em papel, de cooperação entre a empresa e as rádios. Naquela época, os cantores e músicos eram contratados das emissoras e não de gravadoras, como aconteceu posteriormente. Deste modo, as partes cooperavam entre si, oferecendo o que a outra não possuía. As rádios cediam os seus estúdios e a Atlântida oferecia a materialização dos donos das vozes que enlouqueciam o público.

Embora as canções tenham sido utilizadas nos filmes por uma forte presença da música popular no rádio, da busca pela divulgação de artistas da chamada “Era de Ouro” do rádio⁹, o formato do número musical tinha raízes no Teatro de Revista e não nas apresentações populares de programas de auditório. Em nossa dissertação, já citada anteriormente, fizemos uma comparação entre os números do Teatro de Revista tal como classificados pela pesquisadora Neyde Veneziano, em seus trabalhos, e a maneira como foram produzidos os números musicais inseridos nos filmes da Atlântida. A quantidade de filmes preservados da primeira fase, proposta por esta pesquisa, não é grande, mas tanto no filme *Tristezas não pagam dívidas* (1944), como no filme *Fantasma por acaso* (1946), encontramos, claramente, traços da influencia da Revista. Ambos os filmes têm, mesmo fora dos números musicais, procedimentos trazidos deste produto cultural, aceito plenamente, pelo público da época. Em *Tristezas não pagam dívidas* (1944), Marieta é levada por Benevides para “conhecer as coisas boas da vida e se divertir à larga” com a herança deixada pelo falecido marido, enquanto que em *Fantasma por acaso* (1946) a personagem de Oscarito morre e é guiada por dois anjos para conhecer o céu. Reconhecemos aqui a figura do *Compère*, que Veneziano nos descreve como:

“Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa a revista de ponta a ponta costurando os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular. Este papel era, geralmente, reservado ao primeiro cômico da companhia, que o deveria desempenhar com brilho, desenvoltura e, principalmente, com muita descontração, pois muitas vezes se fazia necessário o improviso com relação ao comportamento do público. [...] este também era um procedimento comum. Em vez de um, davam logo dois compères ao espetáculo, como Tony e o Clown circenses”. (VENEZIANO, 2013, p. 167-168)

⁹ “Na passagem dos anos 1920 para os anos 1930, inaugura-se uma década que passaria à história como Era de Ouro da MPB. [...] O rádio era o centro gerador de modas e sonhos. Por tudo isso, e pelo que significou em nossa cultura, como canal da paixão do povo brasileiro, as décadas de 1930 e 1940 (e parte da de 1950) foram, substancialmente, a Era do Rádio”. (ALBIN, 2004, p. 80 – 81)

Carlos Manga nos informou que, nos primeiros filmes que dirigiu para a Atlântida, utilizou procedimentos da Revista, principalmente nos números musicais, mas que com a experiência foi deixando de utilizar fórmulas tradicionais como a queda de balões e cenários temáticos durante os números, mas que utilizou os elementos da revista em muitos de seus filmes. O uso era tão frequente que Carlos Manga dirigiu, em *De vento em popa* (1957), um número musical com Sonia Mamed e Oscarito utilizando a canção TEM QUE REBOLAR (José Batista M. de Oliveira), que ele descreveu como homenagem à Revista. Esta homenagem é uma clara declaração de que os diretores da Atlântida não desejavam esconder as raízes das suas criações, de que eles não tinham vergonha do que tinham produzido anteriormente, pois criaram obras dentro das possibilidades que tinham. Se analisarmos a qualidade da tecnologia disponível, podemos dizer que os diretores e profissionais envolvidos nas diversas fases da produção, foram heróis.

O quarto procedimento está relacionado aos intérpretes. Cantores e cantoras eram inseridos na progressão dramático/narrativa sem assumir personagens, isto é, em grande parte dos números musicais inseridos nessa primeira fase, a canção não é interpretada por uma personagem. Os próprios cantores e cantoras cruzavam a vida das personagens misturando a ficção com a vida profissional dos cantores, que era real.

O quinto procedimento é pertinente ao ineditismo da obra. Não se considerava necessária a composição especificamente para os filmes. Como os compositores, que compunham para a Atlântida e trabalhavam nas rádios populares. Muitas vezes eles se utilizavam de composições preexistentes para compor a trilha musical dos filmes. Este procedimento também está relacionado com as canções que não precisavam ser inéditas. A prática frequente era fazer a opção por utilizar uma canção consagrada, na voz de um ídolo do rádio.

A união destes cinco procedimentos levou à criação de trilhas musicais que buscavam uma proximidade com a do cinema de Hollywood, mas que resultou na criação de um produto ímpar, que mais tarde, após assimilação de alguns procedimentos e elementos recorrentes, viria a ser denominado, pejorativamente, de chanchada.

É preciso alertar que, embora estejamos falando sobre a trilha e as canções, remetendo aos filmes musicais, nessa primeira fase, muitos filmes não eram do gênero comédia musical. Aliás, o primeiro objetivo dos proprietários era não produzir comédias, e sim “filmes sérios”, mas depois de alguns fracassos de público, se renderam ao que Manga considera ser o motivo pelo qual seus filmes alcançaram marcas altíssimas de público pagante. Para ele o povo já tem uma vida muito sofrida e quer ir ao cinema para rir. Se referindo aos filmes do Cinema Novo disse: “Os problemas do Brasil o povo já conhece”.

Filmes que pertencem à primeira fase: *Astros em desfile* (1942), *Moleque Tião* (1943), *É proibido sonhar* (1943), *Brasil desconhecido* (1944), *Tristezas não pagam dívidas* (1944)*, *Gente honesta* (1945), *Romance de um mordedor* (1945), *Não adianta chorar* (1945), *Vidas solitárias* (1945), *Gol da vitória* (1946), *Segura esta mulher* (1946), *Sob a luz do meu bairro* (1946), *Fantasma por acaso* (1946)*, *Este mundo é um pandeiro* (1946), *A luz dos meus olhos* (1947)* e *Asas do Brasil* (1947)¹⁰.

2.2. Segunda fase

A segunda fase das trilhas dos filmes da Atlântida compreende os filmes produzidos entre 1948 e meados dos anos 1950. A divisão desta data segue informações deixadas por Anselmo Duarte em depoimento audiovisual para o Museu da Imagem e do Som (MIS - SP)¹¹. Nesse depoimento ele cita que iniciou procedimentos alternativos em que utilizou vários equipamentos para fazer uma edição de som mais sofisticada – e isso significava ter pelo menos dois canais – e eles, os editores, 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. Enfim, conseguiu uma velocidade, uma dinâmica de som muito interessante que permitiu ter um número musical, e às vezes ter um diálogo, simultaneamente. Por exemplo: Em *Carnaval no fogo* (1949) a personagem de Anselmo conversa com a de Eliana ali em meio ali ao *grill room* do Copacabana Palace, onde tem um conjunto musical tocando no fundo. Enfim, eles conseguiram

¹⁰ Filmes assinalados com * estão preservados e em condições de visualização.

¹¹ Os depoimentos estão disponíveis para pesquisa mediante agendamento.

dar uma solução, ainda que precária, ainda que limitada a algumas dessas dificuldades que existiam. Esse período coincide com um estágio feito por Burle nos Estados Unidos, nos estúdios de Samuel Goldwyn, de onde retornou “com as últimas novidades em matéria de Mixagem e dublagem” (AUGUSTO, 1989, p. 112). Encontramos nessa fase quatro procedimentos característicos.

O primeiro procedimento é o aumento da quantidade de música instrumental nas produções, seguindo o modelo norte americano, mais precisamente o estilo de composição de Max Steiner. O filme *A escrava Isaura* (1949), tem a trilha assinada por Radamés Gnattali. Nele, podemos perceber, claramente, a influência da música instrumental, grandiosa dos compositores de Hollywood de meados dos anos 1930. Os trechos musicais inseridos passam a ter maior duração do que no primeiro período das trilhas. Esse procedimento era esperado, pois se o problema encontrado pelos compositores das trilhas estava solucionado, era claro que iria se produzir trilhas mais elaboradas. Contudo, é preciso apontar que o problema ainda não estava solucionado com qualidade. Algumas adaptações foram feitas e equipamentos somados aos existentes, mas a qualidade do material tecnológico disponível, na companhia, ainda era baixa.

O segundo procedimento está ligado ao pouco uso da música instrumental sob diálogos. Embora a quantidade de música tenha aumentado, ela é inserida em trechos sem diálogos, muitas vezes em trechos de perseguição ou em bailes e casas noturnas. Apesar da maior parte das cenas com música acontecer sem a presença de diálogos, era possível conseguir alguma qualidade na edição de cenas com música sob diálogos, evitando os cortes secos de som que aconteciam na primeira fase. Um bom exemplo é a cena do baile de carnaval em *E o mundo se diverte* (1949).

O terceiro procedimento é o aumento de números musicais com canções em um mesmo filme. Nessa fase consolida-se o formato do Musical de Carnaval. Esses musicais eram produzidos uma vez ao ano, entre dezembro e janeiro, para serem exibidos antes do carnaval e abusar do produto para lançar canções, principalmente marchinhas. Esses musicais eram utilizados como uma vitrine e neles estão registrados uma quantidade impressionante de *performance* de cantores e cantoras

que obtiveram enorme sucesso no Brasil. Muitos programas de televisão e documentários produzidos anos depois da produção dos filmes se utilizou dos números musicais que estão nas produções da Atlântida. Esse fato ocorreu por estes filmes serem portadores de registros únicos, pois a televisão ainda não existia durante os primeiros anos de produção da empresa. O uso desses números transmitiu a ideia errônea de que todas as produções da Atlântida são repletas de canções, quando na verdade apenas os musicais tinham grande número de canções enquanto que os dramas, os filmes policiais, os romances e as comédias têm números com canções, mas não em grande quantidade. Muitos destes filmes tinham apenas uma ou duas canções, em outros apenas trechos de canções.

A busca por justificar os números musicais continua como no primeiro período. Mesmo que os diretores buscassem por um aperfeiçoamento das trilhas e do uso da canção ainda se buscava explicar a fonte sonora na tela e utilizar as canções como parte do cenário. Isso é, ela só era apresentada onde fosse aceitável a presença dos cantores e músicos.

O quarto procedimento tem início nessa fase, quando existe a preocupação em fazer filmes com parte da trilha inédita, de compor a trilha musical de maneira que a música auxiliasse a condução dramático/narrativa compondo o produto audiovisual. Nessa fase os nomes que se destacam na composição de trilhas, da Atlântida, são Lírio Panicalli e Radamés Gnattali.

A escolha das canções mudou. Aqui, vemos uma inversão de papéis. Anteriormente, a empresa buscava cantores e canções famosos para atrair o público, mas a partir da segunda fase o filme passa a ser utilizado como vitrine para lançamento de novas canções e cantores.

Adelaide Chiozzo¹² nos informou que quando começou a participar das produções da Atlântida, geralmente, recebia pedidos do diretor, Watson Macedo, para procurar por músicas para compor os números que ela gravaria. Disse-nos ainda que Macedo, durante as gravações de *Carnaval no fogo* (1949), chegou aos estúdios da Atlântida, onde Bené Nunes e Anselmo Duarte compunham uma canção que nomearam PEDALANDO. Macedo, segundo Adelaide, teria ouvido os esboços

¹² As informações de Adelaide Chiozzo são parte de uma entrevista pessoal concedida para esta pesquisa.

da canção e pedido para que, em algum trecho da letra, os compositores encaixassem a palavra Holanda, para que fosse utilizada em um número musical cujo cenário remeteria àquele país. É importante lembrar que o filme *Carnaval no fogo* (1949) é um musical carnavalesco cuja narrativa se desenvolvia em um hotel da cidade do Rio de Janeiro e não havia nenhum vínculo nem citação do país europeu. A cópia desse filme, existente na Cinemateca Brasileira, está sem o número de Adelaide, mas ele pode ser encontrado no documentário *Assim era a Atlântida* (1974).

Fazem parte desta fase os filmes: *Falta alguém no manicômio* (1948), *Terra violenta* (1948)**, *É com este que eu vou* (1948)*, *E o mundo se diverte* (1949)*, *O caçula do barulho* (1949)*, *Escrava Isaura* (1949)*, *Também somos irmãos* (1949)*, *Carnaval no fogo* (1949)*, *Não é nada disso* (1950) e *A sombra da outra* (1950)**¹³.

2.3. Terceira fase

Os filmes dessa fase foram produzidos entre 1950 e 1953. Neste período encontramos a continuidade dos procedimentos da fase anterior, mas com um maior domínio do uso da música devido à qualidade dos equipamentos que a empresa havia adquirido.

Em 1950 a Atlântida comprou um equipamento de um americano de nome Howard E. Handall. Ele estivera de passagem pelo país, vindo do México, onde tinha trabalhado em *The Fugitive* (1947), dirigido por John Ford. Handall trazia consigo uma aparelhagem de quatro canais RCA *high fidelity*. O objetivo era criar no Brasil uma indústria cinematográfica, mas não teve êxito. Trabalhou para a Maristela Filmes e para a Vera Cruz. Antes de retornar ao seu país, vendeu seus aparelhos de gravação e edição para a Atlântida. Não se sabe ao certo como e quem influenciou a compra, mas o importante é que a música instrumental passa a ser utilizada com maior frequência, tanto em cenas mudas quanto nas com diálogos, em comédias, dramas ou policiais. Os musicais de carnaval se consolidam e se tornam um produto aceito e esperado pelo público. A quantidade de canções em musicais de carnaval cresce em relação à primeira e segunda fases. Afirmamos apontando *Aviso aos*

¹³ Os filmes assinalados com * estão preservados e em condições de visualização. Os filmes assinalados com ** estão preservados, mas sem condições de visualização devido ao estado de fragilidade do material.

navegantes (1951) com quinze canções, *Barnabé tu és meu* (1952) com quatorze e *Carnaval Atlântida* (1953) com doze identificadas.

As canções continuam a ser inseridas de maneira justificada, mas um procedimento começa a ser utilizado com maior frequência. Os números musicais passam a ser empregados para agregar informações à progressão dramático/narrativa. Muitos números musicais são usados para introduzir personagens. Eles deixam de ser apenas entretenimento dentro do filme e passam a agregar detalhes à progressão. Até esta época podíamos tranquilamente retirar ou substituir as canções que a progressão dramático/narrativa não seria comprometida, mas a partir de *Aviso aos navegantes* (1950), a ausência ou supressão de alguns números musicais passa a implicar a necessidade de transmitir as informações, contidas nos números musicais, por meio de diálogo.

Uma importante mudança acontece ao final da terceira fase e que provocará a mudança de diversos procedimentos dentro das trilhas da Atlântida. No ano de 1953, Carlos Manga inicia a carreira de diretor. Manga tinha uma visão diferente dos diretores que o precederam em relação à trilha musicas de seus filmes. No primeiro filme que trabalhou como diretor, *Carnaval Atlântida* (1953), utilizou a música instrumental com mais objetividade e as canções com objetivo definido. O sonho do Conde Verdura é uma sequência de 8 minutos com música contínua que entrelaça canções e música instrumental orquestral e de pequenos grupos. Ele traduz por meio de imagem e do som todos os anseios e temores da personagem Conde Verdura (José Lewgoy). Integram o sonho cantores como Dick Farney, Nora Ney e Cuquita Carballo e atores como Grande Otelo e Colé. Uma produção ousada para um iniciante. Manga não dirigiu todos os números musicais de *Carnaval Atlântida*, mas pode-se ver nitidamente quais foram produzidos por ele e quais foram produzidos por José Carlos Burle. Nesse filme Manga, faz uso diferenciado de um procedimento recorrente, nos filmes da Atlântida, e trazido da Revista: a Apoteose.

Este quadro musical, sob direção de Manga, está intimamente ligado com a progressão dramático/narrativa, levando as personagens para dentro da apoteose que, até então era utilizada de maneira similar à utilizada na *Revista*, onde “o tema da apoteose não tinha nada a ver com restante da revista”. “Durante muito tempo,

este quadro final teve conotação de exaltação patriótica” e “eram as riquezas do Brasil que mais frequentemente 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 - 113).

Na apoteose de *Carnaval Atlântida*, o Conde Verdura e outras personagens passam pela coreografia, atrapalham as bailarinas e fogem. O destino de alguns personagens é selado dentro da apoteose. Apesar das inovações, o número mantém a tradição de cantar as belezas do Brasil e o cenário remete ao Rio de Janeiro e ao samba, e depois, a Pernambuco e ao frevo.

Fazem parte da terceira fase os filmes: *Aviso aos navegantes* (1950)*, *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 recrutas* (1953)¹⁴.

2.4. Quarta fase

A quarta fase das trilhas da Atlântida é marcada pela presença de cinco procedimentos característicos. Como a tecnologia tinha chegado à empresa, com a compra de equipamento da Maristela¹⁵, não havia mais motivos para deixar de usar música onde e como se desejava. A música instrumental se aproximou das trilhas grandiosas e instrumentais de Max Steiner. Os compositores passaram a criar mais livremente e especificamente para cada uma das cenas. A primeira característica é a composição original para fazer parte da trilha sonora. O ápice deste procedimento é a trilha de *Nem Sansão nem Dalila* (1954). Para este filme foi composta uma trilha original, de autoria de Lírio Panicalli. Toda a trilha orbita em torno de um tema de Luiz Bonfá, que o executa ao violão. A gravação desta trilha musical aconteceu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como nos contou Carlos Manga. Podemos observar, com essa informação que, apesar da chegada de tecnologia e com os

¹⁴ Os filmes assinalados com * estão preservados e em condições de visualização, os assinalados com ** estão preservados, mas sem condições de visualização devido ao estado de fragilidade do material e do assinalado com *** apenas 21 segundos estão preservados.

¹⁵ A Companhia Cinematográfica Maristela (Ltda. E, posteriormente, S.A.) surgiu em 1950. Fundada pela Família Audrá e por Mário Crivelli, com estúdios no Jaçanã, na cidade de São Paulo. Nos anos finais trabalhou com aluguel de estúdio e equipamentos (RAMOS e MIRANDA, 2004, p.357 – 358).

doze anos de vida da empresa, ainda não existia na Atlântida um estúdio específico para a gravação de trilhas musicais. No Brasil, apenas a Vera Cruz teve um estúdio deste porte e para essa finalidade. Continuou-se locando e permutando locais de gravação.

A segunda característica é a diminuição drástica do uso de canções para compor as trilhas musicais. As trilhas passaram a ter menos canções mesmo nos musicais. A necessidade de inserir canções nas comédias desaparece e encontramos várias comédias que tem apenas uma ou nenhuma canção inserida na trilha, como por exemplo: *Colégio de brotos* (1956) com cinco canções, *Matar ou correr* (1954) e o *Homem do Sputnik* (1959) com apenas uma canção e *Os três vagabundos* (1952), *O cupim* (1959) e *Entre mulheres e espiões* (1962) que têm, apenas, música instrumental.

A terceira característica é o uso da canção, da letra da canção ou do número musical como condutores da progressão dramático/narrativa. Um exemplo do uso desse procedimento pode ser encontrado no musical *De vento em popa* (1957). Nesse filme, Carlos Manga utilizou três canções, em momentos distintos, que formam uma linha de transformação da personagem Lucy (Dóris Monteiro). No *script*, ela vai se transformando para conquistar o seu amado. A mudança é esclarecida ao público por meio de canções e do figurino. A coadjuvante cômica (Sonia Mamed) explica que para Lucy agradar o amado ela tem que deixar de “gritar como frango” e aprender a “cantar uma bossa nova”.

Essa terceira característica leva à quarta, que é a transformação do papel do cantor nos filmes. Os cantores e cantoras do rádio deixam de participar da progressão dramático/narrativa como pessoas do mundo real que entravam no mundo das personagens. Eles passam a interpretar personagens, tornando mais fácil utilizar a música como condutora da progressão dramático/narrativa.

A quinta característica está relacionada com as trilhas de filmes de produção rápida. Nessa fase, Severiano Ribeiro tinha entrado como sócio da Atlântida para apresentar os filmes produzidos em suas salas de cinema e dessa maneira cumprir rigorosamente a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros assinada por Getúlio Vargas. Por diversas vezes, a empresa de salas de cinema se viu em prazos

vencendo e solicitou a criação de filmes que foram produzidos, em média, em 15 dias. Como não havia tempo hábil para a composição e gravação de música inédita, tornou-se praxe produzir trilhas com coletâneas de trechos utilizados em outros filmes da companhia. Um exemplo de fácil percepção é o uso de trechos da trilha de *Matar ou correr* no filme *O cupim*. Carlos Manga explicou: “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”. Essas produções são filmagens de peças de teatro sem nenhuma adaptação. Manga explicou que alguns títulos foram filmados no próprio teatro. Esse recurso foi possível porque a Atlântida, durante anos, comprou o direito das músicas escritas para a trilha de seus filmes, assim, não era preciso solicitar, ao compositor, permissão para usá-las novamente.

Fazem parte da quarta fase os filmes: *Nem Sansão Nem Dalila* (1954)*, *Malandros em quarta dimensão* (1954)**, *A outra face do homem* (1954)**, *Matar ou correr* (1954)*, *Guerra ao samba* (1955)**, *O golpe* (1955)*, *Paixão nas selvas* (1955)**, *Chico Viola não morreu* (1955)*, *Colégio de brotos* (1956)*, *Vamos com calma* (1956)*, *Papai fanfarrão* (1956)*, *Garotas e samba* (1957)*, *Treze cadeiras* (1957)*, *De vento em popa* (1957)*, *É a maior* (1958)**, *Esse milhão é meu* (1958)*, *E o espetáculo continua* (1958)**, *O homem do Sputnik* (1959)*, *O cupim* (1959)*, *O palhaço o que é?* (1959)**, *Aí vem a alegria* (1959)**, *Duas histórias/Cacareco vem aí* (1960)*, *Os dois ladrões* (1960)*, *Quanto mais samba melhor* (1961)*, *Pintando o sete* (1961)*, *Entre mulheres e espiões* (1962)*, *As sete Evas* (1962)* e *Os apavorados* (1962)**¹⁶.

No ano de 1962 o Brasil chegou à marca de um milhão de aparelhos de TV. O veículo roubou a audiência e muitos profissionais da companhia Atlântida. A firma deixou de produzir os filmes de longa-metragem, mas continuou com a produção de cinejornal por muitos anos.

Salta aos olhos a enorme quantidade de canções e a transformação do emprego destas, nas trilhas da Atlântida. A maneira como a música foi inserida nos

¹⁶ Os filmes assinalados com * estão preservados e em condições de visualização. Os filmes assinalados com ** estão preservados, mas sem condições de visualização devido ao estado de fragilidade do material.

filmes dessa empresa tornou-se uma marca do cinema brasileiro daquela época e influenciou trabalhos posteriores no cinema e na televisão.

Como as canções eram inseridas em números musicais apresentando a fonte sonora, que poderia ser de instrumentos e cantores ou apenas dos cantores, de maneira diegética e nunca extra-diegética, elas tem uma função dentro da progressão dramático/narrativa. As canções não podem ser classificadas, apenas, como parte secundária de um produto audiovisual, pois durante a exibição os números musicais e por consequência as canções, ficam em primeiro plano e determinam a maneira que o espectador recebe as informações sobre o desenvolvimento da narrativa.

Nossa pesquisa propõe uma classificação dos tipos de intervenções ocasionadas pelos números musicais que passa a ser detalhada no capítulo seguinte.

3. A função dos números musicais na dramaturgia

Para iniciar uma análise da função dos números musicais na dramaturgia, dos filmes da Atlântida, é preciso começar por uma tarefa não muito fácil. Temos de nos despojar de todo o preconceito sobre essas produções. Durante anos, houve o hábito de reproduzir frases que depreciavam os filmes da Atlântida, como a escrita por Glauber Rocha: “[...] *um simples film musical daqueles alienantes da Atlântida que tanto agradam ao liberalismo conformista de certos críticos e intelectuais*” (ROCHA, 2004; p. 350). O que Glauber omitiu ao expressar seu ponto de vista é que os filmes da Atlântida não agradavam apenas a certos críticos e intelectuais, mas também ao grande público, que lotava as salas para assistir às comédias. Não é uma contradição de nossa parte ter explanado que a Atlântida produziu diversos gêneros, e nesse momento, citarmos apenas a comédia e a comédia musical. Pelos registros da empresa, é possível assegurar que os filmes chamados “sérios”, por Fenelon e Burle, não obtinham um retorno financeiro que pudesse ser considerado satisfatório para a empresa.

“Os críticos da época desprezavam esse tipo de filme, que utilizava a temática carnavalesca. Descreviam-nos como uma combinação de música e roteiros “sem pé nem cabeça”, produções sem recursos técnicos e com linguagem de duplo sentido e gestos grosseiros. A esse tipo de espetáculo, considerado de pouco valor artístico, chamavam chanchada. A atribuição do nome já era pejorativa. Contrariando os críticos, entretanto, o público adorava e prestigiava o gênero, e depois de umas poucas tentativas de produzir filmes considerados sérios, a empresa entrou no filão das comédias burlescas para garantir a audiência desse público. Foi com esse gênero que a empresa alcançou o reconhecimento, tornando-se a maior e melhor produtora de chanchadas do país.” (BASTOS, 2001, p.38).

A brincadeira com o título do filme, após vários fracassos de bilheteria, explicita a realidade: *Tristezas não pagam dívidas*. Foi pelo resultado financeiro dessa comédia musical, que os proprietários perceberam que esse gênero era capaz de financiar o sonho de criar cinema com temas sociais, como aconteceu com *Também somos irmãos* (1949) e *Maior que o ódio* (1951).

Cabe aqui uma interrupção para colocar um tema que não é o objetivo desta pesquisa, mas que deixa caminhos abertos. Nós não consideramos que todas as comédias da Atlântida possam ser descritas da mesma maneira. O produto denominado chanchada só aparece entre de 1947 e 1948, quando os filmes da companhia passam a seguir um padrão e assimilam práticas como a utilização de

elementos da Revista, do Teatro musical e da *Commedia dell'arte*. Nelas, o enredo é disparado por algum tipo de troca – objetos, identidades, exames - e há a prática de inserir grande número de canções inéditas com a finalidade de promover a composição e/ou o intérprete e canções e cantores consagrados para atrair o público. Dessa maneira, *Tristezas não pagam dívidas* não seria uma chanchada, mas sim uma comédia de carnaval, pois não tem o mote disparado por uma troca, nem tem na narrativa a formação de pares românticos de jovens, contra o mundo dos velhos (vilões e/ou opositores) tentando separá-los e o cômico auxiliando o casal¹⁷. Quanto ao número de canções, a inserção nesse filme é de apenas seis, muito menos que nas denominadas chanchadas. Esta pesquisa estabelece quatro tipos diferentes de comédia na produção desta empresa: a comédia tradicional, a comédia de carnaval, a comédia musical e a chanchada, mas como dissemos é um tema muito amplo e não cabe aqui. Um exemplo de cada uma delas seria, respectivamente: *Cupim* (1959), *Tristezas não pagam dívidas* (1944), *De vento em popa* (1957) e *Carnaval no fogo* (1949). *Cupim* não tem nenhuma canção inserida nem tem o mote disparado por troca. Sobre *Tristezas não pagam dívidas* já descrevemos as características. Em *De vento em popa* não existe grande número de canções e também não tem o mote disparado por uma troca. Já *Carnaval no fogo* tem todos os elementos da chanchada: muitos números musicais desligados da progressão dramático/narrativa, mote disparado pela troca de uma carteira que antes pertencia ao vilão. No desenvolver da trama, o novo dono, um diretor da programação artística de um hotel, passa a ser confundido com o outro. E os elementos tradicionais da comédia, alguns derivados da própria *Commedia dell'arte* se configuram: o par romântico, o cômico e o vilão.

Para prosseguir com a análise, outra tarefa deve ser realizada. O espectador deve apreciar a produção com os olhos da época. É obvio que, atualmente, as piadas, os enredos e os diálogos podem parecer ingênuos em demasia, mas, observando atentamente, quem mais, além da Atlântida, produziu uma peça em que Sansão (Oscarito) se torna um ditador e fala, gesticula e age como Getúlio Vargas, como em *Nem Sansão nem Dalila* (1954)? É preciso compreender que a Atlântida

¹⁷ Fundamento que derivou da *Commedia dell'arte*.

sobrevivia de seus próprios recursos, em uma época sem leis de incentivo. Dentro da necessidade de lotar as casas de exibição, transcorria sobre temas de conhecimento popular de maneira bem humorada, como em *Esse milhão é meu* (1958) que critica o comportamento do funcionalismo público, ou ainda em *É com este que eu vou* (1948) cujo começo apresenta o mendigo Oscar (Oscarito), dormindo nas escadarias da fachada do Ministério do Trabalho.

A última sugestão é que não se façam comparações pejorativas quanto ao que era produzido, em termos de cinema musical, por Hollywood. Eles podiam ter tecnologia mais avançada que a da Atlântida, mas muitas vezes se recrimina a quantidade de canções inseridas em um único filme e o enredo leve e romântico, como se Hollywood também não tivesse se utilizado desse artifício. Comparemos, a título de exemplo, a estrutura de *Aviso aos Navegantes* (1951) e *Singin' n in the rain* (1953).

Singin' n the rain, tem na estrutura da progressão dramático/narrativa: um par romântico, Don Lockwood (Gene Kelly) e Kathy Selden (Debbie Reynolds), uma vilã, Lina Lamont (Jean Hagen) e um coadjuvante cômico, Cosmo Brown (Donald O'Connor). As demais personagens estão ligadas às principais, para auxiliar o casal, o vilão ou o cômico.

A trilha musical é composta por música instrumental e quatorze canções. Dessas, quatro que são interpretadas por Don, quatro por Kathy, quatro por Cosmo, duas por outras personagens, três canções por cantores sem personagem definida e uma canção nos créditos iniciais¹⁸. Das canções inseridas, apenas uma foi composta para o filme. A letra não ocupa a função dos diálogos e pode estar desligada da narrativa como, por exemplo, em *MOSES*, dos compositores Betty Comden, Roger Edens e Adolph Green:

*"Moses supposes his toeses are roses
But Moses supposes erroneously
But Moses, he knowses his toeses aren't roses
As Moses supposes his toeses to be
Moses supposes his toeses are rôses
But Moses supposes erroneously
A Moses is a Moses
A rose is a rose
A toes is a toes*

¹⁸ Algumas canções são em duo ou trio.

Whoop-dee-doo-doo-doo-doo
Moses supposes his toeses are roses
But Moses supposes erroneously
But Moses, he knowses his toeses aren't roses
As Moses supposes his toeses to be
Moses supposes his toeses are roses
But Moses supposes erroneously
But Moses, he knowses his toeses aren't roses
As Moses supposes his toeses to be.
Moses, Moses, Moses
As Moses supposes his toeses to be.
A rose is a rose is a rose is a rose is a toes as Moses supposes.
Couldn't be a lily or a taffy daffy-dilly-
It's gotta be a rose 'cause it rhymes with "Moses"¹⁹

Quando analisamos a letra da canção, levando-se em conta que a narrativa conta a história de um casal de atores do cinema mudo que passa pelo advento do cinema sonoro e tem que se adaptar, ela não acrescenta nada ao espectador, mas quando colocada dentro do número musical, em uma sala de aula com um professor de dicção, indica claramente ao público, que o ator não terá problemas quando tiver que falar ou cantar, aptidão obrigatória para quem pretendia atuar em um filme com som sincronizado.

Esse tipo de inserção de canção era aceito pelo grande público e a obrigatoriedade de a letra da canção ocupar de modo pleno o lugar dos diálogos não era exigido, apesar de outros filmes musicais, na mesma época, usarem procedimentos diferentes.

Comparemos com *Aviso aos navegantes* que tem na estrutura principal da progressão dramático/narrativa: um par romântico, Clélia (Eliana Macedo) e Alberto (Anselmo Duarte); um vilão, Professor Scramouche (José Lewgoy) e um coadjuvante cômico, Frederico (Oscarito). As demais personagens estão ligadas às principais, para auxiliar o casal, o vilão ou o cômico. A trilha musical é composta por música instrumental e dezesseis canções. Três são interpretadas por Clélia, três por

¹⁹ "Moisés supõe que seus dedos são rosas/Moisés, porém, supõe erroneamente/Mas Moisés, sabe que seus dedos não são rosas/Como Moisés supõe seus dedos serem/Moisés supõe que seus dedos são rosas/Moisés, porém, supõe erroneamente/Um Moisés é um Moisés/Uma rosa é uma rosa/Um dedo é um dedo/whoop-dee-doo-doo-doo-doo/Moisés supõe que seus dedos são rosas/Moisés, porém, supõe erroneamente/Mas Moisés, sabe que seus dedos não são rosas/Como Moisés supõe seus dedos serem/Moisés supõe que seus dedos são rosas/Moisés, porém, supõe erroneamente/Mas Moisés, sabe que seus dedos não são rosas/Como Moisés supõe seus dedos serem/Moisés, Moisés, Moisés/Como Moisés supõe seus dedos serem/Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa não é um dedos como Moisés supõe/Não poderia ser um lírio ou um caramelo de Daffy – dilly/Tem que ser uma rosa porque rima com " Moisés "

Frederico, três por Alberto e cinco sem personagem definida. Das dezesseis canções, apenas uma foi composta para o filme. A letra das canções não ocupa o lugar dos diálogos e pode estar desligada da narrativa como, por exemplo, na marcha NENÉM, de A. Cavalcanti e Klecius Caldas:

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

Quando analisamos a letra, levando-se em conta que a narrativa é sobre uma companhia de teatro que termina a turnê na Argentina e segue para o Rio de Janeiro em um navio, ela não acrescenta nada ao espectador, mas quando colocada dentro do número cômico/musical, durante espetáculo da companhia, explicita que embora a personagem Frederico tenha muito desejo de atuar em algo grande, ela é completamente desastrada e equivocada, o que a levará a se aventurar, se travestir, para tomar o lugar de uma cantora de rumba e interceptar papéis de uma dupla de espões.

Deixamos claro aqui que em nenhum momento estamos discutindo a qualidade da edição de som e de imagem, da captação de som, da fotografia e de outros elementos das duas obras, mas sim a estrutura, que sempre foi severamente criticada nos filmes musicais da Atlântida. A análise da qualidade do som original é praticamente impossível, pelo fato de a preservação dos filmes da Atlântida não ter sido adequada. Não podemos afirmar, portanto, que o que existe hoje é má qualidade da produção ou resultado de armazenamento impróprio.

