




MÔNICA RUGAI BASTOS

TRISTEZAS NÃO PAGAM DÍVIDAS: UM ESTUDO SOBRE A ATLÂNTIDA  
CINEMATOGRAFICA S.A.

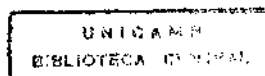
Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Departamento  
de Sociologia do Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas  
da Universidade Estadual de  
Campinas, sob a orientação do  
Prof. Dr. Renato Ortiz. 1997

Este exemplar corresponde à  
redação final da dissertação  
defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em  
30/09/97.

Banca:

Prof. Dr.   
Prof. Dr.   
Prof. Dr. 

abril/1997



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
T. / Umicamp	
B. 297t	
V. F.	
T. 30783	
PROC. 284/97	
C <input type="checkbox"/> D <input checked="" type="checkbox"/>	
PREC. R\$. 11,00	
DATA 14/06/97	
N.º CPD	

CM-00098351-7

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

B 297t

**Bastos, Mônica Rugai**

**Tristezas não pagam dívidas: um estudo sobre a Atlântida cinematográfica SA / Mônica Rugai Bastos . - - Campinas, SP: [s.n.], 1997.**

**Orientador: Renato Ortiz.**

**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Política e Cultura - Brasil.\* 2. Cinema - Brasil.\* 3. Filmes musicais - Brasil.\* I. Ortiz, Renato, 1947 - . II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

Os agradecimentos são a parte mais difícil de um trabalho como este. Deveriam se estender a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que fosse realizado.

Se é assim, devo agradecer aos professores, funcionários e colegas da Universidade de São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade Estadual de Campinas, locais onde realizei minhas graduações e os créditos para a obtenção do grau de mestre.

Em especial e em primeiro lugar, antes mesmo de meu orientador, devo agradecer ao professor José Mário Ortiz Ramos, que foi quem me ensinou como analisar filmes, como transformar o cinema, que até então era meu lazer, em objeto de estudo. Graças a ele, tornei-me apaixonada pelo tema.

Depois dele, ao meu orientador, professor Renato Ortiz, cujo exemplo de disciplina no trabalho de escritura me foi fundamental. Agradeço sua paciência.

Precisaria agradecer ao professor Octávio Ianni, grande mestre de várias gerações de cientistas, dentre as quais a minha. Sua curiosidade inquieta é uma das minhas melhores lembranças dos cursos.

Outra professora importante foi Norma Telles, cujos cursos me ensinaram novas perspectivas da análise literária. Serviram de base e orientação no meu trabalho.

O professor Alcir Lenharo me concedeu o privilégio de poder dialogar sobre o tema, em parte comum ao seu trabalho. Foi experiência estimulante e profícua. Participou de meu exame de qualificação, juntamente com o professor José Mário. Ambos contribuíram muito para a redação final. Tornaram-se meus amigos ao longo deste trabalho.

Dos amigos, falha imperdoável seria deixar de citar Ana Cecília Nogueira, cuja amizade dedicada é raridade. Não só estimulou a realização da dissertação, como participou de discussões, de idas aos cinemas e arquivos, me ajudou a clarear idéias, se dispôs a ajudar na revisão, enfim, dessas coisas que só os amigos do peito, daqueles que nem existem mais, fazem.

Todos agradecem à família. No meu caso, minha família contribuiu, realmente, para a realização de meu trabalho. Grande parte de minha formação intelectual, recebi, literalmente, em casa. Meus pais, José Maria e Elide, me deram dois marcantes exemplos de profissionalismo e dedicação ao trabalho. A disciplina necessária ao trabalho intelectual aprendi com eles, ao mesmo tempo em que estimulavam minha criatividade e raciocínio. Quando optei pela área de Ciências Sociais, tive em minha mãe todo o apoio para construir uma base de conhecimento sólida. Em relação a este trabalho, pude contar com sua disposição para desvendar alguns pontos obscuros que achei pelo caminho.

Às minhas irmãs, Helena e Alessandra, agradeço o apoio, as conversas, a companhia no cinema, nos museus e arquivos durante a pesquisa. Acredito que, se não fosse por este trabalho, não teriam a chance de assistir a vários filmes. Por

outro lado, graças às suas observações investiguei aspectos que talvez me passassem despercebidos.

A base deste trabalho é um pouco do que cada uma destas pessoas me concedeu, mas, o trabalho, propriamente dito, é uma atividade solitária da qual apenas o autor participa. Requer muita disciplina e alguma criatividade. É um esforço tão grande, que ao final dele, gostaríamos que tivesse contribuído, ao menos um pouco, no esclarecimento de algum ponto obscuro, ou tivesse ajudado a tornar algo um pouco mais conhecido. Espero, sinceramente, que este tenha conseguido fazer.

**às minhas avós, Vendramina e Izalina, e aos  
meus sobrinhos, Joana e Tomás,  
representantes de quatro gerações que viveram  
emoções através do cinema.**

*"A técnica fotográfica do cinema, que antes de mais nada copia, confere mais validade própria para o objeto estranho à subjetividade do que os processos esteticamente autônomos; no percurso histórico da arte, esse é o ponto de retardamento do cinema. Mesmo onde ele decompõe e modifica os objetos (tanto o quanto isso lhe é possível), a desmontagem não é completa. Por isso é que ela também não permite uma construção absoluta; os elementos em que esses objetos vêm a ser desmontados conservam algo material, de coisa, não são 'valeurs' puros. Por força dessa diferença, a sociedade se insere no filme de modo bem diverso, muito mais imediato (da perspectiva do objeto) do que na pintura ou na literatura avançadas."*

Theodor Adorno

## **Índice**

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1- Algumas informações sobre o cinema nacional .....</b>	<b>13</b>
<b>Os filmes de Hollywood .....</b>	<b>14</b>
<b>Cinema e empresa.....</b>	<b>17</b>
<b>Política cultural e órgãos disciplinadores .....</b>	<b>47</b>
<b>Ponderações sobre os efeitos das leis .....</b>	<b>60</b>
<b>Capítulo 2- As caras do Brasil .....</b>	<b>65</b>
<b>A "fábrica" de filmes .....</b>	<b>67</b>
<b>Fabricando o povo e a nação .....</b>	<b>76</b>
<b>Alegria: o retrato do Brasil .....</b>	<b>91</b>
<b>Tipologia .....</b>	<b>95</b>
<b>Capítulo 3- Visão social e política .....</b>	<b>120</b>
<b>Sobre as chanchadas .....</b>	<b>121</b>
<b>Ênfase nas oposições .....</b>	<b>123</b>
<b>Tipologia e caricatura .....</b>	<b>149</b>
<b>Diferentes características de direção .....</b>	<b>156</b>
<b>Nossas estrelas: elas existem? .....</b>	<b>167</b>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>169</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>180</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>201</b>

# **Introdução**



*"Um dia, eu consigo a oportunidade de conhecer a Atlântida, que era o nosso Hollywood, a nossa MGM. (...) Estava muito emocionado porque ia conhecer o Watson Macedo. Então, eu já estava esperando entrar na aquele estúdio maravilhoso, uma sala com tapete vermelho, oito secretárias, encontrara o Watson Macedo detrás de uma mesa linda de morrer, cheia de garotas de shortsinhos... Quando o carro parou, eu já tomei um susto porque era uma garagem. Aí, eu entrei na garagem, tinha um galpão no fundo; fui entrando, aquele labirinto. De repente entrei em uma serraria, estavam fazendo cenários. O Cyll (Cyll Farney, grande galã da empresa na época) <sup>1</sup> foi na minha frente, eu fui atrás. Tinha um camarada plainando uma porta. O Cyll parou e disse: - Manga, este é o Watson Macedo! Este foi o meu primeiro contato com a realidade do cinema nacional. Mas dentro daquele galpão, dentro daquela garagem, foi onde tudo se iniciou; e aquele diretor que plainava foi quem sacou a comunicação. Foi ele quem fez a fórmula do filme verdadeiramente nacional. Foi ali que se iniciou uma indústria, ali se fez uma indústria."*

Carlos Manga, depoimento para o documentário "90 anos de história do cinema"

---

Plumas e paetês. Pandeiros e requebros. Carnaval, samba e marchinhas. Paródia e sátira. Carnavalização dos temas, sátira aos costumes, paródia aos

---

<sup>1</sup>Nota do autor.

sucessos de Hollywood, folclorização de personagens. Isso era diversão, era o cinema nacional a partir do final dos anos 30, até meados de 50. Esta era a *Atlântida*. Vedetes e malandros emoldurados pela Baía da Guanabara, por Copacabana, pela Urca. Vilões e mocinhos duelavam sobre os olhares apreensivos das mocinhas e das imensas platéias dos filmes nacionais da época. Talvez seja interessante lembrar que neste cenário desfilavam estrelas como Eliana Macedo, Cyll Farney, Anselmo Duarte, Oscarito e Grande Otelo, citando apenas aquelas que estiveram relacionadas com a *Atlântida*. O carnaval era o grande tema da cultura nacional. Seguindo, de certa maneira, os esquemas hollywoodianos de produção, o cinema nacional conseguiu, entre as décadas de 30 e 50, criar um panorama de fantasia na capital federal e oferecer estrelas para a fantasia da população. Distribuíam-se várias publicações semanais e quinzenais sobre cinema<sup>2</sup>, e ao mesmo tempo, a estratégia que relacionava os lançamentos de marchas carnavalescas e filmes foi extremamente bem sucedida.

Ir ao cinema era "moderno". Viver nas cidades também, e dentre todas as cidades brasileiras, morar no Rio de Janeiro, ou melhor, na Guanabara, era "o máximo". A capital federal era o "coração do Brasil", linda. O local onde tudo acontecia. Tudo, política ou cultura. Não existia nada mais próximo da ordem do dia, que se estirar pela manhã - não muito cedo - nas areias de Copacabana, a "princesinha do mar", ou, no caso de alguém "bem nascido", na piscina do Copa - refiro-me ao famoso hotel da família Guinle, o Copacabana Palace -, mais que um cartão de visita da cidade, um endereço obrigatório para o "jet set" internacional. Vir ao Rio e não se hospedar no Copa, no caso dos ricos e famosos, era mais ou menos como

---

<sup>2</sup> Cinerama, Cinearte, Cinelândia, Cine-revista, Cine-repórter, Filmelândia entre outras.

ir à França e não provar um gole de champanhe. Mesmo não sendo frequentador das colunas sociais, o Golden Room - boate do Copacabana Palace - era o local mais procurado por aqueles que queriam conhecer o luxo da Capital. A boate do Hotel Vogue, destruída por um incêndio em 1955, era também uma referência da noite da mais fina sociedade carioca. Outras boates, igualmente conhecidas e frequentadas por personagens da política e da "alta sociedade" eram a Casablanca e a Sacha's. O Rio simbolizava, a partir da década de 40, todo o glamour, toda a impaciência frenética das grandes cidades do mundo: representava a pressa do Brasil para se "modernizar".

Essa concepção de modernidade foi forjada nos primeiros anos do governo Vargas, tendo como metas a centralização política e a industrialização do país, esta se iniciando com o desenvolvimento da indústria de base. A partir de 1930, enfrentou-se o desafio de transformar uma economia totalmente ancorada na atividade agrícola em uma economia capaz de produzir insumos básicos, ou ao menos parte da matéria-prima necessária para ativar a industrialização. Durante o período compreendido entre 1930 e 1954, o Brasil construiu siderúrgicas, iniciou a exploração do petróleo, mudou parte de sua legislação - mudanças constitucionais, na estrutura das leis trabalhistas e criminais -, dando passos decisivos no sentido do desenvolvimento da indústria de base, e da possibilidade de implementação posterior da indústria de bens de consumo duráveis.

Ao mesmo tempo que mudava significativamente a estrutura sócio-econômica do país, Vargas teve que enfrentar forças oposicionistas. Seu governo alterou de maneira considerável o sistema de forças políticas e

sociais, até então vigente. Retirou o poder político que durante os primeiros anos da República estava concentrado em mãos paulistas e mineiras, mas não o redistribuiu. Tentou eliminar os regionalismos, que impediam a centralização do poder do Estado. Criou a burocracia federal do Estado, concentrada no Distrito Federal; tornou-a autônoma, com carreira e planos de cargos e funções, para que pudesse trabalhar sem as pressões que envolvem as alternâncias no poder dos diversos partidos políticos; por outro lado, permitiu que se tornasse tão independente que acabou por não precisar mais atender aos objetivos para os quais foi criada.

Outra característica do governo de Vargas foi a tentativa de educação do povo para a cidadania. Nessa direção, conseguiu agrupar ao seu redor uma série de renomados intelectuais preocupados com a questão nacional. Com a ajuda deles, criou um sentido de nacionalidade, que já não estaria expresso apenas no pensamento, mas seria efetivado através de ações durante seu governo. A partir de sucessivas reformas no sistema educacional, da criação de órgãos públicos especializados no desenvolvimento da educação e da cultura, via aparelho de Estado tentou-se focalizar a importância de certos princípios básicos que possibilitavam a "construção" de uma nação forte e poderosa. Princípios como o civismo, a importância da família, da escola, propunham a integração da população brasileira em um novo tipo de sociedade que valorizava o desenvolvimento, porque reconhecia o bem-estar proporcionado por ele. Um Estado moderno poderia oferecer este bem-estar almejado. Para tanto, deveria ser fortalecido, através da adesão da maioria da população. Nesse processo procurou-se, também, educar o povo para o trabalho na indústria,

fazendo-o acreditar que a riqueza de uma nação dependia do trabalho de seu povo. Esta idéia fundamental iria mudar o "ethos" do trabalho. Busca-se alterar a perspectiva, até então vigente, de que trabalho era para pessoas pobres, sem recursos, que não "deram certo", e que portanto, deveria estar associado à vergonha, a uma certa marginalização social. Vargas tentou, portanto, criar novo tipo de ética do trabalho, algo semelhante ao que fora instituído pela ética protestante, durante os primórdios da era industrial. Segundo essa nova versão instaura-se uma particular importância para o trabalho: trata-se de elemento vital, base de toda a ascensão social.

Vargas se utiliza do cinema nacional para a divulgação das novas idéias. É claro que não apenas do cinema. Mas ao fazê-lo engendra uma fórmula dúplice. De um lado, apoia-se na tese de que o fato de ser nacional torna o cinema brasileiro melhor do que o estrangeiro. De outro, ao veicular idéias, valores nacionais provoca uma identidade imediata do público com os princípios a serem assimilados. Com tal estratégia consegue-se simultaneamente que o público compareça em massa e que ao fazê-lo esteja mais aberto à absorção daqueles princípios.

Para conseguir transmitir essas novas idéias, o governo deveria ter acesso aos principais meios de comunicação da época: o rádio e o cinema. O poder de penetração destes já era bastante conhecido e utilizado por vários governos, inclusive durante a guerra. A base da publicidade foi a criação de "slogans" ou frases de efeito, facilmente memorizadas pelas pessoas e portanto facilmente lembradas. Às frases, os anunciantes acoplavam músicas, e além disso, criavam situações cotidianas, que ficavam desta forma permanentemente associadas aos produtos que queriam vender. Da

mesma forma, quando se tratava de idéias e não produtos a serem divulgadas, o estímulo era associá-las a algo já conhecido, ou facilmente lembrado, em diversas ocasiões, durante a maior parte do dia. Assim, essas idéias apareciam como já familiares, correntes no cotidiano. Isso torna o cinema mais importante que o rádio, pois esse veículo permitia a associação imediata imagens/idéias.

Nos anos 30 o rádio tinha muito maior penetração que o cinema, de divulgação bastante restrita pelas diferentes regiões do país. Através de suas ondas muitos nomes ficaram conhecidos em praticamente todo o território nacional, transformando-se em mitos vivos. A primeira eleição da Rainha do Rádio ocorreu em 1937, sendo eleita Linda Batista. A festa foi promovida no Iate dos Laranjas, barco carnavalesco ancorado na Esplanada do Castelo no Rio de Janeiro. Manteve o título por 11 anos, pois o concurso só foi reorganizado em 1948, pela Associação Brasileira de Rádio. Em 1948 foi eleita a irmã de Linda, Dircinha Batista. Ambas apareciam correntemente ao lado de Getúlio Vargas.

A capacidade do rádio para criar mitos pode ser verificada na ocasião da morte de Francisco Alves, o Rei da Voz, em 1952, que morreu em consequência de um acidente automobilístico na Via Dutra. Seu velório reuniu mais de 50 mil pessoas na Cinelândia. O país ficou em luto. Chico Alves foi um desses fenômenos criados pelo rádio. Ficou conhecido em todo o país, e era considerado o melhor cantor de todos os tempos. Sua morte prematura e trágica ajudou a consolidar o mito.

Esses mitos, criados pelos meios de comunicação de massas, tornaram-se peças fundamentais da indústria cultural no mundo todo. Através de suas imagens e vozes que as empresas movimentavam vastas quantias de dinheiro. As vidas dessas estrelas e galãs exploradas em vários aspectos, eram responsáveis pelas vendas de revistas e jornais, e suas imagens permitiam a venda de incontáveis produtos industriais nem sempre vinculados ao entretenimento. Os estúdios de cinema detinham, através de contratos de exclusividade, controle sobre os movimentos de suas principais estrelas e galãs, e, a não ser em casos específicos, toda a vida dos mesmos tornava-se alvo de campanhas publicitárias envolvendo milhões de dólares, promovendo filmes, canções e, principalmente, o estúdio onde trabalhavam. Esse traço marca um momento de transição do cinema, que passa a articular-se a várias esferas da sociedade, muito distantes daquelas da cultura.

A produção de filmes modifica-se, não apenas a partir da evolução tecnológica dos equipamentos, mas, principalmente, a partir da sua inserção no mercado capitalista. Quando se torna uma atividade industrial, as modificações são muito mais vinculadas ao processo de produção do que propriamente à linguagem do veículo, quando consideramos os países em geral.

No caso do Brasil, as coisas aconteceram de maneira um pouco diversa. É bem verdade que o rádio tinha poder de penetração no território nacional, e suas estrelas eram bastante conhecidas. Entretanto, o cinema não alcançou essa força, pois o processo de distribuição para o extenso território

nacional demorou muito para ser regularizado. Os filmes chegavam com muito tempo de atraso.

As estrelas nacionais dificilmente conseguiriam rivalizar-se com as de Hollywood. Os gastos com publicidade e de divulgação de suas vidas glamurosas eram astronômicos, e assumidos por grandes estúdios. No Brasil, o fenômeno de produção cinematográfica através de empresas começou a se consolidar no início da década de 30. O processo de produção cinematográfica somente chegou a se tornar industrial na década de 50, com a companhia *Vera Cruz*.

A *Atlântida* produziu mais de 70 filmes durante o período que funcionou como estúdio, de 1941 a 1962. Durante a década de 50 produziu em ritmo industrial, embora o processo produtivo não fosse além da manufatura. Seus equipamentos eram ultrapassados, restos de filmes eram aproveitados em outras produções. Mesmo assim, seus filmes alcançaram vasto público. A empresa consagrou um gênero de produções que ficou associado ao seu nome: a chanchada.

### **A pesquisa**

A *Atlântida Empresa Cinematográfica S.A.* foi importante produtora de filmes no país de 1942 até 1964, não tendo merecido ainda estudo sistemático sobre sua atuação. Foi muito citada em trabalhos sobre cinema no período, ou sobre o gênero chanchada, sobre a atuação de atores negros no cinema brasileiro, ou ainda sobre a relação entre o rádio e o cinema durante os anos em que atuou. Quando iniciei a pesquisa, tinha certa



intuição de que encontraria alguns indícios sobre a relação entre o governo, principalmente do período de Vargas, e as produtoras de cinema. Interessava-me saber porque havia sido somente neste período da história do cinema nacional que tinham existido grandes produtoras.

Ao terminar de realizar a pesquisa, tanto de documentos da época, principalmente sobre a legislação e a criação de órgãos que atuavam no setor das comunicações no país, quanto sobre os filmes realizados pela empresa, percebi que os empresários do setor adotaram a idéia de que a modernidade seria conseguida a partir de um projeto político-econômico encampado pelo governo. Isso respondia, de certa maneira, à primeira indagação: existia intensa relação entre o Estado e os produtores cinematográficos. Embora constatada a heterogeneidade da produção da época levantou-se a hipótese da existência de uma marca comum nos trabalhos dos intelectuais e da produção cultural da década de 30 - o nacionalismo - tema sugerido por vários estudiosos do período.