Partindo da constatação de que Hollywood era o modelo desejado, como afirmou Carlos Manga, nada mais natural que os filmes brasileiros tivessem inserção de canções em grande quantidade, como também acontecia com os estadunidenses, e que a estrutura fosse semelhante. Dessa maneira, podemos afirmar que criticar o valor das produções pela quantidade de canções inseridas é, no mínimo, irresponsável.

Se analisarmos as informações anteriores encontraremos muitas semelhanças na estrutura, mas também perceberemos uma diferença que é de extrema importância. Enquanto em *Aviso aos Navegantes* existem cinco canções interpretadas por cantores sem personagem definida, em *Singin' in the rain* o mesmo procedimento ocorre apenas uma vez. Na produção da Atlântida encontramos uma única performance de Emilinha Borba (TOMARA QUE CHOVA), uma de Jorge Goulart (SEREIA DE COPACABANA), uma de Quatro Azes e Um Coringa (MARCHA DO CARACOL) e duas de Francisco Carlos (NÃO VIVO BEM e RIO DE JANEIRO). Nenhum deles tem personagem definida, mas todos aparecem na progressão como cantores em números musicais nos *shows* oferecidos aos passageiros do navio, e todas as inserções são justificadas pelo ambiente. Na produção norte americana temos apenas uma ocorrência dessa natureza, quando Jimmie Thompson interpreta *BEAUTIFUL GIRL* em gravação de um número musical nos estúdios de cinema, local onde se desenvolve a progressão dramático/narrativa, igualmente justificada.

Esta diferença, a presença de cantores sem papel definido em grande quantidade, estabelece uma característica dos filmes da Atlântida, independentemente do gênero. A maioria das obras analisadas tem números musicais dessa natureza. Nas três primeiras fases citadas no capítulo 1, temos um número significativo de performances de cantores que não têm uma personagem definida na progressão dramático/narrativa. Assim, consideramos que canções inseridas ocasionam uma ruptura nessa progressão, fazendo com se interrompa temporariamente a história apresentada, que sempre é retomada ao fim do número musical. Em alguns casos, duas ou mais canções são apresentadas com menos de um minuto de diálogo entre elas ou até unidas sem nenhuma retomada da progressão entre as inserções.

O que é preciso esclarecer, antes de prosseguir com a classificação das canções, é que nada na Atlântida era estático. O produto dessa empresa foi gradativamente modificado pela tecnologia e pelos profissionais. Isso também ocorreu com a inserção de peças musicais em forma de canção. Nos filmes musicais, as canções eram, em sua maioria, desconectadas da progressão

dramático/narrativa. Raras são as ocasiões que a apresentação de um número musical agrega informações para o público.

Encontramos aqui a principal diferença entre o produto de Hollywood e o da Atlântida. Em *Singin' in the rain*, os números musicais, em sua maioria, agregam informações ao espectador, como por exemplo: a primeira canção, após a dos créditos iniciais, é utilizada para introduzir Don e Cosmo. Enquanto a personagem descreve para os repórteres como a carreira da dupla sempre fora um sucesso, o número musical contradiz o que foi dito, mostrando que eles tinham passado por locais não tão grandiosos em sua trajetória para chegar à fama.

Em oposição a esse recurso, temos o número musical de Emilinha Borba, em *Aviso aos navegantes*, com a canção TOMARA QUE CHOVA. A escolha dessa música não está vinculada à necessidade de informar o público sobre os rumos da progressão dramático/narrativa, mas sim de apresentar uma canção e um cantor. Se analisarmos de maneira bem severa, o próprio número é uma contradição com a letra da canção:

*“Tomara que chova três dias sem parar,
Tomara que chova três dias sem parar
A minha grande mágoa é lá em casa não ter água
E eu preciso me lavar,*

*De promessa eu ando cheia
Quando eu conto a minha vida
Ninguém quer acreditar
Trabalho e não me canso
O que me cansa é pensar
Que lá em casa não tem água
Nem pra cozinhar”*

A letra apresenta uma reivindicação popular de maneira bem humorada. É sabido que na época, o Rio de Janeiro passava por uma crise de distribuição e muitos bairros ficavam desprovidos do abastecimento de água. Logo, a expressão “tomara que chova” indica que não havia chuva, não havia água. Na produção, Emilinha aparece em capa de chuva e as bailarinas, que participam da coreografia, usam guarda-chuvas. A chuva é torrencial e Emilinha chega a provar a água que recolhe com a ponta dos dedos. A ação negava a letra da canção.

Esse número é inserido em uma comédia que se passa em um navio onde viajam artistas brasileiros, vindos de temporada Argentina. Com eles também está

um espião e sua correspondente, que devem entregar documentos importantes. O acaso faz com que o cômico descubra os planos do espião. Ele busca ajuda de outros artistas para solucionar o problema, mas acaba hipnotizado pelo espião. TOMARA QUE CHOVA não agrega nenhuma informação e nem conduz a progressão dramático/narrativa. O número musical interrompe o fio condutor da história e somente é retomado após um número de dança que utiliza um frevo com Walter Jardim e que está unido ao número de Emilinha sem retorno à progressão entre eles. Sem a justificativa de que as personagens estavam assistindo a um *show* no navio, o número ficaria completamente desconectado.

Dezenas de números musicais, com esse tipo de inserção, podem ser encontrados nas produções da Atlântida. A canção que interrompe a progressão dramático/narrativa é verificada em diversos filmes desde o início das produções até os últimos, mas tem maior recorrência nos primeiros anos da empresa e em filmes musicais e comédias. O emprego da canção sem íntima relação com a história, nesse tempo, não era falta de opção, mas sim escolha, pois existia outra maneira pela qual os diretores faziam uso da canção, mesmo nos primórdios e em período de ausência de tecnologia.

Como podemos constatar, nos chamados “filmes sérios”, a canção aparece traduzindo sentimentos, desejos e ações que poderiam ser descritos por meio de diálogos. Observemos a letra da canção LUZ DOS MEUS OLHOS, de autoria de José Carlos Burle, com *performance* de Silvio Caldas, para o filme homônimo.

*“Como um jardim sem flor abandonado
 Num velho casarão colonial
 Desabitado e frio
 Que desmorona
 Saudade de um tempo que já passou
 Aqui eu sigo tão só sem ver ninguém
 Ruína de um amor que para sempre
 Há de existir a iluminar meu sonho
 Há de existir a iluminar o meu caminho
 Porque o meu primeiro amor
 Será também o derradeiro
 Talvez seja ilusão,
 Mas sinto que hei de amar eternamente
 E sei que o céu estrelas tem
 Que importa a mim não vê-las
 Por isso eu vivo tão feliz
 Sem ver a luz do sol
 A lua, o céu, o azul do mar
 Porque sei que serás para sempre
 A luz dos olhos meus”*

Nesse filme, Roberto (Celso Guimarães) é um pianista que viveu seu primeiro e único amor com Suzana (Cacilda Becker). Roberto encontra Basílio (Grande Otelo), um garoto de rua, que se propõe a acompanhar Roberto, que ficara cego. Para que a mulher amada tivesse uma existência que Roberto considerava normal, o pianista desaparece da vida de Suzana, que também é musicista. Eles se reencontram quando Roberto, que trabalha como afinador de pianos, é chamado em uma casa, coincidentemente da mãe de Suzana.

A canção LUZ DOS MEUS OLHOS, composta pelo diretor do filme, e para ele, é inserida na narrativa como obra do pianista Roberto e apresentada em um *show*. A letra da canção descreve os sentimentos do músico: “*Como um jardim sem flor abandonado, num velho casarão colonial desabitado e frio, que desmorona*”. Roberto vive solitário em um pequeno quarto de pensão. Nos momentos em que conta sua história para Basílio, percebemos que ele vive amargurado pela decisão que tomou, mas que pensa ter sido correta.

A descrição da saudade e de um tempo feliz, na letra da canção é também percebida nos momentos de recordação de Roberto ao confidenciar ao garoto Basílio que Suzana fora seu primeiro e único amor. Basílio age como cupido e leva Suzana para o show. Por meio da canção ela entende os sentimentos daquele que se tornara seu amigo e amor na juventude. Roberto, junto de Suzana, não vê motivos para se entristecer mais, já que terá a amada para sempre como a luz de seus olhos.

A canção, ouvida pela personagem Suzana, revela os sentimentos de Roberto que não precisam ser descritos novamente com diálogos. A canção basta para que todos compreendam que Suzana descobriu o motivo pelo qual o amigo a evitava.

Em *Também somos irmãos* (1949), dois anos após *Luz dos meus olhos*, encontramos igualmente a canção utilizada como “voz” da personagem. Helio (Agnaldo Rayol) é um menino que mora com uma família adotiva. Renato (Aguinaldo Camargo), o mais velho dos filhos adotados é apaixonado pela sua irmã Marta (Vera Nunes), a única filha biológica de Requião (Sergio de Oliveira). As crianças foram

adotadas por vontade da falecida esposa de Requião. O viúvo não esconde seu desagrado com a presença dos adotivos negros, Renato e Altamiro (Grande Otelo)

A primeira canção desse filme ocorre aos dezoito minutos. Renato terá uma festa de formatura, pois se graduou bacharel em direito. Ele convida Marta para acompanhá-lo e ser sua madrinha de formatura. A irmã aceita sem receios e combina de encontrá-lo na festa. Na hora da solenidade Requião proíbe Marta de ir e Renato fica à espera por toda a noite. Desolado, no retorno solitário para casa Renato vê um grupo de seresteiros e ouve a canção que tem a seguinte letra:

*“Quantas vezes pediste conselho
Quantas vezes te dei com amor
Tantas vezes me viste sofrendo e o que fizeste?
Nada ou quase nada
Quantas vezes erraste na vida
Quantas vezes fingi não sentir
Tantas vezes soubeste de tudo, e tu e o que fizeste?
Nada ou quase nada
Neste mundo nada te falta
Desde conforto, carinho e amor
E em troca de tanta amizade o que foi que me deste?
Nada ou quase nada
Tantas vezes tristeza tiveste
Quantas vezes voltaste a sorrir
Tantas vezes curei tuas dores e o que fizeste?
Nada ou quase nada
Quantas vezes disseste querer-me
Quantas vezes fugiste de mim
Tantas vezes chorei te esperando e o que me deste?
Nada ou quase nada
Neste mundo nada te falta
Desde conforto, carinho e amor
E em troca de tanta amizade
O que foi que me deste?
Nada ou quase nada”*

Não é necessário que a personagem Renato descreva seus sentimentos. A canção esclareceu ao público quão desapontado ele ficou com a ausência inesperada de Marta e a incompreensão por não ter sido comunicado.

Na segunda inserção de canção, aos vinte e nove minutos do filme, Helio e Renato estão no jardim e o caçula mostra a Renato a música que está praticando, de autoria do irmão mais velho. Helio pergunta o que o inspirou na hora de compor a música. A resposta é evasiva: “deixe de ser curioso”. A canção tem início e há uma movimentação da câmera em direção a Marta, que aparece na janela.

“Era uma vez uma princesa muito linda

Quase _____²⁰ ainda e branca como arminho
 Ela vivia em seu castelo abandonada
 Sem ter pai nem mãe, nem nada
 Sem amor e sem carinho
 E bem perto existia uma mangueira
 Onde quase a tarde inteira
 Ela vinha repousar
 Essa mangueira era um príncipe encantado
 Que o destino desalmado resolvia torturar
 Princesa, princesa
 Em troca de tua beleza
 Nem flores te pode dar
 E delas tenho ciúme
 Que te ofertam perfume
 Que não te posso ofertar
 Princesa, princesa
 Obrigou-me a natureza
 A viver sempre a sofrer
 Não temas eu tenho espelho
 Somente sombra e conselho
 Te darei até morrer”

As duas canções, QUASE NADA e ERA UMA VEZ, são de autoria do diretor José Carlos Burle, o que nos aponta que os procedimentos utilizados em filmes de Hollywood eram de conhecimento de diretores no Brasil e empregá-los não dependia de tecnologia, mas sim de profissionais da música aptos para compor para o cinema. O que aconteceu na Atlântida foi que Burle e Fenelon queriam se ocupar dos “filmes sérios” e os diretores que se ocupavam das comédias, comédias musicais e musicais de carnaval não tinham a mesma preocupação com a música de modo que houvesse pleno envolvimento na progressão dramático/narrativa.

Com a chegada de Watson Macedo à empresa as canções perdem a proximidade com as personagens. Os musicais de carnaval e as chanchadas têm a canção inserida de maneira deslocada da progressão dramático/narrativa. A proximidade retornou com Carlos Manga em *A dupla do barulho* (1953), mas atingiu a maturidade com o filme *De vento em popa* (1957). A diferença é que Manga empregava a canção como Burle, mas não apenas em “filmes sérios”.

A transformação do uso da canção nas comédias e comédias musicais da Atlântida, com Carlos Manga, começa já no primeiro trabalho como diretor na empresa. Em 1953, durante a produção de *Carnaval Atlântida* (1953), Oscarito teve um desentendimento com Burle, diretor do filme. Oscarito costumava se dedicar à caracterização de suas personagens. Por este motivo, levou vários dias para

²⁰ Há uma ausência de frames que provocou a perda de uma ou duas palavras nesse trecho da canção.

produzir uma maquiagem de Helena de Tróia. Nos estúdios, segundo Manga, a discórdia teve início no momento em que Burle finalizou a filmagem do trecho e Oscarito pediu que o diretor fizesse um *close* e mostrasse o trabalho que ele tinha produzido. Burle se recusou e Oscarito se retirou dos estúdios dizendo que se demitia e que não terminaria o filme.

Severiano Ribeiro sabia que Oscarito significava lucros para a empresa e ofereceu a substituição do diretor caso ele voltasse para finalizar *Carnaval Atlântida*. Oscarito aceitou e Manga foi o escolhido, já que tinha alguns anos na empresa e havia trabalhado como assistente de diretor em *Amei um bicheiro* (1952). Além de finalizar o trabalho, produziu alguns números musicais extras para o filme. O mais significativo é o nominado por ele de “sonho do conde”, com mais de oito minutos de duração. O Conde Verdura (José Lewgoy) é um oportunista que quer construir sua carreira de ator a partir de um relacionamento com Lolita (Maria Antonieta Pons), a sobrinha de Cecílio B. de Milho (Renato Restier), dono dos estúdios Acrópole filmes.

Embora o Conde Verdura seja noivo de Lolita, não é considerado pela família nem pelos funcionários dos estúdios. Ele se sente humilhado, pois na realidade não é um conde e sim um motorista que se aproveita de momentos em que o patrão não está para usar o carro de luxo como se fosse seu e ostentar um status social elevado.

Para compor o número musical, Manga utilizou algumas canções e outras composições instrumentais. Todas as personagens que atormentam a realidade do Conde aparecem no sonho. O pesadelo se inicia de maneira agradável, com o Conde entrando em um local refinado. A canção na voz de Nora Ney traduz os sentimentos da personagem: “*Ninguém me ama, ninguém me quer. Ninguém me chama de meu amor. A vida passa e eu sem ninguém e quem me abraça não me quer bem*”. Durante a canção, as personagens passam pelo mesmo ambiente que o Conde e ele as vê como gostaria que fossem, isto é, corteses e solícitas com suas vontades e desejos. O sonho é um momento de realização do conde até que ele deixa o ambiente e entra em um carro de luxo. Ao virar para indicar o destino para o motorista ele vê a si mesmo, transformando o belo sonho em um pesadelo aterrorizador.



Foto nº 3: Nora Ney em *Carnaval Atlântida*.

Uma ousadia para um iniciante: Carlos decidiu modificar a produção iniciada por outro diretor e inseriu números musicais que não constavam do roteiro original. Um antigo funcionário da empresa nos informou que alguns números produzidos para *Carnaval Atlântida* (1953), mas não utilizados, foram aproveitados para compor o filme *Malandros em quarta dimensão* (1954). Esta pesquisa, porém, não comprovou esta informação por falta de cópia dessa obra em condições de visualização. Citamos este fato, pois na análise e mapeamento de *Carnaval Atlântida* (1953), encontramos diversas canções nos créditos que não estão na composição do filme.

No segundo trabalho de Manga para a Atlântida, *A dupla do barulho* (1953), o diretor já se sente confortável para impor suas ordens e modificar o produto da empresa. *A dupla do barulho* (1953) conta a história de uma trupe circense. Silvia Montel (Edith Morel) é a bela cantora, cortejada pelo Coronel Matagalos (A. Samborsky), mas nutre um amor silencioso por Tônico (Oscarito), o astro do circo que compõe uma dupla de cantores-cômicos com Tião (Grande Otelo), que ama Silvia. Silvia tenta auxiliar Tônico a se tornar um cantor famoso, mas ele só pensa em noitadas e bebidas. A personagem Silvia canta A GRANDE VERDADE de Billy Blanco. O processo de escolha da canção pelo diretor foi descrito pelo autor:

“Ele (Carlos Manga) 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 aos 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 canção”.

A GRANDE VERDADE traduz os sentimentos de Silvia por Tônico: um amor escondido em uma grande amizade. O número musical ainda é utilizado para, por meio da interpretação de Silvia, esclarecer para Tião os sentimentos da mulher que ele amava e com quem tinha esperanças de um relacionamento. A partir da apresentação da canção, Tião não vê sentido na vida e destrói a carreira que vinha alavancando na companhia de Tônico.

*“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”*

Cerca de dois minutos de canção são suficientes para agregar informações que precisariam de várias linhas de diálogo para informar o público. O número musical é justificado dentro do circo, mas a construção é diferente do que se fazia na empresa. Existem passagens de personagens durante a canção, algo não usual. A regra era o cantor ser foco em toda *performance*, abrindo pequenos espaços apenas para bailarinos e figurantes.

A maturidade do uso da canção, nos filmes musicais de Carlos Manga, está em *De vento em popa* (1957). O início da obra acontece em um navio que vem dos Estados Unidos com escalas no Rio de Janeiro e Santos. A bordo está Sergio (Cyll Farney), um rapaz de família rica que foi para os Estados Unidos para estudar energia atômica, mas que decide fazer o curso de música e produção de shows sem o consentimento dos pais. No navio, após apresentar-se com uma banda, e comprovar que é um excelente músico popular, é convidado pela tripulação a preparar um *show* de despedida. A apresentação fica a cargo da experiência de Sergio, desde que seja encerrada por Madame Frou-Frou (Zezé Macedo), uma famosa cantora lírica que também está a bordo. Trabalha no navio Chico (Oscarito), que traz nos porões, como clandestina, Mara (Sonia Mamed), a sua parceira na

dupla Maracangalha, que saiu do Nordeste brasileiro com destino ao Rio de Janeiro em busca de reconhecimento profissional. Chico dopa Frou-Frou e se apossa do espaço da cantora no show. A dupla é um sucesso, mas ganha uma inimiga mortal, a cantora de óperas. Ao chegar ao Rio de Janeiro, Mara e Chico, que ficam amigos de Sergio, são apresentados aos pais do rapaz como cientistas que vieram para fabricar a primeira bomba atômica brasileira, mas na verdade estão associados a Sergio para tirar dinheiro do pai e construir uma boate com música ao vivo. Tancredo (Nelson Vaz), pai de Sergio, avisa que arranjou um casamento para o filho com Lucy (Dóris Monteiro), sobrinha herdeira de uma milionária e dona de uma fábrica de alumínio. Sergio não está interessado na moça que se veste de maneira excessivamente sóbria e estuda para ser cantora lírica. Quando todos os planos estão fluindo e Lucy, com a ajuda de Mara, se transforma para conquistar Sergio, chega Frou-Frou, que também é a tia milionária de Lucy. A farsa é desfeita e Sergio, Chico, Mara e Lucy têm que trabalhar em grupo para conseguir realizar o sonho de inaugurar a boate e vencer as armadilhas preparadas por Tancredo e Frou-Frou.

A música do filme para Carlos Manga é de tamanha importância que o mote da comédia é desenvolvido por meio da utilização de elementos musicais. A música também exerce o papel de determinar o mundo dos velhos, o mundo dos jovens e o dos cômicos, como descritos na anteriormente citada, *Commedia dell'arte*. A ópera e a música erudita, em geral, representam os velhos, o baião, em formato de quadro cômico, representa os humoristas que auxiliarão os jovens na busca dos objetivos e o rock'n roll, pela primeira vez utilizado em um filme brasileiro, representa o mundo dos jovens. Embora ainda não exista a bossa nova, o termo é utilizado pelas personagens ao abordar tema sobre música atual, música de boa qualidade. Também encontramos elementos da futura bossa nova na música de Billy Blanco, como por exemplo, a harmonia sofisticada, diversa da comumente encontrada nas produções da Atlântida.

A parceria de Manga e Alexandre Gnattali²¹ resultou, para o filme *De vento em popa* (1957), um conjunto de composições musicais que, inseridas na produção,

²¹ Alexandre Gnattali: Nascido em Porto Alegre (RS) no dia 04/02/1918. Maestro, arranjador e compositor. Irmão do também músico, Radamés Gnattali. Alexandre Foi um dos regentes e orquestradores da Rádio Nacional, durante a fase áurea da emissora (ALBIN, 2006; p. 317). Na Atlântida fez parceria com o diretor Carlos Manga

em alguns momentos conduz a narrativa, em outros auxilia e, algumas vezes, interrompe completamente, mas sem deixar que o filme perca a unidade. Segundo Manga, a escolha das canções era feita, totalmente, por ele. Manga foi sócio fundador e diretor do clube Sinatra-Farney²², citado por vários autores como responsável pela reunião de diversos nomes da música popular brasileira, que participaram do movimento da Bossa Nova. A proximidade de Manga com a música fez com que ele não só aperfeiçoasse o uso da canção nos musicais, mas também, passasse a utilizar canções mais refinadas na harmonia e melodia.

As composições inseridas na trilha musical, na forma de canção, são²³: TEM QUE REBOLAR de José Batista M. de Oliveira, DÓ RÉ MI de Fernando César, CHOVE LÁ FORA de Tito Madi, MOCINHO BONITO de Willian Blanco Abrunhosa Trindade (Billy Blanco), O DELEGADO NO CÔCO de José de Souza Dantas Filho (Zé Dantas), MAMBO CAÇULA de Benicio Macedo e Bené Alexandre e CALYPSO ROCK de Carlos Eduardo Corte Imperial (Carlos Imperial) e Roberto Reis e Silva.

Além das canções, existem diversos fragmentos compostos por Alexandre Gnattali e a IMPERIAL ROCK, música instrumental de autoria de Carlos Eduardo Corte Imperial.

O número de canções é muito inferior ao que se utilizava nos filmes da Atlântida, mas em *De vento em popa* (1957), embora haja uma diminuição no número de canções, essas exercem papéis fundamentais na construção da narrativa.

A música dos créditos iniciais é um arranjo instrumental de DÓ RÉ MI, DELEGADO NO COCO, IMPERIAL ROCK, CHOVE LÁ FORA e TEM QUE REBOLAR, nessa ordem. Não podemos nos esquecer, jamais, da ópera e da estrutura de suas aberturas, mas nesse caso, o arranjo é muito mais próximo da abertura das revistas de ano.

em diversos filmes como: Colégio de Brotos (1956), Garotas e Samba (1957) e Homem do Sputnik (1959). Além de trabalhar na Atlântida atuou como compositor e arranjador de diversas trilhas musicais, como, por exemplo, nos arranjos das composições de Zé Keti para o filme *Rio Zona Norte* (1957), do diretor Nelson Pereira dos Santos.

²² Sinatra-Farney, primeiro fã clube do Brasil. Fundado no ano de 1949. A sede era no porão do número 74 da rua Dr. Moura Brito, na Tijuca, Zona norte Carioca (CASTRO, 1990; p.31)

²³ Nome das canções e autores como nas telas dos créditos iniciais do filme.

A música é utilizada para apresentar ao público diversas personagens. A personagem Lucy é introduzida durante uma série de vocalizes na aula de canto e a personalidade da de Sergio durante um solo de bateria no navio. Dessa maneira, pela música, são estabelecidas as diferenças entre os integrantes do par romântico. A personagem de Madame Frou-Frou é introduzida por um dueto, *à cappella*, que a cantora lírica faz com Chico. Ela, de dentro da ducha, e ele, de dentro da cabine, aguardando para servir a refeição. O dueto é uma piada cantada, já que Frou-Frou é uma consagrada cantora lírica que divide a música com um empregado sem nenhuma instrução musical refinada. Chico utiliza palavras de duplo sentido um tanto apimentadas para a época, como por exemplo, quando olha para a silhueta de Frou-Frou através do vidro do banheiro e canta sobre a refeição que está servindo: *“Está prontinha ma-ma-madame. Está gostosa, fresquinha e limpinha”*.

Pela primeira vez em um filme da Atlântida, uma série de canções foi utilizada para formar uma linha de transformação de uma personagem. As canções: CHOVE LÁ FORA, DÓ RÉ MI e MOCINHO BONITO; formam, com duas séries de vocalizes com acompanhamento de piano, uma linha de transformação da personagem Lucy. Ao receber a informação de Mara, de que estava trilhando um caminho errado para atingir o coração de Sergio, Lucy resolve modificar a maneira de se portar, vestir e cantar. Segundo Manga, a escolha dele foi por músicas que faziam parte do repertório de Dóris Monteiro. Mas, DÓ RÉ MI, interpretada por Lucy para, finalmente, seduzir Sergio, recebeu um arranjo do maestro Tom Jobim, não creditado, para o filme. Segundo Manga, as canções deveriam se sofisticar de acordo com a mudança da personagem. Assim, conforme troca de roupas, de acessórios e de comportamento, a música acompanha a transformação dela. A linha percorre todo o filme e termina com a canção MOCINHO BONITO.

Segundo o compositor Billy Blanco²⁴, a cantora Dóris Monteiro havia recebido conselhos por parte dele para modificar a maneira de interpretar as canções. Billy nos informou que ele tinha uma preocupação, pois tinha consciência de que a

²⁴ Todas as informações de Billy Blanco citadas neste artigo foram cedidas em entrevista pessoal para esta pesquisa, com apoio da Rede Globo de Televisão por intermédio do projeto Globo Universidades. A transcrição integral dessa entrevista encontra-se em anexo na dissertação: *Assim era a música da Atlântida: A trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. Disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000771648>.

maneira de cantar, característica das cantoras e cantores da “era de ouro do rádio” no Brasil estava próxima do fim. O compositor disse que conversou muitas vezes com Dóris para que ela fizesse uma transformação na sua interpretação, para que não ficasse fora da nova fase que chegaria. Em *De vento em popa* (1957), mais especificamente nas canções DÓ RÉ MI e MOCINHO BONITO, encontramos sinais fortes dessa transformação. Em DÓ RÉ MI, Dóris interpreta a canção de uma maneira muito próxima do *Cool Jazz*, prática nada comum nas comédias da Atlântida. Cabe lembrar que Dóris foi uma das poucas cantoras que fizeram sucesso com as canções da era do rádio e que obtiveram sucesso cantando Bossa Nova.

A canção MAMBO CAÇULA aparece em um pequeno fragmento, quando a personagem Rosa (Eloína), a empregada doméstica, aproveita a ausência dos patrões e dança, embalada pelas bebidas que estão sobre a mesa. Ao ser comunicada da chegada do casal, Rosa desliga o rádio, e com o gesto acaba a canção. Pode parecer que qualquer canção caberia na sequência, mas MAMBO CAÇULA era um sucesso desde 1953, na voz de Maria Antonieta Pons, conhecida como “furacão cubano”. Os requebros da doméstica, interpretada pela famosa vedete, ao som do mambo casam perfeitamente, e como a canção era conhecida do público, principalmente por ter sido utilizada em um número do filme *Carnaval Atlântida* (1953), o áudio e o vídeo se completam, mostrando ao público que aquela personagem iria ocasionar algum problema, o que realmente acontece, pois durante um momento de embriaguez, ela hospeda no mesmo quarto Frou-Frou e Chico, inimigos declarados no navio.

A interpretação das outras três canções – DELEGADO NO COCO, TEM QUE REBOLAR e CALYPSO ROCK – ficam sob responsabilidade do par de comédicos. A primeira toma o lugar dos diálogos e mostra que a dupla pode auxiliar Sergio, já que ele está prestes a contratar artistas para o *show* de sua futura boate. O quadro tem maior eficácia do que se o roteirista tivesse planejado explicar o talento de Chico e Mara por meio de palavras. A segunda canção, TEM QUE REBOLAR, de acordo com Manga, é uma homenagem ao Teatro de Revista, pois embora tentasse distanciar as novas produções dos quadros revisteiros, ele tinha muito respeito pelos primeiros diretores, com quem aprendera praticamente tudo, observando. Entre os elementos que remetem à Revista, podemos citar, nesse quadro, a presença da

mulata, representada por Sonia Mamed, o malandro, Oscarito, maquiado de mulato, mas trajando fraque e cartola e a cortina leve, fechada, como de costume nas Revistas, embora a utilidade da cortina leve fosse trazer a atenção do público para a canção e esconder a troca de cenário e no filme ela não fosse necessária.



Foto nº 4: Sonia Mamed e Oscarito em *De vento em Pó*

Devemos dar um destaque para a canção CALYPSO ROCK, que compõe o quadro cômico de maior consagração na história da Atlântida. Nele, Oscarito aparece, na função natural do cômico: “salvar o dia”. Ele interpreta Melvis Prestes, o rei do rock, contratado para a festa de inauguração da boate de Sergio. Manga nos informou que Oscarito, durante o início das gravações, não queria fazer o número musical, pois não gostava de Elvis Presley, mas que foi fácil convencê-lo, pois lhe disse que aquele era o papel deles, criticar, de uma maneira leve e por meio da comédia, fatos com que eles não concordavam, mas que entravam na vida dos brasileiros. Oscarito decidiu-se por filmar o número, mas, para que isso acontecesse, Manga se utilizou de métodos nada convencionais: amarrou Oscarito com cordas, como se fosse uma marionete, ensinando-lhe os movimentos de requebros e dobras de joelhos característicos de Elvis, por vários dias. Como resultado, o objetivo atingido. É impossível, mesmo hoje, assistir ao número e não rir.



Foto nº 5: Oscarito em *De vento em popa* (1957)

A música instrumental de Alexandre Gnattali foi composta sob orientação de Manga para assemelhar-se à música utilizada na década de 1930 pelo cinema de Hollywood, isto é: Música orquestral, em grande quantidade, com uso adaptado do *Leitmotiv* e do *Mickeymousing* (CARRASCO, 2003. p. 114). Alexandre conduz, por meio do *Mickeymousing*, a narrativa no quarto onde Chico e Frou-Frou são hospedados, juntos, por engano de Rosa. É uma sequência longa, sem diálogos. Todos os perigos e confusões são descritos pela música que pontua gestos e atos. Com os equipamentos de edição de áudio de que Manga dispunha, foi possível solicitar a Alexandre que compusesse diversos trechos instrumentais para serem utilizados como auxiliares da narrativa. Diferentemente dos primeiros filmes da Atlântida, aqui a música convive perfeitamente com os diálogos.

Na produção seguinte, *Garotas e samba* (1957), canções conduzem a progressão dramático/narrativa com maior eficácia dentre todas as utilizadas com esse propósito em filmes da Atlântida. Novamente a parceria Carlos Manga e Billy Blanco inseriu na abertura do filme a canção que tem a seguinte letra:

*“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 Piancó deixou o noivo no altar*

*Naná vivaldina pra xuxu
Procura um velho bobo para o golpe do baú”*

Restou ao diálogo apenas a tarefa de dizer ao público quem das três jovens era a Didi, a Zizi e a Naná, pois o que faziam e o que buscavam para o futuro, já havia sido descrito pela letra da canção. Toda a história de três personagens resumida em menos de dez frases. A canção desperta no público o desejo de conhecer o final das três personagens, se atingiram ou não seus objetivos.

Outro exemplo de inserção de canção de maneira similar pode ser encontrado em *O homem do Sputnik* (1959). Esse filme teve público recorde na empresa, com quinze milhões de público pagante, aproximadamente um quarto da população brasileira daquele ano. Nesse filme, Rússia, França e Estados Unidos tentam convencer Anastácio Fortuna (Oscarito) e Deocleciana (Zezé Macedo) a venderem o *Sputnik* que caiu no galinheiro do casal. Cada um dos países usa de sua arma secreta para se tornar dono do desejado satélite artificial. Os americanos tentam a força, os russos a intriga e os franceses o amor. A agente Mademoiselle BB (Norma Benguel) tenta seduzir Anastácio durante uma apresentação em um jantar oferecido para o casal. Em trajes escandalosos para a época, BB canta para Anastácio, em um francês macarrônico:

*“Monsieur, madame
C’est moi, Mademoiselle BB
L’unique, la magnifique, le sublime
Que représtant la douce 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 platonique
Mas depois que eu falo
Tudo vira phisique
Não, não sei por quê
Ao mostrar mon décolleté
Les hommes querem brincar com BB
Chega juntinho, 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 francés
Cherrie, me dá a sua mão”*



Foto nº 6: Norma Benguel em *O homem do Sputnik* (1959)

Anastácio é levado para trás de uma cortina por BB, mas os russos mostram para Deocleciana a traição do marido e o negócio não é concretizado. A letra da canção é um convite explícito a Anastácio Fortuna. A música ocupa o lugar de uma cena de sedução que não caberia em uma comédia dos anos 1950. Ela desempenha plenamente o papel dos diálogos e conduz a progressão dramático/narrativa com perfeição. Quando os russos levam Deocleciana para ver por trás das cortinas não há surpresa para o público, que já percebera que Anastácio havia sido seduzido pela agente BB.

Em *Cacareco vem aí/Duas histórias* (1959), existem duas canções na voz de Odete Lara, que interpreta a personagem Paula. O filme tinha título de *Duas histórias* por tratar de dois enredos diferentes, que se desenvolvem paralelamente, mas algum tempo antes da exibição houve uma eleição em São Paulo e o “eleito” foi Cacareco, o rinoceronte do zoo. O filme passou a ter dois títulos, pois a personagem de Oscarito recebera o nome de Cacareco. A personagem de Odete Lara é uma cantora que fora desprezada pelo grande amor, Mario (Cyll Farney). Ela mantém um relacionamento com o vilão Luizão (Jayme Filho). O que Paula não sabe é que Mario estivera preso por causa de Luizão e cumprira pena sendo inocente. Quando Mario volta para se vingar de Luizão, encontra Paula, que interpreta a canção MEU ERRO, de Luiz Bitencourt e Gilberto Milfont.