Trabalhando também com a afirmação de ter sido o Estado Novo organizado a partir de um processo conciliatório, procurei verificar como esta característica se explicita na documentação oficial da época. De fato, nesses documentos, o Estado aparece como "defensor dos interesses gerais da sociedade", mascarando a existência de interesses conflitantes no seio da sociedade. A partir de certa condução política, o conflito não se explicitava no âmbito de classes divergentes, mas entre os diversos tipos de elites brasileiras, enriquecidas em diferentes setores econômicos. A conciliação foi vista como o único modo de governar na intenção de centralizar o poder político, fragmentado entre os diversos grupos. Este

momento de tentativa de reunião, foi marcado também pelo êxodo rural. Grandes massas de trabalhadores urbanos passam a fazer parte do cenário político, e foram cooptadas pelo governo, tornando-se sua base de sustentação. São trabalhadores de todos os setores, inclusive o de serviços, pertencentes às classes mais baixas. Entretanto, existe também um apelo do governo Vargas às classes médias. Os filmes da *Atlântida* vão mostrar, de certa forma, a mudança de cenário político e a reorganização de forças sociais. Ao assistir os poucos filmes que restaram intactos da empresa, verifiquei a incorporação de diversos elementos presentes na época.

Enfrentei diversos problemas ao entrar em contato com o material de pesquisa. A primeira foi a péssima condição de acondicionamento dos filmes e dos equipamentos para assisti-los. Nem as fichas técnicas das películas realizados pela empresa estão reunidas em um só local. Boa parte das informações retirei de revistas da época, de algumas publicações da EMBRAFILME, e nos arquivos do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. A Cinemateca do referido museu recebeu boa parte do acervo do Museu de Imagem e do Som daquela cidade, pois o mesmo passou por diversas reformas para ter seu prédio adequado para arquivar o material, classificá-lo e abri-lo para a consulta pública. O MAM também conta com biblioteca especializada em cinema, na época aberta ao público. A maior parte das publicações consultadas estavam nas bibliotecas Mário de Andrade, em S. Paulo; na Nacional, no Rio de Janeiro; em diversos acervos de faculdades da Universidade de S. Paulo; e nos acervos de vários institutos da Universidade de Campinas; embora também tenha utilizado algumas publicações catalogadas na Pontifícia Universidade Católica de S. Paulo. Os documentos oficiais a que tive acesso estavam

organizados pela equipe de pesquisadores do Centro de Pesquisa e Documentação (CPDOC -FGV), do Rio de Janeiro, e no Arquivo Nacional, também no Rio de Janeiro. Consultei a biblioteca da FIESP, na época aberta ao público, para complementar a pesquisa sobre legislação do período. Esta biblioteca tem organizado acervo de toda a legislação federal e do estado de S. Paulo, desde a República. A parte final da pesquisa sobre os filmes da empresa realizei no Museu da Imagem e do Som de S. Paulo, e na Cinemateca, também em S. Paulo. A Cinemateca vem realizando o trabalho de restauração dos filmes do período, sem o qual, muitos mais já teriam sofrido as consequências do tempo da umidade provocada pelo mau-acondicionamento, resultantes do descaso com a memória bastante comum em nosso país.

# **Capítulo 1- Algumas informações sobre o cinema nacional**

## Os filmes e mitos de Hollywood

Em 1930, quando iniciou-se a criação das empresas cinematográficas que possibilitariam a produção de filmes em esquema industrial no Brasil, a identificação do público com o cinema era imediata: as imagens em movimento já tinham sido absorvidas como nova forma de perceber o mundo; o "star system" de Hollywood estava se consagrando. Este sistema de produção, com ênfase na existência de estrelas de cinema apresenta, entretanto, um paradoxo importante: ao mesmo tempo em que cria a ilusão de identificação, permitindo contato quase direto com as estrelas, na tela, e com suas vidas pessoais, em revistas e jornais - o que muitas vezes tem caráter publicitário ou mercadológico -, deve conseguir um distanciamento capaz de garantir espectadores em torno do mundo, universalizando os temas abordados em seus filmes. Como todo o objeto de consumo, a estrela apresenta duas facetas: precisa ser suficientemente concreta para poder ser 'vendida' através dos filmes; mas necessita ser diáfana para poder se diferenciar do restante dos 'mortais'. Os estúdios de cinema atingem esse objetivo através da mitificação dos atores e atrizes. Trata-se de forma invertida em relação àquela apresentada pelo teatro grego, onde o ator pode representar um mito. No cinema, o ator torna-se o mito no momento em que representa os anseios da humanidade. Há uma projeção das aspirações do público sobre o intérprete, projeções essas que o recobrem e que fazem que, nesse processo perca sua individualidade. É disto que vive o cinema.

Segundo Edgar Morin<sup>1</sup>, as estrelas de cinema preenchem o "vazio" deixado pela falta de heróis no mundo moderno. Aponta para a capacidade que este meio teve de "destruir" a figura do ator, porque podia prescindir dele.

Neste sentido, pode-se dizer que o cinema é seu próprio personagem. A necessidade de atores profissionais passa a ser secundária. A linguagem cinematográfica permite a criação de uma obra que enfatize ora um, ora outro aspecto de modo independente. Por exemplo, os filmes podem ser documentais, prescindindo de atores; a iluminação pode ser um personagem, como em alguns filmes do realismo alemão; a montagem, como em filmes soviéticos, pode ganhar autonomia. Enfim, diferentemente do teatro, onde a presença do ator é fundamental, a importância deste pode ser relativizada na forma assumida pelo filme. Entretanto, ainda segundo este autor<sup>2</sup>, apesar da estrela não fazer parte diretamente da essência do cinema, foi possível a criação do "star system". Isto porque sua linguagem "atrofiou" a representação, criando uma disciplina sem a qual o ator inexistia. Foi esta aparente contradição que permitiu a criação das estrelas. Atrizes e atores tornam-se estrelas quando suas personalidades são transformadas a partir dos personagens que representam, e vice-versa. Esta simbiose se perpetuou até o momento em que os espectadores não conseguiam distinguir entre a vida real e a ficção. Em muitos casos, as próprias estrelas não conseguiam se diferenciar das criaturas de Hollywood. Alguns deles não conseguiram conviver com sua transformação em mitos, porque o processo muitas vezes acabava esfacelando suas verdadeiras personalidades, assim se aposentavam ou

---

<sup>1</sup> Ver Edgar MORIN, "As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema", R. Janeiro, José Olympio, 1989.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*.

morriam prematuramente. E aí, tanto melhor para Hollywood: desapareciam das telas como mitos, sem terem envelhecido, sem o desgaste de sua imagem.

Esta aparente contradição pode ser explicada. As próprias estrelas e suas vidas particulares eram objeto das campanhas publicitárias do cinema e veiculavam um tipo de vida e de consumo que movimentava milhões de dólares. Através delas, Hollywood conseguiu transformar-se na indústria cultural, por excelência, vendendo não apenas filmes, porque na verdade, eles se tornaram apenas a ponta da pirâmide de produtos vinculados à indústria cinematográfica, mas 'modo de vida', transformando-se em mina de ouro para outras campanhas publicitárias, atraindo capital para grandes produções. É importante, portanto, considerar a criação dos grandes estúdios em Hollywood como parte de determinada fase de desenvolvimento da indústria cultural, e, nesse processo, as estrelas de cinema foram fundamentais.

No início, o cinema movimentava apenas um grupo restrito de pessoas vinculadas diretamente à produção e à exibição de filmes. Este período vai desde sua criação, em 1896, até o final da década de 20, aproximadamente. Depois disso, as empresas investiram capital para controlar a distribuição de seu produto em termos mundiais. É difícil detectar o momento preciso em que a produção dos filmes passa a ter caráter verdadeiramente industrial, mas sabe-se que no momento em que os estúdios passaram a gerenciar a comercialização e distribuição de seus produtos, houve mudanças na hierarquia de comando dos estúdios. Foram introduzidos profissionais de 'marketing' e produtores executivos que cuidavam

diretamente dos interesses financeiros dos produtores. Pode-se afirmar que a partir deste momento, o processo criativo dos filmes estava inteiramente subordinado à 'lógica de mercado'. A indústria do cinema passou então, a movimentar milhões de dólares de outros segmentos da economia, nem sempre vinculados ao entretenimento. A imagem das estrelas e astros de Hollywood era utilizada na venda de produtos; os roteiros dos filmes vendiam "modos de vida". A vinculação entre os mais diversos ramos do entretenimento e a publicidade de produtos industriais, emprestou uma aura de sofisticação e glamour ao consumo, bem como possibilitou a difusão intercontinental do modo de viver norte-americano, que se tornou modelo para as sociedades em vias de industrialização, principalmente as latino-americanas.

### **Cinema e empresa**

A proposta de criação, no Brasil, de uma empresa cinematográfica, aos moldes hollywoodianos, no início da década de 40, relacionava-se, sem dúvida, com todo clima ufanista proposto e divulgado pelos idealizadores do Estado Novo. A idéia de transformar o país em potência, com indústrias de transformação, implantação de metas de desenvolvimento coordenado, e, principalmente, integrado dependia, e muito, da integração nacional, para a qual os meios de comunicação de massa vão desempenhar papel fundamental.

A fundação da *Atlântida* ocorreu em 1941, com participação de Moacyr Fenelon - que tinha ajudado na criação da *Sonofilmes*, empresa que surgiu da modificação social da *Waldow Filmes*, de Wallace Dowley -, de Paulo



e José Carlos Burle e do conde Pereira Carneiro - proprietário do **Jornal do Brasil**. Existem algumas dúvidas a respeito de sua fundação, principalmente com relação a seus fundadores, e a composição do capital inicial.<sup>3</sup> A intenção manifesta dos empresários era produzir cinema de maneira industrializada e contribuir para o "engrandecimento da nação". Suas primeiras produções foram cinejornais e reportagens especiais exibidas antes dos seriados que passavam nos cinemas anteriormente ao filme principal do programa. A empresa foi criada quando já surgiam questionamentos referentes à política cultural do governo de Getúlio Vargas.

A relação intensa e conflituosa entre governo e produtores culturais foi uma das marcas da gestão Vargas que se estendeu de 1930 a 1945. Se por um lado, o governo percebia a importância do desenvolvimento do setor, incentivava as produções nacionais, por outro censurava e restringia a possibilidade de criação, tendo sido, muitas vezes, concorrente direto dos cineastas ao realizar suas próprias produções. Entretanto, esta fase foi bastante produtiva para o cinema nacional, apesar das eternas reclamações dos produtores. O número de filmes e complementos fala por si mesmo<sup>4</sup>. A intervenção do governo no setor possibilitou alguns progressos tecnológicos imprescindíveis para que se pudesse competir, de alguma forma, com as produções estrangeiras, e, criou condições de avaliar o mercado e a indústria nacionais. Os relatórios feitos levantavam número de

---

<sup>3</sup> Ver Afrânio CATANI e José I. de Melo SOUZA, "A Chanchada no Cinema Brasileiro", S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

<sup>4</sup> Vide anexo "Informações sobre o Cinema Brasileiro", com relatório sobre a produção de 1935. Foram produzidos 504 complementos e 4 filmes de longa-metragem. Segundo dados recolhidos pela filmografia de Fernão RAMOS (org.), "História do Cinema Brasileiro", S. Paulo, Art Editora, 1987, foram produzidos cerca de 50 longa-metragens entre 1930 e 1945 no Brasil.

salas, de produtores, capacidade produtiva ideal, número de filmes efetivamente produzidos, capacidade exibidora. Antes da centralização política proposta e conseguida por Getúlio Vargas, as informações, quando existiam, não eram federais, mas estaduais ou municipais. Portanto, tais informações só poderiam ser úteis para avaliar pequenas localidades, sem nenhuma idéia global. O conflito de interesses existente entre governo e produtores de cinema era, de certa forma, esperado, uma vez que todos os documentos produzidos na época revelavam a intenção de promover o desenvolvimento do setor, mas, ao mesmo tempo, utilizar a capacidade de difusão e penetração do meio de comunicação. Vejamos pois, os impasses e as resoluções do período que se seguiu a 1930 e que se estendeu, de certa maneira até 1954.

## **I - Primeira Era Vargas - 1930/1945**

Durante o período que se seguiu à tomada de poder em 1930 houve, não apenas a reorganização do Estado brasileiro e de suas instituições mais importantes, mas, esta se deu a partir de uma concepção centralizadora de Estado, que fosse capaz de transformar um país, dividido por uma política regionalista, em um país unificado. Este projeto foi idealizado por vários "pensadores" da questão nacional, reunidos em torno do governo e, pelo menos em parte realizado por Getúlio Vargas. Foi um processo que exigiu a criação de novos ministérios, de órgãos capazes de transformar as novas leis em realidade administrativa. Vejamos, então, como se deu o processo.

A partir do exame da documentação da época, nota-se preocupação constante com a criação de mecanismos que possibilitassem o controle dos meios de comunicação de massa, desde o início do governo Vargas. Aparentemente, a equipe composta para assessorar o governo nestas questões percebeu a importância dos meios de comunicação na formação da consciência nacional. Estava atenta ao fenômeno nacional-socialista que vinha ocorrendo na Alemanha, principalmente naquilo que se referia à propaganda e educação popular. Em carta a Getúlio Vargas, Luiz Simões Lopes, enviado especial à Alemanha, relata parte de suas impressões sobre o Ministério da Propaganda: " O que mais me impressionou em Berlim, foi a propaganda sistemática, methodizada do governo e do sistema de governo nacional socialista. Não ha em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente o contato do 'nazismo' ou de Hitler, seja pela fotografia, pelo radio, pelo cinema, atravez de toda a imprensa alemã, pelos leaders nazis, pelas organizações do partido ou, seja, no minimo, pelo encontro, por toda a parte, dos uniformes dos S.A. (tropas de assalto) ou S.S. (tropas de proteção pessoal de Hitler)." <sup>5</sup>

A carta enviada a Getúlio Vargas contém exposição sobre a utilização dos meios de comunicação, apontando para a vantagem de serem controlados pelo governo. O autor sugere, inclusive, a criação de Ministério similar no país.<sup>6</sup> Os idealizadores do Estado Novo perceberam rapidamente a necessidade de se reestruturar as instituições, criando alternativas que

---

<sup>5</sup> Carta enviada por Luiz Simões Lopes a Getúlio Vargas, de Londres, em 22 de setembro de 1934. Documento encontrado no CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas, no R. Janeiro.

<sup>6</sup> "A organização do M. da Propaganda fascina tanto, que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil. Evidentemente, não temos recursos para manter um órgão igual ao alemão; não temos necessidade de muitos dos seus serviços e nem a nossa organização política e administrativa o comportaria, mas podemos adaptar a organização alemã, dotando o país de um instrumento de progresso moral e material formidável." - Em carta de Luiz Simões Lopes, op.cit.

possibilitassem o acesso direto à produção cultural. O binômio "educação/cultura" foi forjado na ocasião. Se o Estado fosse capaz de unificar o território nacional em torno das idéias de modernização do Estado e da sociedade, e de "educação para todos", mais fácil seria manter a unidade territorial e política em torno dos ideais defendidos por Getúlio Vargas e aqueles que o mantinham no poder. Para tanto, seria necessário construir aparato governamental capaz de sistematizar e controlar a produção dos meios de comunicação de massa, criando também estrutura burocrática correspondente.<sup>7</sup>

A importância de se criar novas instituições, mais modernas, mais adequadas ao desenvolvimento de novas forças econômicas foi logo percebida pelos idealizadores do Estado Getulista. As novas forças socio-econômicas se encarregariam de buscar o equilíbrio ou duelar com as velhas, cabendo ao Estado o papel de árbitro do conflito<sup>8</sup>. Desta forma, Vargas construiria um governo no qual as forças políticas anteriores teriam poucas influências, já que as velhas instituições passariam por modificações e novas seriam constituídas. Os idealizadores do Estado também estavam atentos à importância que assumiria a burocracia nesta nova organização. Seriam criadas leis formalizando as funções dos funcionários de cada uma das instituições já existentes, bem como leis criando novas instituições. O funcionário público passou a ser visto como representante do Estado<sup>9</sup>, e sua carreira a ser valorizada.

---

<sup>7</sup> Ver Max WEBER, "Ensaio de Sociologia", R. Janeiro, Zahar, 1979 - Parte II, Burocracia.

<sup>8</sup> Ver Max WEBER, op. cit. - Parte I, A política como vocação.

<sup>9</sup> Ver Adriano CAMPANHOLE e Hilton Lobo CAMPANHOLE, "As Constituições do Brasil - 1824-1969", 6. edição, S. Paulo, Ed. Atlas, 1983.

A primeira menção ao funcionalismo público foi feita na primeira Constituição brasileira, a promulgada em 25 de março de 1824. No entanto, tratava apenas das responsabilidades do "empregado público", sem nada mencionar sobre cargos ou planos de carreira. O mesmo acontece em 1891. A

A criação de burocracia estatal vinculada a interesses diretamente ligados à estrutura do Estado, e de novas instituições, organizadas de maneira mais centralizada, destruiu alguns fatores de poder regional, e enfatizou a nova vocação do Estado: estar acima de conflitos e disputas de pequenos grupos políticos.

## 1 - Importância dos meios de comunicação de massas

Quando se inicia o governo Vargas, o rádio já se transformara em bem de consumo mais popularizado no Brasil do que fora anteriormente. Este veículo fora implantado desde 1923; entretanto, somente por volta de 1930, com o barateamento do custo dos aparelhos, é que teve alcance mais amplo. Isso não passou despercebido aos idealizadores do Estado Novo. Em 1932, foi proposta uma legislação que permitia a publicidade através do mesmo, e ao abrir 10% da programação diária para esta finalidade<sup>10</sup>, ampliou-se o número de emissoras e o capital investido. Entretanto, o rádio não foi apenas utilizado de maneira a unificar o território nacional através da notícia, foi percebido seu potencial como divulgador de idéias do governo e como veículo para a educação. Pode-se afirmar a partir da documentação encontrada, que os veículos de comunicação de massas

---

primeira Constituição a trazer um título inteiramente dedicado ao funcionalismo público foi a promulgada em 16 de julho de 1934 - Título VII, arts 168 a 173 - , convocando-os para formular o seu Estatuto, e mencionando plano de carreira. Além disso, estabelece que o ingresso a cargo público não eletivo deveria ser feito a partir de exame, o chamado "concurso público", aberto a todo o brasileiro que preenchesse os requisitos pré-estabelecidos.

<sup>10</sup> Ver Renato ORTIZ, "A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural", S. Paulo, Brasiliense, 1988.

foram vistos no período a partir de uma nova concepção, isto é, entendeu-se o fato de se constituírem em formadores de opinião pública. Portanto, seu controle, a partir de legislação e concepção de novas instituições capazes de ordená-los e censurá-los, era fundamental para a manutenção do regime. Nesta direção se operaram as intervenções do aparelho de Estado na legislação cultural. Discutindo este momento específico de transformações na sociedade brasileira, Renato Ortiz<sup>11</sup> analisa de modo acurado as especificidades do desenvolvimento de cada um dos meios de comunicação, bem como os variados papéis desempenhados pelos mesmos no processo de transformação da sociedade. Deste modo, vemos que não apenas o rádio como os jornais, as revistas, as editoras de livros e periódicos, o cinema, ganham centralidade nas preocupações governamentais e assim tornam-se objeto de incentivos e legislação própria.

Nesta direção percebemos que toda a documentação governamental produzida entre 1932 até 1951 para a área de educação e cultura aponta para a importância do cinema, sendo os seguintes aspectos relacionados como principais:

- a) importância do cinema educativo como forma de divulgar aspectos culturais do país para o povo analfabeto;
- b) importância do cinema como meio de comunicação capaz de unificar as informações divulgadas em todo o país;
- c) importância da influência do que era veiculado pelo cinema no comportamento da população em geral;

---

<sup>11</sup> Idem, *ibidem*.

d) importância da produção cinematográfica nacional para divulgação de aspectos culturais nacionais, contrapondo-se com aspectos regionais e com aspectos estrangeiros.

O desenvolvimento da atividade produtiva de maneira industrial também foi motivo de preocupação governamental. Nos documentos oficiais da época, verifica-se que a incapacidade de produzir em ritmo adequado para as exigências de mercado foi apontada como uma das principais causas de crise do setor. Outra preocupação constante do governo relacionava-se à qualidade das produções nacionais. Segundo avaliação feita pela comissão, as produções brasileiras careciam de qualidade, principalmente quando comparadas às produções estrangeiras. É importante salientar que as produções estrangeiras que chegavam ao país na época eram principalmente as norte-americanas.

A importância do cinema como meio de comunicação de massas já havia sido percebida por governantes brasileiros nas décadas anteriores. Desde o início do século foram realizados documentários sobre povos indígenas, excursões ao interior do país exibidos para platéias restritas. Além disso, alguns produtores da época fizeram filmes de propaganda para indústrias e casas de comércio e utilizavam os pagamentos para financiar projetos pessoais. Estes cineastas filmavam qualquer acontecimento: festas familiares, cerimônias de casamentos, propagandas institucionais para empresas de grande porte, por isso eram chamados de "cavadores", em uma referência bem humorada aos "cavadores de ouro" porque

literalmente cavavam dinheiro para suas produções<sup>12</sup>. Na década de 20, o então candidato à presidência da República, Arthur Bernardes, contratou dois cineastas, os irmãos Botelho, para filmar sua campanha política. Posteriormente, estes cineastas foram contratados pelo governo para filmar uma série de acontecimentos oficiais.

Pode-se dizer que a primeira manifestação oficial a respeito do cinema no Brasil ocorreu em 1910, com a criação da filмотeca do Museu Nacional. Durante a década seguinte foram realizados muitos filmes de caráter educativo, grande parte deles realizados sob a coordenação da Comissão Rondon e do cineasta Roquette Pinto. Muitas destas películas foram utilizados de maneira irregular por estabelecimentos de ensino de primário e ginásio. A primeira lei no sentido de regulamentar o uso deste material foi de 1928, que obrigou sua utilização nas escolas do Distrito Federal. Foi o Decreto n. 3281 de 23 de janeiro daquele ano - regulamentado pelo Decreto n. 2940, em 22 de novembro -, que reformulou o ensino no Distrito Federal criando legislação sobre rádio e cinema educativos. Exigiu-se a criação de salas "destinadas à instalação de aparelhos de projeção fixa e animada"<sup>13</sup>. Já em 1929, houve a I Exposição de Cinematografia Educativa. Nesta época, a censura cinematográfica era exercida pela polícia, segundo as disposições de cada estado do país.

Em 1929, Adhemar Gonzaga fundava o *Cinearte Studio*, que só entraria em atividade no ano seguinte, com o nome *Cinédia*. A produção cinematográfica brasileira, até então era descentralizada, com núcleos

---

<sup>12</sup> Sobre a "cavação", ver Jean-Claude BERNARDET, "Cinema Brasileiro: Proposta para uma História", R. Janeiro, Paz e Terra, 1979.

<sup>13</sup> Decreto-lei n. 3281, de 23/1/1928, sobre reformulação do ensino primário no Distrito Federal.



regionais de produção, principalmente em Minas Gerais, S. Paulo, R. Janeiro, R. Grande do Sul e Pernambuco. Entretanto existia uma publicação, a revista **Cinearte**, que defendia a necessidade de se organizar a produção nacional aos moldes da produção hollywoodiana<sup>14</sup>. O significado disso era muito amplo, pois abrangia desde a forma de produção - que deveria ser centralizada em grandes estúdios, com profissionais dedicados exclusivamente a realizar obras cinematográficas - até o produto em si - um filme "belo", no qual aparecessem cenários luxuosos, com figurinos elaborados. Mais do que isso, clamava pela criação do "star system" nacional. O objetivo perseguido pela revista, e que, segundo ela, deveria ser perseguido por todos os produtores nacionais era alcançar um padrão internacional de produção.

Adhemar Gonzaga, que tinha sido diretor da mencionada revista, fundou sua própria empresa, buscando produzir os filmes idealizados. Na época, o filme sonoro era uma realidade em Hollywood - "*O Cantor de Jazz*" estreou em 1927 - e acreditava-se que o cinema nacional ganharia mercado entre os exibidores brasileiros, porque devido à crise de 1929, os filmes norte-americanos ainda chegavam sem legendas. Na verdade, isto não ocorreu, houve a redução do público brasileiro nos cinemas, e pequenas salas de cinema que não puderam fazer as adaptações necessárias para exibirem os filmes sonorizados acabaram fechando. Os mais otimistas, no entanto, apostaram que os norte-americanos não conseguiriam superar os problemas causados pelo som; entre estes estava Adhemar Gonzaga.

---

<sup>14</sup>Sobre o assunto ver José Luiz VIEIRA - A Chanchada e o Cinema Carioca - in Fernão RAMOS, "História do Cinema Brasileiro", op. cit.

Sua empresa começa produzindo os chamados "complementos", curtas-metragens cuja exibição era obrigatória por lei antes de cada sessão de cinema. A temática carnavalesca já tinha sido explorada durante os primeiros anos de desenvolvimento do cinema nacional, e volta a ser um filão explorado com bastante sucesso por Adhemar Gonzaga. É na *Cinédia* que Carmem Miranda se apresenta pela primeira vez. Isso ocorreu em 1932, no filme "*O carnaval cantado no Rio*", um média-metragem, semi-documentário produzido pela empresa.

Em 1931, já sob o governo de Getúlio Vargas, levanta-se o problema sobre a necessidade de um serviço de censura, questão já anteriormente ventilada. A Associação Brasileira de Educação pediu ao governo federal providências que transformassem a censura policial em censura cultural, pedia também que o serviço de censura fosse uniformizado, passando a ser exercido nacionalmente.

Também neste ano, foi fundada a Associação Brasileira Cinematográfica, reunindo importadores de filmes que tentariam algumas alianças com exibidores, buscando sua preferência em negócios. A partir deste momento, os importadores começaram a realizar maciça campanha para trazer filmes estrangeiros para o Brasil. Uma das alegações feitas é que não existiam filmes suficientes para exibição, o que poderia ocasionar, mais cedo ou mais tarde, o fechamento de muitas salas de espetáculos. Em contrapartida, a *Revista Cinearte* lançou campanha para reunir os produtores de cinema em torno de uma associação - que em 1934 passou a chamar-se Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros (ACPB)-, que realizou reunião em fevereiro de 1932 na tentativa de organizar a

produção nacional. Lançava uma série de artigos sobre a inexistência da "crise" a que se referiam os exibidores. Segundo a mesma, não estavam se fechando salas de cinema, mas, ao contrário, novas salas estavam sendo instaladas. Os produtores reunidos em associação tentaram, a partir de 1932, resolver um problema já existente na época, e que ainda demoraria muito para ser resolvido pelos cineastas brasileiros: o da distribuição dos filmes.

No sentido de intervenção nesse duplo impasse e atendendo ao pedido da Associação Brasileira de Educação, o governo, através do decreto n.21240, de 4 de abril de 1932, criou a Superintendência da Censura Cinematográfica, subordinada ao Ministério da Educação. Este decreto obrigava também, a exibição de, pelo menos, 100 metros de películas brasileiras em cada programa cinematográfico. Segundo o artigo 13 deste decreto, o Ministério fixaria a quantidade de metros de filmes nacionais que deveria ser incluída na programação mensal dos cinemas, em função da capacidade do mercado cinematográfico e da qualidade das películas produzidas. A quantidade de filmes nacionais exibidos no país passa a ser controlada a partir dos certificados de censura. Antes disto era difícil ter uma idéia do número de filmes exibidos por ano no país. Neste mesmo decreto, o governo criou a Taxa Cinematográfica para a Educação Popular, que seria investida na compra de filmes educativos para a Filmoteca do Museu Nacional e na publicação da Revista Nacional de Educação. Esta taxa foi cobrada de filmes que obtinham o certificado de censura. Este decreto não só regulamentou o cinema nacional, como também organizou a programação do rádio. Esta primeira legislação referente aos meios de comunicação vai dar a tônica de toda a discussão existente entre os

intelectuais ligados ao aparelho de Estado e o restante do governo, inclusive o próprio Vargas. É claro que se trata de problema complexo que remete às consequências da aparente autonomia da esfera da cultura no projeto do governo. A forma é ambígua, pois a crença na independência do setor acaba por operar como fator de importância no envolvimento de intelectuais localizados em vários pontos do espectro ideológico, e que não concordavam com a condução política conferida às outras esferas: política e econômica. Existia uma ambiguidade essencial no plano de organização do Estado que era adequar a ação cultural e educativa à centralização política. A oposição entre estes dois objetivos antagônicos aparece constantemente durante os anos do governo Vargas, o que afeta não apenas o cinema, mas todo o setor cultural do período.

Em 1933, o governo criou a Biblioteca Central de Educação com a Divisão de Cinema Educativo, que seria responsável pelo fornecimento de filmes para as escolas públicas do Rio de Janeiro. Neste ano também outros estados da União implementaram novas leis que dispunham sobre o desenvolvimento do cinema educativo e o uso deste material em escolas públicas. Isto foi possível graças à instalação do Convênio Cinematográfico Educativo, que contava com delegados e representantes de todos os estados, jornalistas e interessados na indústria cinematográfica. Foi somente em 22 de maio de 1934, que o ministro da Educação e Saúde, Washington Pires, conseguiu implementar o artigo 13 do decreto n.21240. A partir de então, todo programa que contivesse um filme de enredo de metragem superior a mil metros, só poderia ser exibido quando fizesse parte do mesmo "um filme nacional de boa qualidade, sincronizado, sonoro ou falado, sistema *movietone* filmado no Brasil e confeccionado em

laboratórios nacionais, com edição mínima de 100 metros”.<sup>15</sup> Esta foi a efetivação da primeira lei de proteção ao curta-metragem nacional. A classe cinematográfica se reuniu, a partir de então, em torno do presidente da República, em agradecimento à atenção ao cinema nacional. Levaram um relatório das atividades daquele ano, e também pleitearam novas medidas.

Em 1933, foi fundada a *Brasil Vox Filme* - que depois passou a ser chamada de *Brasil Vita Filme*, empresa fundada por Carmen Santos - e a *Sonofilmes*. Seus criadores acreditavam na possibilidade de se construir uma indústria cinematográfica no Brasil, explorando o mercado já existente. Suas empresas se organizaram de forma a alcançar este objetivo, contratando pessoal técnico permanente, comprando os equipamentos mais modernos, e construindo ou alugando galpões onde seriam os estúdios. É importante notar que ao mesmo tempo em que as diversas categorias relacionadas com a produção e veiculação cultural se mobilizam para pedir a intervenção do Estado para garantir seus interesses, existe a organização de novas empresas e a destinação de investimentos privados para o setor. Portanto, existe uma simultaneidade entre a organização legal-administrativa do Estado brasileiro nesta área, e a construção de estrutura industrial para o desenvolvimento do setor.

### **1.1 - A questão da censura propriamente dita**

No dia 10 de julho de 1934, foram anunciados dois decretos importantes para o setor cinematográfico brasileiro: o primeiro, era o Decreto n.5034 - que isentava os estúdios e laboratórios brasileiros de impostos e taxas

---

<sup>15</sup>Decreto n. 21240, de 4 de abril de 1932.

municipais do Distrito Federal, ou seja, da Guanabara, por três anos-; o outro, Decreto n.24651- no qual o governo retirou a censura cultural dos filmes do Ministério da Educação, bem como a administração da Taxa Cinematográfica e a publicação da Revista de Educação, passando-os ao Ministério da Justiça-, o que demonstra a atenção permanente do governo com o setor. A legislação criada na época do Governo Provisório de Getúlio Vargas trafega entre dois pólos, aparentemente opostos: de um lado o incentivo à produtividade, do outro o controle dos produtores. Também a relação dos produtores com o governo parece ambigua: ora aparecem agradecendo os incentivos fiscais e as criações de órgãos competentes para legislar em favor do setor, ora reclamam mais espaço e liberdade de expressão. A idéia de censura cinematográfica exercida pelo Ministério da Justiça desagradava inclusive alguns membros da Comissão de Censura, e Roquette Pinto, por exemplo, abandona a mesma.

O mesmo Decreto n.24651 criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural que cuidaria da censura. Já existia um departamento com funções semelhantes, o Departamento Oficial de Propaganda, subordinado à Imprensa Nacional, órgão do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, destinado a centralizar e tornar eficiente o serviço de divulgação de notícias sobre os atos do governo. O novo departamento deveria estudar a utilização dos diversos meios de comunicação no sentido de empregá-los como instrumentos de difusão.<sup>16</sup> Certamente esta decisão do governo se não tenta "colocar os meios de comunicação de massas a serviço direto do

---

<sup>16</sup> Ver Simon SCHWARTZMAN (org.), "Estado Novo, um auto-retrato (Arquivo Gustavo Capanema)", Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1983.

poder executivo"<sup>17</sup>, tenta ao menos mantê-los sob vigilância constante. É difícil afirmar, no entanto, que a criação deste departamento teve influência da criação do Ministério da Propaganda do governo nacional-socialista alemão<sup>18</sup>, ocorrida em 1933. Isto porque a primeira referência a tal Ministério em documentos oficiais do período foi na carta de Luiz Simões Lopes a Getúlio Vargas, datada de 22/09/1934. Nela o autor refere-se ao assunto da seguinte forma: " (...) segui para Berlim (...) tencionando passar somente 2 ou 3 dias; mas tomando informações sobre o Ministério da Propaganda, tão interessante me pareceu a sua organização, que fiquei 8 dias, coligindo notas e, principalmente, copia da moderna legislação alemã sobre trabalho, propaganda, etc. após o advento do governo nacional-socialista, senhor absoluto da Alemanha em todos os ramos de actividade do país".<sup>19</sup> Além disso, o órgão criado em 1934 não tinha a estrutura nem as atribuições que eram características do citado ministério alemão. Este departamento de propaganda seria responsável, a partir de então, pela criação de campanhas publicitárias do Governo Provisório. A Imprensa Nacional continuaria responsável pela redação e divulgação de notícias sobre os atos de governo.

A utilização de imagens para divulgar idéias políticas já tinha sido testada com êxito durante a Revolução Russa, quando foram criados cartazes com elementos simbólicos representando a luta, praticamente dispensando o uso de palavras. Então, qual seria a originalidade no uso de tais mecanismos pelo governo nacional-socialista alemão? A carta, acima mencionada,

---

<sup>17</sup>Ver Simon SCHWARTZMAN et alli, "Tempos de Capanema", S. Paulo, Paz e Terra/EDUSP, 1984.

<sup>18</sup> Idem, ibdem.

<sup>19</sup> Carta datada de 22/09/1934, op. cit.

refere-se à criação do Ministério da Propaganda nazista, que supervisionava todos os outros ministérios, inclusive os meios de comunicação internos e externos, exercendo censura sobre a divulgação de "notícias tendenciosas etc. publicadas sobre os governantes, o sistema ou qualquer produto alemão."<sup>20</sup> Segundo a avaliação de Luiz Simões Lopes, o fenômeno criado na Alemanha de 1933 corresponde a "um sistema de governo, que tem pontos de vista próprios sobre todos os problemas"<sup>21</sup>. Observou controle em todos os níveis da vida política e administrativa do país, o que permitiria a "absorção" das últimas resistências ao governo. O autor da carta chama a atenção para o controle direto dos meios de comunicação, que divulgam a propaganda do governo, definido como "governo praticamente ditatorial"<sup>22</sup>, que, ainda segundo ele, seria uma vantagem com relação ao nosso país.

Esta reviravolta política foi recriminada por uma série de opositores do governo, e no ano seguinte, foi entregue ao então ministro da Educação, Gustavo Capanema, uma proposta de projeto de lei para regulamentar a censura cinematográfica<sup>23</sup> que procura estabelecer um ponto intermediário entre a censura somente cultural e a somente policial. Na proposta, os dois autores - José Roberto de Macedo Soares, Encarregado de Negócios do Brasil na Itália e o professor doutor Luciano de Feo, presidente do Instituto Internacional de Cinematografia - sugeriram a participação de membros do Ministério da Educação nas repartições responsáveis pela entrega de certificado de censura aos filmes. Sugeriram também que o Ministério da

---

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>21</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>22</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>23</sup> Projeto de decreto sobre a censura cinematográfica, realizado em 1935. Documento encontrado no CPDOC, R. Janeiro, GC 34.00.00/2.



Educação tivesse competência para avaliar os filmes que deveriam obter dispensa do pagamento de taxa cinematográfica por serem educativos. Segundo os redatores, o projeto teria como principal objetivo "ressalvar os interesses da educação popular e o prestígio do Ministério que a superintende"<sup>24</sup> sem contudo "prejudicar, em nada, o que possa interessar ao Ministério da Justiça"<sup>25</sup>. O texto do projeto tenta regulamentar a ação de toda a atividade de censura e inspeção de salas de exibições cinematográficas, inclusive determinando os motivos em que a ação de censura aos filmes seria correta. Entre as causas mencionadas pelos elaboradores do projeto estão: referência a fatos e acontecimentos que possam causar danos à segurança do Estado, ou incutir idéias de separatismo, comunismo ou anarquismo; tratamento não simpático a povos ou regiões ou países ou ainda a personalidades históricas; tratamento inadequado a personalidades políticas do país ou estrangeiras; divulgação de fatos de interesse militar; ridicularização de rituais ou cerimônias religiosas; menção a fatos lesivos à moral - nesta categoria entram o incentivo ao consumo de entorpecentes, formas de sensualidade e erotismo, e perversão, com a ressalva de que tudo o quanto fosse sugestão julgada prejudicial aos espectadores poderia ser censurada -; e fatos que representassem crimes particularmente cruéis, e enaltecimento dos seus autores.

A partir da análise deste projeto pode-se dizer que a idéia de censura não era combatida pelos opositores do governo, no entanto seriam necessários certos cuidados com aquele que exerceria a função de censor. Ao atribuir

---

<sup>24</sup> Exposição de Motivos do Projeto de Decreto sobre a Censura Cinematográfica, op. cit.

<sup>25</sup> Idem, ibidem.

esta função a uma comissão formada por membros das artes e da educação, os autores tentavam determinar que a censura fosse dirigida no sentido de orientação educacional, e não ficasse vinculada diretamente a interesses políticos do Estado. A consecução da idéia encontrou limites internos ao próprio aparelho de Estado. O governo Vargas deveria se preservar da oposição existente em suas próprias fileiras: já havia conflitos entre os diversos intelectuais que faziam parte da estrutura burocrática recém-criada. O que conferia legitimidade à esfera da cultura é o fato do aparelho de Estado ter conseguido congregado nessa área os intelectuais mais importantes do país, independentemente de sua filiação ideológica. No entanto, é exatamente isto que lhe confere a força o fundamento de sua fraqueza. Configuram-se claros limites de aplicabilidade das interpretações e propostas daqueles intelectuais sobre a realidade brasileira face à direção política adotada.

Os interesses antagônicos dos burocratas e militares - defensores da idéia de centralização do Estado e da destruição de idéias oposicionistas para fortalecimento do poder do governo -, e dos intelectuais - defensores de nova estrutura nacional mais moderna, sem regionalismos, mas observando certos parâmetros que garantissem a liberdade de expressão-, foi uma constante no governo Vargas. Embora sua tendência tenha sido de impedir a livre manifestação, pode-se dizer que Vargas tenha oscilado entre um pólo e outro deste conflito. Essa oscilação se reflete na legislação criada na época. Em paralelo a estes conflitos, internos ao governo, estavam sendo constituídas as empresas cinematográficas, que começam a defender seus interesses como uma classe.

## 1.2 -Produção das décadas de 30 e 40

A produção cinematográfica da década de 30 foi marcada fundamentalmente pela realização de documentários para empresas, cine-jornais ou filmes educativos. Entretanto, sem que fosse central em sua política de produção, as companhias realizaram, nesse período, alguns filmes bastante importantes para a história do cinema nacional. Entre as produções da *Cinédia* no período de 1930 a 1940 estão os seguintes filmes: "*Lábios sem beijos*" (1929), "*Ganga Bruta*" (1933), "*Bonequinha de Seda*" (1936), e "*Pureza*" (1940). Durante esta década, além da criação das novas empresas, existiam vários produtores independentes atuando no Brasil, dentre eles, Wallace Dowley, um norte-americano que realizou, ironicamente, um filme chamado "*Coisas nossas*" (1931), falando de samba, carnaval e outras "coisas" brasileiras, que fez grande sucesso. A *Cinédia*, como já foi dito antes, investiu na linha carnavalesca, mas foi em associação com Dowley, na *Waldow Filmes*, em 1935, que realizou o filme "*Alô, Alô Brasil*", com uma série de cantores do rádio como Almirante, Mesquitinha, Ari Barroso, Custódio de Mesquita e Aurora e Carmen Miranda cantando com o Bando da Lua. Esta relação entre cinema/rádio/teatro de revista foi a marca fundamental desta nova fase do gênero carnavalesco no cinema brasileiro. Até então já tinham sido realizados cerca de 70 filmes sobre a temática do carnaval<sup>26</sup>, mas pode-se dizer que a empresa firmou a chanchada como gênero<sup>27</sup>. No ano seguinte, lançaram juntas "*Alô, alô Carnaval*". Em 1939, produz conjuntamente com a *Sonofilmes*, "*Banana da Terra*" e "*Laranja da China*". Na mesma

---

<sup>26</sup> "Guia de Filmes" - R. Janeiro, Embrafilme, 1975.

<sup>27</sup> Em artigo intitulado "Cinédia, o estúdio que descobriu o Carnaval", na Folha de S. Paulo, de 26/4/1988, na Folha Ilustrada, p. A33, o jornalista afirma o contrário, que a empresa começou a produzir os filmes que traziam a temática carnavalesca.

década, a *Brasil Vita Filmes* realizava em 1935, "*Favela dos meus amores*", em 1936, "*Cidade-mulher*", e "*Argila*", em 1940, para citar os mais famosos.