*“Você passa por mim e não olha
 Como coisa que eu fosse ninguém
 Com certeza você se esqueceu
 Que em meus braços já chorou também
 Eu não ligo, porém, a seu modo
 Isso é próprio de quem é infeliz
 Quer mostrar que não sente saudade
 De um passado que foi tão feliz
 Se eu quisesse eu podia dizer
 Tudo, tudo que houve entre nós,
 Mas prá que destruir seu orgulho
 Se eu até já esqueci tua voz
 De uma coisa eu tenho certeza
 Foi o tempo que me confirmou
 Seus melhores momentos na vida
 Em meus braços você desfrutou”*

A letra da canção é a voz de Paula, dizendo a Mario o que não teve oportunidade de dizer na partida dele. Seria necessário muito mais tempo de diálogo do que foi utilizado com a canção para transmitir a mesma informação.

Esses são apenas alguns exemplos dos muitos encontrados nos filmes da Atlântida. Apesar de muitas inserções de canções, elas são encontradas apenas em três modos. De uma maneira sintetizada, podemos afirmar que, nos filmes da Atlântida, encontramos os números musicais inseridos como:

- Número de condução da progressão dramático/narrativa – a letra da canção ocupa o lugar do diálogo e conduz a progressão dramático/narrativa, eliminando a necessidade de transmitir informações ao público, por meio de falas das personagens.
- Número de adição de elementos – a letra da canção não está no lugar dos diálogos, mas existe algum tipo de informação adicionada à progressão dramático/narrativa, como, por exemplo, a introdução de uma personagem, localização temporal, localização geográfica ou ainda características e qualidades da personagem.
- Número de ruptura – não existe nenhum avanço ou progressão na dramaturgia, isto é, o número provoca um rompimento na progressão dramático/narrativa e ela é retomada ao final do número sem sofrer nenhum tipo de modificação ou interferência.

A maneira como as canções foram inseridas nas produções da Atlântida, criou um produto que buscava proximidade com o produto de Hollywood, mas que tem características peculiares e distintas. Esta pesquisa analisou as produções disponíveis e listou canções, cantores, autores e a maneira como foram inseridas no produto. Algumas produções estão danificadas e não puderam ser analisadas por falta de clareza na letra da canção. É possível perceber que a tecnologia disponível, a temática do filme, o diretor e o compositor da trilha influenciaram, definitivamente, para as maneiras diversas de inserção da música no produto audiovisual da companhia.

Passaremos, no próximo capítulo, para a análise do tipo de inserção das canções dos filmes encontrados por esta pesquisa.

4. A canção nos filmes da Atlântida

A Atlântida surgiu no auge do período em que a liderança do rádio, como meio de comunicação popular, era indiscutível. Segundo dados do Censo demográfico do ano de 1940²⁵, mais de 46% dos lares do Distrito Federal, tinha aparelhos radiorreceptores. Os números demonstram a intensidade da participação do rádio no cotidiano da população daquela cidade.

As transmissões do rádio invadiam os lares com programas de variedades, notícias e musicais. *“Existiam fortes ligações entre a produção da programação da emissora e o mercado, como pode ser observado nos sugestivos nomes dos programas”* (CALABRE, 2002; p.29). Exemplos de alguns desses programas são: Repórter Esso e Rádio Almanaque Kolynos, que associavam o nome da atração a marcas comerciais.

“O modelo de programação privilegiado pelo rádio brasileiro desde sua criação, e que vigorou até a década de 1960, apoiava-se em quatro núcleos: a música, a dramaturgia, o jornalismo e os programas de variedade. Nas emissoras de rádio, reuniam-se profissionais dos mais diversos ramos, divididos em vários departamentos – artístico, musical, técnico, jornalístico, publicitário, administrativo. O elenco artístico de uma emissora de rádio era muito mais diversificado do que o das redes de televisão atuais. [...] Nas grandes emissoras, o núcleo musical era composto por orquestras inteiras, diversos maestros e conjuntos regionais, que executavam músicas populares. A música sempre foi um elemento fundamental dentro da programação de uma emissora de rádio, e eram esses profissionais que criavam os arranjos para os programas dos mais variados estilos. Os músicos também acompanhavam os cantores exclusivos da rádio e convidados” (CALABRE, 2002; p. 32 e 33)

As transmissões de rádio envolviam os ouvintes e criavam um comportamento inusitado: a necessidade de transformar em ídolos os profissionais das emissoras. *“O ídolo não era apenas um espelho. Era ainda um amor distante, uma excitação irrealizável, um desejo impossível, em nome do qual tudo valia”* (AGUIAR, 2007; p.29). Esse “tudo valia” incluía perseguir os astros, dormir ao relento para vê-los entrar na emissora ou ainda conseguir um convite para assistir à transmissão dos programas no auditório da rádio. A finalidade era se aproximar para ver como eram os donos das famosas vozes que preenchiam o dia a dia das famílias.

²⁵<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/tendencia_demografica/analise_populacao/1940_2000/> acesso em 14 de maio de 2015.

Quando foram criadas as primeiras empresas cinematográficas no Brasil, esses cantores do rádio enlouqueciam os fãs, que não se contentavam em conhecê-los apenas nas estáticas fotografias das publicações especializadas, como a Revista do rádio editada por Anselmo Domingos²⁶. As emissoras passaram a produzir alguns programas, principalmente os musicais e de variedade, nos imensos auditórios construídos com essa finalidade.

“A ideia de utilizar o auditório dentro de um esquema de comunicação direta e imediata entre locutor e público, dando ao último o direito a uma participação dinâmica, foi o radialista Henrique Foréis Domingues, o Almirante. Contratado em 1938, pela rádio nacional, Almirante, além de outras apresentações idealizou, produziu e animou o primeiro programa montado do rádio brasileiro: Curiosidades musicais. Sob o patrocínio de Eucalol, o sabonete do Brasil, o programa Curiosidades musicais estreou no dia 25 de abril de 1938 e, de imediato, tornou-se um enorme sucesso. Até porque concedia ao ouvinte, pela primeira vez, a oportunidade de conhecer o ídolo, antes apenas uma voz no rádio ou no disco” (AGUIAR, 2007; p. 29).

A ação era perfeita, para quem podia se encaixar no perfil do frequentador dos programas de auditório, também conhecidos como fãzoca ou macaca de auditório.

“A fãzoca (ou, o que dá na mesma, o fãzoca) era um tipo social particular: pobre, suburbana, semi-ociosa, de instrução primária, frequentadora de auditórios radiofônicos e, mais importante, ligada a um fã-club de um grande astro ou estrela. Tinha sonhos de ascensão social, embora o seu grande consolo, ao contrário do que diria Milton Nascimento, fosse estar onde o seu ídolo estivesse. Mais que uma admiração, o ídolo era ainda uma referência, pois, oriundo das camadas mais pobres da população, atingira os cumes do sucesso” (AGUIAR, 2007; p. 28).

Para conhecer pessoalmente os ídolos do rádio era necessário ter tempo para aguardar horas na fila à espera de um convite, de um lugar no auditório. A Atlântida, assim como outras companhias de cinema brasileiras²⁷, percebeu que havia uma quantidade significativa de fãs dos cantores do rádio que não tinham essa

²⁶ A revista do rádio foi lançada em abril de 1948 pelo jornalista Anselmo Domingues. A primeira capa teve Carmen Miranda. A publicação custava CR\$3,00. Circulou por 22 anos em praticamente todo o território nacional. Alguns fascículos podem ser encontrados na Hemeroteca digital. Endereço: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-radio/144428>

²⁷ O filme musical de carnaval não foi criado pela Atlântida. Na década de 1930 a Cinédia já produzia filmes com as mesmas características como, por exemplo, *A voz do Carnaval* (1933). Nesse filme existem trechos com as canções: LINDA MORENA, AI, HEIM? e MOLEQUE INDIGESTO, de autoria de Lamartine Babo; Boa bola, de Lamartine Babo e P. Valença; FITA AMARELA, de Noel Rosa; MAS COMO..., de Noel Rosa e Francisco Alves; FORMOSA, de J. Rui e Nássara; É BATUCADA, de J. Luis de Moraes; MACACO OLHA O TEU RABO, de Benedito Lacerda e G. Viana; TREM BLINDADO e MORENINHA DA PRAIA, de Carlos Braga, VAI HAVER BARULHO NO CHATÔ, de W Silva e Noel rosa; GOOD BYE, de Assis Valente; Allo Jones, de Jurandir Santos; e OPA OPA, de Maércio e Mazinho.

disponibilidade de tempo, ou não habitavam nas cidades onde se localizavam os auditórios.

O primeiro longa-metragem da empresa foi *Astros em desfile* (1941). Se o público não podia ir ao ídolo, o cinema podia se incumbir de levar essa oportunidade por meio de seu produto audiovisual. Muito além desse objetivo, estava o vislumbre da possibilidade de os cantores atraírem multidões para as salas de exibição, movidos pela curiosidade. A Atlântida não podia contar com leis de incentivo para captação de recursos, vivia do lucro da exibição de seus produtos. Logo, qualquer estratégia para aumentar o número de pagantes nas salas era bem-vinda.

Apesar de muitos críticos apontarem a razão de divulgação comercial, para a presença dos cantores e canções nos filmes produzidos pela Atlântida, não podemos nos esquecer de que a empresa jamais teve um estúdio para gravação das trilhas musicais de seus filmes. Assim, era necessário locar, ou permutar, o uso de um espaço para tal finalidade. As rádios e seus grandes estúdios eram uma possibilidade, que não foi descartada. A Atlântida utilizava as dependências das emissoras para gravar as trilhas musicais, tanto a música instrumental, extradiegética, como as canções.

A ausência de tecnologia na empresa, nos primeiros anos, obrigou a produção dos números musicais com canções a utilizar dois tipos de estratégia: som direto ou pré-gravação nos estúdios da rádio.

A exigência de justificar o uso da canção com a presença dos músicos, nos números musicais da Atlântida, obrigava a gravação de som direto em muitas produções. Todos os envolvidos participavam da gravação, que não tinha edições, logo todos os participantes precisavam acertar suas posições, coreografias, deslocamentos, diálogos e performances musicais, caso contrário o trabalho estava perdido e tudo voltava ao início. Podemos imaginar o esforço empreendido para gravar grandes grupos como as orquestras de Rui Rei ou Bené Nunes, com cerca de 20 integrantes e integrá-los com atores e bailarinos. Temos como exemplo dessas orquestras números inseridos em *Carnaval no fogo* (1949), *Aviso aos navegantes* (1951) e *Barnabé tu és meu* (1952), entre outros.

Um número musical, gravado com som direto, e que tem uma história peculiar está em *Aviso aos Navegantes* (1951). Adelaide Chiozzo nos descreveu a gravação do trecho em que foi utilizada a canção BEIJINHO DOCE. A cantora explicou que sua parceira de cena, Eliana Macedo, não tinha muitas habilidades musicais. Dessa maneira, para compor a dupla com Adelaide, musicista experiente, Eliana aprendeu, após exaustivas horas de trabalho, a linha melódica da canção. A segunda voz teve que ser cantada por Adelaide, pois Eliana não conseguia manter-se na linha secundária. Como Eliana não tocava nenhum instrumento e Adelaide apareceria tocando acordeom, o maestro Carlos de Azevedo Mattos, marido de Adelaide, ensinou Eliana como posicionar e mover os dedos no braço do violão. Enquanto Eliana fazia os gestos, o maestro Carlos executava o instrumento, ao vivo, fora do enquadramento. Uma espécie de dublagem instrumental. Ao assistir ao número musical finalizado, não se pode imaginar a maneira como foi produzido.

Além do uso do som direto havia uma segunda alternativa que era buscar locais apropriados, mas fora das dependências da empresa, para gravar a música, total ou parcialmente, e usá-la para compor o número musical dentro dos estúdios da empresa. Em algumas situações a voz era a única a ser gravada nos estúdios de cinema, enquanto todos os outros instrumentos eram pré-gravados. Carlos Manga nos relatou a gravação do número com a canção MEU ERRO, na voz de Odete Lara, que compõe o filme *Cacareco vem aí/ Duas Histórias* (1959). Segundo o diretor, havia uma base instrumental pré-gravada e foram colocados voz e trombone durante a filmagem em estúdio, por meio de som direto.

A maioria das canções, inseridas nos números musicais, eram gravadas anteriormente às filmagens. Dessa maneira, muitos são os números que tiveram a gravação dos músicos e cantores dublando a si mesmos durante as filmagens. Um terceiro procedimento era usar a parte instrumental pré-gravada e a voz gravada nos estúdios de filmagem, quando se gravava os atores e bailarinos. Esse procedimento também dependia da parceria com as rádios para produzir a base instrumental. Adelaide Chiozzo nos informou que o microfone ficava no alto e que era preciso projetar com muita intensidade a voz para que fosse captada durante a gravação.

Essa intrínseca sociedade entre estúdios cinematográficos e rádios fez com que surgisse nos primeiros filmes, a maneira como eram escolhidos os cantores e as canções para integrar a trilha musical dos filmes. Se a Atlântida gravava na rádio Tupy, os cantores eram daquela rádio, se a trilha era gravada nos estúdios da rádio Nacional, o *cast* da Nacional era o escolhido. Não é coincidência que os compositores com maior número de trilhas musicais dentre as produções da Atlântida sejam Radamés Gnattali, Léo Peracchi e Lírio Panicalli.

Além dos três maestros, contratados para conduzir a Orquestra da Rádio Nacional, passaram pela emissora: Nora Ney, Francisco Carlos, Dóris Monteiro, Emilinha Borba, Jorge Goulart, Nelson Gonçalves, Adelaide Chiozzo, Blecaute, Ivon Curi, Bill Farr, Linda Batista, entre outros (PINHEIRO, 2005; p. 126-147). Todos com presença frequente nas produções da Atlântida.

Ninguém desejava esconder a parceria e declaravam até mesmo nos créditos como é o caso de *Tristezas não pagam dívidas* (1944). Nesse filme temos uma tela, nos créditos iniciais, para nomear “os astros da Radio Tupy” que fazem parte da produção.

Muito foi dito, em diversas pesquisas, textos e livros sobre a exposição dos cantores do rádio nos filmes musicais das décadas de 1940 e 1950, porém é imprescindível apontar a transformação dessa vitrine musical. No princípio, criava-se uma maneira de inserir a canção e o cantor de sucesso, para que o público fosse influenciado a sair da comodidade de seus lares, para frequentar a sala de exibição. Como exemplo, o mais antigo filme da Atlântida, preservado, *Tristezas não pagam dívidas* (1944). Encontramos os créditos iniciais acompanhados de Ó ABRE ALAS, de Chiquinha Gonzaga, composta em 1899. Existe um número musical com ALARGA A RUA, de autoria de [Roberto Martins](#), [Paulo Barbosa](#) e [Oswaldo Santiago](#), que havia sido gravada, em 1943, por Linda Batista. Encontramos também ATIRE A PRIMEIRA PEDRA com Emilinha Borba, mas que fora gravada em 1943 por Orlando Silva. A canção que encerra o filme é NO TABULEIRO DA BAIANA de 1936.

É importante destacar o movimento ocorrido na visão comercial do produto, pois, após poucas produções, percebeu-se a possibilidade de utilizar o filme como

espaço para lançamento de novas canções e também aproveitar a sazonalidade do mercado fonográfico da época. A empresa aprimorou-se na construção do musical de carnaval e explorou o espaço para impulsionar as vendas de discos. Como exemplo, podemos citar *Carnaval Atlântida* (1949) que tem números musicais com as seguintes músicas de carnaval: Dona CEGONHA, QUEM DÁ AOS POBRES e MÁSCARA DA FACE de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, Marcha do sapinho de Humberto Teixeira e Norte Victor, Cachaça de Mirabeau Pinheiro, Heber Lobato e Lúcio Castro e Queria ser patroa de M. Pinto e Airão, entre outras.

Com o sucesso da ação comercial a empresa empenhou-se em um novo produto que divulgava as canções para as festas de meio de ano, as festas juninas. Temos em *Esse milhão é meu* (1958), uma festa típica dos santos de junho com direito à participação de Altamiro Carrilho e Francisco Carlos. Na composição do número, bailarinas e figurantes em trajes de festa junina e bandeirinhas para composição do cenário. Em *Garotas e samba* (1957) também temos Adelaide Chiozzo em um cenário junino, para a apresentação da canção TRENZINHO DO AMOR de Silvan Castelo Neto e Lita Rodrigues.



Foto nº 7: Altamiro Carrilho em *Esse milhão é meu* (1958)



Foto nº 8: Francisco Carlos em *Esse milhão é meu* (1958)



Foto nº 9: Adelaide Chiozzo em *Garotas e samba* (1957)

No momento seguinte, já sob direção de Carlos Manga, a Atlântida vislumbra a possibilidade de lançar não apenas novas canções, mas novos cantores. Assim, não estavam mais amarrados aos famosos das emissoras de rádio, mas construía seus próprios ídolos. Temos exemplo de Sonia Mamed, que foi levada para a Atlântida por Manga para o filme *De vento em popa* (1957) e continuou a carreira, tendo participado de mais 15 filmes e conseguido estender sua carreira para a televisão até 1990, ano de sua morte. Dentre as músicas que gravou, está MARIA CHIQUINHA, de Guilherme Figueiredo e Geísa Boscoli, no ano de 1961. Outro exemplo foi Norma Benguel, que interpretou MADEMOISELLE BB em *O Homem do Sputnik* (1959), seu primeiro filme. Na produção, temos uma única canção, que leva

o nome da personagem, na voz de Norma. A atriz/cantora ficou mais conhecida por suas atuações, mas gravou outras canções como: A LUA DE MEL NA LUA, E SE TENS CORAÇÃO e MEIA NOITE EM COPACABANA, entre outras.

Outro procedimento assimilado pela empresa foi o uso de canções consagradas, regravadas por outros cantores e atores que faziam parte do elenco da companhia. Podemos citar alguns exemplos como: TICO-TICO NO FUBÁ, com Eliana Macedo em *Carnaval no fogo* (1949), ALARGA A RUA, de Roberto Martins, Paulo Barbosa e Osvaldo Santiago, gravada para *Tristezas não pagam dívidas* (1944) por Quatro ases e um coringa e um conjunto de canções (CAMISA LISTRADA, de Assis Valente, TAÍ, de Joubert de Carvalho, E O MUNDO NÃO SE ACABOU, de Assis Valente, CACHORRO VIRA-LATA, de Alberto Ribeiro, QUEM É?, EU DEI e Quando EU PENSO NA BAHIA, de Ary Barroso, ALÔ, ALÔ, de André Filho, ELA DIZ QUE TEM, de Hanibal Cruz e Vicente Paiva, O TIC TAC DO MEU CORAÇÃO, de Alcyr Pires Vermer e Walfrido Silva e ME DÁ ME DÁ conhecidas na voz de Carmem Miranda, que integram um número musical em *Quanto mais samba melhor* (1961).

A utilização do espaço dentro dos filmes para exibir sucesso, lançar canção ou cantor, influenciou na maneira como foram produzidos os números musicais que integram essas produções. Segue um mapeamento e análise, segundo nossa classificação apresentada no capítulo anterior, sobre a inserção das canções nos filmes estudados por esta pesquisa²⁸.

- *Tristezas não pagam dívidas* (1944)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
ALARGA A RUA	Quatro ases e um coringa	Adição introduz Carlinhos	Aula de música
QUERO O MEU PANDEIRO	Blecaute	Interrupção	Show na gafieira
Canção não identificada	Zilah Fonseca	Interrupção	Show na gafieira
MEU AMOR	Joel e Gaúcho	Interrupção	Show na rádio

²⁸ O leitor perceberá que existem alguns filmes que tem canções creditadas e que não estão analisadas. Isto será explicado no anexo 1 deste trabalho, que é uma descoberta desta pesquisa e será detalhada posteriormente.

TRANCOU A PORTA			
CLUBE DOS BARRIGUDOS	Linda Batista	Interrupção	Show na rádio
Canção não identificada	Marion	Interrupção	Show na rádio
ATIRE A PRIMEIRA PEDRA	Emilinha Borba	Interrupção	Show no cassino
LAURA	Silvio Caldas	Interrupção	Show no cassino

Apenas a primeira canção é interpretada pela personagem, Carlinhos (Oscarito) e outros internos do hospício. As demais são performances de cantores do rádio. Os números musicais com Zilah Fonseca, Joel e Gaúcho e Linda Batista são introduzidos por diálogo declarando o nome artístico do intérprete.

- *Fantasma por acaso* (1946)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
TERRA SECA	Ciro Monteiro	Interrupção	Ensaio para show no céu
LAMENTO DE UMA RAÇA	Edméia Coutinho	Interrupção	Ensaio para show no céu
Canção não identificada	Nelson Gonçalves	Interrupção	Baile

- *Luz dos meus olhos* (1947)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
TIROLIRO	Grande Otelo	Interrupção	Ensaio no teatro
LUZ DOS MEUS OLHOS	Silvio Caldas	Condução	Show no teatro

- *E o mundo se diverte* (1949)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
GRITO DE GUERRA	Oscarito	Letra inaudível	Não justificada
ABANDONADO	Quitandinha Serenaders	Adição – introduz par romântico	Show na rádio
FAVORITA DO	Aracy Costa	Interrupção	Show em casa

SULTÃO			noturna
CANÇÃO NÃO IDENTIFICADA	Alvarenga e Ranchinho	Interrupção	Show em casa noturna
PEGANDO FOGO	Chuca-chuca e seu conjunto	Interrupção	Show em casa noturna
LA REINA	Ruy Rey	Interrupção	Show em casa noturna
JACAREPAGUÁ	Vocalistas tropicais	Interrupção	Baile de carnaval
FALAM DE MIM	Acadêmicos do Salgueiro	Interrupção	Baile de carnaval
TEMPO DE CRIANÇA	Adelaide Chiozzo	Interrupção	Ensaio da revista
QUE MENTIRA QUE LOROTA BOA	Luiz Gonzaga	Interrupção	Ensaio da revista
AVE SEM NINHO	Horacina Correia	Interrupção	Número da revista
ESPAÑHOLA DIFERENTE	Ruy Rey	Interrupção	Número da revista
NO TABULEIRO DA BAIANA	Eliana	Interrupção	Número da revista

- *Carnaval no fogo (1949)*

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
TICO-TICO NO FUBÁ	Eliana, Bené Nunes e Adelaide Chiozzo	Adição – introduz personagens	Ensaio para show do hotel
MEU BROTINHO	Francisco Carlos	Interrupção	Não justificada
BALZAQUIANA	Jorge Goulart	Interrupção	Show do hotel
DAQUI NÃO SAIO	Vocalistas Tropicais	Interrupção	Show do hotel
Canção não identificada	Não identificado	Interrupção	Show do hotel
NANÁ	Ruy Rey	Interrupção	Show do hotel
TRAZ O MEU PANDEIRO	Marion	Interrupção	Show do hotel
MULHER ME DEIXA EM PAZ	Francisco Carlos	Interrupção	Show do hotel
SERPENTINA	Jorge Goulart	Interrupção	Show do hotel

As canções: MARCHA DO GAGO de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, SANGUE E AREIA de Nelson Teixeira e Sebastião Gomes , PEDALANDO de Bené

Nunes e Anselmo Duarte e DICE MI GALLO de Juan Fernández estão nos créditos, mas não se encontram no filme por motivos que serão explicados no Anexo 1.

- *A escrava Isaura* (1949)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
DÁ-ME Ô DÉ ÔÔ	Edson Lopes	Adição	Não justificada
A MORENA LINDA	Francisco Carlos	Adição	Não justificada

- *O caçula do barulho* (1949)

Não existem canções no filme.

- *Também somos irmãos* (1949)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
QUASE NADA	Jorge Goulart	Condução	Roda de músicos na comunidade
ERA UMA VEZ	Agnaldo Rayol	Condução	Não justificada
AMAPOLA	Não creditado	Interrupção	Bar
A VIDA NÃO VALE NADA	Grande Otelo	Interrupção	Bar

- *Aí vem o Barão* (1951)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
SABIÁ LÁ NA GAIOLA	Adelaide Chiozzo e Eliana	Interrupção	Não justificada
NOITE DE LUAR	Adelaide Chiozzo e Ivon Curi	Interrupção	Não justificada
HACE UM AÑO	Quitandinha Serenaders	Interrupção	Festa
ORGULHOSO	Adelaide Chiozzo e Eliana	Interrupção	Festa

- *Aviso aos navegantes* (1951)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
BATE O BUMBO SINFONIO	Eliana	Adição – introduz personagem	Show

MARCHA DO NENÉM	Oscarito	Adição – introduz personagem	Show
MERCÊ	Ruy Rey	Interrupção	Show
A ROMPER EL COCO	Cuquita Carballo	Adição – introduz personagem	Show
TOUREIRO DE CASCA DURA	Oscarito	Interrupção	Sonho da personagem
SEREIA DE BORDO	Adelaide Chiozzo	Interrupção	Festa no convés
CEST SI BOM	Ivon Curi	Interrupção	Show no navio
EU NÃO VIVO BEM	Francisco Carlos	Interrupção	Show no navio
SEREIA DE COPACABANA	Jorge Goulart	Interrupção	Show no navio
TOMARA QUE CHOVA	Emilinha Borba	Interrupção	Show no navio
RECRUTA BIRUTA	Eliana e Adelaide Chiozzo	Interrupção	Show no navio
CUBANA	Ruy Rey	Interrupção	Show no navio
CANDELÁRIA	Oscarito	Interrupção	Show no navio
MARCHA DO CARACOL	Quatro ases e um coringa	Interrupção	Show no navio
RIO DE JANEIRO	Francisco Carlos	Interrupção	Show no navio

- *Maior que o ódio* (1952)

Não existem canções no filme.

- *Amei um bicheiro* (1952)

Não existem canções no filme.

- *Barnabé tu és meu* (1952)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
A ROMPER EL COCO	Cuquita Carballo	Interrupção	Programa na TV
LÁ VEM O SEU TENÓRIO	Adelaide Chiozzo	Adição – introduz personagem	Não justificada
FORA DO SAMBA	Emilinha Borba	Adição – introduz personagem	Show em casa noturna
MEU CASO É MULHER	Os cariocas	Interrupção	Show em casa noturna
PISCA-PISCA	Vera Lucia	Interrupção	Show em casa noturna
MARTA	Bill Farr	Interrupção	Cena de filme no

			cinema
NÃO DOU CARTAZ	Mary Gonçalves	Interrupção	Cena de filme no cinema
NINGUÉM VAI REPARAR	Bill Farr e Mary Gonçalves	Interrupção	Cena de filme no cinema
MUCHO GUSTO	Emilinha e Ruy Rey	Interrupção	Show em casa noturna
A LAVADEIRA	Marion	Interrupção	Show em casa noturna
ANA MARIA	Francisco Carlos	Interrupção	Show em casa noturna
PLACE PIGALE	Ivon Curi	Interrupção	Show em casa noturna

- *Os três vagabundos* (1952)

Canção		Intérprete	Classificação	Justificativa
SALVE BURRICE	A	Oscarito e Renato Restier	Interrupção	Festa

- *Carnaval em Caxias* (1953)

Canção		Intérprete	Classificação	Justificativa
DOR DE COTOVELO			*29	
ABRE ALAS LAMA		Jorge Goulart		
EM MANGUEIRA		Dóris Monteiro		
O MIGUEL É O MAIOR				
CARNAVAL EM CAXIAS		Carmélia Alves		
MARCHA DA PENICILINA		Linda Batista		
MULHER QUE É MULHER		Dircinha Batista		
SE EU FOSSE O GETÚLIO		Nelson Gonçalves		
QUE SAUDADE É ESTA?		Nora Ney		

²⁹ As canções não foram analisadas. A presença delas no filme é comprovada por material impresso.

- *Carnaval Atlântida (1953)*

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
DONA CEGONHA	Blecaute e Maria Antonieta Pons	Interrupção	Não justificado
NO TABULEIRO DA BAIANA	Eliana	Interrupção	Não justificado
MAMBO CAÇULA	Maria Antonieta Pons	Interrupção	Aparelho de som
QUEM DÁ AOS POBRES	Francisco Carlos	Interrupção	Ensaio da revista
MARCHA DO SAPINHO	Maria Antonieta Pons	Interrupção	Não justificado
MARCHA DO CONSELHO	Bill Farr e orquestra de Chiquinho	Interrupção	Baile
QUERIA SER PATROA	Eliana	Interrupção	Baile
CACHAÇA	Grande Otelo e Colé	Interrupção	Não justificada
NINGUÉM ME AMA	Nora Ney	Condução	Sonho
BIGODE DE GATO	Cuquita Carballo	Adição	Sonho
ALGUÉM COMO TU	Dick Farney	Adição	Sonho
MÁSCARA DA FACE	Maria Antonieta Pons	Interrupção	Revista

Canções creditadas e não localizadas: AGORA É CINZA de Alcebíades Barcellos e Armando Marçal Vieira, AI QUE SAUDADES DA AMÉLIA de Aталpho Alves e Mario Lago, É BOM PARAR de Rubens Soares, RASGUEI MINHA FANTASIA de Lamartine Babo, SERPENTINA de Haroldo Lobo e David Nasser, O TEU CABELO NÃO NEGA (MULATA) de João e Raul Valença, PASTORINHAS de Noel Rosa e João de Barro, PIRATA de João de Barro e Alberto Ribeiro, SE A LUA CONTASSE de Custório Mesquita, UM PIERROT APAIXONADO de Heitor dos Prazeres e Noel Rosa e PRAÇA 11 de Herivelto Martins e Grande Otelo.

- *A dupla do barulho (1953)*

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
---------------	-------------------	----------------------	----------------------

COMIGO SIM	Oscarito e Grande Otelo	Adição	Circo
NO LÓ DIGAS NO	Edith Morel	Letra inaudível	Circo
DE CIGARRO EM CIGARRO	Gregório Barros	Adição	Show
A GRANDE VERDADE	Edith Morel	Condução	Circo

- *Matar ou correr* (1954)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
NINGUÉM PARA AMAR	John Herbert dubla a voz de Anísio Silva	Interrupção	Não justificada

- *Nem Sansão nem Dalila* (1954)

Não existem canções nesse filme.

- *Chico Viola não morreu* (1955)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
AQUARELA BRASILEIRA	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Adição	Créditos iniciais
PINGA NO PIRES	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Adição	Bar
DESEJO	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Adição	Circo
QUE SAUDADE	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Interrupção	Ensaio do circo
O MAR	Trio Irakitan	Interrupção	Marinheiros no convés
AINDA SERÁS MINHA	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Interrupção	Marinheiros no convés
MALANDRINHA	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Interrupção	Serenata
ELA	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Interrupção	Bar
MALANDRINHA	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Adição	Show
CHUÁ CHUÁ	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Adição	Show
BOA NOITE AMOR	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Adição	Show

QUE SAUDADE	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Interrupção	Bar
CONFETI	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Interrupção	Baile de carnaval
CAMINHEMOS	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Adição	Não justificada
CINCO LETRAS QUE CHORAM	Cyl Farney dubla Francisco Alves	Adição	Não justificada

Não foram encontradas nessa cópia as canções creditadas: PÁLIDA MORENA de Freire Junior e A VOZ DO VIOLÃO de Francisco Alves e Horácio Campos.

- *O golpe* (1955)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
Não identificada	Oscarito	Adição	Compositor mostra trabalho
Não identificada	Myrian Thereza	Adição	Filha canta para o pai em piano da casa

- *Colégio de brotos* (1956)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
HINO DA ESCOLA	Coro	Adição	Não justificada
VOCÊ NÃO SABE AMAR	Francisco Carlos	Adição	Baile
MINHA PRECE	Francisco Carlos	Adição	Estúdio de gravação
FLOR	Francisco Carlos	Adição	Festa
HINO AO SAMBA	Francisco Carlos	Adição	Programa de TV
HINO DA ESCOLA	Coro	Adição	Não justificada

- *Vamos com calma* (1956)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
RESSURREIÇÃO	Eliana e César de Alencar	Adição – introduz personagem	Roda de samba
OLHA A ÁGUA	Cesar de Alencar	Interrupção	Roda de samba

AMENDOIM TORRADINHO	Ivon Curi	Interrupção	Som do rádio
SORRIU PRA MIM	Orquestra Fernando Azevedo	Extra-diegética	Baile
MARIA CHAMPANHOTA	Blecaute	Extra-diegética	Baile
ERA DE MADRUGADA	Bill Farr	Interrupção	Baile
O QUE DEUS ME DEU	Francisco Carlos	Interrupção	Baile
VEM À JANELA	Jorge Goulart	Interrupção	Baile
PESCADOR GRÃ FINO	Emilinha Borba	Interrupção	Ensaio para show
É O FIM	Ivon Curi	Interrupção	Ensaio para show
AMAR É SOFRER	Ester de Abreu	Interrupção	Festa
FALA MULATO	Ataulfo Alves	Interrupção	Festa
PORQUE CHORAS	Nora Ney	Interrupção	Festa
DE HORA EM HORA	Ruy Rey e sua orquestra	Interrupção	Festa
FESTA DO SAMBA	Jorge Goulart	Interrupção	Festa

As canções AI MARIA de Norival Reis, Ruy Rey e Antonio de Almeida, PALAVRA DE REI de Ataulpho Alves, SAMBA NO HAVAÍ de Irany de Oliveira e Bruno Marnet, QUEM SABE, SABE de Jota Sandoval e Carvalhinho, VOU ME ACABAR de Ricardo Galeno, SE EU CHOREI de Sebastião Gomes e B. Bucci, MARCHA DO FAQUIR de Haroldo Lobo e Brazinha e NO BAILE DOS CASADOS de Álvaro Martins, Aristides Filho e Arnaldo Moraes não foram localizadas.