Uma série de leis protecionistas com relação ao cinema nacional foram adotadas pelo governo Vargas, posteriormente pelo governo Dutra, e continuadas no governo democrático de Vargas. Elas atuavam no sentido de obrigar a exibição de filmes nacionais nas salas de cinema, e, mesmo sendo consideradas insuficientes pelos produtores, permitiram a continuidade do funcionamento das produtoras. Em 1939, ficou estabelecido que fosse exibido ao menos um filme nacional, longa-metragem, por ano, por sala de exibição cinematográfica. É claro que se considerarmos que cada filme ficava, em média, uma ou duas semanas em cartaz, ao menos outros 25 filmes estrangeiros estariam sendo exibidos por sala. Entretanto, é bom lembrar que antes da lei, as salas podiam exibir os filmes que lhes aprovassem, sem nenhuma restrição senão aquela do decreto que obrigava exibir um filme de curta-metragem nacional por programação.

A *Atlântida* surgiu uma década depois da criação da *Cinédia*, em condições não muito favoráveis: esta empresa estava com suas produções de longas-metragens paralisada; a *Sonofilmes* tinha acabado de sofrer um incêndio; e a *Brasil Vita Filmes* estava com sua equipe voltada para a produção cara e interminável de "*Inconfidência Mineira*".

Suas produções iniciais foram, como já foi dito, jornais de atualidades e complementos obrigatórios. Mas, em 1943, fez uma tentativa de iniciar a

produção de longas-metragens com o filme *"Moleque Tião"*, uma versão romaneada da vida de Sebastião Prata, o Grande Otelo, já famoso ator do Teatro de Revista, conhecidíssimo no Cassino da Urca. O filme obteve algumas boas críticas e contou com grande público. Alguns críticos chegaram a anunciar "uma novidade no panorama cinematográfico brasileiro", chegando a comparar a produção ao filme *"Obsessione"* de Luchino Visconti, que inaugurara o neo-realismo no cinema italiano. Ainda nesta linha de produção foi realizado *"É proibido sonhar"*. O filme também não tinha nada do gênero que consagrou a empresa: a chanchada.

Os críticos da época desprezavam este tipo de filme que utilizava a temática do carnaval para "misturar" músicas em um roteiro "sem pé nem cabeça", produzido sem muitos recursos técnicos, que utilizava linguagem de duplo sentido e gestos grosseiros. A este tipo de espetáculo considerado de "pouco valor artístico" chamavam "chanchada". A atribuição do nome já foi pejorativa. Mas, se os críticos não gostavam, o público adorava. E depois de umas poucas tentativas no sentido de produzir filmes considerados "sérios", a empresa entrou no filão dos filmes "não-sérios", nas comédias burlescas, para obter sucesso de público. E foi com este gênero que a empresa conseguiu ser reconhecida, tornando-se a maior e melhor produtora de chanchadas do país. Na linha de comédias musicais que basicamente caracterizou a produção da companhia, foram produzidas *"Tristezas não pagam dívidas"*, em 1944, e *"Não adianta chorar"*, em 1945. Ambos já contavam com as marcantes presenças de Grande Otelo e Oscarito, que ainda não compunham a famosa dupla.

## **II - Período Dutra - 1946/1950**

Em 1946, a obrigatoriedade de exibição foi ampliada para 3 filmes nacionais, considerados de boa qualidade pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Segurança Pública, por ano, por sala exibidora. É importante reparar que após o final do governo do Estado Novo, a censura, até então exercida pelo DIP - até o dia 25 de maio de 1945-, passou a ser exercida por membros do Departamento Nacional de Informações (DNI), criado então, com uma Divisão de Cinema e Teatro, e subordinado ao Ministério da Justiça. O DNI ficou responsável pela censura cinematográfica até 24 de janeiro de 1946, quando foi outorgado o Decreto n. 20493, que regulava o Serviço de Censura de Diversões Públicas, subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública, que centralizava a coordenação das polícias civis e militares. Portanto, quando se encerrou o período autoritário, a atividade de censura não foi reestabelecida para o Ministério da Educação, mas passou do DIP - subordinado à Presidência da República - para outros departamentos, sempre subordinados ao Ministério da Justiça, continuando a ser atividade da polícia. A participação de autoridades policiais na **fiscalização** das determinações da censura oficial, já havia sido regulamentada no decreto n. 21240, de 4 de abril de 1932. Entretanto foi apenas através do Decreto n. 22337, de 10 de janeiro de 1933, que a censura cinematográfica foi regulamentada de maneira específica, em separado da censura exercida em outros meios de comunicação como rádio e imprensa escrita.

Em 1946, a *Atlântida* produziu "*O gol da vitória*", que tratava de outra paixão nacional: o futebol; e "*Segura esta mulher*", que embora tivesse

críticas muito desfavoráveis, foi exibido na Argentina. Nesse ano, entretanto, o maior sucesso de bilheteria foi o filme lançado pela *Cinédia*, dirigido por Gilda de Abreu, "*O ébrio*", com Vicente Celestino no papel principal. Este foi o filme nacional que contou com maior público durante várias décadas.

A partir deste ano, a *Atlântida* começou a produzir filmes que já tinham grande parte dos elementos que definiriam a comédia musical da década seguinte: a paródia aos filmes norte-americanos, a sátira a componentes da chamada cultura erudita, e a exposição por meio da "gozação", da ridicularização de alguns problemas políticos e sociais do país.

No ano seguinte, surgiu uma nova produtora, a *Cinelândia Filmes*, que lançou como primeira realização "*Querida Suzana*", marcando a estréia do casal Anselmo Duarte e Tônia Carrero, que posteriormente fariam grande sucesso no cinema nacional, cada qual em uma companhia: Anselmo Duarte se tornou um dos galãs da *Atlântida*, depois produtor e diretor de cinema premiado em Cannes com "*O pagador de promessas*" em 1962; e Tônia Carrero tornou-se uma das estrelas da companhia *Vera Cruz*, fundada em final de 1949. A *Atlântida* lançou um filme com Cacilda Becker, em sua estréia cinematográfica, "*Luz dos meus olhos*".

Nesse mesmo ano, Luís Severiano Ribeiro, dono de um dos maiores circuitos exibidores da época no país, tornou-se o maior acionista da *Atlântida*. A empresa teve uma injeção de investimentos e passou a operar como distribuidora e como laboratório cinematográfico. A participação da empresa em todas as etapas, desde a produção, até a exibição do filme,

trouxe dinamismo necessário para a manutenção do funcionamento da companhia. Os lucros advindos dessa fusão de atividades era bastante grande.

A gestão de Severiano Ribeiro na companhia dinamizaria a produção por um lado, mas manteria os padrões de produção em níveis de custos bastante baixos, permitindo alta rentabilidade. A ordem era filmar rapidamente, evitando longas e caras produções, realizando trabalhos que fossem aprovados pela censura que exigia um certo padrão de qualidade do produto nacional, mas nada muito elaborado e, principalmente não custoso. A empresa foi uma das únicas a não buscar os benefícios concedidos pelo governo em 1949, quando foi permitida a importação de equipamentos e materiais cinematográficos com isenção de impostos. Foi mantido o esquema de produção com equipamento de segunda-mão e pequenas equipes técnicas reveesando-se exaustivamente para conseguir completar os muitos trabalhos feitos por ano. A fórmula encontrada por Ribeiro era relativamente simples: não deixar o estúdio vazio, estar sempre produzindo um filme; ter baixos custos operacionais; e investir na distribuição.

A empresa não seguia os padrões de produção de Hollywood, não tinha estúdios modernos, funcionando para produzir grandes espetáculos cinematográficos. Produzia muitos filmes por ano, em um ritmo de produção que se tornou marca a ser alcançada pelas outras companhias do país. Neste sentido pode-se considerar ter implementado à produção um ritmo industrial. Era uma linha de montagem, rápida e eficiente com relação ao produto final, mas bastante inapropriada quando se considera as etapas de elaboração do filme. Os atores usavam suas próprias roupas para



realizar os trabalhos, os equipamentos não eram "os mais sofisticados" - para não dizer serem os menos -, o prazo de filmagem era reduzidíssimo - muitas vezes demorava-se menos de um mês para fazer um filme, quando em Hollywood demorava-se oito ou dez meses -, os estúdios eram galpões não refrigerados, sem nenhum conforto especial para técnicos, atores ou diretores. Entretanto os filmes saiam nos prazos certos para lançar os sucessos carnavalescos daquele ano, os atores eram exclusivos - aos moldes de Hollywood -, mesmo com pagamentos minguados ao final de cada mês. Este esquema de estrelas e galãs com contratos de exclusividade era uma novidade no país, e alguns atores aceitavam cachês miseráveis porque a presença na tela possibilitava trabalhos e sucesso no teatro e shows nos cassinos. O público começou a se acostumar a *ver* suas estrelas, ao invés de somente ouvi-las. Além disso, trabalhando ou não nos filmes da empresa, o ator estaria recebendo salário, uma garantia de vida para a maioria deles. Os depoimentos de alguns artistas da época revelam que o público esperava que eles fossem milionários, como as estrelas de Hollywood, e se espantava quando os via esperando o ônibus de linha que os conduziria ao estúdio para mais um dia de trabalho, assim como qualquer outro trabalhador.

Apesar de não funcionar como uma Hollywood dos sonhos dos cineastas e atores brasileiros, a *Atlântida* conseguiu atrelar a seu modo toda a indústria de espetáculos da época aos filmes que produzia. A imagem nas telas possibilitava que os atores fossem conhecidos e ganhassem público para seus espetáculos de teatro e shows nos cassinos, e o trabalho no cinema das chanchadas produziu uma grande parte dos profissionais que foram para a televisão na década de 50. Alguns atores acabavam se dedicando

quase exclusivamente ao cinema, porque eram muito requisitados. Os atores que deixaram de ser exclusivos da *Atlântida*, o fizeram por desentendimentos pessoais, e não por motivos salariais ou por falta de condições de trabalho. É importante ressaltar estes aspectos que permitem vislumbrar o que era a produção cinematográfica da época: não era Hollywood, nem nos padrões de produção, nem na quantidade de capital investido, mas as empresas conseguiam se manter produzindo em larga escala e tinham profissionais contratados para todo o ano. Eram empresas que centralizavam as produções porque tinham um "staff" técnico e executivo, além de atores exclusivos. A *Atlântida* ainda fez mais: criou fórmulas de sucesso e as repetiu indefinidamente.

Em 1949, a empresa lançou "*Carnaval no fogo*", que unia a comicidade ao gênero policial. Neste filme, a dupla Oscarito/Grande Otelo foi consagrada. Na década seguinte, os seus filmes conseguiram maior destaque junto ao público, e os diretores da companhia, principalmente José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga, conseguiram criar um estilo marcante e dinâmico na confecção das chanchadas.

Em 29/05/1950, por determinação de uma portaria baixada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas, ficou resolvido que seria obrigatória a exibição de no mínimo seis filmes nacionais de longa-metragem por ano por sala de cinema. Entretanto, os exibidores entraram com recurso na Justiça, alegando que a produção nacional era insuficiente para atender as exigências do mercado. Segundo os produtores, o problema do cinema nacional era sempre relacionado à distribuição e exibição, pois caso houvesse mercado para os produtos, eles surgiriam. Cabe lembrar que as

leis de obrigatoriedade de exibição dificilmente eram cumpridas por causa da falta de fiscalização, e não abrangiam os cinemas do interior do país.

### **III - Era democrática de Vargas**

Já em 1951, no governo democrático de Vargas, houve a exigência de se exibir 1 filme nacional de longa-metragem para cada 8 estrangeiros de igual metragem por sala exibidora em todo o território nacional<sup>28</sup>. Nesta época, a atividade de censura cinematográfica ainda era exercida pelo mesmo Serviço de Censura de Diversões Públicas. Alberto Cavalcanti, em relatório entregue a Getúlio Vargas por ocasião da apresentação de projeto de lei que criava o Instituto Nacional de Cinema<sup>29</sup>, explicava as falhas do sistema de censura em vigor na época. Segundo ele, os censores eram insuficientes para a quantidade de filmes que deveriam ser assistidos, além de serem incapacitados para estabelecer a "boa qualidade" da película<sup>30</sup>. Cada filme passava pelo exame de uma comissão de três censores - para evitar empates de opiniões sobre a obra avaliada -, dentre os quais não existia nenhum crítico cinematográfico nem técnico em cinematografia. Portanto, Cavalcanti levantou a seguinte questão: como opinar a respeito de um assunto sobre o qual pouco se entende? Em seu texto sobre a criação do Instituto Nacional de Cinema, apontou para a precariedade das condições em que se exercia o poder de censura no país. Além da falta de

---

<sup>28</sup> Decreto n. 30.179, de 19/11/1951- Ficou conhecido como "decreto 8 por 1". Sobre o assunto ver Afrânio CATANI - A Aventura Industrial e o Cinema Paulista - in Fernão RAMOS, " História do Cinema Brasileiro", op. cit.

<sup>29</sup> Documento datado de 11/09/1951, op. cit. O instituto só foi efetivamente criado em 1966, com outra configuração. Sobre o assunto, ver José Mário Ortiz RAMOS - O Cinema Brasileiro Contemporâneo - in Fernão RAMOS, " História do Cinema Brasileiro", op cit; e do mesmo autor, " Cinema, Estado e Lutas Culturais", R. Janeiro, Paz e Terra, 1983.

<sup>30</sup> Conforme estabelecia o artigo 19 do Capítulo III, do Decreto n. 20493, que criava o Serviço de Censura de Diversões Públicas em 24/01/1946.

profissionais com competência específica, o autor indica a falta de locais apropriados para o trabalho. Mas talvez o maior mérito de seu levantamento e análise crítica da situação da censura no país, seja o fato de que questiona a possibilidade de se aprovar uma obra, de qualquer gênero, depois de fazer cortes. Segundo ele, a obra de um autor é intocável, sendo melhor não lê-la ou assisti-la caso a obra não esteja disponível em sua integridade. Portanto, a idéia de que alguém pode submeter um filme a cortes de censura, parecia-lhe completamente descabida de sentido.

A pedido de Getúlio Vargas, fez uma extensa pesquisa, talvez o levantamento mais completo existente sobre o setor privado cinematográfico, trazendo uma enormidade de informações relativas aos órgãos e entidades vinculados ao governo que mantinham alguma atividade relacionada com o setor, além de um ante-projeto de lei sobre a criação de órgão com competência para centralizar os dados referentes à cinematografia nacional, privada e governamental<sup>31</sup>.

Verifica-se, a partir do relatório, que durante os anos do Estado Novo, multiplicaram-se os órgãos governamentais que não apenas utilizavam recursos cinematográficos para o ensino e divulgação de seu trabalho, como também tinham seus próprios laboratórios e equipamentos para produzir os filmes de que necessitassem. Portanto, o mesmo Estado protetor para o cinema nacional, tinha produzido, paralelamente, uma burocracia capaz de realizar produções próprias, entrando em competição

---

<sup>31</sup> Mensagem à Câmara dos Deputados - 11/09/1951 - Encontrada no Arquivo Nacional do R. Janeiro. op cit. Também há algumas referências sobre as atividades do referido órgão no "Relatório complementar encaminhando sugestões a serem adotadas no ante-projeto que cria o INC" - GC 510227 - CPDOC, R. Janeiro.

pelo mercado já restrito. O Estado passara de interventor a concorrente na produção cinematográfica.

Segundo o autor do ante-projeto de lei, a criação do órgão era necessária, pois as atividades oficiais tinham sido pulverizadas em uma série de órgãos e repartições, quase autônomos, que não mantinham nenhum contato entre si. Também já se podia sentir que as leis que protegiam o cinema nacional precisavam ser atualizadas com relação ao surgimento de novos problemas, decorrentes do desenvolvimento da indústria cinematográfica no mundo. Além de desatualizadas, nossas leis nem sempre eram cumpridas, muitas vezes por serem obsoletas. O Instituto não foi realmente criado, embora Cavalcanti sempre tenha defendido sua importância, inclusive em seu livro "Filme e realidade", publicado em 1953<sup>32</sup>. Um Instituto Nacional de Cinema foi criado em 1966, mas com organização e objetivos completamente diferentes dos propostos por Cavalcanti.

Este estudo realizado durante o governo democrático de Vargas demonstra a importância que o setor tinha para o aparelho de Estado. É um imenso trabalho que reúne documentação suficiente para preencher mais de 500 páginas sobre o setor, mais os anexos das leis e decretos sobre cinema e censura. Trata-se do mais completo documento oficial produzido em todos os tempos no Brasil sobre cinema. A análise minuciosa realizada sobre os problemas do setor demonstra que o Estado pretendia reestudar a política interventora praticada até então.

---

<sup>32</sup> Alberto CAVALCANTI, "Filme e Realidade", R. Janeiro, Arte Nova/Embrafilme, 1977, 3. edição.

## Política cultural e órgãos disciplinadores

Durante o governo de Getúlio Vargas, tanto no Governo Provisório, como durante o Estado Novo e no período democrático, houve não apenas a criação de legislação referente aos meios de comunicação, mas também a concepção de órgãos governamentais que conseguissem implantar as leis. Houve o casamento entre as atividades de legislação e administração pública, que à primeira vista pode parecer resultado unicamente de um governo autoritário. Todavia tal conclusão é bastante simplista. Embora não seja objeto da análise proposta por este trabalho, pode-se supor que esta perfeita união deve-se em grande parte a um projeto ideológico coerente e forte, que sustentou a tomada de poder em 1930, e nos anos que se seguiram<sup>33</sup>.

A *Atlântida* foi mais uma etapa da idealização do uso do cinema como divulgador de educação e cultura para um povo analfabeto de um país com dimensões continentais, aliada à proposta governamental de uma política de comunicação de massa. A legislação da época favoreceu a implantação e o crescimento de empresas que atuassem nessa área, e o governo as utilizou para produzir e divulgar sua propaganda ideológica.

Além desse traço político, assinala-se que o surto empresarial do cinema e do rádio no Brasil também foi possível a partir da absorção de técnicos estrangeiros, principalmente vindos da Europa, que se fixaram no país no

---

<sup>33</sup> Evelina DAGNINO, "State and Ideology: Nacionalism in Brazil; 1930-1945", Dissertação para obtenção do grau de PhD, apresentada na Universidade de Stanford, dezembro de 1985. A tese trata da questão ideológica do período.

pós-Guerra. Alguns técnicos norte-americanos vieram para o Brasil trazendo conhecimentos sobre a tecnologia mais moderna existente na época. Os EUA criaram uma enorme indústria em torno dos meios de comunicação, tanto na produção de equipamentos e materiais, quanto na formação de técnicos que nem sempre eram absorvidos pelo mercado hollywoodiano. Apesar das constantes reclamações daqueles que estavam envolvidos na produção cinematográfica no Brasil, o período que se seguiu a 1930, até 1954, foi bastante profícuo quanto ao número e, certamente, também quanto à qualidade de filmes. A criação de leis protecionistas se não foi plenamente satisfatória, ao menos permitiu a formação de uma pequena reserva de mercado para a produção nacional.

Vejam os pois alguns órgãos criados no período que tiveram importante atuação no sentido de estimular, orientar, e proteger a produção cultural no país. Seguiam o modelo dos Conselhos Técnicos formulado por Oliveira Vianna, destituídos, portanto, de base representativa<sup>34</sup>.

## **I- O Instituto Nacional de Cinema Educativo**

A criação do INCE data de março de 1936 mas, somente em janeiro de 1937, com a reforma administrativa do Ministério da Educação e Saúde, o órgão foi incluído definitivamente no quadro dos serviços públicos<sup>35</sup>. O projeto de lei de reorganização do Ministério foi enviado ao Congresso Nacional em 1935, e já mencionava a criação do Instituto, embora exigisse

---

<sup>34</sup>Ver Oliveira VIANNA, O Problema do Governo, parte IV, In: "Problemas de Política Objetiva", Cia Editora Nacional, Caps X a XIII.

<sup>35</sup>Data da promulgação da Lei n. 378 foi 13/01/1937. Esta lei deu nova organização ao Ministério da Educação e Saúde.

legislação posterior para regulamentá-lo. A possibilidade de sua criação sob a coordenação do Ministério da Educação surgiu com as modificações ocorridas no Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, votadas pelo Congresso Nacional em 1934. As atribuições que tinham passado ao Ministério da Justiça e que estavam diretamente relacionadas à educação popular, principalmente aquelas referentes ao cinema educativo, voltaram à jurisdição do Ministério da Educação e Saúde. A censura, entretanto, ainda seria exercida pelos oficiais subordinados ao Ministério da Justiça, geralmente oficiais da Polícia Civil.

Na exposição de motivos que antecede o projeto de lei, de 24/02/1936, aponta-se que já no Decreto n.21240, de 1932, o governo previa a necessidade de criá-lo para centralizar decisões referentes ao uso do cinema na educação popular. Segundo este documento, os municípios e os estados estavam se preocupando com a utilização do cinema e outros sistemas fonográficos em escolas, necessitando de orientação e assistência técnica do Estado, além de exigirem mais material para ser exibido, que deveria ser avaliado, e, muitas vezes, produzido.<sup>36</sup> O documento aconselhava que não se demorasse na criação do órgão para poder extrair destes meios aquilo que poderiam oferecer à educação pública.

O então ministro da Educação, Gustavo Capanema, pediu a Roquette Pinto que elaborasse projeto de lei de organização do Instituto, para que o mesmo começasse a funcionar o mais rapidamente possível. Os argumentos de Capanema para a criação do órgão, sem esperar a votação

---

<sup>36</sup>Exposição de motivos do Projeto de Lei de Regulamentação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, de 24/02/1936 - Arquivo Gustavo Capanema, GC 350000/2A - CPDOC.



do Legislativo, eram todos baseados na morosidade do processo: caso dependesse da apreciação, que demoraria até o meio do ano, o Instituto só estaria funcionando como deveria no final de 1936. Como ministro, acreditava que seria "conveniente que o Instituto fosse ao menos um serviço em organização" por isso fez proposta para decreto do Executivo.<sup>37</sup> O período de funcionamento provisório serviria de experiência anterior à apreciação do Legislativo, e as possíveis modificações seriam propostas e feitas "à luz da experiência".<sup>38</sup> Estes argumentos que enfatizavam a "urgência" do projeto talvez não fossem a preocupação real do ministro, e sim a ignorância referente ao setor por parte da maioria dos deputados. A urgência não era, de maneira alguma, relacionada à desorganização do setor, mas às necessidades políticas do governo Vargas.

O projeto foi entregue em 24/02/1936, apreciado, e aprovado em 10/3/1936 pelo presidente Vargas. O pessoal responsável pelo funcionamento do Instituto foi contratado para "serviço de natureza transitória" e as instalações provisórias. A lei n. 183, de 13/01/1936 permitia que o governo fizesse este tipo de contratação. Sua existência mostra a urgência que o Estado tinha de reorganizar sua estrutura institucional, o que só ocorreria com a entrada de novos funcionários, capazes de executar tarefas até então inexistentes. Com estas contratações, posteriormente regulamentadas por leis, o Estado fortaleceu estrutura burocrática independente dos poderes regionais, tornando o governo federal mais centralizado e forte. No projeto aprovado, os objetivos do Instituto seriam: a) manter filмотeca educativa; b) organizar e editar filmes

---

<sup>37</sup>Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas por ocasião da entrega do projeto de lei da regulamentação do INCE - GC 350000/2A - CPDOC.

<sup>38</sup>Idem, ibidem.

educativos brasileiros; c) fazer permutações de cópias de filmes com instituições municipais, estaduais e federais; d) censurar filmes educativos; e) censurar material fonográfico; f) editar discos ou filmes sonoros de aulas, palestras; g) permutar os mesmos; h) publicar revista sobre educação e usos de técnicas modernas: cinema, fonógrafo, rádio, etc; i) censurar programas radiofônicos na Capital Federal.

O início das atividades do INCE foi patrocinado pelo Executivo, mas o projeto de lei já previa a captação de recursos através da inscrição de particulares para a utilização de seus serviços. Além disso, todas as estações de rádio do país deveriam transmitir ao menos uma hora por dia de programas feitos pelo órgão, destinados à educação popular. A fiscalização ficaria por conta do instituto, embora não estivesse especificada a forma como atuariam os representantes fiscais, que nem estavam previstos no organograma de funcionários do mesmo. Entretanto, pode-se supor que seria realizada censura prévia dos programas, sendo aprovados aqueles que preenchessem as exigências "educacionais ou culturais", e contivessem a hora dedicada à difusão dos produtos do INCE - discos educativos com palestras, lições, conferências com artistas, literatos ou cientistas idôneos.

A criação deste órgão permitiu que fossem centralizados recursos financeiros para a compra de equipamentos modernos para a confecção de filmes escolares sonoros, e a redução de filmes sonoros de 35mm para o "formato escolar" (16mm). O Instituto também deveria manter atividades que atualizassem os professores no uso de técnicas modernas para o ensino. Para tanto, seria necessário manter corpo de profissionais técnicos

capazes de demonstrar e propor novos métodos de utilização do material. Para direcionar a pesquisa de metodologia de ensino, o Instituto contaria com a publicação de revista especializada. Além destas atividades, os técnicos do órgão teriam que enfrentar dificuldades práticas para a perfeita execução de suas tarefas: a falta de equipamentos e material para ser exibido.

Entre as importantes funções desempenhadas, o Instituto coletou e armazenou uma série de informações sobre cinema nacional, como sobre cinema educativo. No próprio ano de sua criação, fez levantamento das produtoras de filmes, nome dos empresários, balanço da produção e do equipamento.<sup>39</sup> Foi imprescindível para avaliação da capacidade produtiva do setor. Foram relacionados os produtores membros da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros - que representava 90% de toda a produção nacional-, além dos produtores não-associados e operadores independentes. Foram levantados 31 produtores. Aparentemente, o relatório permitiria que as instituições do governo pudessem avaliar qual a melhor produtora para eventuais trabalhos cinematográficos.

Esta relação entre governo e produtores cinematográficos aparece mais claramente em telegrama enviado pelos mesmos à Secretaria da Presidência da República.<sup>40</sup> Todas as empresas forneceram a quantidade de metros de filme produzidos na forma de "complementos", cuja exibição era obrigatória em todas as sessões cinematográficas do território nacional. Também foram registrados como "trabalhos diversos", os jornais de

---

<sup>39</sup> Vide anexo "Informações sobre o Cinema Brasileiro".

<sup>40</sup> Vide anexo. Idem.

atualidades e propaganda de instituições e empresas. A classificação dos complementos compreendia curta-metragens sobre assuntos nacionais como folclore, paisagens turísticas, curiosidades, ecologia, entre outros.

Um relatório feito em 1942 sobre a atuação do INCE revelou que sua filmoteca contava com 528 filmes sobre medicina, história natural, geografia, literatura, literatura infantil, educação física, história, música, ciências sociais, física e tecnologia, além de algumas cópias de documentários e cine-jornais. Outro relatório feito em 1951 sobre as atividades do órgão revelou que tinham sido produzidos 213 filmes de 16mm e 88 de 35mm, de 1936 a 1950. No mesmo período, tinham sido adquiridos por compra 286 filmes de 16mm e outros 65 de 35mm. Foram recebidos como doações 83 filmes de 16mm e 29 de 35mm.

A organização definitiva do Instituto ocorreu apenas em 02/01/1946, através do Decreto-lei n. 8536. Até então, o órgão tinha funcionado sob a orientação de Comissão Instaladora. A partir do decreto n. 8536, o ministro da Educação pôde criar o regimento interno do mesmo, que foi aprovado pelo presidente no mesmo dia, 2 de janeiro de 1946.

## **II - O Conselho Nacional de Cultura**

Durante sua gestão no Ministério de Educação e Saúde, Gustavo Capanema criou também o Conselho Nacional de Cultura. Segundo a exposição de motivos para a criação do órgão, o Ministério acumulava "atividades cada vez mais numerosas e significativas"<sup>41</sup>, não podendo

---

<sup>41</sup> Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas - 6/6/1938 - CPDOC - GC 380606.

dispender "ao problema do desenvolvimento da cultura o cuidado que lhe é (...) necessário"<sup>42</sup>. O órgão ficaria pois responsável pela difusão cultural nos diferentes meios; pela conservação do patrimônio cultural; pelo cultivo das artes; pela produção filosófica, científica e literária; por fazer balanço das atividades no país quanto ao desenvolvimento cultural; por estudar a situação de instituições culturais privadas para opinar quanto às subvenções concedidas pelo Estado. O órgão foi criado pelo Decreto n.526, de 1/7/38, mas só foi regulamentado em 1942, embora houvesse disposição sobre o Conselho de 24/10/1938, no Decreto-lei n. 802. Com a regulamentação do mesmo foram criadas 4 câmaras, uma de Ciência Pura e Aplicada, uma de Literatura, uma de Arte e História e, finalmente, a de Música e Teatro. Depois de sua regulamentação, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937, passou à coordenação da Câmara de Arte e História, e o Instituto Nacional do Livro, criado também em 1937, passou à coordenação da Câmara de Literatura. É importante salientar que todos estes órgãos foram criados durante e depois da reformulação do Ministério da Educação e Saúde, ocorrida em 1937. A nova estrutura do Ministério permitiria maior eficiência no desempenho de suas funções, pois acrescentou uma série de órgãos com funções e atividades específicas, além de permitir a contratação de pessoal mais qualificado para funções burocráticas. A criação de órgãos que regulamentassem e atuassem nas áreas de educação e cultura era fundamental para a modificação política e social a que se propunha o governo Vargas. O Conselho Nacional de Cultura se dedicaria às atividades culturais propriamente ditas, enquanto que as atividades educacionais ficariam subordinadas ao Conselho Nacional de Educação.

---

<sup>42</sup> Idem, *ibidem*.

Esta divisão entre educação e cultura, tornando-as esferas diferenciadas dentro da estrutura criada pelo poder público, iniciou um processo que avançou posteriormente no sentido de desvincular, completamente, uma da outra. Esta não era, no entanto, a motivação que levou à criação dos Conselhos. A idéia original era conseguir exercer as funções determinadas pelo governo ao Ministério da Educação e Saúde. Como o próprio nome diz, o Ministério ainda acumulava funções referentes à saúde pública, uma vez que noções básicas de higiene e saúde estavam intimamente ligadas à educação, conforme concepção da época. Além disso, o setor de Saúde estava relacionado à pesquisa científica, que, mais uma vez, tinha relação com educação. A idéia não era totalmente destituída de senso, uma vez que os hospitais da época eram, em sua maioria, vinculados às sociedades filantrópicas da Igreja Católica, que também mantinha estabelecimentos de ensino, e até pouco tempo antes, a Igreja era a responsável pelo atendimento assistencial à população em geral. Este Ministério acabou assumindo o que representava a base da atuação do Estado nos serviços assistenciais prestados à população: educação e saúde básicas.

### **III- O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)**

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) - criado em 27/12/1939, pelo Decreto-lei n.1915 - não poderia ser analisado como continuação do órgão criado em 1934, como foi feito por alguns analistas do período<sup>43</sup>. Foi criado um órgão completamente novo, com estrutura diferente, com novas

---

<sup>43</sup>Evelina DAGNINO, "State and Ideology: Nacionalism in Brazil; 1930-1945", op cit. A passagem que descreve a criação do DIP está no cap. VI, p. 338.

funções, subordinado apenas à Presidência da República, supervisionando inclusive as atividades dos ministérios. Este órgão fiscalizou, a partir de sua instituição, todas as atividades relacionadas à informação, à educação e à cultura. Tornou-se uma extensão dos poderes da Presidência, que na época não eram poucos. O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural sofreu tantas modificações, inclusive estruturais, que ao final, não se tratava mais do mesmo órgão. Já em 1934, com a indicação de Gustavo Capanema para titular do Ministério da Educação e Saúde, foi novamente atribuída ao mesmo função de difusão cultural. Para que tal ocorresse, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, subordinado ao Ministério da Justiça foi desmembrado, ficando a divisão de propaganda inicialmente a cargo deste Ministério, e a de difusão cultural retornaria ao Ministério da Educação. O órgão responsável pela propaganda oficial passou a ser denominado Departamento Nacional de Propaganda. Posteriormente, por sugestão do ministro da Justiça, este órgão passou a se chamar Departamento de Propaganda do Brasil, e tornou-se subordinado direto da Presidência da República. Ainda nesta época, suas funções eram limitadas à organização e divulgação da propaganda oficial e privada no interior do país e a publicidade do país divulgada no exterior. A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, que se seguiu, pretendia não apenas unificar as informações divulgadas pelo Estado, mas também tinha "a seu cargo a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira".<sup>44</sup> Somente com a aprovação do regimento deste órgão, criado em 27/12/1939, é que a censura deixou de ser exercida pelo Ministério da Justiça. Documentos oficiais elaborados na época e

---

<sup>44</sup> Decreto n. 5077, 29/12/1939, aprovando o regimento do DIP. CPDOC - GC 340922

posteriormente, em 1951, referem-se ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural como extinto<sup>45</sup>.

Este órgão sim, tinha clara influência das proposições de atuação do Ministério da Propaganda da Alemanha Nazista ( Reichsministerium fuer Volkssufklaerung und Propaganda). Na Alemanha, o referido Ministério deveria explicar as idéias e princípios do governo, defendendo-o de possíveis agressões de adversários políticos no interior e exterior do país; controlar os meios de comunicação; controlar a produção artística do país, bem como combater aquilo que considerasse nocivo à formação do povo; enviar propaganda oficial para o exterior, bem como representar o governo em possíveis trocas culturais com países estrangeiros; introduzir hábitos de higiene e cultivo de esporte; controle da participação do país em mostras, feiras e exposições internacionais; organização de festas cívicas e manifestações oficiais; cuidados com a educação cívica.

Apesar da inegável importância do DIP durante o governo de Getúlio Vargas, existe documentação que prova dificuldades enfrentadas pelo órgão, resultantes da pouca dotação orçamentária que foi destinada para o mesmo. Com a criação do novo departamento, funções anteriormente exercidas por funcionários da administração federal e da Polícia Civil do Distrito Federal tinham passado de mãos, e a burocracia contratada pelo DIP era insuficiente. Foram listados, em carta do dia 12 de dezembro de

---

<sup>45</sup>O documento que se refere à extinção do citado órgão é datado de 11/09/1951, e foi apresentado ao presidente Getúlio Vargas por Alberto Cavalcanti, acompanhando o projeto de lei que dispunha sobre a criação do Instituto Nacional de Cinema. Este documento se encontra no Arquivo Nacional, no R. Janeiro.



1940<sup>46</sup>, cerca de 53 tipos diferentes de serviços prestados pelo órgão, para os quais dispunha de apenas 140 funcionários. Alguns dos serviços eram administrativos como conservação do Palácio Tiradentes e administração do órgão, porém a extensão da sua ação aumentara muito. O DIP produzia o programa de rádio "Hora do Brasil", a revista "Brasil Novo", a coordenação da publicação "Cultura Política", filmes e conferências, além da edição de livros; realizava a censura de imprensa, do rádio, de teatro, de cinema e de livros; distribuía notícias sobre órgãos do governo e toda a propaganda oficial; mantinha discoteca, filmoteca e biblioteca com fins educativos; fazia estatísticas oficiais sobre cinema e turismo; mantinha sucursais da Agência Nacional nos estados; e organizava festas cívicas. Na verdade, comparando com as atribuições do Ministério da Propaganda alemão, o Departamento tinha funções quase idênticas. O diretor chamou a atenção para o tipo de trabalho que realizava, durante as 24 horas do dia, todos os dias da semana, inclusive domingos e feriados, o que desgostava muito os antigos funcionários da burocracia que tinham sido deslocados para assumir cargos no órgão. Segundo seu relato, os antigos funcionários do Congresso Nacional - que tinha sido fechado, e por isso teve seus funcionários colocados em disponibilidade - haviam sido transferidos para o trabalho no DIP, que nada tinha a ver com suas anteriores tarefas de âmbito parlamentar. As reclamações dos mesmos se referiam aos horários de trabalho, mas principalmente à quantidade e urgência do mesmo.

Em janeiro de 1941, o órgão apresentou ao presidente da República, um balanço de suas atividades. Aparentemente, a expectativa sobre o poder do

---

<sup>46</sup>Carta de Lorival Fontes a Getúlio Vargas, 12/12/1940 - Arquivo Nacional - R. Janeiro - Classificado como documento n. 30013, da Secretaria da Presidência da República, 1940.

órgão foi maior do que a possibilidade de execução. No documento, o diretor do DIP afirmou que os Ministérios, as entidades autárquicas e outros estabelecimentos de administração pública estavam "transgredindo" a determinação de passar toda e qualquer informação e publicidade a ser veiculada pelo DIP. Inclusive, a determinação ia mais além: o órgão deveria elaborar os textos e propagandas para todos os órgãos. Ao utilizarem "serviços particulares de informações à imprensa", os órgãos estariam dificultando a atividade principal do DIP, que era centralizar as informações. Além disso, o trabalho feito em tais condições não permitia que o noticiário fornecido pelos jornais fosse devidamente "filtrado". Os argumentos do diretor no sentido de observar as normas que propuseram a criação do órgão apontavam para a dificuldade de exercer a atividade de censura de textos não examinados previamente. Segundo ele, a recusa à submissão às novas normas devia-se, muito mais, a motivos de ordem "sentimental" do que a motivos relacionados com insubordinação. Acreditava que os profissionais que anteriormente desempenhavam estas funções nos órgãos e autarquias, temiam a perda do emprego, caso os profissionais do DIP tomassem para si a redação dos textos a serem distribuídos para os meios de comunicação. Entretanto, o diretor afirmava que tal não ocorreria, pois seriam mantidos em seus cargos, elaborando os textos, só que sob a supervisão dos censores. O DIP faria a distribuição das matérias, e cortaria o acesso direto dos jornalistas do governo com os órgãos de imprensa privados. Um ofício enviado aos principais funcionários das empresas, órgãos e autarquias públicas, pedia que observassem o poder do DIP, instituído por lei. Este mesmo ofício, assinado pelo secretário da Presidência, Alberto de Andrade Queiroz

(interino), e datado de 13 de maio de 1941<sup>47</sup>, foi também enviado a todos os ministros de Estado, o que demonstra que o órgão não era tão poderoso quanto se poderia imaginar pela determinação de suas funções.

O DIP foi fundamental para controlar a produção cultural feita no país. Vargas reconhecia a importância dos meios de comunicação de massa como formadores de opinião. Na Constituição de 1937, a imprensa foi apresentada como "função pública". A censura ocorreu durante vários anos, e de maneira eficiente, por parte do Estado. Entretanto, os meios de comunicação, principalmente o rádio e o cinema revelaram-se essenciais para divulgar não apenas a propaganda governamental, mas também toda a ideologia construída pelo Estado Novo. Em um país praticamente analfabeto, o rádio e o cinema teriam penetração nas mais diversas camadas da população, nos locais mais inacessíveis. Por isso mesmo o governo teve que relacionar-se de maneira "amistosa" com os produtores culturais, mantendo-os sob sua tutela, protegendo-os, mas ao mesmo tempo, controlando suas produções.

### **Ponderações sobre os efeitos das leis**

Os poderes estabelecidos por lei pelos órgãos criados por Vargas talvez fossem muito mais observados com relação à sociedade civil que propriamente com a estrutura administrativa. A obediência às

---

<sup>47</sup> Ofício enviado pelo Secretário da Presidência a Gustavo Capanema, em 13/5/1941, circular n.8/41, referente às cartas enviadas pelo diretor do DIP, chamando a atenção para o descumprimento do artigo 19 do decreto-lei 1915, que tinha criado o referido órgão - encontrado no Arquivo Nacional, R. Janeiro.

determinações dos decretos era maior entre aqueles que não participavam, em nenhuma instância, do aparato do Estado. Talvez isto acontecesse porque ao construir um Estado centralizado, forte e poderoso, Vargas tenha criado e se apoiado em uma estrutura burocrática forte e autônoma. O "orgulho" de ser funcionário público, baseado na capacitação da burocracia e em sua importância estratégica, teve um efeito duplo: motivou os funcionários para o trabalho de construir uma nova nação, mas também tornou-os tão importantes quanto jamais o foram. A idéia de manter a estrutura burocrática apesar das mudanças nos governos, a chamada estabilidade, foi acompanhada da idéia de imutabilidade e de intangibilidade. Além disso, criou corporativismo entre eles, transformando-os em categoria profissional. Pode-se dizer que isto também ocorreu com outras categorias profissionais. Vargas estimulou e projetou as novas formas assumidas pelos sindicatos de trabalhadores da época. Através das relações dos mesmos com a estrutura do governo, conseguiu controlar suas atuações. Entretanto, com relação aos funcionários públicos, era mais fácil controlar a alta burocracia do que os funcionários de carreira. Não se pode esquecer que Vargas precisava da estrutura burocrática, seu governo dependia da sua existência para controlar as forças sociais e políticas, enfim, dependia dessa burocracia para manter-se no poder. É claro que, inicialmente, podia contar com a adesão das massas a seu projeto político, mas só uma estrutura administrativa autônoma possibilitaria a centralização do Estado e a manutenção do governo.

As constantes cartas e repetidos apelos que o presidente Vargas recebeu nos primeiros anos do período do Estado Novo, vindos de praticamente todos os responsáveis por órgãos e autarquias públicos, refletem as

dificuldades de se instalar nova estrutura administrativa que pudesse dar conta da centralização de poder do Estado. O que se pode perceber, é que havia carência de organização na nova estrutura da administração pública, falta de recursos nos cofres federais, burocracia insuficiente ou completamente despreparada para assumir novas funções. Além de criar novos órgãos, o governo se deparou com a necessidade de criar planos de cargos e carreiras públicos, mecanismos que possibilitassem a centralização de recursos tributários recolhidos pelo Estado. Além disso, para operar a centralização, o governo atuou na direção de modificar a mentalidade regionalista das elites. No mesmo sentido figuram o projeto de "educação do povo para a cidadania", a difusão do nacionalismo, além da modificação da cultura sobre o trabalho existente até então. O cinema foi utilizado de maneira à colaborar na difusão e consolidação dessas idéias.