- *De vento em popa* (1957)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
O DELEGADO NO COCO	Oscarito e Sonia Mamed	Adição – introduz coadjuvante cômico	Show no navio
CHOVE LÁ FORA	Dóris Monteiro	Adição – qualifica a protagonista	Aula de música
TEM QUE REBOLAR	Oscarito e Sonia Mamede	Interrupção	Ensaio para show
DÓ, RÉ, MI	Dóris Monteiro	Condução	Ensaio para show
MOCINHO	Dóris Monteiro	Interrupção	Show

BONITO			
CALYPSO ROCK	Oscarito	Adição	Show

- *Garotas e samba (1957)*

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
DIDI, ZIZI, NANÁ	Billy Blanco	Condução	Não justificada
TRENZINHO DO AMOR	Adelaide Chiozzo	Adição – introduz personagem Didi	Show
QUEM VAI GARGALHAR	Francisco Carlos	Adição – introduz personagem Sergio	Show em rádio
INFLAÇÃO DE MULHERES	Jorge Goulart, Ruy Rey e sua orquestra	Interrupção	Ensaio de show
ESTRADA DO COLUBANDÊ	Ivon Curi	Interrupção	Show na boate
ESTOU EM TODAS	JOEL DE ALMEIDA	Interrupção	Show na boate
SEU ROMEU	RUY REY	Interrupção	Show na boate
MARCHA DE PARIS		Interrupção	Show na boate
Canção não identificada		Interrupção	Baile de carnaval
MARCHA DO PIXE	CESAR DE ALENCAR	Interrupção	Show na rádio
GARRAFA CHEIA	ISAURINHA GARCIA	Interrupção	Show na rádio
NOSSA TOADA	ADELAIDE CHIOZZO E FRANCISCO CARLOS	Condução	Show na rádio
VAI COM JEITO	SONIA MAMEDE	Interrupção	Show na boate
DIDI, ZIZI, NANÁ (REPRISE)	ADELAIDE CHIOZZO, FRANCISCO CARLOS, SONIA MAMED, IVON CURI, RENATA FRONZI E PITUCA	Condução	Não justificada

Canções creditadas e não localizadas: BRASIL FONTE DAS ARTES de Djalma Costa e Eden Silva, SE O NEGÓCIO É SOFRER de Mario Lago e Chocolate, TÔ ABILOLADO de Samuel Rocha, Francisco Reis e João Correia da Silva, A

ORDEM DO REI de Antonio Almeida e Norival Reis e ANDORINHA de Denis Brian e O. Almeida.

- *Treze cadeiras* (1957)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
Não identificada	Renata Fronzi	Adição	Show

- *Cacareco vem aí/ Duas histórias* (1957)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
MEU ERRO	Odete Lara	Condução	Ensaio na boate
FRANQUEZA	Odete Lara	Condução	Não justificada

- *Esse milhão é meu* (1958)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
LADÉIRA DO AMOR	Francisco Carlos	Interrupção	Não justificada
FLOR AMOROSA	Francisco Carlos	Interrupção	Festa da escola

- *Cupim* (1959)

Não existem canções no filme.

- *O homem do Sputnik* (1959)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
MADEMOISELLE BB	Norma Benguel	Condução	Entretenimento durante jantar

- *Os dois ladrões* (1959)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
MEIA CANHA	Ema D'Ávila	Interrupção	Baile

- *Pintando o sete* (1961)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
MEU AMOR ME DEIXOU	Nora Ney	Interrupção	Boate

- *Quanto mais samba melhor* (1961)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
QUANTO MAIS SAMBA MELHOR	Coro	Adição	Ensaio
PORTO INGLÊS	Vera Regina e Vagareza	Interrupção	Ensaio
BOSSA NOVA	Castrinho	Adição	Boate
Pout-pourrie com CAMISA LISTRADA, TAI, E O MUNDO NÃO SE ACABOU, CACHORRO VIRA-LATA, QUEM É?, EU DEI, QUANDO EU PENSO NA BAHIA, ALÔ, ALÔ, ELA DIZ QUE TEM, O TIC TAC DO MEU CORAÇÃO e ME DÁ ME DÁ		Interrupção	Boate

- *Entre mulheres e espões* (1962)

Não existem canções no filme.

- *As sete Evas* (1962)

Canção	Intérprete	Classificação	Justificativa
SETE EVAS	Luiz Bonfá e coro	Condução	Não justificada

Ao analisar a lista das canções inseridas nas trilhas dos filmes da Atlântida, percebemos que nas primeiras produções o uso da canção como interruptora da progressão dramático/narrativa era recorrente em comédias, entretanto nos filmes dirigidos por Burle, os chamados “filmes sérios”, a canção era, muitas vezes, empregada como voz da personagem. A letra da canção como condutora, como ocupante do papel do diálogo desaparece nas chanchadas e reaparece nas

produções após 1953. Isso nos aponta o papel do diretor Carlos Manga, como responsável pela aproximação do modelo de musical produzido no Brasil com o que era feito em Hollywood.

Essa mudança implicou na busca por atores que cantassem, ou de cantores que atuassem ou que estivessem dispostos a aprender como estar apto, capacitado para assumir novas funções, aquelas que a demanda do mercado oferecesse.

Os diretores passaram a buscar o profissional que assumisse mais do que uma canção no filme. O novo modelo passou a exigir que os cantores assumissem papéis dentro da progressão dramático/narrativa, mas também libertou os diretores da necessidade de justificar a presença dos músicos em cena. Sendo assim, a canção não passou a ser inserida de maneira extradiegética, mas o acompanhamento musical da canção sim. Os músicos deixam de ser presença constante nos números musicais, perdendo espaço para os cantores, que eram pinçados de seus grupos e bandas para aparecerem sozinhos nas telas.

A transformação da trilha musical dos filmes da Atlântida e do uso da canção trouxe destaque para a carreira de alguns cantores, do rádio, que se dispuseram a enfrentar uma escola informal de artes cênicas. A mudança foi significativa e definiu o futuro da carreira de alguns, mesmo após a chegada da televisão. No capítulo seguinte faremos um traçado do caminho desses cantores que protagonizaram filmes na Atlântida e como o número musical foi utilizado na composição do produto audiovisual.

5. Os cantores do rádio que atuaram como protagonistas nos filmes da Atlântida

Dezenas de cantores e cantoras da era de ouro do rádio brasileiro passaram pelas telas das salas de exibição, nos filmes da Atlântida. Como já foi dito, os filmes usaram a imagem dos cantores para atrair o público, mas com a profissionalização do processo de produção e percepção da capacidade do filme de expor novos artistas, passaram a lançá-los, a revelá-los no espaço midiático que se propagava com força e continuidade.

Esses cantores, pessoas reais, adentravam a diegese e expunham as suas canções para personagens e, simultaneamente, ao público, mas as canções interrompiam, diversas vezes, a progressão dramático/narrativa. A maneira como essas composições eram inseridas nos filmes incomodava certos diretores que desejavam aproximar o resultado de suas produções com as realizadas pelo cinema estadunidense, mais precisamente, de Hollywood. Podemos afirmar que o diretor que buscava essa proximidade com maior empenho era Carlos Manga, por esse motivo, depois que ele se tornou o diretor com maior recorrência na produção de filmes da empresa, surgiu a necessidade de a empresa contar com um profissional diferenciado, distinto dos atores e atrizes que utilizava até então. Como a maioria das comédias era no formato musical, tornava-se imperativo o uso da canção, aliás, de canções.

Como na época não existia no país uma escola oficial de formação de atores, o processo de aprendizagem ocorria nos estúdios, por meio de experiências práticas. Não havia diferença em ensinar um ator a cantar, como aconteceu com Eliana Macedo, ou ensinar um cantor a atuar. Em alguns momentos, quando a habilidade musical do ator era demasiadamente restrita, ficava mais simples ensinar o cantor a atuar. Dessa maneira, alguns cantores, famosos por suas canções executadas à exaustão nas rádios, foram transportados de sua função original nas comédias da Atlântida, para a posição de protagonistas.

O avanço, em direção ao modelo musical de Hollywood, aconteceu pela possibilidade de a personagem realizar a *performance* da canção. Dessa maneira, era muito mais simples utilizar a canção e o número musical, para adicionar

informações ou conduzir a progressão dramático/narrativa. O procedimento é infinitamente mais difícil quando se tem a inserção da canção na voz de uma personagem que está à margem da história, que tem a inserção de sua imagem e voz como quebra da dramaturgia, da interrupção da história que está sendo contada.

Os cantores do rádio que protagonizaram filmes na Atlântida, encontrados por esta pesquisa, por coincidência ou superexposição nos meios de comunicação da época, foram todos eleitos reis e rainhas do rádio, ou quase, como veremos mais adiante quando falarmos sobre Adelaide Chiozzo. É importante esclarecer que nem todos os reis e rainhas foram protagonistas de filme, mas a maioria participou das produções cinematográficas.

O primeiro concurso de rainha do rádio foi promovido pelo Diário da Noite e pelo bloco carnavalesco Cordão dos Laranjas, em 1936, muito antes da formação da Atlântida. A vencedora foi Linda Batista que conquistou o prêmio por três vezes.

“Até então o que comandava o concurso era o “voto de qualidade”, ou seja, a eleição se processava por sufrágios de artistas, jornalistas, críticos, gente do meio radiofônico. [...] Em 1948, a Associação Brasileira de Rádio (ABR) começou a organizar o concurso, passando a vender votos para arrecadar fundos e construir o Hospital dos Radialistas. O voto custava 1 cruzeiro – três vezes menos que a Revista do rádio, por exemplo – e era enviado para as artistas concorrentes nas emissoras de rádio ou para a ABR. Esse sistema de vendas vigorou até 1958, quando os concursos deixaram de ser realizados. Foram eleitas nove rainhas, algumas chegando a arrecadar mais de 1 milhão de votos, como aconteceu com Ângela Maria em 1954”. (HUPFER, 2009; p. 24 e 25)

As cantoras que se tornaram rainhas do rádio foram: Linda Batista (1937-1943), Dircinha Batista (1947), Marlene (1949- 1950), Dalva de Oliveira (1951), Mary Gonçalves (1952), Emilinha Borba (1953), Ângela Maria (1954), Vera Lúcia (1955 - 1956), Dóris Monteiro (1957) e Julie Joy (1958).

Encontramos citações de participações das rainhas do rádio em diversos filmes da Atlântida e de outras empresas como Herbert Richers, Cinédia e Cinedistri, mas como não existem registros, nem cópias, de muitas produções, fica impossível afirmar a quantidade correta de participações de cada uma delas. No anexo 2 deste trabalho, existe uma lista de filmes dos quais foi encontrado algum tipo de material e que comprova a presença de atores e cantores, mas, baseados na lista de Aguiar em *Almanaque da Rádio Nacional*, podemos apontar que Emilinha Borba foi a cantora que mais participou de filmes de cinema (AGUIAR, 2010; p. 114 a 117).

Não foram apenas as rainhas do rádio que protagonizaram filmes na Atlântida. Francisco Carlos, eleito em 1957, também foi presença constante nas produções da empresa. Os concursos de rei do rádio chegaram em uma época em que todas as grandes vozes femininas já tinham sido eleitas rainhas do rádio e as competições estavam entre cantoras de menor projeção. A eleição do rei foi uma busca pela renovação de uma ação comercial que estava com o modelo esgotado.

A análise das produções mostra que quanto mais o pensamento dos diretores se afastava do teatro de revista, enquanto a oferta de equipamento e tecnologia dentro da empresa aumentava, mais se reduzia o número de cantores e canções dentro dos filmes. A canção passou a ser usada com maior parcimônia e encontramos títulos em que apenas o protagonista canta, como em *Colégio de Brotos* (1956).

Uma mudança que não devemos deixar de mencionar é que a obrigação de mostrar o instrumentista durante a execução da canção desaparece. Assim como era aceito pelo público do musical hollywoodiano, a ausência do músico passa a ser aceita, não apenas pelo público, mas pelos próprios diretores, que também se permitem inserir a canção sem justificativa, como no caso de *Garotas e samba* (1957), que tem um número musical sem a presença de instrumentistas em uma praça, com participação dos casais do filme, formados por Adelaide Chiozzo e Francisco Carlos, Sonia Mamed e Ivon Curi e Renata Fronzi e Pituca.



Foto nº 10: *Garotas e Samba* (1956)

Um número composto dessa maneira jamais seria encontrado nas primeiras produções da Atlântida, nas quais a regra era justificar a canção, os cantores e os instrumentistas, mesmo que de maneira reduzida, como no caso da canção BATE O BUMBO SINFRÔNIO, inserida em *Aviso aos navegantes* (1951), na voz de Eliana Macedo. A atriz canta com a presença de instrumentos de percussão, mas não existe um único instrumento de cordas ou sopro nas imagens, embora estejam presentes na base instrumental.

Na sequência, esta pesquisa apresenta os cantores do rádio que protagonizaram filmes da Atlântida, apontando fatos breves da carreira e a atuação de cada um nos filmes, bem como a transformação no papel desempenhado e as canções interpretadas por cada um, eternizadas nos filmes.

5.1. Adelaide Chiozzo

A “namoradinha do Brasil”, Adelaide Chiozzo³⁰, nascida em São Paulo, no dia 8 de maio de 1931, iniciou a carreira de cantora ainda na infância. Adelaide, que nos dias atuais faz uma média de nove shows por mês, com uma banda formada por seus netos, contou com detalhes sobre a profissão que adotou em um período em que músicos e cantores não tinham uma boa imagem aos olhos da conservadora sociedade da década de 1940, no Brasil.

Adelaide teve o primeiro contato com um instrumento musical quando seu pai, marceneiro entalhador, foi trabalhar na fábrica de instrumentos Giannini, no bairro do Brás, em São Pulo. Ele recebera, como parte de um pagamento por serviços prestados, uma harmônica, um acordeom. Esse instrumento passou a fazer parte da rotina da família, pois o pai tentava aprender, em vão e de maneira autodidata, o acordeom. Adelaide observava o pai e pedia, quando ele se ausentava, para tentar tocar, mas ela sempre recebia uma negativa da mãe por medo do marido. Depois de muita insistência por parte da menina de quase 12 anos, a mãe cedeu. Para espanto

³⁰ As informações sobre a carreira de Adelaide são originárias de entrevista pessoal, feita por esta pesquisa no ano de 2009 e que se transformou em fonte de pesquisa para a biografia da cantora produzida pela jornalista Patrícia Rodrigues para a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

da mãe e de um amigo da família, ela tocou diversas peças sem nunca ter frequentado uma aula. Esse amigo aconselhou a mãe a levá-la para um programa na Rádio Bandeirantes, a PRH – 9. Adelaide começou a participar de um concurso de novos talentos na emissora, a se destacar, vencer e retornar semanalmente. A recorrência do nome de Adelaide nas transmissões fez com que o pai tomasse conhecimento do que mãe e filha faziam às escondidas, pois, segundo Adelaide, o “pai não admitia artista na família”. O pai era seguro da posição que tinha, mas ao ouvir Adelaide tocar permitiu a participação dela, desde que a menina ensinasse o irmão e se apresentassem em dupla, assim a filha teria a reputação resguardada. Surgiu a dupla Irmãos Chiozzo.

Passados dois anos, o pai de Adelaide mudou-se com toda a família para a capital federal por ter sido contratado, pelos proprietários de uma empresa de transportes no Rio de Janeiro, para entalhar peças na casa que os empresários estavam construindo. Na cidade maravilhosa, Adelaide foi convidada para se apresentar no programa *De papel carbono*, do locutor Renato Murce, na *Rádio Nacional*. Nesse programa os iniciantes imitavam nomes consagrados da música. Naquele dia Adelaide imitou um cantor de nome Pedro Raimundo. Após ser ouvida por Victor Costa, foi contratada como instrumentista, mas sem permissão para cantar, pois Victor não percebeu que ela estava tentando imitar uma voz masculina, pensou que ela tinha uma voz estranha e, dessa maneira, resolveu aproveitá-la apenas como instrumentista, mas essa cláusula foi revogada em poucos meses, quando durante um programa, ao vivo, uma cantora teve um lapso de memória e não conseguia se lembrar da letra da canção que interpretava. Para preencher a lacuna deixada pela ausência da melodia, Adelaide tomou a frente do grupo e cantou a música até o fim. Chamada na sala do diretor, Adelaide se desculpou por ter transgredido a norma de sua contratação. Foi nesse momento que Adelaide foi avisada que as normas do contrato dela estavam modificadas. Teve início, então, a carreira de cantora dentro da rádio.

Como dissemos anteriormente, havia um acordo, não documentado, entre a rádio e a Atlântida. Assim, em pouco tempo Adelaide teria uma chance em uma

comédia de grande importância dentro da empresa por estabelecer o formato que ficou conhecido como Chanchada.

A primeira aparição de Adelaide Chiozzo nas telas do cinema foi no filme *Este mundo é um pandeiro* (1946), como figurante em um número musical, estrelado pelo artista Bob Nelson. Segundo Adelaide, ela tocou acordeom, sentada. E a única ordem que recebeu do diretor foi que sorrisse o tempo todo. Adelaide obedeceu e foi convidada para a produção *É com este que eu vou* (1948).

No segundo filme, a dupla Irmãos Chiozzo conquistou o direito de figurar nos créditos iniciais por acompanhar o cantor Bob Nelson no número musical que insere a canção COMO É BURRO O MEU CAVALO, na trilha musical. Muito distante da condição do banquinho da estreia, Adelaide e o irmão aparecem em primeiro plano no início do número musical e a imagem da dupla é mantida em posição privilegiada, como podemos constatar na imagem feita a partir da projeção do filme.



Foto nº 11: Adelaide Chiozzo, Afonso Chiozzi e Bob Nelson em *É com este que eu vou* (1948).

O primeiro trabalho de Adelaide não existe mais, o filme foi queimado durante o incêndio no ano de 1947, mas o segundo encontra-se na Cinemateca Brasileira, em condições de visualização por pesquisadores. O número musical do filme *É com este que eu vou*, pode ser classificado como número de ruptura. Quando analisamos

a inserção desta canção na condução dramático/narrativa percebemos que ela interrompe completamente o fio condutor da narrativa.

Afonso Chiozzo, irmão de Adelaide, decidiu se casar após a gravação de *É com este que eu vou* e na produção seguinte *E o mundo se diverte* (1948), Adelaide participou do filme sem o irmão, como protagonista de um número musical; cujo processo de escolha da canção merece algumas linhas.

Adelaide teria recebido o convite de Watson Macedo para protagonizar o número musical e deixara a cargo da cantora uma busca por novas canções. Adelaide mostrou muitas, mas nenhuma o agradara. Ela cruzou com Emilinha Borba no corredor da rádio. Emilinha ouvia atentamente os compositores João de Sousa e Eli Torquini e perguntou por que a cantora estava parecendo aflita. Adelaide teria descrito o motivo de sua ansiedade. Emilinha teria apresentado a dupla e mostrado uma canção que eles tinham trazido para ela gravar. Mas por ser uma canção classificada como rancheira, disse que ficaria melhor na voz de Adelaide do que na dela. Essa descrição, feita por Adelaide Chiozzo, comprova nossa constatação que os diretores perceberam o potencial existente nos filmes para lançar novas canções.

O número musical produzido com a canção TEMPO DE CRIANÇA, que agradara a Macedo, é justificado por ensaios para uma revista que as personagens estão montando. A inserção acontece com uma hora e vinte e dois minutos de filme. Ao final do número, no mesmo cenário, como continuação do ensaio, foi inserida uma canção interpretada por Luiz Gonzaga, que também canta se acompanhando com próprio acordeom, QUE MENTIRA QUE LOROTA BOA.



Foto nº 12: Adelaide Chiozzo em *E o mundo se diverte* (1948).

Em 1949, Adelaide participou de *Carnaval no fogo* e embora a cantora tenha participação no número musical com o choro TICO-TICO NO FUBÁ de Zequinha de Abreu, ela conquistou lugar entre os créditos de atores, por iniciar parceria com Eliana Macedo. Neste filme, Adelaide tem algumas poucas falas, mas está presente em diversos momentos. A canção interpretada por Adelaide e Eliana Macedo introduz a dupla e pode ser classificada como número de adição de elementos. Nesse filme existe outra canção na voz de Adelaide: PEDALANDO, de Bené Nunes e Anselmo Duarte. Essa canção faz parte da história que será contada no anexo 1 e será descrita no mesmo.

Ainda era uma pequena participação, mas o nome de Adelaide saiu da lista de cantores e passou à de atores. Aqui existe o primeiro movimento, o primeiro teste do diretor para transformar a cantora em atriz, o que trouxe mais espaço, para Adelaide, nas produções. Nesse período o senhor Chiozzo aceitara a carreira da filha, mas não permitia que ela viajasse sozinha. Para uma moça de família, não era de “bom tom” viajar sem a mãe ou outra pessoa responsável. Dessa maneira a mãe a acompanhava. Adelaide contou que as turnês, para quem aparecia nos filmes, eram muito lucrativas e a levava a inúmeras cidades para se apresentar em teatros, circos e outros lugares. Em uma turnê de trinta dias, que fez com o radialista Renato Murce e Eliana, para as salas de exibição de Severiano Ribeiro, precisou de reforço no acompanhamento instrumental. Para auxiliar Adelaide, Renato contratou o

violonista, aluno de Dilermando Reis, Carlos Matos. A convivência foi intensa e ao final dos trinta dias Carlos foi à casa de Adelaide para pedir a cantora em casamento. Depois de seis meses estavam casados e Adelaide não precisava mais da companhia da mãe.



Foto nº 13: Adelaide Chiozzo e Eliana Macedo em *Carnaval no fogo* (1949).

Um ano após *Carnaval no fogo*, Adelaide participou do filme *Aviso aos navegantes* (1950). Nesse filme ela foi pela segunda vez, creditada como atriz. No ano anterior, Adelaide havia conquistado um reconhecimento popular na carreira de cantora. Ela havia gravado a canção BEIJINHO DOCE, que, foi incluída na trilha musical a pedido do diretor Watson Macedo. Nesse filme, Adelaide atuou como coadjuvante, mas participou de três números musicais; dois com Eliana Macedo, com as canções BEIJINHO DOCE e RECRUTA BIRUTA, e um como protagonista do número em que toca no acordeom e interpreta a canção SEREIA DE BORDO. Embora ela tenha uma personagem no filme, essa personagem é Adelaide, uma maneira de chamar atenção sobre quem era a atriz.



Foto nº 14: Adelaide Chiozzo no número musical com a canção SEREIA DE BORDO



Foto nº 15: Adelaide Chiozzo e Eliana Macedo no número musical com a canção BEIJINHO DOCE



Foto nº 16: Adelaide Chiozzo e Eliana Macedo no número musical com a canção RECRUTA BIRUTA

Em 1951, no filme *Aí vem o barão*, a participação de Adelaide segue como no filme anterior. Ela atua em números musicais, traz para as telas canções consagradas em sua própria voz, como SABIÁ LÁ NA GAIOLA, mas há uma diferença: pela primeira vez ela forma um dos pares românticos da comédia, com Ivon Curi e deixa de se apresentar em todas as canções com Eliana, para cantar com Ivon a canção que é utilizada para apresentar as afinidades entre o casal e um possível romance. Se uma das características das comédias da Atlântida era ter a estrutura dramática semelhante à da *comédia dell'arte*, em que o par romântico é fundamental, a possibilidade de a atriz/cantora se encaixar no perfil da jovem enamorada, era garantia de colocação nos filmes.

As canções de Adelaide em *Aí vem o barão* (1951), foram: SABIÁ NA GAIOLA, com Eliana Macedo; NOITE DE LUAR, com Ivon Curi e ORGULHOSO, novamente com Eliana.

Nesse filme, existe outro número musical, com participação de Adelaide, mas com uma música instrumental: BUG MALUCO, do compositor Osvaldo Alves. Pela primeira vez Adelaide aparece sem o seu acordeom. Nesse número Eliana tem um clarinete, Adelaide um trombone e Oscarito um saxofone.



Foto nº 17: Adelaide Chiozzo e Eliana Macedo no número musical com a canção SABIÁ NA GAIOLA



Foto nº 18: Adelaide Chiozzo e Ivon Curi no número musical com a canção NOITE DE LUAR



Foto nº 19: Adelaide Chiozzo e Eliana Macedo no número musical com a canção ORGULHOSO

No ano seguinte, em *Barnabé tu és meu* (1952) existem dois pares românticos. O primeiro é formado por Antonieta (Adelaide) e Barnabé (Oscarito) e o segundo por Rosita (Emilinha Borba) e Carlos (Cyl Farney). Podemos perceber que os rostos já eram conhecidos do grande público, dessa maneira não era mais necessário manter o nome do cantor, era possível atribuir um nome ficcional. Nessa comédia Adelaide canta *LÁ VEM O SEU TENÓRIO* de autoria de Manoel Pinto e Airão, que introduz a personagem à narrativa.

Percebemos que devido à presença de Emilinha Borba na formação do segundo par romântico, as canções na voz de Adelaide diminuem. Mas a participação como atriz aumenta.



Foto nº 20: Adelaide Chiozzo e Oscarito no número musical com a canção LÁ VEM SEU TENÓRIO

O último filme de Adelaide na Atlântida foi *Garotas e samba* (1957). Nesse filme, Adelaide foi protagonista e formou o principal par romântico com o cantor Francisco Carlos. Adelaide, segundo Carlos Manga, tinha uma carreira promissora, mas acabou por encerrar sua participação na Atlântida, pois, durante as filmagens, o marido de Adelaide, Carlos Matos, causou confusões dentro dos estúdios, pois não aceitava que a esposa fizesse cenas de beijo. A cena final estava escrita com um beijo do par romântico, que foi realizado, mas não como o diretor desejava. Para que Carlos Matos deixasse a esposa terminar o filme, foi preciso filmar o beijo pelo reflexo da imagem do casal em um espelho de água, para que os lábios não se encostassem, mas parecessem colados pelo tremular das águas. Manga não a escalou mais para as produções que dirigiu. Em *Garotas e samba* (1957), Adelaide está presente nos números musicais com as canções TRENZINHO DO AMOR de Silvan Castelo Neto e Lita Rodrigues, NOSSA TOADA de Carlos Matos e Luiz Carlos e DIDI, ZIZI, NANÁ de Billy Blanco.

TRENZINHO DO AMOR é utilizada para introduzir a personagem e afirmar o potencial dela para a carreira artística, tão desejada por Didi. A imagem desse número musical foi inserida no capítulo 4, quando tratamos das canções para as festas de junho e a imagem do número com DIDI, ZIZI E NANÁ foi inserida a poucas páginas atrás quando explicamos que a presença de instrumentistas no número musical deixou de ser regra.



Foto nº 21: Adelaide Chiozzo e Francisco Carlos no número musical com a canção NOSSA TOADA

Segundo fontes diversas, como livros e *sites*, Adelaide teria participado, ainda na Atlântida, dos filmes *Segura esta mulher* (1946), em um número musical com Bob Nelson; *Malandros em quarta dimensão* (1954) e em *Guerra ao samba* (1955), mas esta pesquisa ainda não teve acesso aos filmes por falta de cópias para pesquisa, pois os filmes se encontram em tal situação de fragilidade que é impossível assisti-los. A comprovação por cartazes também não foi feita, pois nos materiais de divulgação não existe o nome de Adelaide, o que pode ser corroborado pelos materiais inseridos no anexo 2. Acreditamos que o nome de Adelaide era forte atrativo para o público e, se ela estivesse nas produções, certamente, teria sido creditada nos cartazes.

Fora da Atlântida, Adelaide participou dos filmes *É fogo na roupa* (1953) – Nova América Cinematográfica; *O petróleo é nosso* (1954) – Unida Filmes; *Genival é de morte* (1956) – Flama; e *Sai de Baixo* (1956) – Herbert Richers.³¹

A cantora tomou parte do concurso de rainha do rádio no ano de 1952. Naquele ano foram vendidos dois milhões e duzentos mil votos. Durante todo o concurso Adelaide esteve na frente. No último momento, a cantora Mary Gonçalves contabilizou votos de procedência não explicada. Alguns dizem que foi um patrocinador misterioso, outros dizem que outra candidata que estava perdendo passou os votos que tinha em seu nome para Mary. O resultado final deixou Adelaide em segundo lugar com setecentos e seis mil votos, uma diferença pequena para Mary Gonçalves que obteve setecentos e quarenta e quatro mil.

Adelaide foi uma das poucas cantoras da era de ouro do rádio que conseguiu transportar a carreira que iniciou como atriz, nos filmes da Atlântida, para a televisão. Ela participou de telenovelas com audiência elevada, como por exemplo, *Feijão Maravilha*, exibida pela Rede Globo de Televisão no ano de 1979, no papel de Leonor.

5.2. Dóris Monteiro

Adelina Dóris Monteiro, em entrevista concedida à pesquisadora Maria Luiza Rinaldi Hupfer, declarou que participou de oito filmes durante a sua carreira. Segundo a cantora, ela tomou parte de: *Agulha no palheiro* (1953), *Rua sem sol* (1954), *Carnaval em Caxias* (1954), *A carrocinha* (1955), *De vento em popa* (1957), *Tudo é música* (1957), *...E o espetáculo continua* (1958), e *Copacabana Palace* (1962) (HUPFER, 2009; p. 192). Pelos filmes, cartazes e fotografias de divulgação, podemos comprovar a presença de Dóris em todos os filmes que ela indicou.

Na Atlântida foram três filmes, de dois deles temos a comprovação por cartaz de divulgação e uma foto que foi usada para exposição em vitrine de uma sala de exibição da família Severiano Ribeiro.

³¹ Dados obtidos nos arquivos da Cinemateca Brasileira, comprovado por cartazes de divulgação dos filmes.



Foto nº 22: Eliana Macedo e Dóris Monteiro em *...E o espetáculo continua* (1958)

Apenas *De vento em popa* (1957) tem cópia disponível para pesquisa e esse trabalho revela o amadurecimento do produto – comédia musical – dentro da Atlântida. Sob a direção de Carlos Manga, a canção passa a ser utilizada com parcimônia, mas desempenha plenamente o papel de integrar o produto audiovisual e auxiliar na condução da progressão dramático/narrativa.

As três canções, já explicadas no capítulo quatro, formam um conjunto que acompanha a transformação da personagem. *CHOVE LÁ FORA* é usada para mostrar ao público que Lucia (Dóris Monteiro) é capaz de interpretar canções populares e ajudar Sergio (Cyll Farney) em seu propósito.



Foto nº 23: Dóris Monteiro em número musical com a canção CHOVE LÁ FORA

A segunda canção, Dó, ré, mi, é utilizada para formar o par romântico. A partir deste momento a melodia desta canção se torna *leitmotiv* do casal. O arranjo utilizado para o motivo recorrente não é o apresentado anteriormente, mas um orquestral, com predominância de cordas.



Foto nº 24: Dóris Monteiro e Cyll Farney em número musical com a canção DÓ, RÉ, MI.

A terceira e última canção do filme, MOCINHO BONITO, de autoria de Billy Blanco é inserida em um número musical entrelaçado com a progressão

dramático/narrativa e coopera na condução, colocando em um só ambiente mocinhos e vilões.



Foto nº 25: Dóris Monteiro e Cyll Farney em número musical com a canção MOCINHO BONITO

A breve carreira de Dóris no cinema teve fim:

“Eu tive que desistir do cinema porque atrapalhava a vida de cantora. Porque, para fazer um filme, às vezes se levava um mês e meio, dois meses. É uma coisa muito desgastante, você acorda às 6 horas da manhã e só sai do estúdio às vezes às 10. Eu tinha de viajar para cantar, recebia muitos convites para viajar, e era muito melhor financeiramente também, porque, na época, o cinema pagava pouco. Então, eu optei por cantar” (HUPFER, 2009; p. 192 – 193).

5.3. Francisco Carlos

“El Broto”, Francisco Rodrigues Filho, nascido no Rio de Janeiro e graduado em pintura pela Escola Nacional de Belas Artes (AGUIAR, 2007; p. 71). Teve o seu primeiro disco lançado no ano de 1949, pela gravadora Star, registrando os sambas-canções: ABANDONO, de César Formenti Neto e DISTÂNCIA, de Fernando Lobo (ALBIN, 2015). Em 1950, pela RCA Victor, registrou em disco a música MEU BROTINHO, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.

Em *Escrava Isaura* (1949), o primeiro trabalho de Francisco Carlos para a Atlântida, o cantor interpretou a canção MORENA LINDA, do compositor Antonio Manoel. Esta pesquisa teve acesso ao filme e constatou a participação do cantor,

mas não conseguimos fazer fotografias a partir da projeção, que não se encontra em boas condições de preservação.

Ainda no ano de 1949, no filme *Carnaval no fogo*, teve duas canções de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, inseridas em números musicais. MEU BROTINHO, que lhe trouxe tanto a fama como o apelido de El Broto, e MULHER ME DEIXA EM PAZ foram registradas em audiovisual antes do registro em disco, demonstrando um exemplo de que o cinema produzido pela Atlântida descobrira o potencial para criar seus próprios astros e estrelas.

As canções são completamente desligadas da progressão dramático/narrativa, mas tem inserções de maneira diferentes. MEU BROTINHO é cantada ao redor da piscina. A *performance* de Francisco Carlos é entre pessoas e guarda-sóis, enquanto MULHER ME DEIXA EM PAZ faz parte de um *show* do hotel Copacabana Palace.



Foto nº 26: Francisco Carlos no número musical com a canção MEU BROTINHO



Foto nº 27: Francisco Carlos no número musical com a canção MULHER ME DEIXA EM PAZ

Em *Aviso aos navegantes* (1951), teve novamente duas canções inseridas como parte da trilha musical. NÃO VIVO BEM, dos compositores Haroldo Lobo, Milton de Oliveira e Jorge Gonçalves; e RIO DE JANEIRO, de Ary Barroso, fazem parte de shows no navio, onde se passa a história, mas a diferença entre elas é que Rio de Janeiro é utilizada para compor o número musical de apoteose, o grande final, com coreografia para muitas bailarinas, as personagens principais tendo o final feliz e o beijo do par romântico, tudo acontecendo durante a apresentação da canção.



Foto nº 28: Francisco Carlos no número musical com a canção

NÃO VIVO BEM



Foto nº 29: Francisco Carlos no número musical com a canção RIO DE JANEIRO

Em *Barnabé tu és meu* (1952), ANA MARIA compõe número musical apresentado às personagens em uma boate. O trecho é composto por duas músicas, sem interrupção entre elas. Além da canção na Voz de Francisco Carlos, Marion interpreta A LAVADEIRA, sem mudanças de cenário.



Foto nº 30: Francisco Carlos e Marion em *Barnabé tu és meu* (1952)

Carnaval Atlântida (1953) foi um desfile de canções. Francisco Carlos, que já era presença costumeira nos filmes não podia deixar de ter uma canção naquele filme. QUEM DÁ AOS POBRES é inserida de uma maneira diferente da habitual. Ao invés das personagens irem a um local com música, Francisco Carlos, representando a ele mesmo, pede emprestado um estúdio de gravação de cinema a Dito (Grande Otelo), sem que o diretor da empresa fique sabendo. A canção é interrompida, no final, por outras personagens que entram no estúdio.



Foto nº 31: Francisco Carlos em *Carnaval Atlântida* (1953)

A presença de Francisco Carlos no filme *Guerra ao Samba* (1954) foi constatada apenas pelo cartaz de divulgação, que apresenta uma peculiaridade. O nome de Francisco aparece em um local separado dos demais cantores. Junto à ilustração principal, uma mulher entre serpentinas, confetes e balões, encontramos pequenos projéteis com os nomes dos atores em destaque (Oscarito, Eliana, Cyll Farney entre outros), na base do cartaz uma lista de cantores antecedida pela indicação: em números musicais. Ao pé da figura feminina e ao lado da lista encontramos o nome de Ivon Curi e Francisco Carlos. Após a restauração desse filme, provavelmente encontraremos Carlos em uma posição intermediária entre os números musicais e a atuação.

Pela primeira vez, em uma produção da Atlântida, o galã do filme cantava com a própria voz. Anselmo Duarte nunca cantou nas produções da companhia,

John Herbert era dublado por Anísio Silva e Cyll Farney em um único filme dublou as canções preexistentes de Francisco Alves, em uma biografia romanceada do “rei da voz”.

Em *Colégio de Brotos* (1956), todas as canções inseridas na trilha estão na voz e performance de Francisco Carlos, com exceção do tema de abertura, um hino do colégio, cantado por um coro de alunos. Outro diferencial é a denominação de uma personagem para o cantor, nesse filme ele é Flavio, um estudante com pretensões de tornar-se um famoso cantor de rádio. Lenita (Miryan Theresa) é filha de um grande empresário das comunicações e se dispõe a ajudar.

A primeira inserção musical acontece aos dezenove minutos, em um baile promovido pelos alunos da escola. A canção, *VOCÊ NÃO SABE AMAR*, não ocupa o lugar dos diálogos, mas informa o público que o pretendente a cantor está apto para atingir os objetivos. A segunda canção é parte de um plano de Lenita e Flavio. Um amigo do casal, estudante do colégio, está com a família em dificuldades financeiras e terá que deixar o colégio por falta de pagamento. Flavio pede ajuda de Lenita para gravar uma música em acetato e Lenita o leva para os estúdios do pai. O número com *MINHA PRECE* está aos trinta e seis minutos. Doutor Trigueiro (Grijó Sobrinho), pai de Lenita escuta a gravação e se interessa pela carreira do rapaz. A terceira canção, *FLOR MENINA*, é um momento de declaração de Flavio para Lenita. O número é realizado com voz e violão no jardim da escola, enquanto que a quarta e última canção, *HINO AO SAMBA*, é parte de um programa de televisão e informa o público que Flavio realizou o sonho de se tornar cantor.



Foto nº 32: Francisco Carlos em número musical com a canção *VOCÊ NÃO SABE AMAR*



Foto nº 33: Francisco Carlos em número musical com a canção *MINHA PRECE*



Retorno à antiga fórmula, em *Vamos com calma* (1956), um número musical que interrompe a progressão dramático/narrativa. A canção usada para compor o número foi O QUE DEUS ME DEU, de autoria de Paquito, Romeu Gentil e Airton Amorim. O número faz parte de uma festa.



No ano seguinte, 1957, Francisco Carlos volta a ter papel de destaque em uma comédia musical. Em *Garotas e samba* (1957), ele é Sergio Carlos, um famoso cantor, que forma par romântico com Didi (Adelaide Chiozzo). Essa comédia traz uma crítica a respeito dos profissionais do rádio que, trabalhando nas mais baixas posições hierárquicas, tentavam usar o cargo para iludir garotas que buscavam uma chance em uma carreira artística dentro das emissoras. Belmiro (Jesse Valadão) é

responsável por aplicar um golpe em Didi, mas o fato acaba por aproximá-la de Sergio Carlos. A presença de Adelaide, também cantora do rádio, fez com que o número de canções na voz de Francisco Carlos não fosse tão grande quanto em *Colégio de Brotos* (1956). Nesse filme ele interpreta duas canções: QUEM VAI GARGALHAR, utilizada para introduzir a personagem, integra um número musical no ambiente de um auditório de rádio. A segunda, e última canção é o já citado dueto com Adelaide Chiozzo em NOSSA TOADA.



Foto nº 37: Francisco Carlos em *Garotas e samba* (1957)

No mesmo ano que foi eleito o primeiro rei do rádio, Francisco Carlos retornou ao papel de galã. Embora a comédia musical *Esse milhão é meu* (1958) tenha foco em Filismino (Oscarito) e seu milhão de cruzeiros, a personagem interpretada pelo cantor tem destaque e é a responsável por desvendar o mistério e salvar a vida de todos.

As performances de Francisco Carlos utilizam as duas únicas canções inseridas na trilha por meio de número musical. LADEIRA DO AMOR, de João Batista da Graça e Armando Soares dos Reis, é empregada para construir um número raramente encontrado nas produções da Atlântida. Francisco Carlos interpreta a canção dentro de um carro que dirige e sem a presença de músicos. Apenas um figurante dubla uma gaita, mas os demais instrumentos e músicos ouvidos não estão em cena. Outra característica do número, não usual nos filmes da

Atlântida é a falta de justificativa para a entrada da canção. O ambiente não é um local onde usualmente haveria música.

A segunda canção é FLOR AMOROSA, que tem como cenário uma festa junina do colégio. A seguir, a imagem do primeiro número musical do filme. A imagem do segundo foi apresentado no capítulo quatro quando descrevemos sua inserção nos musicais de meio de ano.



Foto nº 38: Francisco Carlos e Myriam Thereza em *Esse milhão é meu* (1958)

Podemos observar que quando o diretor Carlos Manga queria um galã que apenas atuasse a escolha era Cyll Farney, mas quando ele pensava na comédia em formato musical e queria que o galã cantasse a opção era Francisco Carlos. No fim da década de 1940, ele abandonou a música para retomar carreira nas artes plásticas.

5.4. Emilinha Borba

A “favorita da Marinha”, nascida Emiliania Savana da Silva Borba, foi a campeã em participações no cinema brasileiro. Nenhuma outra cantora do rádio teve tantas canções e números musicais em filmes como Emilinha Borba. Ronaldo Conde Aguiar, em seu trabalho intitulado: *As divas da Rádio Nacional*; lista 42 filmes que teriam *performances* da cantora. Esses filmes seriam: *Banana da terra* (1939), *Laranja da china* (1940), *Vamos cantar* (1940), *It's all true* (1942), *Astros em desfile*

(1943), *Romance de um mordedor* (1944), *Tristezas não pagam dívidas* (1944), *Não adianta chorar* (1945), *Segura essa mulher* (1946), *Esse mundo é um pandeiro* (1947), *Folias cariocas* (1948), *É com esse que eu vou* (1948), *Poeira de estrelas* (1949), *Estou aí?* (1949), *Todos por um* (1950), *Aviso aos navegantes* (1951), *Aí vem o Barão* (1951), *Barnabé tu és meu* (1952), *É fogo na roupa* (1953), *O destino em apuros* (1953), *Aí vem o general* (1953), *Capricho do amor* (1954), *O petróleo é nosso* (1954), *Eva no Brasil* (1955), *Carnaval em Marte* (1955), *O rei do movimento* (1955), *Trabalhou bem Genival* (1955), *Guerra ao samba* (1955), *Vamos com calma* (1956), *Garotas e samba* (1957), *Com jeito vai* (1957), *De pernas pro ar* (1957), *É de chuá* (1958), *Mulheres a vista* (1959), *Entrei de gaiato* (1959), *Vai que é mole* (1959), *Garota enxuta* (1959), *Cala a boca Etelvina* (1960), *Férias no arraial* (1961), *Virou bagunça* (1961), *007 ½ no carnaval* (1966), *Carnaval barra-limpa* (1967). (AGUIAR, 2010; p. 114 a 117)

Seria preciso uma pesquisa exclusiva sobre a participação de Emilinha nos filmes para constatar a veracidade das informações. Apontaremos a seguir, os dados obtidos a partir dos filmes e materiais de divulgação da Atlântida, objeto desta pesquisa.

Eclética, esta palavra define a participação de Emilinha nos filmes da Atlântida. Marchinha de carnaval, rumba, baião, samba, bolero, fox e toada. A canção nunca parecia deslocada da intérprete porque o estilo não era o recorrente em seu repertório consagrado pelo público. Diferente de diversas outras cantoras e atrizes, Emilinha não apareceu em trajes indiscretos. Seus figurinos eram sóbrios, nem mesmo decotes ousados, para a época eram exibidos.

Adelaide Chiozzo nos informou que muitas vezes a produção era reduzida em valores para serem gastos com figurinos e que os cantores e cantoras costumavam usar seus próprios figurinos de *shows* para registrar os números musicais dos filmes. Esse procedimento deve ter sido recorrente, também, com Emilinha, pois encontramos os figurinos da cantora sempre mais próximos da linha que ela usava em suas apresentações do que com os da produção da qual participava. Esse procedimento, nos mostra que os números de Emilinha eram inseridos, exclusivamente, para divulgar a cantora e a canção. Mesmo quando ela participou

com maior espaço como atriz, como no caso de *Barnabé tu és meu* (1952), as canções não sofreram mudanças na maneira como foram apresentadas no filme. Elas continuam desligadas da progressão dramático/narrativa e sempre a interrompem. Em raras exceções, os números musicais com Emilinha introduziram informações que auxiliavam na narrativa dos filmes.

A participação de Emilinha em *Tristezas não pagam dívidas* (1944) tem essa função: introduzir a canção para o público. O número musical é apresentado em um cassino e a canção utilizada é ATIRE A PRIMEIRA PEDRA de autoria de Ataulfo Alves e Mário Lago, considerada como um dos “melhores sambas de todos os tempos”, no livro *A canção no tempo* (SEVERIANO e MELLO, 1997; p.225)

Mario Lago declarou:

“Na época eu estava trabalhando na Rádio Panamericana, em São Paulo, então recém-inaugurada, e vim para o Rio na manhã do sábado gordo. Logo no percurso para casa, fui encontrando diversos blocos que cantavam “Atire a primeira pedra”. Surpreso perguntei ao motorista do taxi se aquele samba estava fazendo sucesso. E ele respondeu, “é verdade, estourou esta semana”. Então larguei as malas em casa e corri para o Café Nice, onde fui recebido por um Ataulfo eufórico: “parceiro, estamos outra vez na boca do povo”. (SEVERIANO e MELLO, 1997; p.225)



Foto nº 39: Emilinha em *Tristezas não pagam dívidas* (1944)

A canção fora apresentada ao público no musical carnavalesco, nos cinemas, no início do ano de 1944, antes do Carnaval daquele ano. Esse fato comprova a capacidade dos filmes de divulgar as músicas, agindo como uma vitrine.

A participação de Emilinha em *Não adianta chorar* (1945) só pode ser comprovada pelo cartaz de divulgação, que está no anexo 2. Até o momento não existe comprovação da canção inserida na trilha musical. O mesmo acontece com o filme *Este mundo é um pandeiro* (1946).

Em *É com êste que eu vou* (1948), Emilinha se apresentou em dupla com Ruy Rey. A canção, TICO-TICO NA RUMBA, de Peter Pan e Haroldo Barbosa é exibida dentro de um restaurante. O número musical é parte do show oferecido pela casa, que também conta com performance de Alvarenga e Ranchinho e Quitandinha Serenaders. A sequência tem aproximadamente doze minutos e as três inserções que duram em torno de dez minutos, restando pouco mais de dois minutos para o diálogo das personagens. A progressão dramático/narrativa é, nesse momento da produção, apenas um fio condutor que não é completamente rompido pela existência de algumas poucas linhas de falas entre as personagens.



Foto nº 40: Emilinha Borba e Ruy Rey em *É com este que eu vou* (1948)

Na produção de 1951, *Aviso aos navegantes*, há um número musical de Emilinha Borba, que, talvez, seja o mais popular de todos os que ela gravou. A

inserção de TOMARA QUE CHOVA é feita com a união de um frevo, sem interrupção entre as duas músicas. Em momentos anteriores já discorremos sobre a canção e não é necessário repetir.



Foto nº 41: Emilinha Borba em *Aviso aos navegantes* (1951)

Em *Barnabé tu és meu* (1952), Emilinha canta por meio da personagem Rosita, cantora da boate Pomba da paz, apaixonada por Carlos (Cyll Farney), mas pressionada a casar com o vilão Garcia (José Lewgoy). A primeira canção na voz de Emilinha, aos quatorze minutos, introduz a personagem, que interpreta FORA DO SAMBA, de Amadeu Veloso, Peter Pan e Paulo Gesta. Uma rara utilização da canção, na voz dessa cantora, com função de adicionar informações. Embora a letra tenha algumas conexões com a personagem, a letra não ocupa lugar dos diálogos. A segunda canção tem menor conexão com a progressão dramático/narrativa interrompendo-a completamente. O dueto com Ruy Rey em MUCHO GUSTO é semelhante ao apresentado em *É com êste que eu vou* (1948).

Embora a personagem Rosita tenha um papel fundamental na prisão do vilão, não há um desfecho romântico para o casal nos moldes do que se costumava produzir na época dentro da empresa. A diferença entre outros filmes protagonizados por cantoras é que o número de canções é proporcionalmente pequeno perto do número de músicas inseridas. Emilinha interpreta duas canções das doze inseridas.



Foto nº 42: Emilinha Borba em *Barnabé tu és meu* (1952)



Foto nº 43: Emilinha Borba e Ruy Rey em *Barnabé tu és meu* (1952)

Da lista encontrada na produção de Aguiar, constatamos a ausência de Emilinha no filme *Aí vem o Barão* (1951). Nessa produção não há números musicais com a cantora. O filme *Guerra ao samba* (1955), também na lista de Aguiar, não tem cópia para pesquisa e a única fonte, o cartaz de divulgação não traz o nome de Emilinha, embora seja minucioso nas informações dos cantores no filme. No cartaz encontramos listados: Ivon Curi, Francisco Carlos, Dircinha Batista, Black-out, Virginia Lane, Nora Ney, Ivaná, Isaurinha Garcia, Jorge Goulart, Trio de Ouro, Vocalistas Tropicais, Dalva de Andrade e Bené Nunes.

Em *Vamos com calma* (1956), a presença de Emilinha volta aos moldes do musical carnavalesco. Apenas uma canção na voz dela, PESCADOR GRANFINO, é uma de um grupo de dezesseis no filme. *Vamos com calma* parece deslocado do momento em que foi filmado. A produção é semelhante às do princípio da companhia, com muitos números musicais, diferindo do que já se fazia, da busca pela proximidade com Hollywood.



Foto nº 44: Emilinha Borba em *Vamos com Calma* (1956)

Garotas e Samba (1957), última participação de Emilinha na Atlântida, tem performance da cantora em um único número musical. Como muitos outros em um ambiente de boate, com a canção interrompendo a progressão. Esse número e a canção BRAISL FONTE DAS ARTES fazem parte da história que será descrita no anexo 1.

Emilinha foi eleita rainha do rádio no ano de 1953, mas já tinha participado da competição em outros anos, como em 1949, quando perdeu para Marlene com uma diferença de mais de quatrocentos mil votos. (HUPFER, 2009; p. 61) No ano da eleição, Emilinha não participou de produções na Atlântida, mas esteve em três filmes de outras produtoras. Um ano antes, em 1952, ela participou como protagonista, o que pode tê-la colocado em maior evidência e auxiliado no concurso.

É muito clara a constatação de que quanto mais Carlos Manga se aproximava da empresa, mais Emilinha se distanciava. Não havia espaço, nas criações de Manga, para marchas de carnaval a serem divulgadas. Como disse Billy Blanco, o diretor queria “músicas que dessem sentido à cena”. Isso não significava que ela havia parado de atuar em filmes. Segundo a lista de Aguiar, ela trabalhou em produções de empresas como a Herbert Richers e a Cinédia, até 1967 (AGUIAR, 2010; p. 117).

6. Conclusão

Após vários anos de pesquisa, de busca por material existente, de coleta de dados, de mapeamento e de análise dos filmes produzidos pela companhia Atlântida, podemos afirmar que, apesar de o acervo produzido pela empresa não existir na totalidade, o material disponível preservado representa uma amostra significativa para determinar as características e os procedimentos recorrentes na produção, edição e finalização do produto. Embora alguns títulos não tenham sido encontrados, existe quantidade de material suficiente para embasar as afirmações desta pesquisa. Há mais de um filme de cada fase identificada por este trabalho. Assim, é possível afirmar que os procedimentos utilizados para produzir e inserir números musicais com canções e cantores como parte da trilha musical eram recorrentes e foram mudando durante as diversas fases da empresa. Fases essas determinadas pelo equipamento e pela tecnologia disponível na Atlântida, assim como por profissionais envolvidos na produção.

Como demonstraremos no anexo 2, pela ausência de títulos, a compilação de cantores e canções nos filmes da Atlântida é uma obra inacabada. É desejo desta pesquisa que outros títulos sejam recuperados, e aqui firmamos um compromisso de atualizar, sempre que possível, a memória preservada dos sessenta e seis longas-metragens produzidos. Sempre que algum filme for disponibilizado para pesquisa, faremos a atualização dos dados e os disponibilizaremos para novas consultas.

O surgimento ou recuperação de filmes pode trazer novidades quanto à participação de cantores e inserção de canções. É obvio que, encontrando os títulos que hoje estão desaparecidos, a lista de canções e de cantores será modificada. Embora, pela recorrência de nomes de artistas, não deverão ocorrer modificações significativas na lista de cantores e grupos musicais, pois não havia grandes modificações na escalação de elenco.

Quanto à nossa classificação por períodos, explicada no capítulo que discorre sobre a trilha musical dos filmes da Atlântida, aceitamos que existe uma fragilidade em demarcar a divisão entre a primeira e a segunda fase, pois estamos ancorando essa classificação em relatos orais de profissionais envolvidos na produção dos

filmes mas, infelizmente, esse é o único recurso disponível para demarcar a passagem. A divisão proposta por esta pesquisa está entre os filmes *Asas do Brasil* (1947) e *Falta alguém no manicômio* (1948), ambos desaparecidos. Caso venham a ser recuperados, pode-se talvez mudar a linha da divisão, mas isso não seria drástico, pois os filmes, anterior e o posterior aos que hoje tomamos como divisórios, estão preservados e comprovam as características identificadas. Dessa maneira, encontrando os dois títulos, a segmentação não seria radicalmente afetada, nem anularia a proposta de classificação, que está fundamentada na aquisição de tecnologia pela empresa.

Podemos afirmar, com base nos filmes analisados, que canções nunca foram utilizadas de maneira extradiegética nos filmes da Atlântida. Todas as inserções de músicas ocorrem de maneira diegética, isso é, a fonte sonora é mostrada ao público e às personagens. Com a aquisição de tecnologia e a chegada de profissionais à empresa, a canção passa a ser utilizada também sem que a totalidade dos músicos esteja em cena. Em algumas inserções, apenas o cantor principal participa do número.

Quanto ao uso do número musical com canção na progressão dramático-narrativa, podemos afirmar que, em todos os filmes analisados por esta pesquisa, foram encontradas três únicas maneiras de inserção de canção como parte da trilha musical: número como condutor da progressão dramático/narrativa – a letra da canção ocupa o lugar do diálogo e conduz a progressão dramático/narrativa, eliminando a necessidade de transmitir informações ao público por meio de falas das personagens; número para adição de elementos – a letra da canção não está no lugar dos diálogos, mas existe algum tipo de informação adicionada à progressão narrativa, como, por exemplo, a introdução de uma personagem, localização temporal, localização geográfica ou ainda características e qualidades da personagem; número que provoca ruptura – não existe nenhum avanço ou progressão na dramaturgia, isso é, o número gera um rompimento na progressão dramático-narrativa e ela é retomada ao final do número sem sofrer nenhum tipo de modificação ou interferência.

A maneira como o número musical coopera com a condução da progressão dramático-narrativa está intimamente ligada ao diretor do filme. Cada diretor utilizava a canção para compor a sua criação de maneira distinta. O grau de necessidade de aproximação do produto brasileiro com o estadunidense, de acordo com cada profissional, direcionava para o modo como a canção era empregada. Nos primeiros períodos da empresa, a canção era utilizada em números musicais que interrompiam a progressão. Raras eram as inserções em que a letra da canção tomava a voz da personagem no lugar de diálogos. As exceções eram para os considerados “filmes sérios”. Com a chegada de tecnologia, o uso da canção aumenta, mas a predominância ainda está na interrupção da progressão, com números que agregavam detalhes, mas não usavam a letra no lugar dos diálogos. No quarto período, quando os trabalhos de Carlos Manga são mais frequentes, a canção passa a ser usada com mais parcimônia e em total integração com a imagem e os diálogos. Dessa maneira, podemos afirmar que Carlos Manga foi o diretor que mais chegou perto do sonho de produzir, no Brasil, filmes com as mesmas características dos filmes de Hollywood.

Asseguramos que Carlos Manga nunca atingiu seu objetivo, e é nesse “fracasso” que reside a maior riqueza de seu trabalho. O musical americano tinha suas raízes no *vaudeville* e em outras manifestações culturais populares naquele país, enquanto que os diretores que antecederam Manga se apoiavam no que era aceito pelo gosto popular brasileiro: o Teatro de Revista e o Circo. Manga conhecia com excelência o produto americano, o europeu e o brasileiro, portanto, construiu um modelo de comédia musical que é rica em informações para a história da música popular brasileira, assim como para a história do cinema brasileiro. Manga admirava seus antecessores, dessa maneira conservava algumas características da chanchada enquanto se apropriava de elementos presentes nas produções estrangeiras.

A introdução desses elementos trouxe a necessidade de modificação do papel dos cantores dentro dos filmes, que a princípio integravam as produções com a finalidade de atrair o público desejoso de conhecer o rosto daqueles que ouvia por meio do rádio e seus programas populares. Com a percepção dos proprietários da

empresa e dos diretores dos filmes de que o espaço que servia para mostrar os cantores também comportava o lançamento de novas canções, as produções passaram a ser vitrine de lançamentos musicais, mas com a aproximação do produto brasileiro com o estrangeiro, houve a necessidade de transformar o cantor que participava de números musicais que interrompiam a progressão dramático-narrativa em protagonistas, com o objetivo de utilizar com melhor aproveitamento a canção para compor um produto audiovisual no qual todos os recursos cooperassem para o resultado final.

Dessa maneira, afirmamos que os filmes da Atlântida são portadores de registros únicos de *performances* dos cantores da chamada “era de ouro do rádio brasileiro”. As produções são ricas em diversos aspectos como, por exemplo, os costumes da sociedade brasileira da época, mas para a história da música são preciosidades ímpares de um tempo em que canções e cantores eram divulgados em massa, apenas pelo rádio e pelo disco.

Por esse motivo, afirmamos que é imprescindível a recuperação e preservação desse material, além de uma busca pelos títulos desaparecidos, que podem estar em poder de pessoas que não sabem o grau de importância, do objeto que detêm, para a memória da cultura brasileira. É preciso que haja investimento na possibilidade de aumentar o número de pessoas que conheçam os filmes, se tornem apreciadores e que desenvolvam o desejo de preservar nossa história.

7. Referências por ordem de citação

- BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: Drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.
- GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca brasileira: Companhia das letras, 1989.
- RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe A. de (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- CIOCCI, Sandra Cristina Novais Ferreira, *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica – 1942/1962*. IA - UNICAMP, 2010. (Dissertação de mestrado)
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1993. (Dissertação de Mestrado).
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Sesi SP editora, 2013.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1991.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- BASTOS, Monica Rugai. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'água, 2001.
- 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.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Sygkchronos: A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP, 2003.
- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- PINHEIRO, Claudia (org.). *A rádio Nacional – alguns momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- HUPFER, Maria Luiza Rinaldi. *As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira*. São Paulo: Senac Editoras, 2009.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. *As divas do rádio nacional: As vozes eternas da era de ouro*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2010.
- SEVERIANO, Jairo e MELLO, Homem de. *A canção no tempo volume 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.

8. 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.
- _____. *As divas do rádio nacional: As vozes eternas da era de ouro*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2010.
- _____. *Os reis da voz*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2013.
- 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 20 de maio de 2014.
- _____. (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 15 de maio de 2014..
- _____. *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.
- BLANCO, Billy. *Tirando de letra e música*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fe/article/view/130/1487>>. Acesso em: 20 de maio de 2014.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.
- 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.
- _____. *Quanto mais cinema melhor: uma biografia de Carlos Manga*. São Paulo: Lazuli Editora, 2013

- 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).
- _____. *Syghkronos: 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.
- CIOCCI, Sandra Cristina Novais Ferreira, *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica – 1942/1962*. IA - UNICAMP, 2010. (Dissertação de mestrado)
- 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.
- DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- 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.
- FLORES, Virginia. *O cinema uma arte sonora*. São Paulo: Annablume, 2013.
- 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.
- HUPFER, Maria Luiza Rinaldi. *As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira*. São Paulo: Senac Editoras, 2009.
- KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- 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.
- MEDAGLIA, Julio. *Música impopular*. São Paulo: Global, 2013.
- 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.
- NESCHLING, John. *Música mundana*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.
- 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>> Acesso em 20 de maio de 2014.
- ONOFRE, Cintia Campolina de. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. IA - Unicamp, 2005. (dissertação de mestrado)
- _____. *Na trilha de Radamés: a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro*. IA – UNICAMP, 2011. (Tese de doutorado)
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: perspectiva, 1999.
- 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*. IA – UNICAMP – 2009. (Tese de Doutorado)
- 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.
- ROLDÃO, Ivete Cardoso do Carmo. *Nas ondas do rádio – da PRC - 9 à Educativa: a trajetória das emissoras de Campinas*. Holambra: Editora Stembro, 2008.

RODRIGUES, Patricia. *Adelaide Chiozzo, o acordeom e o beijinho doce*. São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2012.

RUGAI,

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Summos, 2009.

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.

SCHAEFFER, Pierre. *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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.

SILVA, Hadija Chalupe. *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Ecofalante, 2010.

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, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____ *A música popular que surge na era da revolução*. São Paulo: Editora 34, 2009.

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.

_____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Sesi SP editora, 2013.

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.

9. Anexo 1: Uma história não contada

Uma das primeiras fontes desta pesquisa foi o documentário *Assim era a Atlântida*, produzido no ano de 1974. Doze anos após essa companhia cinematográfica lançar seu último longa-metragem, houve a decisão de se produzir, para apresentação em cinema, uma peça que levasse saudosos fãs das produções para as salas de exibição. O trabalho tem noventa e cinco minutos de duração e os envolvidos na da produção e suas funções foram:

Realização: Carlos Manga

Coordenação Geral: Silvio de Abreu

Edição: Waldemar Noya

Fotografia a cores: Antonio Gonçalves

Som e Mixagem: Aloysio Viana

Maquiagem: Paulo Carias

Som Direto: Amadeu Riva

Chefe eletricitista: Victor Neves

Auxiliar de produção: Lindolfo Braga

Contato de produção: Geraldo Gonzaga

Efeitos: Gabriel e Monteiro

Assistente de câmera: Manoel Veloso

Assistente de eletricitista: Sandoval Teixeira

Montagem: Valdir Barreto

Efeitos sonoros adicionais: Geraldo José

O trabalho é descrito, na caixa da versão para venda, como:

“Documentário sobre as deliciosas chanchadas da Atlântida, com cenas de todos os filmes que o estúdio possuía em seu arquivo, que passaram por moderno processo de laboratório, além de depoimentos dos atores, filmados em cores, sobre seus filmes. Roteiro de Carlos Manga e Silvio de Abreu. Roteiro de Carlos Manga e Silvio de Abreu” (sic).

Os depoimentos citados são de: Adelaide Chiozzo, Anselmo Duarte, Cyll Farney, Eliana, Fada Santoro, Grande Otelo, Inalda, José Lewgoy e Norma Bengel.

Advertimos que a transcrição de nossa citação não está errada. O único texto da caixa tem falha de revisão. Este fato demonstra a importância dada ao trabalho e a qualidade do material disponibilizado para venda, mas o objetivo deste anexo não é avaliar a qualidade do documentário, mas constatar que partindo do pressuposto que teríamos que pesquisar em apenas treze dos sessenta e seis filmes produzidos, que eram os disponíveis, como detalhado na introdução deste trabalho, o documentário tornou-se fonte insubstituível de informações. Dessa maneira, passamos a listar as entrevistas e declarações em busca de dados sobre a trilha musical, sobre os músicos e também a respeito das canções.

Durante mapeamento dos primeiros treze filmes, que estavam à venda para o público, percebemos que havia algum tipo de erro. A caixa do filme *Garotas e Samba* (1957) trazia a imagem de Emilinha Borba em traje de gala em um palco. Para nossa surpresa, o número musical que estava inserido no documentário, indicado como Emilinha Borba cantando naquele filme, não estava na cópia. O nome da cantora estava nos créditos iniciais e havia canções creditadas que não estavam na cópia.

Solicitamos à empresa a permissão para assistir à cópia em Betacam e deparamos com um corte brusco no momento em que as personagens Naná (Renata Fronzi) e Américo (Zé Trindade) estão na boate, aproximadamente noventa e cinco minutos de filme. Existia, também, a indicação pelos diálogos, que um trecho estava faltando, pois a personagem dizia: Agora é a vez de Zizi (Sonia Mamed), que interpreta VAI COM JEITO, de João de Barro. É comum encontrar ausência de frames devido à fragilidade do material utilizado. Era comum o filme romper durante exibição e ser emendado na própria sala de projeção, nos antigos cinemas. Esse tipo de acidente causa rupturas que perdem frase, movimentos ou apenas palavras, mas isso não se aplica ao que se apresenta na cópia de *Garotas e Samba*.

Na época, a empresa tinha colocado um funcionário, com quarenta anos de trabalho na casa para nos auxiliar. Quando comentamos que o filme tinha uma falha de aproximadamente três minutos e se ele sabia o que havia acontecido houve um silêncio constrangedor e uma negativa. O mesmo silêncio e a mesma negativa aconteceram com diversos profissionais da empresa, inclusive com Carlos Manga que, quando perguntado sobre a presença do nome de Emilinha Borba nos créditos e a ausência no filme explicou que ele tinha tirado a música VAI COM JEITO, que tinha gravação original na voz de Emilinha e apresentava em versão gravada, especialmente para o filme, com a voz de Sonia Mamed. O fato descrito por Manga havia acontecido, mas a canção ausente era BRASIL FONTE DAS ARTES de Djalma Costa e Eden Silva. A *performance* de Sonia Mamed está no filme.

Durante os meses seguintes encontramos o mesmo problema em outros títulos, mas o mais surpreendente era o filme *Carnaval no Fogo* (1949). Os cortes eram em grande número. Diversos trechos estavam ausentes. Em uma sequência, temos uma atriz que sussurra pedindo silêncio e em seguida diz: Bené Nunes, mas o número musical não acontece. Em outro momento, em um salão de bailes, temos a vista do palco e em seguida aplausos. Na cópia não existia o mais conhecido trabalho da parceria de Oscarito e Grande Otelo, Romeu e Julieta no balcão. Outro trecho que não se encontrava na cópia é o momento que dispara o mote da comédia, em que a personagem de Anselmo Duarte encontra a carteira do vilão e passa a ser tratado pela quadrilha como o Anjo, um famoso ladrão de joias. Definitivamente não se tratava de um caso isolado nem de coincidência.

Constatamos que estavam ausentes os números com as músicas Marcha DO GAGO, de Klécio Caldas e Armando Cavalcanti, interpretada por Oscarito, SANGUE E AREIA, de Nelson Teixeira e Sebastião Gomes, com Elvira Pagã, PEDALANDO, de Bené Nunes e Anselmo Duarte, com Adelaide Chiozzo, JEALOUSY, de Jacob Gade, com Bené Nunes e sua orquestra e DICE MI GALLO, de Juan Fernández, com Cuquita Carballo.

Analisando o documentário não restavam dúvidas, os filmes originais tinham sido mutilados para a produção. Os trechos inseridos correspondiam aos trechos faltantes.

É sabido que, no Brasil, não existe uma preocupação da grande maioria em preservar a memória, dessa maneira, acidentes com documentos e obras se tornam desastres, devido às más condições de armazenamento de muitos acervos, mas o que aconteceu aqui não foi um acidente, foi proposital. Compreendemos que a companhia não estava em boas condições financeiras, mas a preservação do acervo não foi levada em consideração.

Nossa pesquisa deixa aqui uma contribuição para o processo de restauração dos filmes. Certamente a numeração existente na película auxiliará na recolocação dos trechos, mas, são sessenta e seis filmes para identificar. Durante nossa pesquisa, por meio de fichas técnicas, figurinos, cenários e outros elementos, encontramos a origem de cada um dos trechos utilizados para a composição do documentário.

O objetivo desta pesquisa não é a restauração dos filmes da Atlântida, mas acreditamos ser necessário realizar e com urgência. Assim, deixamos nossa contribuição com uma lista de identificação dos trechos de filmes utilizados no documentário com os respectivos filmes de origem. Na obra encontramos também alguns trechos do *Atualidades Atlântida*, cinejornal da empresa.