No entanto, Vargas não conseguiu consenso dentro do próprio governo, o que se pode verificar a partir da longa correspondência existente entre as repartições, Ministérios, Secretarias e órgãos da administração. A ambiguidade existente na proposta de governo Vargas, que se explicita nas escolhas para a ocupação de cargos de confiança, foi se aprofundando até que o presidente não conseguia agradar nem os mais centralizadores, nem os mais liberais. A proposta nacionalista, que parecia agregar todos à sua volta, não conseguiu dar conta de unificar os diversos e, muitas vezes, contraditórios interesses. Essa oposição existente entre os interesses de governo, de configuração do Estado, seu escopo ideológico e de seu aparato administrativo, e os interesses daqueles que se vincularam a Vargas por causa de sua proposta nacionalista, se explicitou em uma série de confrontos ocorridos no período. Os produtores culturais faziam parte

deste segundo grupo. Obviamente o cinema não é alheio a essa confrontação.

A maior parte dos estudos a respeito do desenvolvimento da indústria cinematográfica sobre a época que compreende 1930 a 1954 trata dos percalços dos produtores, das dificuldades relacionadas à produção e, mormente das relacionadas à distribuição e exibição dos filmes <sup>48</sup>. Entretanto, afirmar que o Estado era interventor de maneira prejudicial ao cinema nacional, e concorrente dos mesmos produtores que tentava ajudar, parece incongruente quando se fala de um período em que se desenvolveu, apesar das referidas dificuldades, a indústria cinematográfica brasileira. Foram produzidos e exibidos mais de 120 filmes nacionais de longa-metragem não-documentários e surgiram mais de 10 companhias produtoras. Esse balanço de filmes não compreende aqueles considerados inapropriados pela censura do período, nem as produções consideradas pornográficas.

Se por um lado o governo Vargas foi interventor, por outro iniciou uma série de leis protecionistas para a indústria cultural do país. As leis foram insuficientes para conseguir manter a proporcionalidade de exibição entre as produções estrangeiras e as nacionais no mercado brasileiro, mas também operaram na manutenção de várias produtoras, em um período de intensa produção cultural norte-americana, e de clara expansão da área de influência político-cultural daquele país. Entre as mais claras evidências de que as leis eram protecionistas está a decisão da Motion Pictures

---

<sup>48</sup>Para citar apenas alguns deles, ver José Luiz VIEIRA, A Chanchada e o Cinema Carioca; e Afrânio CATANI, A Aventura Industrial e o Cinema Paulista, In: Fernão RAMOS, "História do Cinema Brasileiro", op. cit.

Association of America de enviar um emissário para realizar o *lobby* das empresas exibidoras daquele país no Brasil, em 1954. Foi Harry Stone, que se instalou e permaneceu no país até 1994, deixando um substituto.<sup>49</sup> Mas é bom salientar que apesar do sucesso de público e da grande quantidade de chanchadas realizadas no país, no auge da sua produção, representavam apenas 6% dos filmes exibidos em todo o território nacional.

Depois de 1954 até 1960, poucas foram as resoluções governamentais que modificaram a situação do cinema nacional. Neste período, as grandes companhias de cinema entraram em processo de decadência, principalmente aquelas que produziam filmes mais sofisticados, com custos de produção altíssimos. Alguns produtores começaram a se movimentar no sentido de criar comissões de cinema, primeiramente a nível municipal e federal. Em 1956, foi criada a Comissão Federal de Cinema, que depois evoluiu para o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, criado sob a tutela do Ministério da Educação. A *Atlântida* continuou atuando como produtora até 1964, ano em que produziu apenas um filme. Também coproduziu um filme em 1972. O último ano de produção em ritmo industrial foi 1962, quando foram realizados 3 filmes. Vejamos agora alguns dos principais aspectos que marcaram os quase vinte e três anos e mais de 70 filmes produzidos pela companhia.

---

<sup>49</sup>Entrevista concedida pelo mesmo para Revista Exame VIP, setembro de 1995, ano 14, n. 9, pgs. 88 a 91, reportagem de Mariella Lazaretti.

## **Capítulo 2 - As caras do Brasil**



*Eu fui fazer  
Um samba em homenagem  
À nata da malandragem  
Que conheço de outros carnavais  
Eu fui à Lapa  
E perdi a viagem  
Que aquela tal malandragem  
Não existe mais*

*Agora já não é normal  
O que dá de malandro  
Regular, profissional  
Malandro com aparato  
De malandro oficial  
Malandro candidato  
A malandro federal  
Malandro com retrato  
Na coluna social  
Malandro com contrato  
Com gravata e capital  
Que nunca se dá mal*

*Mas o malandro pra valer  
- não espalha  
Aposentou a navalha  
Tem mulher e filho  
E tralha e tal  
Dizem as más línguas  
Que ele até trabalha  
Mora lá longe e chacoalha  
Num trem da Central.*

Homenagem ao Malandro, de Chico Buarque de Holanda, para "Ópera do Malandro"-  
comédia musical de sua autoria.

## A "fábrica" de filmes

Buscarei mostrar neste capítulo que as chanchadas da *Atlântida* de um lado expressam o clima cultural político e social do período, sendo nesse sentido produto da época, e de outro reforçam algumas teses sobre o povo brasileiro, que se constituirão em elementos fundamentais não apenas para balizar a concepção do caráter brasileiro, como bases importantes para fundar políticas de condução do povo.

As chanchadas eram feitas segundo uma fórmula bem delineada garantidora do sucesso. Se por um lado esse desenho permitia abusar do improviso - nas interpretações de Oscarito e Grande Otelo, por exemplo -, por outro não admitia espaço para modificações que comprometessem a qualidade do filme. Os improvisos durante as filmagens, como uso de roupas dos atores, não podiam transparecer no produto final. Após alguns anos de existência, a empresa estruturou-se de forma a eliminar também esse tipo de improvisação. Segundo depoimento de Carlos Manga, um dos principais diretores da empresa: "Nada de improviso. A chanchada era uma coisa muito planejada, muito estudada. Era muito séria, dentro de toda a brincadeira. O que havia era um clima dentro do estúdio, um clima dentro da *Atlântida*, que era uma coisa muito doméstica, de muito amor, muito carinho, porque era um grupo só."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Depoimento de Carlos Manga ao programa "90 anos de história do cinema", produzido e exibido pela Rede Manchete, em 1985.

Existem alguns princípios básicos que compõem as tramas dos roteiros das chanchadas produzidas pela companhia. Primeiramente, este tipo de produção difere dos filmes de comédia musicais norte-americanos pela ênfase dada aos comediantes, em detrimento do par mocinha/galã, que ficam relegados a segundo plano no roteiro. A chanchada pode prescindir de pares românticos, mas não existe sem comediantes. Por isso, mais importante que os galãs da empresa era Oscarito, seu cômico, que tornou-se marca registrada da *Atlântida*. A comicidade quase espontânea deste ator, atravessada por elementos circenses, tornou-se uma forma de interpretar imitada por muitos atores brasileiros, inclusive após a instalação da televisão. Oscarito criou um gênero, muito mais abrangente do que os tipos desenvolvidos por Zé Trindade ou Mazzaropi, por exemplo. A estruturação de tipos, como o caipira de Mazzaropi (fez apenas um filme na companhia), ou o malandro de Zé Trindade (fez dois filmes na empresa), restringia a possibilidade de atuação destes cômicos a roteiros que girassem apenas em torno desses personagens. Oscarito não produziu um tipo único, pelo contrário, apresentava uma versatilidade que permitia a interpretação dos mais variados tipos, incluindo alguns dramáticos.

Não tinha, entretanto, a mesma capacidade interpretativa de Grande Otelo, que foi, por muitos anos, seu principal parceiro nas telas. Otelo tinha o mesmo talento para a comédia e para o drama, o que fez dele o grande ator que foi, com possibilidade de atuação não apenas no cinema, mas nos mais diversos meios de comunicação. Este traço acabou por favorecer a carreira de comediante de Oscarito, pois juntos criaram interpretações antológicas nas chanchadas, bem ao estilo burlesco do circo.

## **I - As trocas de identidade**

Outra forma de construção das tramas dos filmes da *Atlântida* constituía-se na utilização de "trocas", seja de identidade, seja de objetos<sup>2</sup>. Um dos personagens podia ser confundido com um sócio. Isto possibilitava a criação de situações as mais variadas; poderiam ocorrer confusões involuntárias e mesmo voluntárias entre as duas pessoas. Isto acrescentava interesse à trama, por multiplicarem-se as ocorrências ambíguas: o desconhecimento de aspectos essenciais da personalidade "substituída", ou as estratégias para livrar-se dos confrontos com os amigos "do outro". Nesse mesmo procedimento, a trama poderia comportar a criação, pelo personagem de uma pessoa completamente diferente de si mesmo, com o sentido de obter vantagens. No entanto, não tendo tido tempo para conseguir referências completas relativas à profissão e à família de sua criatura, acaba por trazer um clima de ambiguidade à situação e com isso tumultuar os diálogos.

São inúmeros os exemplos para ilustrar este tipo de trama, e geralmente envolvem o cômico. Mas muitas vezes referem-se ao vilão, que finge ser alguém que não é, também visando alguma vantagem. O objetivo, tanto do comediante, como do vilão é o mesmo; entretanto, desenvolve-se uma

---

<sup>2</sup>Sobre a idéia de trocas nas chanchadas ver: Sérgio AUGUSTO, "Este Mundo é um Pandeiro", S. Paulo, Cia das Letras, 1989. O autor descreve várias situações em que este fenômeno é utilizado, chegando a se referir como sendo "o macete medular da chanchada". A designação chamou a atenção de Alcir LENHARO, que o cita em "Cantores do Rádio: A Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o Meio Artístico de seu Tempo", Campinas, Editora da Unicamp, 1995. Sobre o assunto, ver também: Jean-Claude BERNARDET, "Trajetória Crítica", S. Paulo, Polis, 1978. O autor apresenta este fenômeno como recurso das comédias norte-americanas.

empatia do público com o primeiro, levando à aceitação de sua conduta e não do segundo. Seria simplista afirmar que o público "gosta" do cômico, por isso aceita suas limitações, e "odeia" o vilão, não justificando suas atitudes somente por causa disso. Na verdade, criam-se duas esferas - bondade e maldade - no interior da película. O enredo constroe-se em função do final do filme, e é nessa direção que vão se justificar os comportamentos dos personagens. As ações do cômico, que é intrinsecamente "bom", embora questionáveis, resultam em uma situação de bem-estar do qual os "bons" se beneficiam. Ao contrário, o vilão é intrinsecamente "mau", e por isso suas atitudes sempre visam a maldade. Outra perspectiva da mesma questão é a busca, através do roteiro, de justificativas para o cômico na "forma" como age: não é perverso, não maltrata ninguém e engana "as pessoas certas". O vilão é perverso, engana a mocinha e o galã, por isso suas atitudes são injustificáveis. Várias são as situações encontradas nas chanchadas que serviriam para ilustrar esta oposição, que encerra certa ambiguidade, entre o cômico e o vilão. Esse maniqueísmo é fundamental para fundar as diferenças entre as figuras do "malandro" e do "vilão". A radicalidade das definições entre o bem e o mal são necessárias para a identificação imediata por parte do público das funções exercidas na trama pelas duas figuras. O cômico é o "malandro" no sentido dado pelas produções cinematográficas do período. A ele são creditadas trapaças pouco prejudiciais, ou seja, que não ocasionam danos permanentes ou sérios às demais pessoas, e, principalmente, são trapaças bem-humoradas e divertidas. Diferentemente disso age o vilão: ele não é um trapaceiro bem-intencionado, mas um enganador. Enquanto o "malandro" permanece num terreno intermediário entre o que é

absolutamente correto em termos éticos e legais e o que é incorreto, o vilão encontra-se num "locus" marcado pela incorreção moral e legal.

Tomando como exemplo dois personagens de duas películas da companhia, poderemos analisar melhor estas formas diferentes de atuação aparentemente semelhantes, mas essencialmente desiguais. O primeiro, criado por José Lewgoy - um dos atores que mais interpretou vilões na *Atlântida* - em "*Carnaval Atlântida*", dirigido por José Carlos Burle em 1952, é o Conde Verdura. Trata-se de um chofer que se faz passar por um rico conde com o propósito de casar-se com a sobrinha de um produtor cinematográfico. O segundo é criado por Oscarito em "*Pintando o sete*", de Carlos Manga (1959), que finge ser um famoso artista plástico, Picanso. São casos extremamente parecidos: ambos fingem ser algo que não são. Entretanto, o Conde Verdura quer estrelar um filme e para isso deve casar-se com a sobrinha do produtor, que se apaixona pelo cômico. Suas ações, portanto, não visam apenas enganar ingenuamente os outros, mas prejudicar a moça e seu novo namorado. Oscarito no outro filme apenas finge ser um pintor muito conhecido para ajudar seu amigo- interpretado por Cyll Farney- a provar que não se avalia bem arte moderna no Brasil. Ele não vende seus quadros, não pretende utilizar seu novo "status" para prejudicar as pessoas, só para pagar uma dívida. De certo modo, os fins justificam os meios. Desta forma ficam caracterizados os momentos em que a malandragem é permitida.

## **II- As trocas de objetos**

A troca de objetos é comum nas tramas das chanchadas<sup>3</sup>. Muitas vezes este objeto se constituía na "senha" para a identificação de um personagem e a apropriação do mesmo transformava seu novo "proprietário" em alvo de situações embaraçantes. Exemplo deste tipo de situação é a criada em "*Carnaval no fogo*" , de Watson Macedo (1949). O chefe de uma quadrilha de ladrões, conhecido como Anjo, interpretado por José Lewgoy, deve se encontrar com membros de seu bando na boate do Copacabana Palace. Sua cigarrreira de prata é o objeto que, manipulado por ele, serviria para seu reconhecimento. A senha passa, acidentalmente, para o poder de Ricardo, personagem desempenhado por Anselmo Duarte, que acaba por ser confundido com o bandido. Além da ilustração acima, são inúmeras as tramas que utilizam as trocas de objeto para fundar a ação nas chanchadas. É claro que não se trata de uma condução original. Esta solução é bastante comum em comédias norte-americanas, na medida que produz riso fácil ao expor os personagens a situações sobre as quais não detêm controle. A confusão torna-se o fundamento da graça.

## **III- O confronto**

Além da troca, a chanchada utilizava nas tramas confrontos entre personagens. Essa oposição resultava em conflitos que se resolviam com o desenrolar do filme. O galã geralmente se opunha ao vilão; o vilão se opunha à mocinha; o vilão também se opunha ao comediante; o comediante se opunha à megera; a megera se opunha ao casal romântico do filme. As

---

<sup>3</sup> Idem, ibidem.

oposições auxiliavam a construção do enredo, baseado no princípio maniqueísta do Bem contra o Mal. Esta contraposição no entanto, não aparecia claramente nos princípios adotados por cada lado do combate. Nem sempre os "bons" eram aqueles que ficavam inteiramente do lado da lei, da ordem e da Justiça dos homens. Muitas vezes, os "bons" utilizavam meios não muito ortodoxos para obter resultados que no final do filme se revelavam "bons para todos". Esta ambiguidade que cerca a questão da luta do Bem contra o Mal nas chanchadas pode ser em parte explicada pela utilização da figura do "malandro", central nos roteiros. É importante salientar que o malandro criado pela chanchada não corresponde ao personagem noturno carioca, como será explicado posteriormente.

#### **IV- O "jeitinho" brasileiro**

Através da criação de tipos e da confecção de tramas, a *Atlântida* foi capaz de operar na difusão de uma nova interpretação de Brasil, que havia sido formulada no período. Era o país do carnaval, onde imperava a alegria e o samba. Esse tipo de música, característico do Rio de Janeiro, através do avanço das comunicações, transformou-se em ritmo nacional. Na medida em que se associa ao samba a idéia de rompimento com a rigidez e a austeridade, via musicalidade e dança, divulga-se a idéia de que o povo é gracioso e harmonioso. Essa concepção do brasileiro veio se somar a outras tais como "povo alegre e gentil", "povo hospitaleiro", e a algumas não muito lisonjeiras como "povo que não gosta de trabalhar", "povo desonesto", "povo não-sério".



As muitas generalizações que atribuíram essas qualidades à população do país, no cinema produzido nas décadas de 40 e 50, tiveram sua raiz na concepção de que o brasileiro era dotado de "graça". O significado desse termo em nossa língua é amplo, e também são numerosas as características que podem ser creditadas a partir de sua menção. Pode significar habilidade de produzir movimentos na dança ou na prática desportiva; capacidade de ser engraçado ou cômico; ter um comportamento social adequado, sabendo se movimentar em festas ou acontecimentos de ordem social. Entretanto, como característica atribuída ao povo brasileiro, e, por consequência, generalizada para se transformar em parte do caráter nacional, apresenta uma série de ambiguidades. Se por um lado "ter graça" é uma forma garantida de boa convivência social, por outro, ser engraçado todo o tempo produz um certo desconforto para o interlocutor: afinal, será possível levar esse povo a sério? Existem horas em que a seriedade é absolutamente necessária para a resolução de problemas, e nesses momentos de expectativa, e até mesmo ansiedade, uma brincadeira pode ajudar a descontrair ou criar uma situação difícil de anti-clímax. Disseram, uma vez, que o general De Gaulle afirmou certa vez que "o Brasil não era um país sério". Apesar de se dizer agora que esta afirmativa nunca foi feita pelo general francês, na verdade, quem a proferiu pouco importa. O que interessa é que foi dita, e, principalmente aceita como caracterização do país, e não significando o seu sentido mais amistoso. Quis dizer que não se tinha firmeza de opiniões, de posições políticas e diplomáticas, em resumo, não era um país com postura confiável.

No cinema, o 'dom da graça' foi mostrado com todas as suas nuances. Talvez se possa dizer, sem exagero, que esta foi a característica eleita

pelas chanchadas como o cerne do caráter nacional. Dentre as outras, parecia ser esta a que melhor sintetizava as possíveis diferenças existentes entre o povo brasileiro e os outros povos. Era na alegria e na graça, segundo as chanchadas, que todos se encontravam; brasileiros, de forma geral; e até estrangeiros, desde que estivessem dispostos a 'integrar o clima da terra'.

A afirmação dessa harmonia atribuída às personalidades individuais e ao caráter do povo brasileiro ganha um sentido específico no momento em que é formulada. A harmonização dos contrastes é parte intrínseca da tese de identidade nacional, tema fundamental nas décadas de 30 e 40, no Brasil. Em outros termos, constituía-se em elemento importante para afirmar-se a necessidade de uma centralização política: um Estado capaz de perceber as necessidades de uma Nação vista como uma unidade. Assim, o cinema ajudou a criar o "cimento cultural" adicional da política centralizadora de Getúlio Vargas, e por isso, sua concepção de país foi tão importante quanto sua capacidade disseminadora. Algumas idéias propostas por autores que discutiram a questão nacional brasileira foram pulverizadas nessas "produções pouco elaboradas", as chanchadas, e difundidas com uma força desconhecida até então. É verdade que o rádio tinha maior poder de penetração em um país de dimensões continentais, com várias barreiras naturais que dificultavam o acesso às longínguas regiões de seu interior. Os filmes demoravam a chegar aos lugares mais afastados, não apenas por isso, mas principalmente porque a comercialização nos menores centros urbanos era pouco interessante para as grandes empresas distribuidoras. No entanto, a associação dos dois - cinema e rádio -, processo operado pelas chanchadas da *Atlântida*, ajudou à superação do impasse. Embora só

o rádio atinja certas regiões, ele carrega em si o mito do cinema. Os dois meios conjugados foram utilizados para difundir as idéias nacionalistas e centralizadoras do primeiro período getulista.

### **Fabricando o povo e a nação**

O conceito de nação não pode ser dissociado do seu povo. No caso brasileiro, a formação da população foi temática amplamente debatida por vários de autores que discutem a questão nacional<sup>4</sup>. A existência de várias raças na composição do brasileiro possibilitou a criação da tese de democracia racial, da confluência de diferentes culturas para a formação de uma cultura nacional. As diversas características atribuídas às diferentes raças estariam fundidas no povo resultante dessa composição. Trata-se da tese de Gilberto Freyre, formulada em 1933<sup>5</sup>, que ganha corpo e acaba por transformar-se em senso comum no período posterior. Esse autor aponta para o fato de ter a miscigenação, ocorrida no Brasil entre os portugueses,

---

<sup>4</sup>Cito apenas alguns autores envolvidos nesse debate. Alberto TORRES, "A Organização Nacional, R. Janeiro, Imprensa Nacional, 1914. Oliveira VIANNA, "Populações Meridionais do Brasil", 5. edição, R. Janeiro, José Olympio, 1952; "Evolução do Povo Brasileiro, 4. edição, R. Janeiro, José Olympio, 1956; "Raça e Assimilação", 2. edição, S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1934. Paulo PRADO, "Retrato do Brasil: Ensaio sobre a Tristeza Brasileira", 5. edição, S. Paulo, Brasiliense, 1944. Gilberto FREYRE, "Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regimen de Economia Patriarchal", 2. edição. R. Janeiro, Schimidt Editor, 1936; "Sobrados e Mucambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano", S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1936. Caio PRADO JÚNIOR, "Evolução Política do Brasil", 13. edição, S. Paulo, Brasiliense, 1983. Sérgio Buarque de HOLANDA, "Raízes do Brasil", 3. edição, S. Paulo, José Olympio, 1956. O texto de Vicente Licínio CARDOSO, "À Margem da História da República", Brasília, Editora UnB, 1981, publicado em primeira versão em 1924, reúne trabalhos de vários autores que discutem a questão. Assinalo alguns deles: Gilberto AMADO, Oliveira VIANNA, José Antonio NOGUEIRA, Ronald de CARVALHO, Pontes de MIRANDA, Tasso da SILVEIRA, Tristão de ATHAYDE, A. Carneiro LEÃO.