Locução inicial

- Trecho do filme *Esse milhão é meu* - perseguição
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – Oscarito e José Lewgoy
- Trecho do filme *Esse milhão é meu* – Oscarito, Mirian Teresa e
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – Eliana e Anselmo Duarte
- Trecho do filme *Vamos com calma* - Oscarito
- Trecho do filme *Cacareco vem aí* – Cyll Farney e Jayme filho
- Trecho do filme *Nem Sansão nem Dalila* – Cyll farney
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Garotas e samba* – Zé Trindade, Renata Fronzi, Suzi Kirbe e Sonia Mamed
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Anselmo Duarte e Eliana
- Trecho do filme *Vamos com calma* – Ivon Cury e Avany Maura
- Trecho do filme *Pintando o sete* Cyll Farney e Ilka Soares
- Trecho do filme *Chico Viola não morreu* – Cyll Farney e Eva Vilma
- Trecho do filme *Matar ou correr* – John Herbert e Inalda
- Trecho do filme *Cacareco vem aí* – Cyll Farney e Odete Lara
- Trecho do filme *Garotas e samba* – Francisco Carlos e Adelaide Chiozzo

- Trecho do filme *Aí vem o barão* – Eliana, Cyll Farney, Ivon Cury e Adelaide Chiozzo
- Trecho do filme *Matar ou correr* – Oscarito, Grande Otelo e José Lewgoy
- Trecho do filme *Esse milhão é meu* – Oscarito, Zezé Macedo, Afonso Stuart e Margot Louro
- Trecho do filme *Garotas e samba* – Zé Trindade e Renata Fronzi
- Trecho do filme *Esse milhão é meu* – Zezé Macedo e Afonso Satuart
- Trecho do filme *Barnabé tu és meu* – José Lewgoy e Oscarito
- Trecho do filme *Os dois ladrões* – Oscarito e Eva Todor
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – Gafieira
- Número Musical de *Aviso aos navegantes* – Emilinha Borba
- Número Musical de *Aviso aos navegantes* – Oscarito
- Número Musical de *Carnaval no fogo* – Francisco Carlos
- Número Musical de *Carnaval no fogo* – Marion
- Número Musical de *Carnaval Atlântida* – Oscarito e Maria Antonieta Pons
- Número Musical de *Carnaval no fogo* – Oscarito – Marcha do Gago

Créditos

Depoimento de Anselmo Duarte

- Trechos do filme *Caçula do barulho* – Anselmo Duarte
- Número musical do filme *Carnaval no fogo* – Bené Nunes e sua Orquestra, Eliana, Anselmo Duarte e Corpo de baile
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Geraldo Gamboa, Navarro Andrade, Francisco Dantas e Otavio Martins
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – José Lewgoy e Anselmo Duarte
- Número Musical de *Aviso aos navegantes* – Jorge Goulart
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Eliana e Oscarito
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Oscarito, Grande Otelo, Eliana e Anselmo Duarte.
- Número musical *Carnaval no fogo* – Vocalistas Tropicais
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – José Lewgoy e Márcia Real
- Número musical *Carnaval no fogo* – Cuquita Carballo
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Anselmo Duarte, Francisco Dantas
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Modesto de Souza e Oscarito
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Anselmo Duarte, Francisco Dantas
- Número musical *Carnaval no fogo* – Adelaide Chiozzo
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Eliana, Oscarito e Modesto de Souza
- Número musical *Carnaval no fogo* – Francisco Carlos
- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Vários trechos até 0:34:40

Depoimento de José Lewgoy

- Trecho do filme *A outra face do homem* – Renato Restier
- Trecho do filme *Matar ou correr* – Wilson Grey
- Trecho do filme – Nem Sansão nem Dalila – Wilson Viana
- Trecho do filme – *Carnaval no fogo* – Francisco Dantas
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Os três vagabundos* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Barnabé tu és meu* – José Lewgoy

- Trecho do filme *Aí vem o Barão* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Aí vem o Barão* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Os três vagabundos* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Aí vem o Barão* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Barnabé tu és meu* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Aí vem o Barão* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Aí vem o Barão* – José Lewgoy
- Trecho do filme *Aí vem o Barão* – José Lewgoy
- Trechos do filme *Matar ou correr* até 0:39:00

Depoimento de Inalda

- Número musical do filme *Matar ou correr* – John Herbert e Inalda
- Número musical do filme *Chico Viola não morreu* – Cyll Farney e Inalda
- Trecho de cinejornal – Terezinha Morango
- Trecho de cinejornal – Adalgisa Colombo
- Trecho do filme *Homem do Sputnik* – Norma Benguel
- Trecho de filme não identificado - Mirian Persia
- Trecho do filme *Matar ou correr* – Inalda
- Trecho de Cinejornal
- Trecho do filme *A outra face do homem* – Inalda
- Trecho do filme *A outra face do homem* – Inalda
- Trecho do filme *A outra face do homem* – Inalda e Renato Restier
- Trecho do filme *A outra face do homem* – Inalda
- Trecho do filme *A outra face do homem* – Inalda e Renato Restier
- Trecho do filme *A outra face do homem* – Inalda, Eliana e Renato Restier

Depoimento de Fada Santoro

- Trecho do filme – *Nem Sansão nem Dalila* até 0:50:40
- Trechos do filme *A escrava Isaura*
- Trecho do filme *Barnabé tu és meu*
- Número Musical do filme *Garotas e samba* – Sonia Mamed, Pituca, Ivon Cury, Renata Fronzi, Francisco Carlos e Adelaide Chiozzo
- Trecho do filme *Garotas e samba* – Renata Fronzi e Zé Trindade
- Número Musical do filme *Garotas e samba* – Ivon Curi
- Trecho do filme *Garotas e samba* – Renata Fronzi e Zé Trindade
- Trecho do filme *Garotas e samba* – Suzi Kirb e Zé Trindade
- Trecho do filme *Garotas e samba* – Ivon Cury, Sonia Mamed e Berta Lorrán
- Número Musical do filme *Garotas e samba* – Emilinha Borba
- Trecho do filme *Garotas e samba* – Ivon Cury, Zé Trindade, Berta Lorrán e Suzi Kirb
- Número Musical do filme *Garotas e samba* – Sonia Mamed
- Número Musical do filme *Garotas e samba* – Sonia Mamed, Pituca, Ivon Cury, Renata Fronzi, Francisco Carlos e Adelaide Chiozzo

Depoimento Adelaide Chiozzo

- Número Musical do filme *Garotas e samba* – Adelaide Chiozzo
- Número Musical do filme *Aviso aos navegantes* – Adelaide Chiozzo e Eliana
- Número Musical do filme *Aviso aos navegantes* – Adelaide Chiozzo e Eliana

- Número Musical do filme *Chico Viola não morreu* – Cyll Farney
- Número Musical do filme *De vento em popa* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Chico Viola não morreu* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Nem Sansão nem Dalila* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Nem Sansão nem Dalila* – Cyll Farney
- Trecho de filme não identificado – Cyll Farney
- Trecho do filme *Homem do Sputnik* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Cacareco vem aí* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Aí vem o Barão* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Cacareco vem aí* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Homem do Sputnik* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Aí vem o Barão* – Cyll Farney
- Trecho do filme *Os dois ladrões* – Cyll Farney

Depoimento de Cyll Farney

- Número Musical do filme *Carnaval Atlântida* – Dick Farney
- Número Musical do filme *Carnaval Atlântida* – Maria Antonieta Pons
- Número Musical do filme *Esse milhão é meu* – Sonia Mamed
- Número Musical do filme *Cacareco vem aí* – Cyll Farney e Odete Lara
- Número Musical do filme – *De vento em popa* – Cyll Farney e Dóris Monteiro
- Trecho do filme *De vento em popa* – Cyll Farney e Dóris Monteiro
- Trecho do filme *De vento em popa*
- Trecho do filme *De vento em popa* – Oscarito e Margo Louro
- Trecho do filme *Cupim* – Oscarito e Margo Louro
- Trecho de cine jornal
- Trecho do filme *Vamos com calma* – Oscarito, Margo Louro e Ivon Cury
- Trecho do filme *O golpe* – Oscarito e Margo Louro
- Trecho do filme *Papai fanfarrão* – Oscarito e Margo Louro
- Trecho do filme *Cupim* – Oscarito e Margo Louro
- Trecho do filme *Esse milhão é meu* – Oscarito e Margo Louro
- Trecho do filme *De vento em popa* – Oscarito e Zezé Macedo
- Trecho do filme *De vento em popa* – Oscarito e Zezé Macedo
- Trecho do filme *Homem do Sputnik* – Oscarito e Zezé Macedo
- Trecho do filme *Homem do Sputnik* – Oscarito, Zezé Macedo, Cesar Viola e Norma Benguel
- Trecho do filme *Homem do Sputnik* – Cesar Viola e Norma Benguel
- Número musical do filme *Homem do Sputnik* – Norma Benguel

Depoimento Norma Benguel

- Número musical do filme *Aviso aos navegantes* – Eliana – intercalado com trechos de:
 - *Vamos com calma*
 - *Aí vem o Barão*
 - *Carnaval no fogo*
 - *Carnaval no fogo*
 - *Carnaval Atlântida*
 - *Amei um bicheiro*
 - *Nem Sansão nem Dalila*

- *Aviso aos navegantes*
- *Carnaval no fogo*
- *A sombra da outra*
- *Aviso aos navegantes*
- *Aviso aos navegantes*
- *Aí vem o Barão*
- *Vamos com calma*
- *Vamos com calma*
- *Aviso aos navegantes*

Depoimento de Eliana

- Trecho do filme *Carnaval no fogo* – Eliana e Adelaide Chiozzo
- Trecho do filme *Carnaval Atlântida* – Eliana
- Trecho do filme *Carnaval Atlântida* – Eliana
- Trecho do filme *Carnaval Atlântida* – Eliana
- Trecho do filme *A dupla do barulho* – Oscarito e Grande Otelo
- Trecho do filme *Matar ou correr* – Oscarito e Grande Otelo
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – Oscarito e Grande Otelo
- Trecho do filme *Barnabé tu és meu* – Oscarito e Grande Otelo
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – Oscarito e Grande Otelo
- Trecho do filme *Aviso aos navegantes* – Oscarito e Grande Otelo
- Trecho do filme *Os três vagabundos* – Oscarito e Grande Otelo
- Trecho do filme *Barnabé tu és meu* – Oscarito e Grande Otelo
- Trecho do filme *A dupla do barulho* – Oscarito e Grande Otelo

Depoimento de Grande Otelo

- Número musical do filme *Aviso aos navegantes* – Oscarito – intercalado com:
- Não identificado
- Não identificado
- *Os dois ladrões*
- *Aviso aos navegantes*
- *Aí vem o Barão*
- *De vento em popa*
- *Pintando o sete*
- *A dupla do barulho*
- *Este milhão é meu*
- Número musical do filme *De vento em popa* – Oscarito e Sonia Mamed – intercalado com:
- Homem do Sputnik
- Não identificado
- *De vento em popa*
- *Os dois ladrões*
- *Carnaval Atlântida*
- Não identificado
- *De vento em popa*
- *A dupla do barulho*
- Não identificado

- *Pintando o sete*
- *A dupla do barulho*

Depoimento Grande Otelo

- Número Musical do filme *Aviso aos navegantes* – Francisco Carlos – intercalado com:
 - *De vento em popa* – Zezé Macedo
 - *Garotas e samba* – Renata Fronzi
 - *Barnabé tu és meu* – Fada Santoro
 - *Aviso aos navegantes* – Adelaide Chiozzo e Ivon Cury
 - *Aviso aos navegantes* – Anselmo Duarte
 - *Chico Viola não morreu* – Cyll Farney
 - *Aviso aos navegantes* – José Lewgoy
 - *De vento em popa* – Sonia Mamed
 - *Aviso aos navegantes* – Grande Otelo

10. Anexo 2 – Obra inacabada

O acervo da Atlântida é uma história inacabada. Muito falta para que ele esteja nas condições de preservação e restauro que condizem com a grandeza de informações neles existente. Isto significa que este anexo também está inacabado.

Diversos títulos foram encontrados e fazem parte do acervo da Cinemateca Brasileira. Entretanto, uma parcela significativa continua sem condições de visualização e de cópia para pesquisa. Apenas com a finalização dos trabalhos de restauro e cópia é que este anexo será finalizado.

Deixamos aqui uma lista dos títulos produzidos pela Atlântida e o estado em que se encontram até a presente data:

- *Astros em desfile*: 1942. Direção: José C. Burle (desaparecido).
- *Moleque Tião*: 1943. Direção: José C. Burle (desaparecido).
- *É proibido sonhar*: 1943. Direção: Moacyr Fenelon (desaparecido).
- *Brasil desconhecido*: 1944. Direção: José C. Burle (desaparecido).
- *Tristezas não pagam dívidas*: 1944. Direção José C. Burle (preservado).
- *Gente honesta*: 1945. Direção: Moacyr Fenelon (desaparecido).
- *Romance de um mordedor*: 1945. Direção: José C. Burle (desaparecido).
- *Não adianta chorar*: 1945. Direção: W. Macedo (desaparecido).
- *Vidas solitárias*: 1945. Direção: Moacyr Fenelon (desaparecido).
- *Gol da vitória*: 1946. Direção: José C. Burle (desaparecido).
- *Segura esta mulher*: 1946. Direção: W. Macedo (desaparecido).
- *Sob a luz do meu bairro*: 1946. Direção: Moacyr Fenelon (desaparecido).
- *Fantasma por acaso*: 1946. Direção: Moacyr Fenelon (preservado).

- *Este mundo é um pandeiro*: 1946. Direção: W. Macedo (desaparecido).
- *A luz dos meus olhos*: 1947. Direção: José C. Burle (preservado).
- *Asas do Brasil* (1947). Direção: Moacyr Fenelon (desaparecido).
- *Falta alguém no manicômio* (1948). Direção: José C. Burle (desaparecido).
- *Terra violenta* (1948). Direção: Eddie Bernoudy (preservado sem cópia de pesquisa).
- *É com êste que eu vou* (1948). Direção: José C. Burle (preservado).
- *E o mundo se diverte* (1949). Direção: W. Macedo (preservado).
- *O caçula do barulho* (1949). Direção: Riccardo Freda (preservado).
- *Escrava Isaura* (1949). Direção: Eurides Ramos (preservado).
- *Também somos irmãos* (1949). Direção: José C. Burle (preservado).
- *Carnaval no fogo* (1949). Direção: W. Macedo (preservado).
- *Não é nada disso* (1950). Direção: José C. Burle (desaparecido).
- *A sombra da outra* (1950). Direção: W. Macedo (preservado sem cópia de pesquisa).
- *Aviso aos navegantes* (1950). Direção: W. Macedo (preservado).
- *Aí vem o barão* (1951). Direção: W. Macedo (preservado).
- *Maior que o ódio* (1951). Direção: José C. Burle (preservado).
- *Areias ardentes* (1951). Direção: J. B. Tanko (apenas 21 segundos preservados sem cópia de pesquisa).
- *Barnabé tu és meu* (1952). Direção: José C. Burle (preservado).
- *Os Três vagabundos* (1952). Direção: José C. Burle (preservado).

- *Amei um bicheiro* (1952). Direção: Jorge Ileli/Paulo Wanderley (preservado).
- *Carnaval Atlântida* (1953). Direção: José C. Burle/Carlos Manga (preservado).
- *É pra casar?* (1953). Direção: Luiz de Barros (desaparecido).
- *Carnaval em Caxias* (1953). Direção: Jorge Ileli (preservado sem cópia de pesquisa).
- *A dupla do barulho* (1953). Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Os três recrutas* (1953). Direção: Eurides Ramos (desaparecido).
- *Nem Sansão nem Dalila* (1954). Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Malandros em quarta dimensão* (1954). Direção: Luiz de Barros (preservado sem cópia de pesquisa).
- *A outra face do homem* (1954). Direção: J. B. Tanko (preservado sem cópia de pesquisa).
- *Matar ou correr* (1954). Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Guerra ao samba* (1955). Direção: Carlos Manga (preservado sem cópia de pesquisa).
- *O golpe*: 1955. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Paixão nas selvas*: 1955. Direção: Franz Eichhorn (preservado sem cópia de pesquisa).
- *Chico Viola não morreu*: 1955. Direção: Roman Barreto (preservado).
- *Colégio de brotos*: 1956. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Vamos com calma*: 1956. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Papai fanfarrão*: 1956. Direção: Carlos Manga (preservado sem cópia de pesquisa).

- *Garotas e samba*: 1957. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Treze cadeiras*: 1957. Direção: Franz Eichhorn (preservado).
- *De vento em popa*: 1957. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *É a maior*: 1958. Direção: Carlos Manga (preservado sem cópia de pesquisa).
- *Esse milhão é meu*: 1958. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *E o espetáculo continua*: 1958. Direção: Cajado Filho (preservado sem cópia de pesquisa).
- *O homem do Sputnik*: 1959. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Cupim*: 1959. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *O palhaço o que é?*: 1959. Direção: Carlos Manga (preservado sem cópia de pesquisa).
- *Aí vem a alegria*: 1959. Direção: Cajado Filho (preservado sem cópia de pesquisa).
- *Duas histórias/Cacareco vem aí*: 1960. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Os dois ladrões*: 1960. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Quanto mais samba melhor*: 1961. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Pintando o sete*: 1961. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Entre mulheres e espiões*: 1962. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *As sete Evas*: 1962. Direção: Carlos Manga (preservado).
- *Os apavorados*: 1962. Direção: Ismar Porto (preservado sem cópia de pesquisa).

Este anexo contém as informações sobre os filmes citados na lista acima, disponíveis para pesquisa. Ele é constituído da ficha técnica, músicas inseridas

como parte da trilha musical, seus respectivos autores e intérpretes e o mote da narrativa. Advertimos aqui que estas informações foram retiradas das cópias existentes e disponíveis na Cinemateca Brasileira. Algumas podem ter diferença quanto à duração original, pois as cópias têm ausências de fotogramas perdidos durante o período de exibição e na anteriormente citada montagem do documentário *Assim era a Atlântida* (1974). Em alguns exemplares faltam vários fotogramas dos créditos, como no caso do filme *Treze Cadeiras* (1957).

Para entender as fichas: As informações foram transcritas como encontradas nos créditos iniciais. Por este motivo, encontraremos mais de uma grafia para nomes de profissionais, músicos e atores. Fato este nos mostra que havia a busca por uma proximidade com o que o grande público esperava de seus ídolos. Um exemplo muito claro é a presença do figurante Irecê Valadão que se transforma no ator Jesse Valadão, ou ainda Willian Blanco Abrunhosa Trindade que se transforma em Billy Blanco.

Como as funções dentro da produção cinematográfica estavam se estabelecendo, encontraremos alguns créditos com nomes diferentes para a mesma função e profissional, em diferentes títulos.

A lista de atores aparece aqui, na mesma ordem que nos créditos. Foi acrescentado, pela pesquisa, o nome da personagem, com exceção do filme *Nem Sansão nem Dalila*, que tinha o nome das personagens junto ao dos atores nos créditos iniciais.

Não existia um padrão para os créditos, desta forma, encontraremos títulos com autores creditados juntamente com o nome da composição, outros filmes com a lista de compositores separada da lista de canções, outros apenas com nome dos compositores sem o título das músicas e ainda cantores e autores não creditados.

A tabela com a lista de músicas inseridas em cada filme obedece a ordem que elas aparecem no filme, assim, existem lacunas não preenchidas quando algum dos itens, nome da canção, autor e intérprete, não foram identificados. Ainda sobre as canções, estão listadas as canções que foram retiradas para compor o citado

documentário, mas infelizmente não foi possível precisar a ordem em que elas foram inseridas.

Moleque Tião



Elenco:

Grande Othêlo: Moleque Tião

Custódio Mesquita

Hebe Guimarães

Lourdinha Bittencourt

Sarah Nobre

Nelson Gonçalves

Tristezas não pagam dívidas (52 minutos)

Uma viúva, Marieta Pilantrini, recebe a herança de seu falecido com uma ordem: se divertir à larga. Ela encontra um malandro, Benevides, sócia do marido que concorda em ajudá-la, de olho no dinheiro. Marieta leva Benevides para sua casa e para que não fique difamada, busca seu filho, Carlinhos, que é interno em um hospício. O casal, acompanhado de Carlinhos, passa a conhecer as coisas boas da vida: uma gafeira, um cassino, shows e programas de rádio até chegar ao Carnaval.

Ano de produção: 1944

Assunto e Direção: E. Sá

Cinegrafia: Edgar (Brasil) e Heitor (Galeão) Coutinho

Sonografia: César de Abreu e Alceu Pena

Cenários: J. Rui (Jaime Rui Costa Abolo) e Alcebíades Monteiro

Assistentes: Murilo Lopes e Sandro Polonio

Coreografia: Yaco Lindberg e seu corpo de baile - Leda Yuqui

Distribuído pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira

Astros da Tupi: Silvio Caldas, Manezinho Araújo, 4 ases e um coringa, Zilah Fonseca e Joel e Gaúcho

Astros do Cassino da Urca: Grande Otelo, Linda Batista, Marion e 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, Osvaldo Santiago, Paulo Barbosa, Pedro Caetano, Arlindo Marques Júnior, Roberto Martins e Garcez

Elenco:

Jayme Costa: Benevides/José

Ítala Ferreira: Marieta Pilantrini

Oscarito: Carlinhos

Grande Otelo: Otelo

Restier Júnior: Doutor

Norma Andrade

Grace Moema

Dilú Dourado

Rafael Almeida

Observações:

Compositores não creditados: Chiquinha Gonzaga, Ary Barroso, Mario Lago.

Cantor não creditado: Blecaute.

Como as canções não foram nominadas nos créditos, seguem os dados encontrados por esta pesquisa.

Nome da música	Intérprete	Autor
ABRE ALAS	Instrumental	Chiquinha Gonzaga
(música da coreografia do cemitério)	Instrumental	Guerra-Peixe

ALARGA A RUA	Quatro Azes e Um Coringa e Oscarito	Roberto Martins/ Paulo Barbosa/ Osvaldo Santiago
EMBOLADA DA PULGA	Instrumental	Manezinho Araújo
QUERO O MEU PANDEIRO	Blecaute	Grande Otelo
É A VIDA PRA MIM	Zilá Fonseca	
MEU AMOR TRANCOU A PORTA	Joel e Gaúcho	Arlindo Marques Júnior/ Garcez (Augusto)
CLUBE DOS BARRIGUDOS	Linda Batista	Cristóvão de Alencar/Haroldo Lobo
ATIRE A PRIMEIRA PEDRA	Emilinha Borba	Ataulfo Alves /Mario Iago
LAURA	Silvio Caldas	Ataulfo Alves
	Marion	Nássara e Frazão
(música da boate)	Betinho e Seus Swing Boys (instrumental)	
NO TABULEIRO DA BAIANA	Coro	Ary Barroso

Não adianta chorar



Ano de produção: 1945
Direção: Watson Macedo

Elenco:
Oscarito
Grande Otelô
Renato Restier
Catalano
Lou

Números Musicais:
Anjos do Inferno
Silvio Caldas
Joel e Gaúcho
Ciro Monteiro
Moacyr Ferreira
Emilinha Borba
Marion
Dircinha Batista
Alvarenga e Ranchinho

Fantasma por acaso (104 minutos)

José Sobrinho Filho morre. Ao chegar ao céu, descobre que foi levado da terra antes do previsto. Recebe a missão de voltar em um outro corpo para realizar uma tarefa e cumprir seu tempo de vida.

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

Elenco:

Oscarito: José Sobrinho Filho
 Grande Otelo:
 Mario Basini: Sr. Rubens
 Mary Gonçalves:
 Vanda Lacerda:
 Luiza Barreto Leite:
 Armando Braga:
 Eugenia Levi:
 Armando Ferreira:
 Bidú Reis:
 Renata Fronzi: anjo
 Mara Rubia: anjo
 Zaquia Jorge:

Nome da música	Intérprete	Autor
TERRA SECA	Ciro Monteiro	Ary Barroso
LAMENTO DE UMA RAÇA	Edméia Coutinho	J. Piedade/ José Adjucto
APANHEI-TE CAVAQUINHO	Gaó e sua Orquestra (instrumental)	Ernesto Nazareth
MAIS UMA VEZ	Nelson Gonçalves	Nelson Gonçalves/ Mario Rossi

Este mundo é um pandeiro



Ano de produção: 1946
 Direção: Watson Macedo

Elenco:
 Oscarito
 Catalano
 Marion
 Nelson Gonçalves
 Ciro Monteiro
 Emilinha Borba
 Bob Nelson
 Carmen Brown
 Namorados da lua

Luz dos meus olhos (61 minutos)

Roberto, um grande pianista, perde a visão e passa a viver como afinador de pianos. Basílio, um moleque de rua, se aproxima do músico e auxilia-o nas caminhadas pela cidade. Em um trabalho solicitado, reencontra Suzana, um grande amor.

Ano de produção: 1947
 Direção: José Carlos Burle
 Assistente de diretor: Paulo Machado
 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
 Direção Musical: Lírio Panicalli

Elenco:
 Celso Guimarães: Roberto
 Grande Otelo: Basílio
 Cacilda Becker: Suzana
 Manoel Pêra: Freitas
 Augusto Henriques:
 Luiza Barreto Leite: Dona Laura
 Heloiza Helena: freguesa da loja de pianos
 Talita Miranda:
 Lenita Castro,
 Nelson Baldini
 Natalício Santos
 Armando Ferreira

Música	Intérprete	Autor
LEIS TRABALHISTAS	Garotos da lua	M. Cortez/ Zéqueti
LUZ DOS MEUS OLHOS	Silvio Caldas	José Carlos Burle

É com este que eu vou (97 minutos)

Oscar, um empresário está prestes a ser expulso de sua própria companhia. Os acionistas não suportam mais a irresponsabilidade do presidente. No dia da reunião que decidirá o futuro da empresa, o presidente viaja para resolver um caso amoroso e não volta a tempo. André, seu fiel assessor, encontra um sócio, Osmar, que assume a direção da empresa e da vida pessoal do desaparecido.

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

Direção musical: Lírio Panicalli

Coreografia em Xangô: Carmem Brown

Elenco:

Oscarito: Oscar/Osmar

Catalano: André

Grande Otelo: Lamparina

Marion: Marina

Heloisa Helena:

Cazarré: Mauricio

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

Música	Intérprete	Autor
Ó SUZANA	Instrumental	Stephen Foster
BAIÃO	Garotos da Lua	Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira
COMO É BURRO O MEU CAVALO	Bob Nelson e Irmãos Chiozzo	Denis Brean/Oswaldo Guilherme
ASA BRANCA	Luiz Gonzaga	Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira
ZÉ CARIOCA NO FREVO	Instrumental	Geraldo Medeiros
TICO-TICO NA RUMBA	Emilinha Borba e Ruy Rei	Peterpan/Haroldo Barbosa
*	Alvarenga e Ranchinho	
O MAR	Quitandinha Serenaders	Dorival Caymmi
SALVE, OGUM	Horacina Correia	Pernambuco/Mário Rossi
XANGÔ	Edson Lopes	
ONDE CANTA O SABIÁ	Marion	José Carlos Burle/Assis Valente

*Nome da canção não identificada.

E o mundo se diverte (110 minutos)

Firmino, um malandro tenta provocar falência da sala de teatro de seu patrão, Sr. Damião, para comprá-la a preço baixo. Ao mesmo tempo tenta herdar a fortuna de Damião, se casando com Neusa, a filha dele. Firmino tenta executar seus planos, mas a moça se apaixona por Alberto, um autor de teatro de revista. Por causa de uma troca de exames todos pensam que Alberto está à beira da morte e resolvem ajudá-lo com a produção da revista, que salva as finanças do teatro.

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

Juliana Yanakiewa e seu corpo de baile

Efeitos de violão: Luiz Bonfá

Elenco:

Oscarito: Pacheco

Grande Otelo: Aparício

Catalano: Firmino

Modesto de Souza: Damião

Eliana: Neusa

Lou (Madame Lou): Madama Valentim

Alberto Miranda (Alberto Manuel Miranda Ruschel): Alberto

Yara Isabel: Ramona

Nena Napoli: Atriz

Carlos Navarro de Andrade

Antonio Nobre

Carmen Gonzales

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.
 Cyl Farney:

Números musicais:

Luiz Americano
 Lauro Silva

Músicas:

Candonga – Fernando e Felisberto Martins

Mano a mano – Gardel e Lepêra

Música	Intérprete	Autor
GRITO DE GUERRA	Oscarito e personagens do jornal	Arnaldo Figueiredo
ABANDONADO	Quitandinha Serenaders	Pepe Aguero
FAVORITA DO SULTÃO	Aracy Costa	Nássara/J. Batista
*	Alvarenga e Ranchinho	
PEGANDO FOGO	Chuca Chuca e seu Conjunto	José Maria de Abreu/ Francisco Mattoso
LA REINA	Ruy Rei	Rutinaldo/Ruy Rei
JACAREPAGUÁ	Vocalistas Tropicais	Paquito, A. Gentil/ Marino Pinto
FALAM DE MIM	Acadêmicos do Salgueiro	E. Silva e N. Oliveira
TEMPO DE CRIANÇA	Adelaide Chiozzo	Ely Turquini/ João de Souza
QUE MENTIRA QUE LOROTA BOA	Luiz Gonzaga	H. Teixeira/ Luiz Gonzaga
AVE SEM NINHO	Horacina Corrêa	Luiz Soberano/ Osvaldo Fonseca
ESPAÑHOLA DIFERENTE	Ruy Rei	Nássara/Peterpan
TABULEIRO DA BAIANA	Eliana e Quitandinha Serenaders	Ary Barroso

*Nome da canção não identificado

O Caçula do barulho (80 min)

Embora adulto, Luiz, o filho caçula de uma família se envolve em brigas e situações perigosas todo o tempo. Seus irmãos, cansados de socorrer o encenqueiro, comunicam à mãe que não o ajudarão mais.

Ano de produção: 1949

Direção de: Ricardo Freda

Produção: L. Bruni

Produtor Associado

Argumento e adaptação cinematográfica: Ricardo Freda

Diálogos: Alinor Azevedo

Diretor de Fotografia: Ugo Lombardi

Cinegrafia: Amleto Daissé

Diretor de sonografia: Sergio Rabelo

Sonografia: Aloysio Vianna

Assistente de Diretor: Hélla Talamo

Diretor de encenação: Murillo Lopes

Coordenação: Carla Civelli

Nelson Chult

Colaboração Walter Pinto (produtor teatral) e Armando da Fonseca

Maquilador: Paulo Carias

Chefe de Montagem: Serafim Moura

Laboratório Cinegráfica São Luiz Ltda

Elenco:

Oscarito:

Grande Otelo:

Giana Maria Canale:

Anselmo Duarte: Luiz

Luiz Tito:

Belmira de Almeida:

Sergio de Oliveira: Farias

Lydia Yani:

Antonio de Sá Barbosa:

Zulmira Miranda:

Francisco Martorelli:

Sebastiana Feliciano:

Waldir Medeiros:

Reginaldo Racy

Maia e Moraes: Lutadores

Nena Napoli

Grijó Sobrinho:

Beula Genauer:

Walkiria Rosas:

Aurora Labella:

Música	Intérprete	Autor
De pedra em pedra		Lirio Panicali
Attesa		Oswaldo Alves

A escrava Isaura (77 minutos)

Filme baseado no romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães

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

Música de: Radamés Gnatalli

Elenco:

Fada Santoro: Isaura

Graça Mello: Leôncio

Sady Cabral

Cyll Farney: Álvaro

Déa Selva: Malvina

Roberto Durval

A. Fregolente

Cazaré

La Banca

Balsemão Mendonça

Manoel Vieira

Música	Intérprete	Autor
DÁ-ME Ô DÉ ÔÔ	Edson Lopes	Heitor dos prazeres
A MORENA LINDA	Francisco Carlos	Antonio Manoel

Também somos irmãos (89 minutos)

Dois irmãos negros, Altamiro e Renato, são criados por um pai adotivo, o Senhor Requião. Esse homem tem uma filha, Marta, branca como ele. O negro mais velho é dedicado aos estudos e se gradua em direito, enquanto o irmão caçula envereda pela vida fácil. O advogado nutre uma paixão pela filha do pai adotivo, que não admite a hipótese de a filha se casar com um negro.

Ano de produção: 1949

Direção: José Carlos Burle

Argumento cenográfico: Alinor Azevedo

Cinegrafia de: Edgar

Cinegrafista: George Dusek

Assistente de cinegrafista: Pedro Torre

Fonografistas: Jorge Quintanilla, Aloysio Vianna e Jesus Narvaez

Laboratório Cinegráfica São Luiz LTDA.

Elenco e decorações: Murilo Lopes

Cenografia: Nicolau Lounine

Maquilagem: Diva de Assis e Eryk

Coordenação: Waldemar Noya

Chefe de montagem: Serafim Moura

Auxiliar de direção: Roque da Cunha

Música e direção musical: Lírio Panicalli

Elenco:

Grande Otelo: Altamiro

Aguinaldo Camargo: Renato

Vera Nunes: Marta

Jorge Dória

Sérgio de Oliveira: Requião

Agnaldo Rayol: Helio

Jorge Goulart: (músico) Vizinho de Renato

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 Silva

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	Intérprete	Autor
QUASE NADA	Jorge Goulart	José Carlos Burle
ERA UMA VEZ	Aguinaldo Rayol	José Carlos Burle
AMAPOLA	Cantor no bar (não identificado)	Lacalle
A VIDA NÃO VALE NADA	Grande Otelo	Grande Otelo/ Almeidinha

Carnaval no fogo (75 minutos)

Ricardo, o diretor musical dos shows de um hotel no Rio de Janeiro, acha uma carteira que pertence a Anjo, chefe de uma quadrilha. Como os capangas só conhecem o chefe pela carteira, se confundem e começam a servir ao artista. Com a chegada do verdadeiro gangster, tudo se complica para o diretor e seus amigos músicos.

Ano de produção: 1949

Direção: Watson Macedo

George Dusek

Cinegrafia: Pedro Torre

Fotografia: Jorge Quintanilla, Jesus Narvaez e Aloysio Vianna.

Eletricista: Gorke Crisóstomo

Elenco e decoração: Manoel Rocha e Arnóbio de Carvalho

Assistente de direção: Tony Franca

Sonorização: Waldemar Noya

Maquilagem: Diva Assis

Montagem: Wilson Monteiro

Assistente de produção: Barroso Vasconcellos

Coreografias: Juliana Yanakeuwa

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Partitura e direção musical: Lirio Panicalli

Elenco:

Oscarito: Serafim

Anselmo Duarte: Ricardo

Eliana: Marina

Modesto de Souza: Espoleta

Rocyr Silveira:

Adelaide Chiozzo: Adelaide

José Lewgoy: Anjo

Geraldo Gamboa:

Navarro de Andrade:

Francisco Dantas: China

Otávio Martins:

Janot:

Marcia Real:

Aqualoucos: Aqualoucos

Crisca Jane Cotton:

Bené Nunes: Bené

Músicas não encontradas no Filme, mas encontradas em *Assim era a Atlântida*.

Marcha do gago (Klécius Caldas e Armando Cavalcanti), com Oscarito;

Sangue e areia (Nelson Teixeira e Sebastião Gomes) com Elvira Pagã;

Pedalando (Bené Nunes e Anselmo Duarte) com Adelaide Chiozzo;

Jealousy (Jacob Gade) com Eliana Macedo e Bené Nunes e sua orquestra e

Dice mi gallo (Juan Fernández) com Cuquita Carballo.

Música	Intérprete	Autor
TICO-TICO NO FUBÁ	Eliana Macedo e Adelaide Chiozzo	Zequinha de Abreu
MEU BROTINHO	Francisco Carlos	Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira
BALZAQUIANA	Jorge Goulart	Nássara/Wilson Batista
DAQUI NÃO SAIO	Vocalistas Tropicais	Paquito/Romeu Gentil
NANÁ	Ruy Rey e sua Orquestra	Rutinaldo Silva/ Ruy Rey
TRAZ O MEU PANDEIRO	Marion	Pedro Caetano/ Antônio Almeida
MULHER ME DEIXA EM PAZ	Francisco Carlos	Luiz Gonzaga/ Humberto Teixeira
SERPENTINA	Jorge Goulart	Haroldo Lobo/ David Nasser

A sombra da outra



Ano de produção: 1949

Direção: Watson Macedo

Elenco:

Anselmo Duarte

Eliana

Rocir Silveira

Cecy Medina

A. Fregolente

Mario Lago

Aviso aos navegantes (113 minutos)

Uma companhia de teatro acaba turnê na Argentina e volta ao Brasil de navio. Na embarcação está o professor Scaramouche, um perigoso espião e sua correspondente, para trocar informações importantes. Frederico, o cômico da companhia, e Azulão, mestre de ordem do navio, descobrem a trama e tentam impedir que as mensagens sejam entregues.

Ano de produção: 1950

Direção: Watson Macedo

Argumento: Watson Macedo

Diálogo e cenarização: Alinor Azevedo e Paulo Machado

Cinegrafia: Edgar

Assistente: 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 de Eliana: Élia Macedo de Souza

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Coreografia: Juliana Yanakiewa e seu corpo de baile

Partitura e direção Musical: Lindolpho Gaya

Organização musical: Oswaldo Alves

Elenco:

Oscarito: Frederico

Grande Otelo: Azulão

Anselmo Duarte: Alberto

Eliana: Cléia

José Lewgoy: professor Scaramouche

Adelaide Chiozzo: Adelaide

Cuquita Carballo: rumbeira/espiã

Rui Rei: Rui Rei

Sergio de Oliveira: Comandante do navio

Ivon Cury: príncipe Leão Suave

Mara Rios:

Yara Izabel: passageira apaixonada por Frederico

Inah Malaguti: Camareira de Cléia

Números de dança:

Walter Jardim: Frevo

Música	Intérprete	Autor
BATE O BOMBO SINFRÔNIO	Eliana	Humberto Teixeira
NENÉM	Oscarito	A. Cavalcanti/ B. Klecius Caldas
MERCÊ	Ruy Rei e sua orquestra	Ruy Rei/Rutinaldo
A ROMPER EL COCO	Cuquita Carballo	Otilio Portal
TOUREIRO DE CASCADURA	Oscarito	David Nasser/ A. Cavalcanti
SEREIA DE BORDO	Adelaide Chiozzo	Bené Nunes/ José Carlos Burle
BEIJINHO DOCE	Eliana e Adelaide Chiozzo	Nhô Pai
C'EST SI BOM	Ivon Cury	Henry Betti/André Hornez
CONCERTO Nº 1	Bené Nunes e sua orquestra	Tchaikovsky
NÃO VIVO BEM	Francisco Carlos	Haroldo Lobo/ Milton de Oliveira/ Jorge Gonçalves
SEREIA DE COPACABANA	Jorge Goulart	Nássara/W. Batista
TOMARA QUE CHOVA	Emilinha Borba	Paquito/Romeu Gentil
PARAÍBA	Instrumental	Humberto Teixeira
BAIÃO	Instrumental	Osvaldo Alves
RECRUTA BIRUTA	Eliana e Adelaide Chiozzo	A. Almeida/ Nássara/ A. Ribeiro
CUBANA	Ruy Rei e sua orquestra	Ruy Rei/Rutinaldo
CANDELÁRIA	Oscarito	
MARCHA DO CARACOL	Quatro Ases e Um Coringa	Peter Pan/A. Teixeira/ Jayme Ferreira
RIO DE JANEIRO	Francisco Carlos	Ary Barroso

Aí vem o barão

Um barão morre e deixa toda a fortuna para um filho que está desaparecido há vinte anos. Fomak, seu filho de criação e um conceituado professor, se revolta e planeja eliminar o herdeiro para assumir o título de barão, mas Navalha, seu capanga, traz um impostor para o castelo, que arruína os planos.

Ano de produção: 1951

Direção: Watson Macedo

Assistente de direção: Roberto Farias

Diretor de produção: Décio Alves Tinoco

Argumento: Watson Macedo

Diálogos e cenarização: Cajado filho

Diretor de Fotografia: Amleto Daisse

Som: Aloysio Vianna

Assistente de fotografia: Affonso Vianna

Sonografia: Jesus Narvaes e Antonio Gomes

Coordenação: Waldemar Noya

Maquilagem: Paulo Carias

Elenco e direção: Arnobio Carvalho

Assistente de produção: Barroso Vasconcellos

Eletricista: Gorke Chrisóstomo

Montagem: Wilson Monteiro

Laboratório Cinegráfica São Luiz Ltda.

Partitura e direção musical: Lindolpho Gaya

Trechos musicais: Lírio Panicalli

Elenco:

Oscarito: Carlos Frederico

Eliana: Norma

José Lewgoy: professor Fomak

Cyll Farney: Carlos Frederico

Adelaide Chiozzo: Yolanda

Ivon Curi: Navalha

Luiza Barreto Leite: Governanta

Antonio Nobre:

Belmonte:

Felix Batista:

Francisco Dantas: China

Elidio Costa:

João Martins:

Leonel Saraiva:

Música	Intérprete	Autor
SABIÁ LÁ NA GAIOLA	Eliana e Adelaide Chiozzo	Herve Cordovil/ Mario Vieira
NOITE DE LUAR	Adelaide Chiozzo e Ivon Cury	Maria de Abreu/ Alberto Ribeiro
BUG MALUCO	Instrumental	Osvaldo Alves
FEITIÇO DA VILA	Bené Nunes Instrumental	Noel Rosa/Vadico
HACE UM AÑO	Quitandinha Serenader's	F. Valdes Leal
ORGULHOSO	Eliana e Adelaide Chiozzo	Nhô Pai/Mario Zan

Maior do que o ódio (110 minutos)

Estênio e Sergio, amigos de infância crescem divididos entre o trabalho honesto e o mundo do crime. Sergio decide levar uma vida honesta, mas é tentado por Estênio a cometer crimes. A situação se agrava quando Wanda, a irmã de Sergio, resolve assumir romance com o golpista e muda-se para São Paulo, afastando-se do irmão.

Ano de produção: 1951

Direção: José Carlos Burle

Argumento: Jorge Dória

Adaptação cinematográfica: Alinor Azevedo e José C. Burle

Cenografia: Edgar

Assistente: Affonso Vianna

Som: Jorge Quintanilla e Jesus Narvaez

Cenografia: João Maria dos Santos

Coordenação: Waldemar Noya

Maquilagem: Diva Assis

Elenco: Arnobio Carvalho

Auxiliar de direção: Roberto Farias

Eletricista: Gorki Chrisóstomo

Montagem: Wilson Monteiro e Benedito Macedo

Gerente de produção: Barrosos Vasconcellos

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Música de: Lírio Panicalli

Instrumentação e regência: Léo Perachi

Elenco:

Anselmo Duarte: Estênio

Ilka Soares: Vanda

Jorge Dória: Sérgio

José Lewgoy: Gregório

Jane Grey: Dora

Sergio de Oliveira: Jogador milionário

Abel Pêra

Abelardo Matos

Álvaro Rocha

Alzira Rodrigues

Armando Couto

Benito Rodrigues

Delfim Gomes

Jesus Ruas

Marieta Fild

Renato Barros

Roque Cunha

Atores mirins:

Ivan Lessa: Estênio

Aguinaldo Rayol: Sergio

Rodney Gomes: Juca
Izilda Silva: Vanda

Música	Intérprete	Autor
APENAS UM BILHETE	Instrumental	José Carlos Burle
BAIÃO	Instrumental	Oswaldo Alves
A BAHIA TE ESPERA	Instrumental	Herivelto Martins/ Chianca de Garcia
BOÊMIO	Instrumental	Ataulfo Alves/ J. Pereira
SABIÁ FEITICEIRO	Instrumental	Lina Pesce
25 DE ABRIL	Instrumental	Roberto Martins e Frazão

Areias Ardentes



Ano de produção (1952)

Direção: J. B. Tanko

Elenco:

Fada Santoro

Cyl Farney

José Lewgoy

Renato Restier

Barnabé tu és meu (90 minutos)

Suleima, uma princesa, busca pelo herdeiro das minas do rei Salomão, um homem com uma estrela tatuada na palma da mão, com quem ela deve se casar. Na casa de um cientista, o mordomo dele, Barnabé, é confundido com o pretendente da princesa quando marca a mão com tinta permanente por acidente.

Ano de produção: 1952

Direção: José Carlos Burle

Argumentos, diálogos e Cenarização: Berliet Junior e Vitor Lima

Cinegrafia: Edgar Brazil e Amleto Daissé

Assistente: Affonso Vianna

Diretor de produção: Décio Tinoco

Gerente de produção: Guido Martinelli

Coordenação: Waldemar Noya

Som: Aloysio Vianna

Assistentes 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

Corpo de Baile de Juliana Yanakiewa

Orquestra oriental de Isaac Salomão Levi

Partitura e direção Musical: Léo Peracchi

Elenco:

Oscarito: Barnabé

Grande Otelo: Abdula

Fada Santoro: princesa Suleima

José Lewgoy: Garcia

Cyll Farney: Carlos

Emilinha Borba: Rosita

Renato Restier: Salomão

Adelaide Chiozzo: Antonieta

Pagano Sobrinho: Salim (bandido do pirulito)

Affonso Soares

Alfredo Viviani

Aurélio Teixeira

Berliet Júnior: professor Teixeiraoff

D'Andréa Netto

Dionizio Alves

Elidio Costa

Jece Valadão: arauto do palácio de Suleima

Ivan Lage
 Leonel Saraiva
 Luiz Gilberto
 Rui Viana
 Wilson Viana

Música	Intérprete	Autor
A romper el coco	Cuquita Carballo	Otílio Portal
LÁ VEM O SEU TENÓRIO	Adelaide Chiozzo	Manoel Pinto/Airão
FORA DO SAMBA	Emilinha Borba	Amadeu Veloso/ Peter Pan/Paulo Gesta
PISCA-PISCA	Os Cariocas	Armando Cavalcanti/ Klecius Caldas
O MEU CASO É MULHER	Vera Lúcia	Antenor Borges/ Airtón Amorim/Silviano
MARTA	Byll Farr	Humberto Teixeira/ Lauro Maia/Armando Cavalcanti
NÃO DOU CARTAZ	Mary Gonçalves	Armando Cavalcanti/ Klecius Caldas
NINGUÉM VAI REPARAR	Byll Farr e Mary Gonçalves	Armando Cavalcanti/ Klecius Caldas
DANÇA ORIENTAL	Instrumental	Michel Safi
ASA BRANCA	Instrumental	Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga
<i>MUCHO GUSTO</i>	Ruy Rei e Emilinha Borba	Ruy Rei
<i>AL COMPAS DEL MAMBO</i>	Instrumental	Perez Prado
A LAVADEIRA	Marion	Luiz Antonio/Jota Júnior/ Paulo Gesta
ANA MARIA	Francisco Carlos	Luiz Soberano/ Anicio Bichara
<i>PLACE PIGALLE</i>	Ivon Cury	Al Stone
DANÇA DOS APACHES	Instrumental	Offenbach
O BAIÃO DE 50	Instrumental	Oswaldo Alves

Os três vagabundos (80 minutos)

Três malandros, Boa-vida, Carne-assada e Mauro, viajam curtindo a vida. Comem, bebem e dormem onde há oportunidade, até que entram na casa de um cientista que faz transplantes de cérebro. O doutor tenta trocar o cérebro de um deles pelo de uma macaca.

Ano de produção 1952

Direção: José Carlos Burle

História de Berliet Jr. e Victor Lima

Cenarização: Victor Lima

Gerente de produção: Guido Martinelli

Diretor de som: Aloysio Vianna

Sonografia: Jesus Narvaez

Assistente: Antonio Gomes

Cenografia: Martim Gonçalves

Guarda-roupa : Gilda Bastos

Assistente: Maria de Souza

Maquilagem: Paulo Carias

Laboratório Cinegráfica São Luiz LTDA.

Corte: Waldemar Noya

Assistente: Verônica Victor

Assistente de fotografia: Afonso Vianna

Script-girl: Arlete Lester

Contra-regra: Arnobio de Carvalho

Monatgem: Wilson Monteiro

Eletricidade: Gorki Chrysostomo

Assistente de direção: Arlete Lester e Roberto G Ribeiro

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Partitura e direção musical: Lirio Panicalli

Elenco:

Oscarito: Boa-vida/Carne-assada

Grande Otelo: Rapadura/Milk-shake

Cyll Farney: Mauro

José Lewgoy: Dr. Snut

Ilka Soares: Irene

Josette Bertal: Denise

Renato Restier: P. Grana

A. Fregolente: Azevedo

Anthony Samborsky

Berliet Jr.: Testamenteiro

José Carlos Burle: Delegado

Rosa Sandrini: Maricota

Adão Amorim

Aderaldo Poti

Alberto Abrahão

Anísio Guimarães

Antonio F. da Silva
 Antonio Simonetti
 Augusto Oliveira
 Coralina de Carambola
 Domingos da Silva
 Esdras Santos
 Frederico Chile
 H. Nogueira
 Hélio Guaíba
 Helio Oliveira
 Iara Isabel
 Irecê Valadão: Guarda da penitenciária
 Ivan da Silva
 Ivo Campos
 Jesus Ruas
 José Pinto
 Ludimila
 Manoel Bastos
 Octávio Rodrigues
 Pedro Marinho
 Raimundo Santos
 Ruy B. Lima
 Veronica Victor
 W. V. Willians
 Werner Hammer
 Wilson Werneck
 Wilson Viana
 Macaca Chita do Circo Garcia

Música	Intérprete	Autor
SALVE A BURRICE	Manezinho Araújo (instrumental)	Marino Pinto/ Manezinho Araújo

Amei um bicheiro (88 minutos)

Laura casa com Carlos, um contraventor, mas não sabe das atividades do marido no jogo do bicho. O rapaz consegue guardar segredo até que um bandido tenta usá-la para atingi-lo.

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

Partitura e direção Musical: Léo Perachi

Elenco:

Cyll Farney: Carlos

Eliana: Laura

Grande Otelo: Passarinho

José Lewgoy: Almeida

Josette Bertal: Ivone

Antonio Simonetti

Aurélio Teixeira

Benito Rodrigues

Irecê Valadão

João Péricles

José Policena

Mario Japa

Renato Murce

Wilson Grey

Wilson Vianna

Carnaval em Caxias

HOJE a partir das 14 horas PRE-ESTREIA no *ART PALACIO e *ARLEQUIM

O GRANDE ESPETÁCULO CARNAVALESÇO DO IV CENTENÁRIO!

ATLANTIDA
MURILLO BERARDO
apresentam

Carnaval em CAXIAS

JOSÉ LEWGOY
DORIS MONTEIRO
MODESTO de SOUZA
JOSETTE BERTAL
CONSUELO LEANDRO
ARISTON

DIREÇÃO: PAULO WANDERLEY
PRODUÇÃO: JORGE ILELI

Numero Musicalis:
DOR DE COTOVELO
ABRE ALAS LAMA
EM MANGUEIRA
O MIGUEL É O MAIOR
CARNAVAL EM CAXIAS (SEM HONORIO)
MARCHA DA PINICILINA
MULHER QUE É MULHER
SE EU POSSO GETALIO
QUE SAUDADE É ESTA

NUMEROS MUSICAIS COM:
RACEMA VITORIA
BENE NUNES
NELSON GONCALVES
DIRCINHA BAPTISTA
NORA NEY
JORGE GOULART
CARMELIA ALVES
LINDA BAPTISTA

Ele
TINHA UMA METRALHADORA
... HONORIO BOAMORTE
ERA O TERROR DE CAXIAS,
TEMIDO E RESPEITADO
POR TODOS...
ATÉ QUE UM DIA...

AMANTIA *ART PALACIO *SANDRIANO *PROSARIO
*MULAMBA *PESERADO *MAJESTIC *ARLEQUIM
*PARAMOUNT *JOIA *S. CICILIA *ITAMARATI
*RACIONAL *CRUZERO *CLIMAX *RIVERA
*PRATINHA *ROMA *UNIVERSO *BRASIL
*PARIS *MADICANA *JUPITER *IMPERIAL
*COLONIAL *S. CAETANO *EXCELSIOR *S. PEDRO

HOJE A MEIA NOITE
*AMPELO *JOIA *CRUZERO *PRATINHA *UNIVERSO

IMP. ATÉ 14 ANOS
*FEIRA
*LUX
*ANCHETA
*S. JOSE

Ano de produção: 1953
Direção: Paulo Wanderley
Produção: Jorge Ileli

Elenco:
José Lewgoy
Dóris Monteiro
Modesto de Souza
Josette Bertal
Consuelo Leandro
Ariston
Nelson Dantas
Jesus Ruas
Wilson Grey

Aurélio Teixeira
Mario Japa
Benito Rodrigues
José Melo
Dalwan Lima
Nelson Soares
Jecê Valadão

Números musicais com:

Iracema Vitória
Bené Nunes
Nelson Gonçalves
Dircinha Batista
Nora Ney
Jorge Goulart
Carmélia Alves
Linda Batista

Números musicais:

DOR DE COTOVELO
ABRE ALAS – Belém, B. Lobo e Inha
LAMA – Aylce Chaves e Paulo Marques
EM MANGUEIRA – Mario Camargo e Orlando Soares Filho
O MIGUEL É O MAIOR – Hervê Cordovil
CARNAVAL EM CAXIAS (SEU HONÓRIO) – F. Godoy e Humberto Teixeira
MARCHA DA PENICILINA – Klecius Caldas e armando Cavalcanti
MULHER QUE É MULHER – Klecius Caldas e armando Cavalcanti
SE EU FOSSE O GETÚLIO – Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti
QUE SAUDADE É ESTA? – Peterpan

Carnaval Atlântida (91 minutos)

Xenofontes, um professor de História muito conservador, é convidado a escrever um roteiro de cinema para uma produção sobre Helena de Troia, pelo diretor e proprietário dos estúdios, Cecílio B. de Milho. Regina, a filha do diretor e seu namorado pensam que um musical seria melhor para os cofres da empresa e tentam trazer o roteirista para o lado deles. O casal conta com a ajuda de Lolita a prima de Regina, mas tem contra eles o Conde Verdura, Pino e Dito.

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: Silvio 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

Gravação musical: Estúdios Continental Discos

Coreografia Juliana Yanakiewa

Assistente: Edmundo Carijó

Coreografia do frevo: Moacir Ferreira Diniz

Partitura e Direção Musical: Lírío Panicalli

Elenco:

Oscarito: Professor Xenofontes

Eliana: Regina

Cyll Farney: Augusto

José Lewgoy: Conde Verdura/Tobias

Grande Otelo: Dito

Renato Restier: Cecílio B. De Milho

Iracema Vitória: secretária Aurélia

Cuquita Carballo: Dona Fifi
 Colé: Pino
 Maria Antonieta Pons: Lolita
 Aurélio Teixeira
 Carlos Alberto
 Jesus Ruas
 Leonel Saraiva
 Rosa Sandrini: enfermeira Florisbela
 Victor Binot
 W. Hammer
 Wilson Grey: domador de pulgas
 Aurelina Lisboa
 Argentina Della Torre
 Edith Tremonte
 Edmundo Carijó
 Ingrid Germer
 Isaura Henriques
 Marlene Barroso
 Mauricio Loiola
 Moacir Ferreira
 Núcia Miranda
 Olga B. Freitas,

Números Musicais não encontrados no filme:

Caco Velho
 Orquestra de Chiquinho
 Guitarrista: Dinarte

Músicas Creditadas e não encontradas no filme

Acho-te uma graça – Benedito Lacerda, Haroldo lobo e Carvalhinho
 Agora é cinza – Alcebíades 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
 Um domingo no Jardim de Allah – Lírio Panicalli e Ewaldo Ruy
 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
 Baião – Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga

Música	Intéprete	Autor
DONA CEGONHA	Blecaute e Maria Antonieta Pons	Armando Cavalcanti/ Klecius Caldas

TABULEIRO DA BAIANA	Grande Otelo e Eliana	Ary Barroso
MAMBO CAÇULA	Maria Antonieta Pons	Benicio Macedo/ Bené Alexandre
QUEM DÁ AOS POBRES	Francisco Carlos	Armando Cavalcanti/ Klecius Caldas
MARCHA DO SAPINHO	Maria Antonieta Pons	Humberto Teixeira/ Norte Victor
MARCHA DO CONSELHO	Byll Farr	Paquito/Romeu Gentil
QUERIA SER PATROA	Eliana	M. Pinto/Airão
CACHAÇA	Grande Otelo e Colé	Mirabeau Pinheiro/ Heber Lobato/Lúcio Castro
NINGUÉM ME AMA	Nora Ney	Fernando Lobo/ Antonio Maria
BIGODE DE GATO	Cuquita Carballo	Jesus Guerra
VALSA DA FORMATURA	Instrumental	Lírio Panicalli/ Claribalte Passos
ALGUÉM COMO TU	Dick Farney	José Maria de Abreu/ Jair Amorim
MÁSCARA DA FACE	Maria Antonieta Pons	Armando Cavalcanti/ Klecius Caldas
FREVO VASSOURINHA N°1	Instrumental	Mathias da Rocha/ Joana Batista Ramos

A dupla do barulho (91 minutos)

Um dos integrantes de uma dupla de cantores/cômicos some em noite de apresentação. O auxiliar de palco, um negro, é colocado às pressas no palco e a união faz sucesso. Paralela à trajetória da carreira da dupla, uma história de amor: a camareira ama o ator negro, que ama a cantora da companhia que ama o ator branco, que a rejeita.

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

Coreografia: Blanche Mur

Partitura Musical: Lírio Panicalli

Elenco:

Oscarito: Tônico

Grande Otelo: Tião

Renato Restier: Ricardo

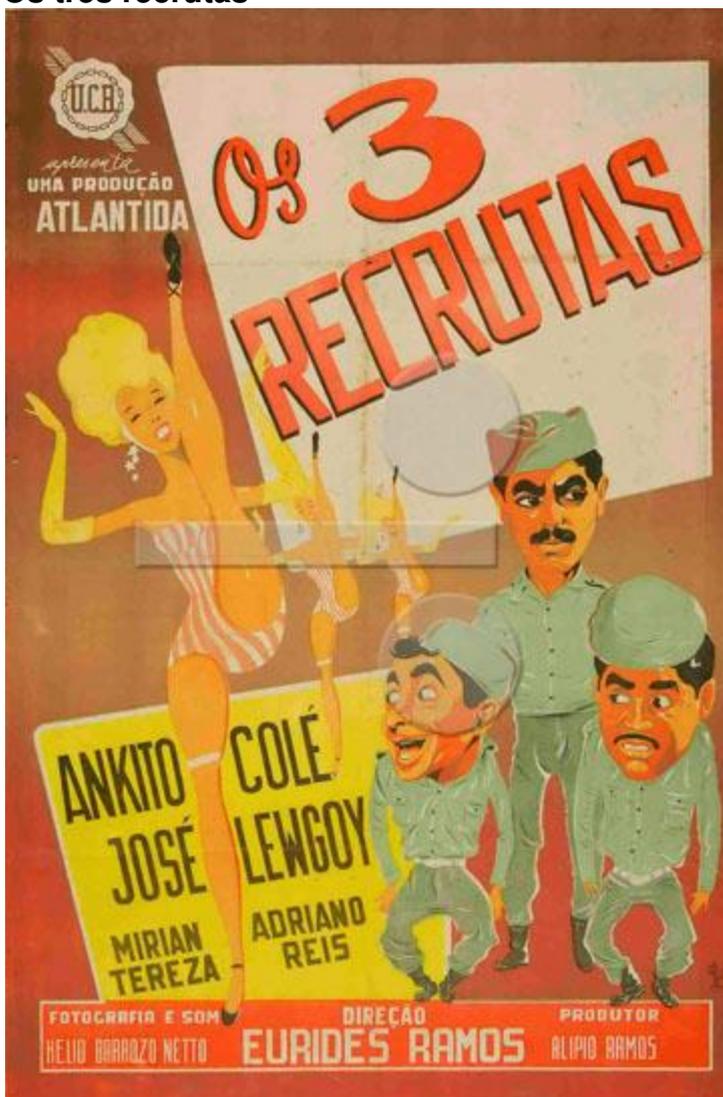
Edith Morel: Silvia Montel

A. Fregolente: Senhor Moreira

Mara Abrantes: Maria
 A. Samborsky: Coronel Matagalos
 Adriano de Almeida: jornalista
 F. Schilli: Van der Fleet
 João Péricles: recepcionista do hotel
 Mme. Lou: Mrs. Chouchou
 Paulo Crocch: Ronaldo
 Wilson Grey: Dono da pensão

Música	Intérprete	Autor
<i>NO LO DIGAS NO</i>	Edith Morel	Luiz Bonfá/Alberto Castel
COMIGO SIM	Oscaritor Grande Otelo	Oscarito
DE CIGARRO EM CIGARRO	Gregório Barrios	Luiz Bonfá
A GRANDE VERDADE	Edith Morel	Billy Blanco

Os três recrutas



Ano de produção: 1953
Direção: Eurides Ramos
Fotografia e som: Helio Barrozo Neto
Produção: Alipio Ramos

Elenco:
Ankito
Colé
José Lewgoy
Mirian Tereza
Adriano Reis

Nem Sansão nem Dalila (88 minutos)

Paródia do filme *Sansão e Dalila* do diretor Cecile B. DeMille. Horácio, um barbeiro, e Hélio, cliente do salão, entram na máquina do tempo de um cientista e viajam para Gaza. O barbeiro conhece Sansão e troca a peruca que dá força ao guerreiro por fogos de artifício. A partir deste momento o barbeiro ganha poderes e passa a governar a Terra de Gaza.

Ano de produção: 1954

Direção: Carlos Manga

Direção de produção e acessor (*sic*) técnico: J. B. Tanko

Assistente de Direção: Jesuz Narvaes

História e cenarização: Victor Lima

Continuidade: Arlete Lester

Contra-regra: Arnóbio de Freitas

Auxiliar de contra-regra: Octavio Rodrigues

Câmera: Silvio 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 Vianna

Auxiliar de som: Antonio Gomes

Cenário: Cajado Filho

Guarda-roupa: Boht Vellez

Auxiliares de guarda-roupa: Maria de Souza e Clotilde Guimarães

Laboratório: Cinegráfica São Luiz

Diretor de Fotografia: Amleto Daissé

Partitura Musical: Lírio Panicalli

Tema Musical: Luiz Bonfá

Elenco:

Oscarito: Horácio e Sansão

Eliana: Dalila

Cyll Farney: Hélio

Fada Santoro: Mirian

Carlos Cotrim: Artur

Wilson Grey: Rei Anateques e médico

Ricardo Luna: chofer e Tebor

Wilson Viana: Chico Sansão e Sansão

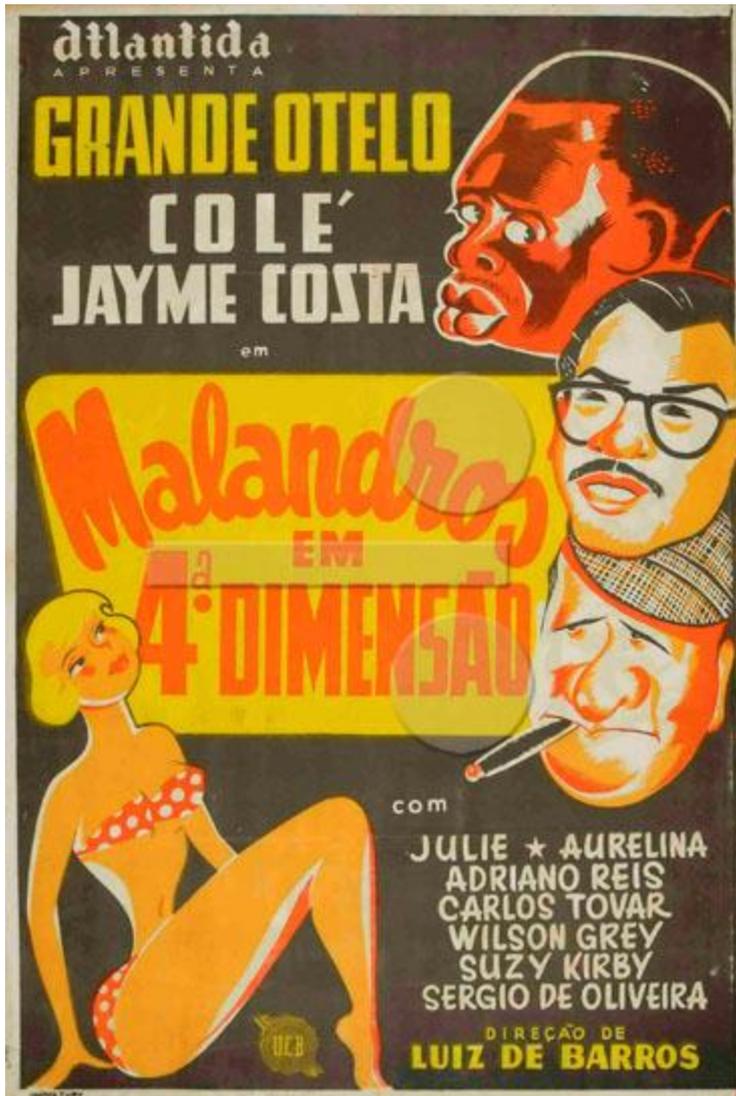
W. Hammer: Professor Incognitus

A. Samborski: Elestal o sacerdote

Sergio de Oliveira: Zubal

João Péricles: inspetor de tráfego
Gene de Marco: Zoriva
Milton Leal: carrasco e padioleiro
Mesnik: carrasco e padioleiro
José do Patrocínio: Eunuco
Jorge Luiz: Eunuco

Malandros em quarta dimensão



Ano de produção: 1954

Direção: Luiz de Barros

Elenco:

Grande Otelo

Colé

Jayme Costa

Julie

Aurelina

Carlos Tovar

Wilson Grey

Suzy Kirby

Sergio de Oliveira

A outra face do homem



Ano de produção: 1954

Direção: J. B. Tanko

Elenco:

Eliana

Renato Restier

Inalda

Ludy Veloso

Carlos Trovar

John Herbert

Jackson de Souza

Matar ou correr (87 minutos)

Paródia do filme *Matar ou Morrer* do diretor Fred Zinnermann. Hunphrey e Bogart, uma dupla de trambiqueiros, chegam a City Down. Eles pretendem arrumar dinheiro trapaceando no jogo de cartas. Chega à cidade Jesse Gordon, um temido vilão. A dupla vence o malvado que é levado para a cadeia. Os trambiqueiros passam a ser a lei na cidade. O vilão foge e jura voltar para matar a dupla.

Ano de produção: 1954

Direção: Carlos Manga

Assistente de direção: Cajado Filho, Roberto G. Ribeiro

Argumentos de A. Daisse e V. Lima

Pranificação: Guido Martineli

Execução: Vinícius Silva

Câmera: Silvio 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

Partitura Musical: Lírio Panicalli

Coreógrafo David Dupré

Bailarinas: Marlene, Ione, Rojan, Dicléa

Elenco:

Oscarito: Hunphrey/ Kid Bolha

Grande Otelo: Bogart/Ciscocada

José Lewgoy: Jessie Gordon

Renato Restier: Bob

Julie (Bardot): Belle

Inalda: Hellen

Altair:

Johny (John Herebert): Bill

Wilson Gray: Gringo

Wilson Viana: Ringo

Suzy Kirby: Noiva de Hunphrey

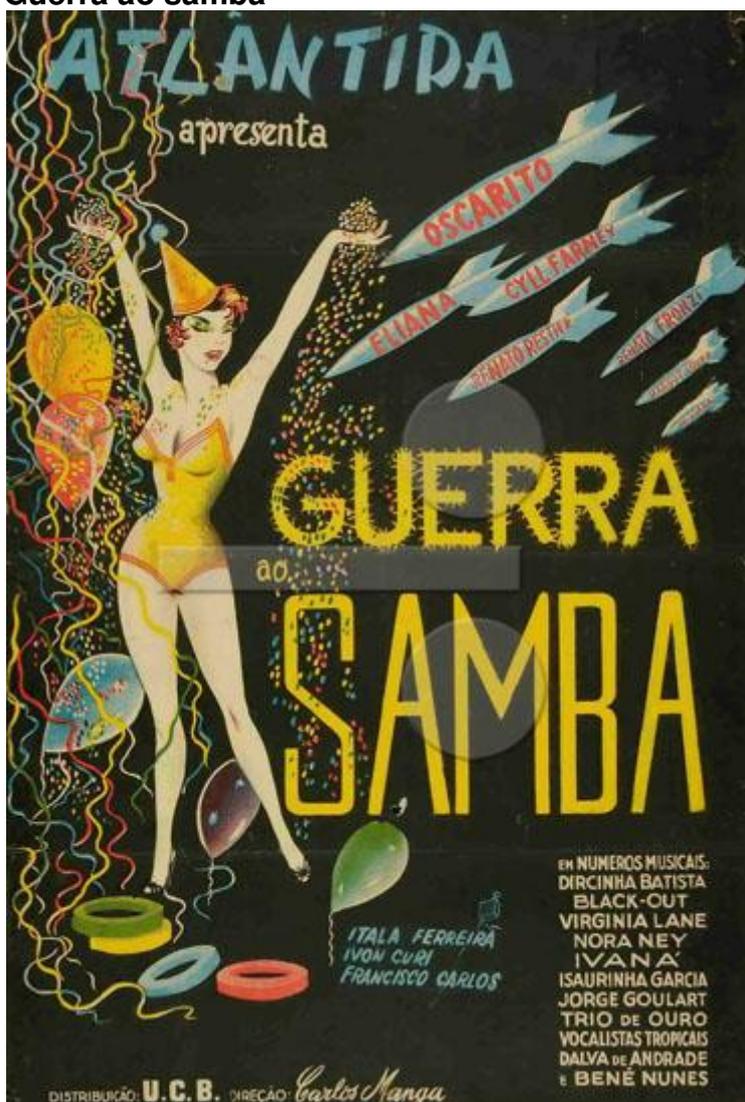
Totó

Carlos Costa

Felix Batista
Antonio Garcia
Nelson Dantas
Tito Martini
Henry Horman Jr.
Walter Quateiros

Música	Intérprete	Autor
CAN-CAN	Instrumental	Offenbach
NINGUÉM PARA AMAR	John Herbert dubla Anísio Silva	Anizio Silva/ C. Portela
FOXES E QUADRILHA	Instrumental	Lírio Panicalli

Guerra ao samba



Ano de produção: 1954

Direção: Carlos Manga

Elenco:

Oscarito

Eliana

Cyll Farney

Renato Restier

Renata Fronzi

Margot Louro

Itala Ferreira

Ivon Curi

Francisco Carlos

Números musicais:

Dircinha Batista

Black-out

Virginia Lane
Nora Ney
Ivaná
Isaurinha Garcia
Jorge Goulart
Trio de Ouro
Vocalistas Tropicais
Dalva de andrade
Bené Nunes

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)

Elenco:

Oscarito: Maestro Narciso Barroso

Violeta Ferraz: Adelaide

Myrian Tereza: Marina

Margot Louro: Alice

Renato Restier: Ernesto

Afonso Stuart: Couto Coutinho

Adriano Reis: Evaldo

Paixão nas selvas



Ano de produção: 1955

Direção: Francisco Eichhorn

Elenco:

Cyll Farney

Vanja Orico

Josephine Kipper

Grande Oteelo

Chico viola não morreu (87 minutos)

Biografia romanceada do cantor Francisco Alves

Ano de produção: 1955

Direção de: Roman Viñoly Barreto (A.S.F.)