<sup>5</sup>Gilberto FREYRE, "Casa-Grande & Senzala", op.cit. Sobre o autor, ver Elide Rugai BASTOS, "Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira", tese de doutorado, PUC-SP, 1986; e Gilberto Freyre e a questão nacional. In: Reginaldo MORAES et alli, "Inteligência brasileira", S. Paulo, Brasiliense, 1986.

indígenas e negros, resultado num encontro étnico e cultural que singulariza o povo brasileiro. Mais ainda, indica a ocorrência de um encontro democrático entre as três raças que acaba por resultar no estabelecimento de uma "democracia racial", patamar para o equilíbrio das relações sociais na sociedade brasileira. O povo brasileiro é, portanto, conforme essa formulação, mais que a somatória de aspectos de cada uma das raças formadoras: constitui-se numa síntese superior.

Na medida que não trata, nessa reflexão, de definir apenas um encontro racial, mas principalmente de uma articulação cultural, a afirmação ganha centralidade cada vez que a análise diz respeito às manifestações culturais. Isto ocorre principalmente quando o objeto analítico é a cultura popular. Lembrar a presença de componentes da cultura negra/africana, indígena e branca/européia no folclore, por exemplo, além da constatação inegável, faz parte de uma operação de "fabricação" simultânea de uma cultura nacional e da unidade da nação. Em que pese que algumas vezes a resolução desse amálgama apareça como tensa, a unidade se impõe sobre a diversidade. O personagem da literatura brasileira que melhor expressa essa relação entre as diversas manifestações raciais é *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Um herói é aquele que simboliza seu povo, concentrando em si mesmo as qualidades consideradas mais importantes para os membros de um grupo social, sendo positivas ou negativas, estas na maior parte das vezes vistas em um aspecto positivo. Esse personagem é a síntese do encontro das três raças, contendo em si mesmo o resultado psicológico dessa miscigenação.

A escolha da temática carnavalesca nos filmes da *Atlântida* possibilita justamente enfatizar o "encontro". O carnaval é visto como um momento especial no qual se expressa a democracia social, onde impera a igualdade, onde as raças e culturas se encontram harmonicamente. É nesta manifestação popular que se superam todas as diferenças, sejam elas regionais, sociais, políticas ou raciais. Trata-se de um "espaço democrático". O carnaval é uma unanimidade nacional, comemorado de norte a sul do país. Por isso, é temática de toda a produção cultural vinculada à divulgação de massa da época. Nas rádios, as músicas carnavalescas têm espaço durante todo o ano, principalmente nos meses que antecedem a maior festa popular. Nos outros meses, as rádios elegem sua corte - reis, rainhas e princesas - a partir da divulgação de seus nomes, geralmente vinculados às músicas cantadas na época do carnaval. Os filmes também utilizavam esse esquema de divulgação de músicas, antecipando grande parte dos sucessos do ano seguinte.

O carnaval surge, pois, como uma festa que unifica o território, apesar de manter algumas características regionais. As diferenças foram de certa forma incorporadas pelo projeto unificador da cultura nacional, pois eram menos enfatizadas do que as semelhanças. Hoje em dia, estamos assistindo uma tentativa de resgate de tradições carnavalescas locais, mesmo assim, houve algumas modificações essenciais que permitiram a aceitação dessas diferenças dentro da mesma festividade. Verifica-se o resultado deste processo via televisão: em Salvador, os trios elétricos, as bandas de ritmos afro-brasileiros; em Recife, os blocos de rua, o frevo, os bailes de salão; em Olinda, os grandes bonecos na rua; no Rio, as escolas de samba; no resto do Brasil, variações em torno dessas organizações. A semelhança

entre as muitas "variações" do carnaval já aparece nas narrações dos repórteres: primeiro quanto à duração, pois são poucas as cidades brasileiras que respeitam o limite de quatro dias de comemorações; outra é a quantidade de pessoas atraídas pela festa; sempre se ressalta a alegria dos foliões, e o colorido da multidão; também se comenta a característica "local" do evento, sempre seguida da "constatação" de que se trata de uma "tradição" do carnaval naquela localidade. Na verdade, as narrativas nos canais de televisão nos dizem o óbvio: o carnaval já não é uma manifestação popular - embora o povo participe dele, podendo ser considerado uma manifestação de massas -, tornou-se uma festa institucionalizada, fazendo parte até do calendário turístico oficial de muitas cidades brasileiras. Tornou-se um evento turístico, grande negócio, e suas "diversas" formas são fórmulas para atrair mais visitantes. É importante perceber que ao se tornar fator de atração para o turismo, enfatizando a possibilidade da participação nas festividades, o carnaval, tal como está organizado, tornou-se um evento sem local marcado, sem data marcada - existem manifestações com características semelhantes durante todo o ano, principalmente no verão. Perdeu sua principal característica de "festa transgressora" para se transformar em um "negócio", mas ainda guarda, no imaginário popular, a característica de possibilidade de "encontro", e certamente, de "transgressão", pois nele há a possibilidade de "quebra da rotina".

O cinema teve papel fundamental como definidor da unidade da cultura popular no seio da diversidade cultural, sendo o carnaval o momento simbólico desse processo.

## **I- A mulata e o negro: duas caracterizações preconceituosas**

A tese "vencedora" sobre a caracterização do povo brasileiro nos anos 30 é, sem dúvida, a da existência entre nós de uma democracia racial, resultante de uma "sábia" convivência entre as raças, atravessada pela incorporação à formação nacional de elementos da cultura negra. Esse processo de assimilação, básico de nossa estrutura social, resulta na convivência harmônica de elementos aparentemente contraditórios, sejam raciais, sociais ou culturais. Tal processo marca o perfil do povo, o que o torna uma população diferente das demais. O tipo que melhor caracteriza a idéia do "encontro" das raças, principalmente vinculado ao carnaval, é a mulata. Figura ideal, pois além de enfatizar a possibilidade de "branqueamento" da raça através da miscigenação - corrente entre as várias interpretações do Brasil -, contempla a idéia de capacitação rítmica do povo brasileiro. O estereótipo da mulata sensual e bonita, com "ginga", capaz de dançar o samba como ninguém mais, foi perpetuado durante muitas gerações no país. A referência à mulata como símbolo da mulher brasileira, principalmente ao se falar do carnaval e das praias, é comum no imaginário popular. Apesar das muitas e importantes discussões sobre a questão feminina e a condição negra no país, o preconceito ainda está longe de ser vencido.<sup>6</sup>

Podemos ilustrar essa concepção com *"Dupla do Barulho"*, de Carlos Manga (1953). Neste filme, Grande Otelo e Oscarito formam uma dupla de comediantes que viaja por todo o país. No início, se apresentam em espetáculos itinerantes, muitas vezes em circos. Com o tempo, fazem

---

<sup>6</sup>Sobre os diversos estereótipos que assumiram os negros no cinema ver: João Carlos RODRIGUES, "O Negro Brasileiro e o Cinema", R. Janeiro, Editora Globo/Fundação do Cinema Brasileiro-minC, 1988.

sucesso, e começam a se apresentar em teatros. Um dos números da dupla mostra uma bailarina, representada pela estrela da companhia (Edith Morel). O cenário é um chalé estilizado, e neva muito. A bailarina dança ballet. Em seguida, entra em cena Grande Otelo, caracterizado como uma mulata, dançando a mesma música em ritmo de samba. Oscarito personifica um pinguim encantado pela bailarina, mas que sucumbe realmente ao ritmo e à "ginga" da mulata.

Todavia, mesmo com a intenção explícita de assinalar-se o "estado de democracia racial" que se vive no Brasil, desnuda-se o mito com a afirmação de uma situação preconceituosa quanto ao lugar social que o negro ocupa na sociedade brasileira. Assim, apesar do 'sucesso' da mulata, são poucas as aparições de atrizes negras nos filmes da companhia, senão como empregadas domésticas - a exemplo da personagem Guilhermina, empregada da pensão de Dona Inocência no filme *"Garotas e Samba"*, de Carlos Manga (1957) -, ou camareiras - em *"Dupla do Barulho"*. A maior estrela da companhia era Eliana Macedo, um tipo bastante afastado da "brasileira típica", lembrando a atriz norte-americana Debbie Reynolds.

Neste filme pode-se perceber, não apenas a caracterização da mulata como sensual e submissa à alegria ligada ao ritmo do samba, como também a desventura que enfrenta Tião, o personagem desempenhado por Grande Otelo. No início do filme, Tião era apenas um entre muitos trabalhadores do circo onde a companhia se apresentava. Entretanto, tendo o parceiro de Tônico, personagem de Oscarito, fugido com a mulher-serpente, passa a ocupar, com sucesso, seu lugar. Com a substituição, a dupla passa a fazer muito sucesso. Tônico, que consumia muito bebidas alcoólicas, deixa de



beber. A dupla, que faz sucesso nos palcos, é bastante amiga, realizando peripécias fora dele. Entretanto, Tião se apaixona pela estrela da companhia, Silvia (Edith Morel), que por sua vez, é apaixonada por Tônico. Ouve uma conversa entre ela e sua camareira na qual revela a impossibilidade de se interessar por ele; assim, passa a beber. Não se apresenta para o espetáculo e é expulso da companhia. A dupla se dissolve; enquanto Tônico segue para o cinema com Silvia, Tião bebe cada vez mais. Para voltar novamente à profissão, Tião precisou tanto da caridade de Silvia, que o interna em um hospital e consegue que volte a se apresentar em teatros pequenos, quanto da solidariedade de Tônico, ator de sucesso, que prestigia sua estréia e o aplaude, quando ninguém o faz.

O interessante deste filme, é abordar uma situação comum, em termos da população brasileira: dois homens, que por motivos diferentes tornam-se dependentes do álcool. Tônico não tinha sucesso profissional, por isso bebia. Ao fazer sucesso, deixa o vício. Tião não suporta a rejeição da amada, e começa a beber. Entretanto, somente com a ajuda dela, e de seu parceiro, consegue se reerguer na vida. Não há referências no filme de que Tião bebesse antes de sua decepção amorosa, enquanto que Tônico sim, sempre tinha bebido. A bebida, entretanto, destrói a vida de Tião, e não de Tônico. Outro aspecto importante a ser notado é que Tônico bebia e ficava ligeiramente alterado, enquanto que Tião torna-se imediatamente um alcoólatra. Não é o objetivo do filme apresentar estas diferenças entre os dois personagens, mas torna-se flagrante o contraste entre o que representa o álcool para o negro e para o branco. Ao final do filme, conclui-se que Grande Otelo representava um "fraco de caráter", um perdedor, enquanto que Oscarito fazia o "forte", inclinado a vencer por si mesmo. Embora o

filme não faça referência, em momento algum, à raça de um ou do outro, mais uma vez, o estereótipo de que o negro é mais suscetível às paixões, e que possui um caráter frágil, e portanto mais atraído pelos vícios, foi reforçado.

## **II- O encontro possibilitado pelo carnaval**

Apesar destes elementos, apresentados de forma sutil e passados subliminarmente ao público, os filmes da empresa transmitiam uma atmosfera de encontro, pois o clima da produção tinha muita relação com o tema que os inspirava: o carnaval. A fórmula mais utilizada pela empresa era a comédia escrachada, quase circense; além das sátiras e paródias, formas de linguagem de comédia amplamente utilizadas no carnaval. Nesta festa, estas são as formas assumidas pela crítica social e política, e ocorre o mesmo em alguns filmes da empresa. Sob este ponto de vista, pode-se dizer que pouquíssimas de suas produções mostravam a existência de confrontos sérios. Por isso, nos filmes da *Atlântida* inexisteriam os possíveis conflitos raciais, e também não eram mostrados os sociais ou políticos.

A maior parte da produção da companhia desconhecia a existência de antagonismos sociais. Nesse sentido, os roteiros reproduzem um lugar comum nas interpretações sobre o Brasil, escritas no período: somos um povo pacífico, nossa história não é marcada por rupturas violentas. Esta visão, já arraigada no senso comum, é uma decorrência natural da tese da democracia racial. O patriarcado teve a sabedoria de, no processo de colonização, assimilar os setores dominados - escravos indígenas e negros - tanto racial como culturalmente. Disso resultou uma harmonia social que

permitiu que as relações sociais se desenvolvessem sem a presença de grandes conflitos, embora o "lugar social" dos atores fosse desigual. Assim, no Brasil "não se conhecem" conflitos que acabassem por ocasionar transformações essenciais na ossatura da sociedade. Trata-se de uma sociedade que não conheceu rupturas. Isto se deve, não apenas àquela sabedoria patriarcal, mas porque os temperamentos porventura exaltados de cada uma das raças formadoras são equilibrados pela combinação entre os mesmos efetuada no processo de miscigenação. Por isso o povo brasileiro é um povo pacífico. E, pelo mesmo motivo, alegre<sup>7</sup> e festivo.

É clara a interdependência entre as duas teses - democracia racial/ sociedade equilibrada e sem rupturas violentas - um dos suportes de uma condução política que reprimia todas as manifestações que apontavam para a desigualdade, o conflito e os confrontos de interesses. O cinema, nesse processo, assume a função de transformar essas idéias, elaboradas pelo pensamento social na década de 30, em elementos que compõem o senso comum do brasileiro médio. Essa tese, elaborada por autores como Gilberto Freyre, Almir de Andrade, Paulo Augusto Figueiredo, Monteiro Lobato, para citar apenas alguns, é amplamente divulgada pelos meios de comunicação do Estado Novo - Revistas Cultura Política, Ciência Política. O cinema faz parte desse clima, fundamental para legitimar um Estado forte, capaz de compreender a "essência pacífica da alma brasileira" e por isso "autorizado" a coibir forças que operam em direção contrária a essa índole. Assim, a ênfase nos roteiros era dada justamente à possibilidade de 'encontro', de semelhanças de gostos e costumes entre as mais diferentes

---

<sup>7</sup> A tese aparece de forma sistemática em Gilberto FREYRE, "Casa-Grande & Senzala", op.cit. Também assinalo que o tema de uma sociedade sem rupturas é desenvolvido nos textos "Interpretação do Brasil", R.Janeiro, José Olympio, 1947; e "Nordeste", 2. edição, R.Janeiro, José Olympio, 1951, do mesmo autor.

pessoas, das mais diversas origens sociais. Essa idéia de ser o 'encontro' mais importante do que as diferenças é frequente nos filmes da *Atlântida*. As situações adversas são resolvidas através do diálogo, sempre recheado de trejeitos cômicos, duplo sentido das palavras, enfim, a partir da 'graça'. Pode-se dizer que essa forma de superar as diferenças tem raiz na idéia de que o povo brasileiro não é afeito às discórdias e confrontos, aceitando de bom grado as soluções alternativas propostas a partir do diálogo, sempre disposto a obter o consenso. Não se entenda daí que as chanchadas enfatizavam uma possível racionalidade existente por trás deste tipo de conduta. Mostravam que o brasileiro não gostava de seguir rigidamente as regras do convívio social, mesmo porque estas eram importadas, e por conta da sua 'simpatia' e seus 'encantos pessoais' conseguia fazer valer sua vontade.

A incapacidade de seguir fielmente as normas era explicada por dois aspectos do caráter nacional. O primeiro era a capacidade criativa. As regras geradas em um contexto que desconhecia a diversidade nacional, eram vistas como limitações para a expansão integral da efervescência criadora, capaz de retirar o 'lado bom' de situações adversas, capaz de adaptar-se a improvisações, capaz de produzir ritmos musicais a partir da batucada em caixas de fósforo. Ora, esta capacidade criativa só poderia se expressar em sua plenitude a partir da não-aceitação e rompimento com as regras. Cabe notar que se aceita muito facilmente a idéia de que os artistas não devem moldar seus comportamentos a partir das normas estabelecidas para o resto da sociedade. A arte necessita de improviso, é no momento do rompimento com as tradições artísticas do passado que se lança para algo inovador. Se em muitos momentos da vida o brasileiro deve improvisar

para garantir sua sobrevivência, não é de se estranhar que se identifique com os artistas. Associando a idéia de que todo brasileiro tem a possibilidade de criar ritmo, seja com instrumentos, com utensílios, ou com o próprio corpo, e a de que sabe improvisar como ninguém, pode-se concluir que todo brasileiro é um artista em potencial. Os filmes da empresa enfatizam a existência de "talentos" em toda a parte. São faxineiros que compõem sambas, mocinhas recém-chegadas do interior que só aguardam suas chances nos espetáculos da noite carioca ou nos programas das rádios. É o espírito dos musicais de Hollywood revivido nos trópicos, mas obviamente com tempero tropical.

Apesar das músicas poucas vezes estarem incorporadas diretamente nos roteiros dos filmes, a empresa contava com elenco contratado permanentemente para atuar em musicais: Cyll Farney, galã que tocava piano e cantava, participou de 25 filmes na companhia; Francisco Carlos fez filmes esporadicamente (4 filmes), sempre interpretando o galã ; Ivon Cury (5 filmes), apesar de dificilmente ser utilizado como ator dramático ou galã, muitas vezes cantava; entre as mulheres estava Eliana Macedo (14 filmes), a mocinha carioca de "boa família"; Adelaide Chiozzo (7 filmes) , a mocinha ingênua do interior; Doris Monteiro (3 filmes), a mocinha rica; Sonia Mamede (9 filmes), que não representava a mocinha típica, fazendo parte, na maioria das vezes, do elenco cômico; e outras contratadas para algumas produções como Edith Morel e Maria Antonieta Pons (um filme cada). Este conjunto de atores cantava, dançava e interpretava. Existia um grande elenco de apoio, além de Oscarito, o principal cômico da *Atlântida*, e seu ator mais importante, com contrato exclusivo por mais tempo (fez 33 filmes pela empresa); e Grande Otelo, que quando começou a trabalhar na

empresa já era famoso artista dos espetáculos do Cassino da Urca (fez 25 filmes pela empresa e uma infinidade de outros para várias empresas e produtores independentes).

Outro aspecto explicativo da incapacidade de seguir fielmente as normas, era a aversão aos ritualismos, numa interpretação do tema discutido por Sergio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*<sup>8</sup>. Os filmes da empresa enfatizam a incapacidade do povo brasileiro para seguir regras de convívio social pré-estabelecidas. E mostram também uma relação entre povo triste e cumprimento estrito de regras e normas. Na sua maioria, mostram que aqueles que sempre seguem normas e não assumem certos riscos, nunca conseguem alcançar seus objetivos, a não ser os rotineiros. Mais que isso: os que se submetem totalmente à ordem social vêem seus sonhos solapados e se transformam em marionetes do sistema. A individualidade é a única forma de ser reconhecido socialmente, em qualquer nível ou classe social. A versão dada pela *Atlântida* enfatiza o caráter individualista na resolução dos impasses sociais; não considera a existência de grupos sociais que ao se reunirem se capacitam melhor para enfrentamentos sociais. Muito pelo contrário. A idéia transmitida é que apenas a partir do destaque individual, é que as pessoas conseguem mudar sua história. Embora várias vezes presentes na história brasileira, os projetos coletivos são ignorados pelos roteiros.

---

<sup>8</sup> Sérgio Buarque de HOLANDA, "Raízes do Brasil", op.cit. Uma interpretação apressada do capítulo 'O Homem Cordial' do citado texto levou a que se difundisse a idéia da aversão aos ritualismos como uma marca superior do caráter brasileiro. Retirada a afirmação do autor do contexto do debate, deixa-se de lado um elemento essencial da reflexão que é apontar para o fato de a cordialidade fundar as relações no campo da ética e não da política. Porém é aquela versão primeiramente apontada que ganha popularidade, figurando a aversão aos ritualismos vista nessa direção como elemento constitutivo do caráter brasileiro.