Diretor assistente: Jesus Narvaez

Assistente de direção: Arlete Lester

Contra-regra: Arnobio Carvalho

Camerman: José Schiavone (A.S.F.)

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 (A.S.F.)

Coreografia: Juliana Yanakiewa

Laboratório Rex Filmes S.A.

Solo de Violão: Luiz Bonfá

Elenco:

Cyll Farney: Chico Viola

Inalda: Lúcia

Eva Vilma: Maria

Heloisa Helena

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: advogado
 Tulio Varga
 Tupiara Molina
 Vera Lúcia Magalhães
 Walter Quintero
 Wilson Grey: Boneco
 Wilza

Canções não encontradas na cópia:

Pálida morena – Freire Junior

A voz do violão – Francisco Alves e Horácio Campos

Música	Intérprete	Autor
AQUARELA BRASILEIRA		Ary Barroso
PINGA NO PIRES	Atores Mirins	Garoto/José Vasconcellos/Luiz Claudio
DESEJO	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Garoto/José Vasconcellos/Luiz Claudio
QUE SAUDADE	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Francisco Alves/ David Nasser
O MAR	Trio Irakitan	Dorival Caymmi
AINDA SERÁS MINHA	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Georges Moran/ Cristovão Alencar
MALANDRINHA	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Freire Junior
ELA	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Herivelto Martins
CHUÁ-CHUÁ	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Sá Pereira e Ary Pavão
BOA NOITE AMOR	Cyll Farney dubla Francisco Alves	José Abreu Francisco Matoso/Masa de C. Rego
CONFETI	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Nasser e J. Júnior
CAMINHEMOS	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Herivelto Martins
CINCO LETRAS QUE CHORAM	Cyll Farney dubla Francisco Alves	Silvino Netto

Colégio de Brotos (84 minutos)

Uma coleção de moedas raras está exposta em um colégio. As moedas somem e o professor Guilherme é acusado. O faxineiro Agapito, com ajuda dos alunos, tenta desvendar o mistério. Durante as investigações Lenita, filha de um grande empresário, ajuda Flávio a realizar o sonho de se tornar um cantor profissional.

Ano de produção: 1956

Direção de: Carlos Manga

Argumento cinematográfico: Cajado Filho e Alinor Azevedo

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Planificação da produção: Guido Daminelli

Gerente de estúdio: Antonio Cunha

Cenografia: Cajado Filho

Montagem de cenários: Wilson Monteiro e Benedito Macedo

Contra-regra: Vinicius Silva

Cinegrafista: Antonio Gonçalves

Assistente: 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 Gomes

Assistente de direção: Sanin Cherques

Script-girl: Arlete Lester

Diretor de fotografia: Amleto Daissé

Coreografia: Maxixe – Jaime Ferreira

Coreografia: Hino ao samba – Henrique Delff

Corpo de baile da Cia. Walter Pinto

Arranjo e partituras musicais: Alexandre Gnatalli

Elenco:

Oscarito: Agapito

Cyll Farney: Guilherme

Inalda: Suzana

Francisco Carlos: Flavio

Miryan Thereza: Lenita

Margot Louro: Dona Florinda

Renato Restier: inspetor Tiago

Avany Maura: Marlene

Afonso Stuart: Herculano

Badaró: Polípio

Grijó Sobrinho: Trigueiro

Augusto Cesar: Cesar

Alunas:

Aracy Rosa
 Celeneh Costa
 Dalvierrene Carvalho
 Elizabeth Gasper
 Evelyn Rios
 Maria Acyr Souza
 Margarida de Abreu
 Nazareth Mendes
 Néa Walesca

Alunos:

Alvaro Martinez
 Antonio Wal
 Arly João Roncatto
 Fernando Azevedo
 Francisco Braga
 Gilberto Martins
 Lincoln Eduardo
 Roberto Vairão
 Daniel Filho
 Noel Carlos
 Francisco Braga
 Daniel Filho
 Moacyr Deriquém: Roberto
 Noel Carlos
 Paulo Marcos
 Roberto Vairão
 Walter Matesco

Música	Intérprete	Autor
HINO DA ESCOLA	Coro	Fernando Azevedo
VOCÊ NÃO SABE AMAR	Francisco Carlos	Dorival Caymmi/Carlos Guinle/Hugo de Lima
MINHA PRECE	Francisco Carlos	Haroldo Eiras/Vieira da Cunha
FLOR MENINA	Francisco Carlos	Álvaro Castilho/Fausto Guimarães
HINO AO SAMBA	Francisco Carlos	Jair Amorim/José Maria de Abreu

Vamos com calma (120 minutos)

Um malandro, Busca-pé, e sua sobrinha, Ximbica, vivem de pequenos golpes, até que são flagrados por Luiz Carlos, dono de uma casa que estavam assaltando. Em troca do silêncio do proprietário, a dupla tem que se passar por um lorde escocês e pela namorada do proprietário.

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

Arranjo e partituras musicais: Guio de Moraes

Elenco:

Oscarito: Busca-pé

Cyll Farney: Luis Carlos

Eliana: Ximbica/Sandra

Margot Louro: Madame Pixoxó

Ivon Curi (rei do rádio): Príncipe Nico

Miss Cinelândia 1954 Avany Maura: Carmen

Wilson Grey: Ping

Wilson Vianna: Pong

Derek:

Mauricio Shermann: Jacintinho

César de Alencar: Vizinho de Ximbica

Músicos não localizados

Isaurinha Garcia

Jupira e suas cobrochas

Venilton Santos

Músicas não localizadas no filme:

AI MARIA – Norival Reis, Ruy Rey e Antonio de Almeida

PALAVRA DE REI – Ataulpho Alves

SAMBA NO HAVAÍ – Irany de Oliveira e Bruno Marnet

VOU ME ACABAR – Ricardo Galeno

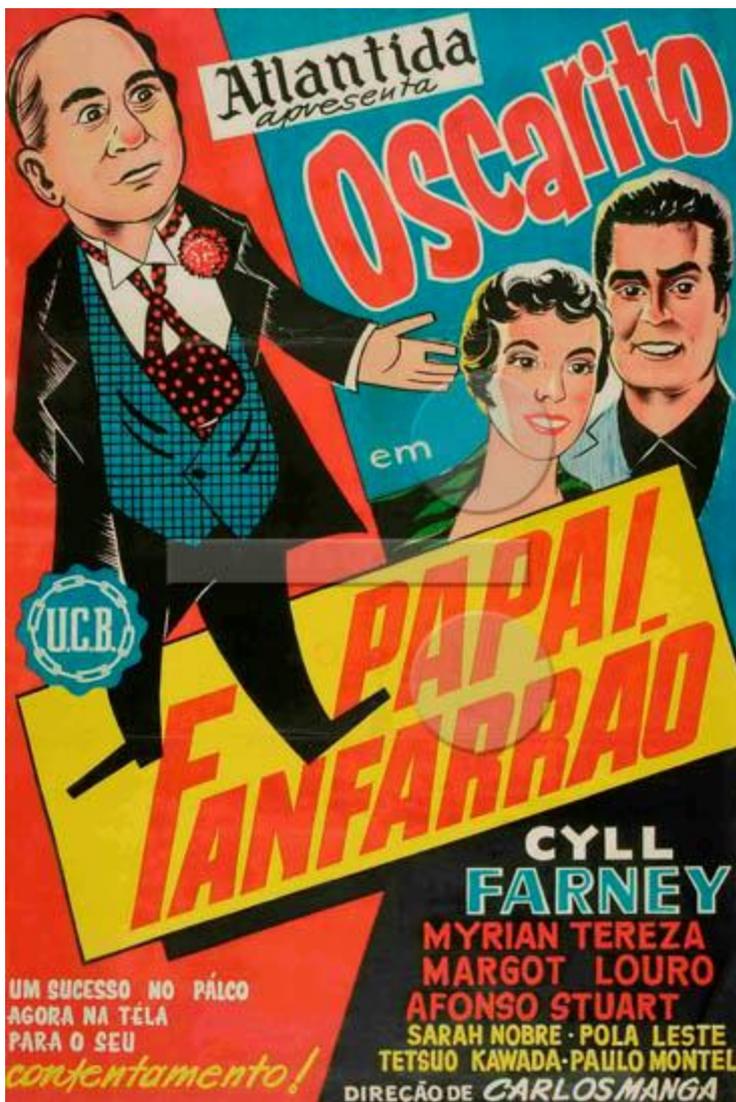
SE EU CHOREI – Sebastião Gomes e B. Bucci

MARCHA DO FAQUIR – Haroldo Lobo e Brazinha

NO BAILE DOS CASADOS – Álvaro Martins, Aristides Filho e Arnaldo Moraes

Música	Intérprete	Autor
RESSURREIÇÃO	Eliana e César de Alencar	Blecaute
OLHA A ÁGUA	César de Alencar	Estanislau Silva / Gil Lima
AMENDOIM TORRADINHO	Ivon Cury	Henrique Beltrão
TEMA DE PAGANINI	Geraldo Rocha (instrumental)	
SORRIU PARA MIM	Orquestra Fernando Azevedo	Garoto / Luiz Claudio
MARIA CHAMPANHOTA	Blecaute	Klecius Caldas / Armando Cavalcanti
QUEM SABE, SABE	Blecaute	Jota Sandoval/ Carvalhinho
ERA DE MADRUGADA	Byll Farr	Paquito/Romeu Gentil/ Boexi
O QUE DEUS ME DEU	Francisco Carlos	Paquito/ Romeu Gentil/ Airtton Amorim
VEM À JANELA	Jorge Goulart	Claudionor Santos/ Ivo Santos
PESCADOR GRANFINO	Emilinha Borba	João de Barro
É O FIM	Ivon Cury	Ivon Cury
AMAR É SOFRER	Esther de Abreu	Billy Blanco
FALA MULATO	Ataulfo Alves e suas Pastoras	Alcebíades Nogueira/ Ataulpho Alves
PORQUE CHORAS	Nora Ney	Claudionor Santos/ Maria Pereira
DE HORA EM HORA	Ruy Rei e sua Orquestra	Norival//Almeida/Ruy Rei
FESTA DO SAMBA	Jorge Goulart	Denis Brean/ Oswaldo Guilherme

Papai Fanfarrão



Ano de Produção: 1956
 Direção: Carlos Manga

Elenco:
 Oscarito
 Cyll Farney
 Myrian Tereza
 Margot Louro
 Afonso Stuart
 Sarah Nobre
 Pola Leste
 Tetsuo Kawada
 Paulo Montel

Garotas e samba (103 minutos)

Três garotas chegam ao Rio de Janeiro com objetivos diferentes. A primeira, Didi, quer ser cantora do rádio, a segunda, Zizi, quer ser vedete e a terceira, Naná, quer encontrar um milionário para se casar. As três ficam amigas e se ajudam em seus objetivos.

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

Orquestração e partituras musicais: Alexandre Gnatalli

Elenco:

Francisco Carlos: Sergio Carlos

Adelaide Chiozzo: Didi

Ivon Curi: Charlô

Renata Fronzi: Naná

Zé Trindade: Américo

Sonia Mamede: Zizi

Jesse Valadão: Belmiro

Berta Loran: Ninon Ervilha

Pituca: Noivo de Zizi

Zeze Macedo: Inocência

Suzy Kirb: Jucelina

César Ladeira: Vitor

Grijó Sobrinho: açougueiro

Teresinha Morango: Recepcionista da rádio

Cyl Farney: delegado 2

Músicas não encontradas no filme:

BRASIL FONTE DAS ARTES - Djalma Costa e Eden Silva com Emilinha Borba

SE O NEGOCIO É SOFRER - Mario Lago e Chocolate com Nora Ney

TÔ ABILOLADO - Samuel Rocha, Francisco Reis e João Correia da Silva com Zé Trindade

A ORDEM DO REI – Antonio Almeida e Norival Reis com Emilinha Borba

ANDORINHA - Denis Brian e O. Almeida

Música	Intérprete	Autor
DIDI, ZIZI, NANÁ	Jupira e suas Cabrochas	Billy Blanco
TRENZINHO DO AMOR	Adelaide Chiozzo	Silvan Castelo Neto/ Lita Rodrigues
QUEM VAI GARGALHAR	Francisco Carlos	Domicio Costa/ José Roy e Luiz Bel
INFLAÇÃO DE MULHERES	Jorge Goulart	Mario Pinto/ Erastostenes Frazão
ESTRADA DE COLUBANDÊ	Ivon Cury	Luiz Vieira
ESTOU EM TODAS	Venilton Santos	Klecius Caldas/ Armando Cavalcanti
SEU ROMEU	Ruy Rei	Rui Rei, Rosas /A. Silva
MARCHA DE PARIS	Joel de Almeida	Klecius Caldas / Armando Cavalcanti
*	Coro no baile de carnaval	
MARCHA DO PIXE	Cesar de Alencar	Haroldo Lobo/ Ivo Santos
GARRAFA CHEIA	Isaurinha Garcia	Adoniran Barbosa/ Benedito Lobo / Raguinho
NOSSA TOADA	Adelaide Chiozzo e Francisco Carlos	Carlos Matos / Luiz Carlos
VAI COM JEITO	Sonia Mamed	João de Barro

*Nome da canção não identificado

Treze Cadeiras (96 minutos)

Bonifácio Ventura, um barbeiro do interior, descobre que se tornou herdeiro de uma tia rica e deve ir ao Rio de Janeiro para receber a fortuna. No caminho conhece Yvone, que se aproxima por causa da herança. Ao chegar na capital, o barbeiro descobre que a herança são treze cadeiras e, enfurecido, vende-as em uma loja de móveis usados. Durante a noite encontra uma carta que comunica que no assento de uma das cadeiras existe uma fortuna em dinheiro. A dupla corre para a loja, mas as cadeiras foram vendidas, uma para cada pessoa. O casal passa a procurar as cadeiras pela cidade do Rio de Janeiro.

Ano de produção: 1957

Direção: Francisco Eichhorn

Direção de Fotografia: Edgard Eichhorn

Elenco:

Oscarito: Bonifacio Boaventura

Renata Fronzi: Yvone

Zé Trindade: Pacheco

Zezé Macedo: empregada da atriz

Grijó Sobrinho: Caixa do leilão

Oswaldo Elias: Coronel

Duarte de Moraes

Mauricio Shermann: advogado

Rosa Sandrini: Ananázia

Monsueto

Canções não encontradas:

NAMORO DE GATO – Zé trindade

NO RIO DE JANEIRO

NA CASA DE MALANDRO

De vento em popa (103 minutos)

Família rica manda o filho, Sergio, para estudar engenharia nuclear nos Estados Unidos, enquanto prepara o casamento dele no Brasil com Lucy, herdeira de uma grande indústria. Sem que os pais saibam, Sergio muda de curso e gradua-se em bateria e produção de shows. De volta ao Rio de Janeiro continua enganando os pais, com a ajuda de uma dupla de atores/cantores e da futura esposa. O objetivo: montar uma casa de shows enquanto os pais acreditam que estão fabricando a primeira bomba atômica brasileira.

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

Partituras, arranjo e Orquestração: Alexandre Gnatalli

Elenco:

Oscarito: Chico

Cyll Farney: Sergio

Dóris Monteiro: Lucy

Sonia Mamed: Mara

Margot Louro: Dona Luiza

Zezé Macedo: Madame Frou-Frou

Ribeiro Fortes: Comandante

Nelson Vaz: Tancredo

Abel Pêra: Médico

Eloína: Rosa

Grijó Sobrinho:

Luiz Carlos Braga:

Vicente Marchelli:

Black e Terry: cães de, respectivamente, Frou-Frou e Luiza

Música	Intérprete	Autor
<i>IMPERIAL ROCK</i>	Carlos Imperial e Lincon e seu conjunto de Boate	Carlos Eduardo Corte Imperial / Roberto Reis e Silva
O DELEGADO NO CÔCO	Oscarito e Sonia Mamed	José de Souza Dantas Filho (Zé Dantas)
CHOVE LÁ FORA	Dóris Monteiro	Tito Madi
MAMBO CAÇULA	Maria Antonieta Pons	Benicio Macedo / Bené Alexandre
TEM QUE REBOLAR	Oscarito e Sonia Mamed	José Batista M. de Oliveira
DO RÉ MI	Dóris Monteiro	Fernando César
MOCINHO BONITO	Dóris Monteiro	Willian Blanco Abrunhosa Trindade (Billy Blanco)
<i>CALYPSO ROCK</i>	Oscarito	Carlos Eduardo Corte Imperial / Roberto Reis e Silva

É a maior



Ano de produção: 1958
 Direção: Carlos Manga

Elenco:
 Sonia Mamede
 Cyll Farney
 Walter D'Avila
 Pituca
 Nadia Maria
 Grijó Sobrinho
 Armando Nascimento
 Suzy Kirb
 Caleste Aida
 Margarida Ramos
 Murilo Nery

Esse milhão é meu (93 minutos)

Filismino, funcionário público, recebe o prêmio de um milhão, em dinheiro, por não ter faltado nenhum dia em uma semana de trabalho. Ele tenta esconder o dinheiro da mulher e da sogra para gastar sozinho em bares e cassinos. Em um bar conhece uma dançarina que se interessa pelo servidor, após saber do milhão.

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 Vianna

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

Fantasia: Aelson

Costureira: Euracy Santos

Argumento: Cajado Filho

Diretor de Fotografia: Ozen Sermet

Coreografia numero espanhol: dançarino e coreógrafo Pepe, guitarra Joselito

Mambo: Johnny Franklin

Arranjos e partitura musical: Alexandre Gnatalli

Laboratório Cinegráfica São Luiz

Elenco:

Oscarito: Filismino Tinoco

Sonia Mamed: Arlete

Francisco Carlos: Silvio

Myrian Thereza: Sueli

Afonso Stuart: Janjão

Margot Louro: Gertrudes

Zezé Macedo: Augusta

Augusto César: Juscelino - Gerente da boate

Dinorah:

Armando Nascimento:

Ribeiro Fortes: Diretor da universidade.

Agildo Ribeiro: Casca de ferida

Derek

Viviane

Cesar Viola: Funcionário 1
 Nelson Kaps
 Felipe Marzulo
 Cleusa Rouse
 Eduardo Augusto Andrade
 Evelyn Santarém
 Iaratan Matos
 Ligia Campos
 Marivalda Peçanha
 Renné Brown
 Rose Meire Carvalho
 Sergio Tenius
 Sergio Roberto Loureiro
 Sueli Fernandes
 Terezinha Ferreira Lima
 Terezinha Magalhães
 Walter Miranda Campos

Música	Intérprete	Autor
LADEIRA DO AMOR	Francisco Carlos	João Batista da Graça e Armando Soares dos Reis
<i>ESPAÑA CAÑI</i>	Instrumental	Paschoal Marquina
<i>EL GATO MONTEZ</i>	Instrumental	Manuel Penella
<i>SEVILHANAS</i>	Instrumental	Frederico Moreno Torroba
TOURADAS EM MADRID	Instrumental	João de Barro e Alberto Ribeiro
RIO ANTIGO	Altamiro Carrilho (Instrumental)	Altamiro Carrilho
FLOR AMOROSA	Francisco Carlos	Joaquim Antonio da Silva Calado / Catulo da Paixão Cearense
DORINHA MEU AMOR	Margot Louro	João Francisco de Freitas
VAI QUE DEPOIS EU VOU	Afonso Stuart	Zé da Zilda/ Zilda/ Adelino Machado / Ayrton

... E o espetáculo continua



Ano de produção: 1958

Direção: Cajado filho

Elenco:

Cyll Farney

Eliana

John Herbert

Dóris Monteiro

Zezé Macedo

Celeneh

Pituca

Augusto Cezar

Italo Rossi

O homem do Sputnik (92 minutos)

O Sputnik cai no galinheiro de um casal de roceiros, Deocleciana e Anastácio Fortuna. Ele é um homem simples e ela tem desejos de se tornar uma socialite. Russos, americanos e franceses viajam para o Brasil para convencer o casal a vender o Sputnik para o seu país. Cada um usará uma tática para convencê-los: favores, a força bruta e o amor.

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 Vianna
 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
 Número de ballet com a *Dança do sabre* de Khatchaturian
 Orquestração e regência: Alexandre Gnatalli

Elenco:

Oscarito: Anastácio Fortuna
 Cyll Farney: Nelson
 Zezé Macedo: Deocleciana
 Neyde Aparecida: Dorinha
 Alberto Perez: Alberto
 Norma Benguell: Mademoiselle Bebê
 Heloisa Helena: Madame Ronicrovitz
 Hamilton Ferreira: Karamazov
 Labanca: Russo 1
 Geraldo Gamboa: Russo 2
 Cezar Viola: Monsieur Rififi
 Gilberto Luiz: Ping
 Diego Cristian: Pong

Joe Soares: Americano 1
 Nestor Montemar: Americano 2
 Ernesto Braga: Americano 3
 Abdias Nascimento
 Abel Pêra: funcionário do departamento de pesquisas interplanetárias
 Fregolente: Dr. Mauro
 Grijó Sobrinho: Seu Manoel
 Hilton Gomes
 Jomeri Pozolli: recepcionista do hotel
 Isaura Galano
 Maria Ocyr
 Denis Grey
 Riva Blanche
 Sergio Roberto
 Tutuca: Americano 4

Música	Intérprete	Autor
<i>MADEMOISELLE BEBÊ</i>	Norma Benguel	Bruno Marnet

Cupim (70 minutos)

Doutor Tristão dos Prazeres, um apresentador de TV, especialista em ciúmes, fala às telespectadoras como o sentimento deve ser banido da relação, por ser o cupim do amor. Muitos seguem seus conselhos, mas ele sofre na hora de colocar em prática a própria teoria.

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

Elenco:

Oscarito: Doutor Tristão dos Prazeres

Sonia Mamed: Geni

Renato Restier: Leopoldo

Margot Louro: Valéria

Augusto Cesar: Geraldo

Cesar Viola: Modesto

Marilú Bueno: fã 1

Rosa Sandrini: fã 2

Macedo Netto:

Paulo Moreno:

Gina Le Feu: garota propaganda

Marlene Cunha: âncora

Paulo Carvalho:

O palhaço o que é?



Ano de produção: 1959

Direção: Carlos Manga

Elenco:

Sonia Mamed

Carequinha

Fred

Hamilton Ferreira

Nancy Wanderley

Fabio Sabag

Labanca

Yara Cortes

Jayme Filho

Francisco Anísio

Castro Barbosa

Zumbi e Zumbinho
Meio Quilo

Aí vem a alegria



Ano de produção: 1959

Direção: Cajado Filho

Elenco:

Sonia Mamed

Renato Restier

Maria Petar

Antonio Carlos

Pituca

Francisco Negrão

Carmem Veronica

Abigail Parecis

Sergio Roberto

Evelin Rio

Jackson do Pandeiro

Almira Castilho

Duas histórias (Cacareco vem aí) 90 minutos

Tuas tramas paralelas:

Paula e Mario formavam um casal apaixonado e foram separados pela prisão de Mario. O rapaz se diz injustiçado e volta para recuperar a dignidade e os bens.

Cacareco, um auxiliar de lavanderia, mente para a família que tem bens. A irmã manda a sobrinha, Maria do Socorro, para morar com o tio rico. Cacareco ludibria a sobrinha e o patrão para manter as aparências.

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 Benedito Macedo

Contra-regra: Vinicius Silva

Editor: Waldemar Noya

Diretor de som: Aloysio Viana

Gravador: Antonio Gomes

Microfonista: Paulo Eurides

Script girl: Arlete Lester

Cinegrafia: Antonio Gonçalves

Assistente: José Assis Araújo

Maquilagem: Paulo Carias e Raymundo Campezzatto

Roupas diversas: Aelson

Costureira – equipe: Euracy Santos

Eletricidade: Victor Neves

Diretor de produção: Cyll Farney

Sistema sonoro Westrex

Orquestração e regência: Alexandre Gnatalli

Elenco:

Oscarito: Cacareco

Cyll Farney: Mario

Sonia Mamed: Maria do Socorro

Odete Lara: Paula

Jayme Filho: Luizão

Duarte de Moraes: Rebuçado

Francisco Anisio: Ancora do programa de TV

Roberto Durval: Almeida (Diretor de TV)

Roberto Maia - capanga

José Missiara - capanga

Alcides Dembros

Bruno Marnet
 Bruno Reis
 Deyse da Silva
 Elizabeth Bele
 Gilberto Tozzi
 Judith Barbosa
 Milton Leal
 Nelson Morrison
 Rafael de Carvalho
 Raul de Barros e seu trombone: músico da Boate
 Roberto Macedo
 Valença Filho
 Deyse da Silva
 Walter Quintero

Música	Intérprete	Autor
FRANQUEZA	Odete Lara	Denis Brian / O. Guilherme
MEU ERRO	Odete Lara	Luiz Bitencourt / Gilberto Milfont

Os dois Ladrões (85 minutos)

Jonjoca e Mão-leve, dupla de ladrões de joias, atuam em hotéis de luxo. Sem saber, roubam a família da futura esposa do irmão de Mão-leve. Eles tentam desfazer o roubo para não estragar os preparativos do casamento que seria realizado com a venda das joias.

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

Direção Musical: Alexandre Gnatalli

Elenco:

Oscarito: Jonjoca

Cyll Farney: Mão-leve/Cicatriz/

Jayme Costa: Panarício

Ema D'Ávila: Madame Fortuna

Irma Alvarez: Heleninha

Jayme Filho: Gregório

Sergio Roberto: Roberto

Lenita Clever: Tereza

Eva Todor: Madame Gabi

Grijó Sobrinho: Português

Waldir Maia:

Atila Lório: Delegado

Adélia Iório: vendedora 1
Adonis 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

Música	Intérprete	Autor
MEIA CANHA	Ema D'Ávila	Dilú Melo / Ovidio Chaves

Quanto mais samba melhor (101 minutos)

Hélio quer produzir um show popular, mas o proprietário da casa noturna só pensa em jazz e bossa nova. O produtor se aproveita de Marisa, filha do dono do estabelecimento, para realizar seus planos.

Ano de produção: 1961
 Direção: Carlos Manga
 Diretor de fotografia: Ozen Sermet
 Argumento: Cajado Filho
 Gerente de Produção: Guido Martinelli
 Gerente de estúdio: Antonio Cunha
 Cinegrafia: Miguel Hochman
 Montagem de cenário: Raul da Silva
 Pintura: Benedito Macedo
 Contrarregra: Roberto Machado
 Editor: Nelo Melli e Waldemar Noia
 Som: Aloísio Viana
 Editor: Antonio Gomes
 Microfonista: Jorge da Silva
 Assistente de direção: Cajado Filho
 Edição: Hildemar Barbosa
 Câmera: Antonio Gonçalves
 Assistente de câmera: José Assis de Araújo
 Maquilagem: Walter de Almeida
 Assistente de maquilagem: Norma Pereira Reis
 Eletricidade: Neves
 Laboratório Cinegráfrica São Luiz
 Alexandre Gnatalli

Elenco:
 Cyl Farney: Hélio
 Maria Petar: Marisa
 Vagareza: Beбето
 Antonio Carlos (Pires): Dedé
 Rose Rondeli: Suzete
 Jayme Filho: Talarico
 Vera Regina: Dorothy Bridge
 Valdyr Maia: Coronel Tibúrcio
 Diana Morel: Shirley
 Jayme Costa: Seu Ademar
 Abigail Parecis
 Castro Filho: Cantor de bossa nova (Castrinho)
 Alfredão: Alfredão
 Cesar Viola: Cornélio
 Eduardo Augusto
 Helio Vilar
 Inah Malagute: Moradora 1

Ítalo de oliveira
 Jefferson Dante
 Maria Amado
 Noel Carlos
 Isabel Camargo
 José Lopes
 Luiz Marques
 May Marcineli
 Paulo Sergio

Nas canções dubladas pelos atores vozes de:

Ademilde Fonseca
 Dircinha Batista
 Jorge Green
 Rubens Leite

Música	Intérprete	Autor
QUANTO MAIS SAMBA MELHOR	Coro	
PORTO INGLÊS	Vera Regina e Vagareza	
TEMA DO JAZZ	Vera Regina	Luiz Eça
BOSSA NOVA	Castrinho	
CAMISA LISTRADA		Assis Valente
TAI		Joubert de Carvalho
E O MUNDO NÃO SE ACABOU		Assis Valente
CACHORRO VIRA-LATA		Alberto Ribeiro
QUEM É?		
EU DEI		Ary Barroso
QUANDO EU PENSO NA BAHIA		Ary Barroso
ALÔ, ALÔ		André Filho
ELA DIZ QUE TEM		Hanibal Cruz / Vicente Paiva
O TIC-TAC DO MEU CORAÇÃO		Alcyr Pires Vermer / Walfrido Silva
ME DÁ ME DÁ		Portelo Juno / Cícero Nunes

Pintando o Sete (80 minutos)

Catito é um palhaço fugido da polícia por deixar a noiva no altar. Ele se esconde na casa do Dr. Claudio, que deseja pregar uma peça em seus amigos que se consideram intelectuais. Claudio pede para Jonjoca, em troca de silêncio, que se passe por Picanssô, um famoso artista plástico.

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

Direção Musical: Alexandre Gnatalli

Elenco:

Oscarito: Catito

Cyll Farney: Dr. Claudio

Sonia Mamed: Zilá

Ilka Soares: Silvia

Maria Pétar: Gilda

Antonio Carlos (Pires): Epaminondas

Zélia Hoffman: madame Dudu

Hélio Colona: Sr. Ourofácil

Abel Pêra: Mendonça

Grijó Sobrinho: Coronel Tibúrcio

Jomeri Pozzoli: Gustavo (mordomo)

Vera Regina

Lili Marlene

Macedo Neto

Joel Vidal

Jorge Ayres
Frederico Chiler
Luiz Gilberto
Ema D'ávila: Filomena Pureza
Nora Ney: Cantora da boate

Música	Intérprete	Autor
MEU AMOR ME DEIXOU	Nora Ney	Carlos Manga / Geraldo Serafim

Entre mulheres e espiões (94 minutos)

Enrico é um desastrado figurante de uma companhia de óperas. Na saída de um ensaio é abordado pela polícia, que o recruta para uma missão secreta, acompanhado da agente secreta XBB.

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
 Direção musical: Alexandre Gnattali Filho

Elenco:
 Oscarito: Enrico
 Vagareza: Totonho
 Roseli Rondelli: Helena
 Marly Bueno: agente XBB/Kátia
 Paulo Celestino: Dimitri
 Modesto de Souza: professor Merqueides
 Matinhos
 Milton Louzada
 Silveirinha: X2
 José Damasceno
 Kleber Drable
 Nena Napoli
 Gilberto Tozzi
 Joaquim de Camilis
 Ana Maria
 Nelson Kapps

Marina Miranda
Cyl Farney (não Creditado)

Música	Intérprete	autor
CARMEN	Hélio Paiva, Isauro Camino e Clara Marisi (Do teatro municipal - RJ)	Georges Bizet

As sete Evas (80 minutos)

César e Mauro são gêmeos. Um deles, muito popular com as mulheres, decide se casar. As sete ex-namoradas tentam impedir o casamento, sequestrando o ex, mas seu irmão gêmeo toma o lugar, para que a noiva não perceba.

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

Música de: Luiz Bonfá

Elenco:

Odete Lara: Lidia

Marly Bueno

Zélia Hoffman

Sonia Muller

Delly Azevedo

Marcia de Windsor

Mirian Roni

Paulo Autran: Candido

Adriano Reys: Augusto

Célia Biar

Helio Colona

Carlos Durval

Cyll Farney: César/ Mauro

Dulcinéia de Souza

Kleber Drabler

Luiz Mazzei

Marc Elliot

Ricardo Amorin

Silvio Soldi

Therezinha Muniz

Therezinha Ribeiro

Valéria Braga

Vasco Antonio Martins

Música	Intérprite	Autor
AS SETE EVAS	Coro	Luiz Bonfá
O BATERISTA MALUCO	Instrumental	Orlando Costa
<i>EL PAREDON</i>	instrumental	Sergio Malta

Os apavorados



Ano de produção: 1963
 Direção: Ismar Porto

Elenco:
 Vagareza
 Nair Belo
 Siwa
 Adriano Reis
 Isabela Kleber
 Cesar Viola

Anexo 3: transcrição dos filmes

O conteúdo deste anexo está no formato digital. O dispositivo de armazenamento está disponível em cada uma das cópias.

Para entender o anexo 3:

- Foram transcritos os diálogos e letras de canções a partir das cópias para pesquisa. Algumas produções estão danificadas, por este motivo faltam trechos e por consequência faltam palavras ou até mesmo frases completas na transcrição.
- As imagens que marcam o início de cada trecho foram feitas a partir de fotografia da projeção, assim, a qualidade das imagens correspondem ao estado de preservação de cada filme.
- As anotações em vermelho correspondem a palavras cantadas, independente da forma como são pronunciadas, se em número musical ou apenas cantarolar do trecho de alguma canção.
- As indicações numéricas, também em vermelho, indicam início e fim de inserções musicais, sejam diegéticas, extra-diegéticas, canções ou música instrumental.
- A relação de atores e personagens, listada no início de cada transcrição foi feita por nossa pesquisa por meio de comparação com fotos em revistas e jornais da época. Alguns nomes não foram encontrados, desta maneira temos nomes de atores creditados sem indicação de personagem interpretada no filme.