Estas duas características do povo brasileiro - a criatividade e a aversão a ritos - são frequentemente mostradas e reforçadas nos filmes da empresa. A constatação da existência de artistas "por toda a parte" está presente em praticamente todos os roteiros; no entanto, não se pode esquecer que esta é uma característica de várias películas musicais. A temática dos musicais muitas vezes retrata o "mundo dos espetáculos", mostrando as relações entre membros de uma mesma 'troupe', o cotidiano de muito trabalho coroadado pela fama. Também nos filmes musicais de Hollywood, a descoberta de talentos é bastante frequente, mesmo porque, o "mundo dos espetáculos" depende de renovação constante. O que talvez seja original nos filmes da *Atlântida*, é a frequência com que se pode "esbarrar" em novos talentos, porque, na verdade, todos os brasileiros têm uma pequena porção de artista. São faxineiros que retiram sonoridade de latas de lixo, engraxates que lustram sapatos enquanto batucam nas suas caixas, frequentadores de bar que criam sambas batendo em caixinhas de fósforo. Assim, o que é característico do brasileiro, o que o torna diverso face aos outros povos, é sua alegria inata, que permite a emergência do talento. A combinação samba/carnaval ilustra bem esse traço dionisíaco do povo brasileiro.

O filme "*De vento em popa*", de Carlos Manga (1957), exemplifica esses traços acima relacionados. Sônia Mamede é uma clandestina no navio em que Oscarito trabalha como garçom. São antigos conhecidos e pretendem ganhar a vida como artistas. Haviam formado a dupla Maracangalha. Ambos esperam uma chance para demonstrar publicamente seu trabalho, e no navio surge esta oportunidade. O comandante pretende apresentar um espetáculo a bordo e encarrega Cyll Farney de organizá-lo. A principal

atração é Zezé Macedo, famosa cantora de ópera, que se encontra no navio. Oscarito arquiteta um plano para tirar a cantora do show, e substituí-la pela dupla Maracangalha, que é muito aplaudida. Entretanto, o comandante descobre que Sônia Mamede é clandestina, e resolve punir Oscarito como seu cúmplice. Cyll Farney intervém salvando os dois, e os convida para montar um show na chegada ao Rio de Janeiro. Cyll Farney, neste caso, também é um talento desconhecido: tendo ido à Europa para estudar engenharia nuclear, retorna para o Brasil com o diploma de músico, pois foi o que decidiu tornar-se. Seus pais não sabem de nada, e a trama do filme se desenrola a partir da tentativa de manter a mentira para o pai, objetivando obter recursos para montar a boate onde estreará seu espetáculo.

Em *"Garotas e samba"*, também de Carlos Manga (1957), temos mais uma ilustração daqueles traços apontados. Três moças se conhecem em uma pensão e têm o mesmo objetivo: vencer na cidade grande. Uma delas quer arranjar um marido rico, e as outras duas pretendem tornar-se artistas. Sônia Mamede deseja tornar-se vedete em uma boate da qual conhece o dono; Adelaide Chizzo quer uma chance para ser cantora de rádio. Representam o tipo médio da moça de interior sonhando com a possibilidade de ser a nova Rainha do Rádio, ou mesmo apenas ter a chance de viver no Rio de Janeiro. A mitificação das grandes cidades vistas como alternativa para "mudança de vida" era tema comum: maior possibilidade de empregos; a efervescência da vida noturna, inexistente em comunidades rurais e em cidades pequenas; a enorme quantidade de produtos para o consumo. O mito fez do Rio de Janeiro, e posteriormente de São Paulo, pólos recebedores de migrantes. A imensa maioria teve que



se contentar com empregos bem menos glamurosos do que o rádio, o cinema, o teatro de revista, mas necessários ao novo projeto de industrialização que então se figurava. Coube ao rádio e ao cinema construir o sonho, "necessário" à realidade que se delineava. Ser astro/estrela de rádio ou cinema significava ser conhecido por milhares de pessoas. Tornou-se um apelo particularmente forte nas décadas de 30, 40 e 50, quando os fenômenos de massa ocorreram com mais frequência. Nesse sentido, pode-se dizer que os meios de comunicação operaram na direção de reforçar o binômio urbanização/industrialização. A cidade passa a ser vista como o espaço possível da criatividade, da fuga à rotina, da liberdade face às regras e ao autoritarismo. E a cidade, centro do novo poder que se configurava, representava um novo modo de vida que destruiria as "velhas" formas de organizar o social.

Tratava-se, porém, de uma situação marcada pela ambiguidade. O fortalecimento de um poder central "tinha" que compreender, também, os poderes regionais capazes de manter a ordem. Nesse direção operam as afirmações de criatividade e aversão a ritos para enfatizar a diversidade do país, composto de regiões cultural e socialmente diferentes entre si. Ora, é exatamente essa heterogeneidade que significa a não aplicabilidade de regras gerais ao país. Por exemplo, as leis sobre o trabalho só se aplicam aos trabalhadores urbanos e não aos rurais.

Em outros termos, a dupla afirmação criatividade/aversão a ritos ganha um sentido político amplo na direção de reafirmar a não necessidade de adotarem-se medidas gerais para o país. Assim, o cinema transformou-se em instrumento de divulgação de representações sobre o povo adequadas a

uma visão de intervenção política. Apesar de não atuar amplamente no território nacional, o cinema brasileiro da época apresentava uma série de idéias a respeito do país que se tornaram parte do repertório popular. Durante muito tempo, a imagem que o brasileiro tinha de si mesmo passava por concepções presentes em discussões sobre o caráter nacional de autores importantes das décadas de 30, 40 e 50. A popularização destas idéias foi feita em grande parte pelo Estado Novo, utilizando o rádio e o cinema. Foram usadas como "cimento" cultural necessário para conseguir unificar as diferentes facções políticas existentes então, e, naturalmente, para legitimar a não necessidade de representação política do povo, "tão bem compreendida" pelo poder central.

### **Alegria: o retrato do Brasil**

Talvez a característica mais marcante dos filmes da *Atlântida* seja a alegria. Sugere-se que o povo brasileiro nada tem da melancolia, da tristeza de que falou Paulo Prado em *Retrato do Brasil*<sup>9</sup>. O carnaval aparece nos filmes não somente como festa nacional, mas, principalmente, como estado permanente de espírito. É transmitida a idéia de que o país é o reino da alegria, onde imperam a música, a dança e a liberdade individual. A concepção de liberdade individual é bastante peculiar, porque está relacionada com a ausência de regras, ou melhor, com a não-necessidade

---

<sup>9</sup>Paulo PRADO, "Retrato do Brasil: Retrato sobre a Tristeza Brasileira", op.cit. Este livro teve grande repercussão no final da década de 20. A epígrafe do mesmo, retirada de uma carta de Capistrano de Abreu, define bem o tema desenvolvido: "O jaburú... a ave que para mim symbolisa a nossa terra. Tem estatura avantajada, pernas grossas, azas fornidas e passa os dias com uma perna cruzada na outra, triste, triste, d'aquella austera e vil tristeza". Ou ainda, a primeira frase do texto: "Numa terra radiosa vive um povo triste". (p.9)

O autor mostra o caráter do povo brasileiro marcado por alguns traços que constituem-se em obstáculos a seu pleno desenvolvimento. São eles: a luxúria, a cobiça, a tristeza e o romantismo.

de cumprimento das mesmas. Os filmes da empresa mostram um país com habitantes dóceis e afáveis ao convívio social, alegres e musicais.

A escolha do carnaval como festa nacional<sup>10</sup> obriga à modificação de características locais. Neste momento é privilegiada a manifestação ocorrida em grandes cidades, principalmente o Rio de Janeiro. Isto porque se pretende mostrar, e o cinema é ideal para isto, o Brasil moderno, representado pela capital federal. A festa apresentada nos filmes é o carnaval das músicas das rádios, dos bailes de salão, das fantasias bem feitas, e não dos blocos de sujos, dos bonecos de Olinda. A nacionalização das características da festividade permitiu criar-se a idéia de "festa brasileira". Ao se eleger o carnaval como festa nacional e popular também se atribuiu ao povo as características do carnavalesco. Tornou-se uma festa da qual todos participavam, assim como o samba transformou-se em ritmo nacional.

Os filmes da *Atlântida* trabalham bastante a idéia de que é impossível resistir ao samba, e também à alegria do carnaval. A música cantada por Marlene diz tudo o que se pensava sobre o assunto: "*Quem não gosta de samba, bom sujeito não é; É ruim da cabeça, ou doente do pé...*" O samba tornou-se pois o ritmo brasileiro por excelência, o ritmo que embala o cotidiano popular, a representação mais autêntica da musicalidade nacional.

---

<sup>10</sup>A transformação ocorrida com o Carnaval - de festa popular local, para fenômeno de massas nacional - foi estudada com bastante propriedade por Edson Silva de FARIAS em "O Desfile e a Cidade: o Carnaval/Espectáculo Carioca", dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia da UNICAMP (SP), em setembro de 1995, sob orientação do professor-doutor Renato Ortiz.

Em "*Carnaval Atlântida*" esta idéia está presente como nunca: não só o samba e o carnaval contaminam os estrangeiros, representados no filme por Maria Antonieta Pons, um símbolo sexual cubano, como também conseguem "escravizar" eruditos à sua alegria e sonoridade. O professor Xenofontes, interpretado por Oscarito, é estudioso de história grega, mas aprende a gostar do samba, bem mais sensual quando associado ao ritmo dos quadris da personagem interpretada pela atriz cubana. Trata-se de um filme sobre a confecção de um filme. O diretor Cecílio B. de Milho - uma clara alusão a Cecil B. de Mille, produtor de épicos hollywoodianos -, interpretado por Renato Restier, quer produzir uma película sobre Helena de Tróia e não consegue ninguém para redigir o roteiro. Há uma certa má vontade dos empregados do estúdio em criar um filme sobre este assunto. Querem fazer um musical, com temas populares. Segundo eles, mitologia não tem apelo para o público, não "chama bilheteria", deveria ser "uma coisa mais chacoalhada, mais movimentada". A solução encontrada pelo produtor é contratar um especialista: o professor Xenofontes, do Colégio Atenas, que ao final, é levado a colaborar com a execução do musical.

Presente durante toda a película, está a idéia de que "fazer filme sério" era impossível no Brasil. Como se a escolha de um tema já definisse o resultado. A escolha de Helena de Tróia como tema, só poderia resultar em um filme "chato", "maçante", por não ser popular. A imagem de cultura erudita transmitida pelos filmes da *Atlântida* é sempre de algo maçante, enfadonho, distante do conhecimento da maioria das pessoas. Mais que isso, a escolha do tema deveria permitir a execução de filmes alegres, comédias que permitissem situações de riso que Oscarito era mestre em

provocar. O espírito que rege as chanchadas é o seguinte: ir ao cinema é sinônimo de gargalhadas, caso contrário, não se trata de diversão.

O filme "*Carnaval Atlântida*" foi simbólico de uma discussão travada nas telas entre duas concepções diferentes de cinema nacional: uma representada pela *Atlântida* e outra pela companhia *Vera Cruz*. Esta última fundada no final da década de 40, em S. Bernardo do Campo (SP), com estúdios modernos, com os melhores equipamentos da época, e técnicos e diretores vindos de fora do país, a maior parte deles abandonou a Europa do pós-guerra para refazer a vida em outra parte do mundo. O tipo de filmes que a empresa se propôs a fazer era diametralmente oposto àquele feito pela *Atlântida* e outras empresas que funcionavam na época. Tratava-se de obra mais próxima àquelas realizadas por Carmen Santos e Humberto Mauro, com temática mais complexa do que os musicais carnavalescos. Os temas escolhidos eram adaptações de romances, filmes históricos, sempre buscando tramas que exigissem personagens complexos do ponto de vista psicológico. Ao mesmo tempo, lançou um personagem popularíssimo: Mazzaropi. Apesar de ser um sucesso de crítica e ter um ator tão popular, comercialmente a empresa não foi muito bem: não conseguiu ter grandes sucessos de bilheteria que compensassem o investimento inicial de capital. Seus filmes foram bastante premiados, "*O Cangaceiro*", de Lima Barreto (1952), recebeu um prêmio em Cannes; lançaram estrelas de sucesso como Tônia Carrero, mas não obtiveram sucesso de bilheteria.

A empresa *Atlântida* seguia produzindo chanchadas, intercalando com produções de outro tipo, geralmente adaptações de romances ou novelas radiofônicas. Este tipo de película, com temática que não utilizava os

recursos das chanchadas, era chamado "filme sério". Foram trabalhos pelos quais a empresa chegou a receber prêmios da crítica, mas não se transformaram em sucessos de público. Exemplos disso foram "*Também Somos Irmãos*", de José Carlos Burle (1949), considerado o melhor filme do ano pela Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos; e "*A Sombra da Outra*", de Watson Macedo (1950), premiado como o melhor diretor do ano pela mesma associação.

Watson Macedo e José Carlos Burle faziam filmes denominados "sérios" nos intervalos das filmagens de chanchadas, que eram o grande interesse comercial da empresa. Macedo, no entanto, conseguia realizar alguns feitos como na direção de "*Aí Vem o Barão*" (1951), prêmio de melhor filme no Festival Cinematográfico do Distrito Federal, e que foi um fenômeno de bilheteria.

## Tipologia

### **I- A estrutura da chanchada**

A análise sistemática de alguns filmes da companhia *Atlântida* indica a existência de personagens recorrentes e tramas bastante parecidas. Os enredos têm variações de história, mas as resoluções dos conflitos existentes nas tramas são bastante similares. A similitude se explica não por "falta de criatividade", mas pela certeza de sucesso ao utilizar fórmulas já conhecidas e aceitas pelo grande público. Assim, repetem-se elementos que se transformam em senso comum, operando-se a função já descrita de tornar-se uma visão nacional, uma cultura política.

Além da semelhança entre os personagens de diferentes filmes, a empresa criou tipos que só podiam ser interpretados por determinados atores. As tramas geralmente exigiam um par romântico, uma dupla de comediantes ( e alguns atores de apoio ), um vilão ( e equipe de apoio), e os grupos musicais. O que diferenciava a chanchada de comédias musicais de Hollywood na época era a ênfase dada na trama à dupla de comediantes, que geralmente mantinha o foco da ação, tornando-se a base do desenvolvimento de todo o enredo. Esta dupla era formada, invariavelmente, por Oscarito e outro comediante, na maior parte das vezes Grande Otelo, até que este deixasse a companhia. O casal romântico era, geralmente, interpretado por Eliana Macedo e Cyll Farney ou Anselmo Duarte (fez 7 filmes na *Atlântida*); e os vilões eram Renato Restier (fez 13 filmes para a empresa), José Lewgoy e Wilson Grey (fizeram 12 filmes cada na companhia).

A constância de tramas e a associação de um ator com determinado tipo parecia agradar. Na verdade, permitia que se criasse identidade com o meio de comunicação. O espectador ia ao cinema como se estivesse indo a uma festa na qual conhecia todos os convidados, e sabia o que podia esperar deles. A trama era de fácil entendimento, não existiam sutilezas cuja compreensão dependia de maior preparo educacional ou cultural. Os filmes da época eram quase uma sucessão contínua de esquetes de Teatro de Revista ou circenses, com um tipo de humor característico do Carnaval e do Circo.

## **II- Tipos**

Os tipos criados nos filmes da empresa pouco ou nada diferem da maioria daqueles criados em musicais carnavalescos do período. Eram personagens caricatos, com trejeitos facilmente identificados como característicos de uma personalidade. A chanchada não criou tramas psicologicamente densas. Não era esta a intenção dos produtores. Tratava-se de uma comédia leve, de fácil compreensão, sem grandes pretensões estéticas ou estudos profundos sobre a natureza dos problemas humanos. Entretanto os personagens adquiriam vida a partir das interpretações dadas pelos atores. A caracterização dos tipos dependia muito da forma como eram representados. Por isso alguns atores se tornaram candidatos quase naturais para determinados personagens. Veremos esta associação entre ator e personagem representado ao destacar os seguintes tipos interpretados pela *Atlântida*:

### **1) A megera**

Esta personagem permite, por si só, uma boa caricatura. Geralmente é a mulher do cômico, o que cria uma primeira situação de contraste: um tipo alegre convivendo com um tipo amargo. Situações de conflito ou contraste foram largamente exploradas nas chanchadas. Sua caracterização raramente escapava do estereótipo popular da mulher má, ou melhor, mesquinha, porque a megera não é má por natureza. Tornou-se mesquinha por uma série de acontecimentos da vida. Estes "acontecimentos" não são relatados, nem sua personalidade é assunto trabalhado com profundidade nos filmes, mas ficam sub-entendidos. Foram criados alguns tipos de megera, com algumas características comuns. Mesmo quando as



características eram diferentes, enfatizavam exatamente o mesmo aspecto da personalidade. Trata-se de uma caricatura da mulher "mal resolvida", por isso marcada pela maldade.

A megera apresenta um tipo de voz característico, ou muito mais grosso do que a maioria das mulheres, ou muito mais fino, chegando a ser esganiçado. No primeiro caso, é "mandona". Ao ouvir sua voz, o "pobre" marido se encolhe, fica paralisado, sua frio. Sempre se resigna à vontade da megera. Se ela perder a paciência...tudo pode acontecer, e as previsões do marido são sempre catastróficas. No segundo caso, ela é irritante, sua voz enfatiza sua "chatice". Em ambos os casos, a voz é um recurso utilizado para revelar a personalidade daquela que a possui, não deixando dúvidas sobre o que se pode esperar dela. A voz é só mais um reforço à idéia de que megera é aborrecida. As vozes doces e melodiosas pertencem às mocinhas e às "vamps".

A megera **sempre** é feia nas chanchadas. Através da feiúra se contrapõe às mocinhas, sempre bonitas. A mulher feia é retratada como infeliz, e portanto, está aí a explicação para a "chatice" da megera. Sua feiúra sempre é exagerada, enfatizada por olheiras, sulcos no rosto, rugas e envelhecimento precoce. O tipo físico também é fundamental, pois complementa a idéia de feiúra absoluta. Sobre este aspecto entretanto, houve a possibilidade de criar tipos opostos: a magricela e a gordona. A idéia essencial é a mesma: nunca é uma mulher "desejável". Esta característica não contrapõe a personagem diretamente à mocinha, mas a outro tipo de mulher: a "vamp". Nas chanchadas, a mocinha é fundamentalmente "boazinha e bonitinha", mas existem também as

mulheres bonitas e "boas" ou "gostosas", que representam um tipo de beleza que na época podia ser caracterizado pelas vedetes. O tipo físico da megera é sempre desproporcional, enfatizado por roupas inadequadas ou completamente fora de moda. A conclusão do público a respeito de seu aspecto é que ela não apenas é horrorosa, como também "não se ajuda".

Outra característica de uma megera que se preza é "manter-se permanentemente alerta". A patrulha com relação ao marido é a única forma de mantê-lo "na linha", longe das "tentações". O caráter do marido é sempre fraco - ao menos é no que acredita -, contrastando com a forte personalidade da mesma. De maneira geral, ele não lhe impõe resistência, mas quando o faz, surpreendentemente (ou nem tanto!), ela cede. O marido, segundo sua versão, precisa ser controlado, ou melhor "domesticado". Além disso, por ser "fraco" de caráter, precisa ser conduzido para longe das "tentações", que abrangem a bebida, o jogo e as mulheres. A construção deste tipo nos filmes da *Atlântida* mostra uma ambiguidade básica na sua personalidade que permitiria sua "conversão". Na chanchada, a megera **sempre** pode ser domesticada ou domada, desde que se saiba como. Ao final dos filmes, o marido "descobre uma força interior" e torna-se capaz de enfrentá-la. Quando não é este o caso, o galã do filme consegue aplacar sua ira com uma demonstração de afetividade, um beijo no rosto geralmente é suficiente. Este é um reforço para a teoria de que a feiúra pode tornar qualquer mulher infeliz. Nas chanchadas, a megera pode ser domada por alguém que fale mais alto do que ela ou com afeto, reforçando o conceito machista da época: para a mulher não existe problema algum que não possa ser devidamente resolvido com a presença de um homem.

Essas características fazem da personagem o contraponto ideal para uma série de outros importantes roteiros produzidos pela empresa. Utilizam com frequência situações de antagonismo entre tipos para compor sequências que levem ao riso. A megera é um dos mais utilizados para criar estes antagonismos. Em "*O Homem do Sputnik*", dirigido por Carlos Manga (1959), a personagem interpretada por Zezé Macedo - que é casada com Oscarito -, é a ilustração típica. Foi uma das atrizes mais utilizadas para interpretar este tipo de personagem durante os anos que trabalhou na *Atlântida*, tendo participado de 7 filmes. Enfatizou suas características físicas que a contrapunham aos padrões de beleza da época, criando várias personagens memoráveis. Não era bonita, e com a ajuda de maquiagem reforçava seus traços angulosos. Era magérrima, o que a contrapunha ao tipo de beleza da época, de formas arredondadas. Neste filme, aparece sempre ao lado do marido, cuja vida foi completamente alterada ao ter desabado um sputinik em seu quintal. Por causa deste acontecimento, o personagem interpretado por Oscarito passa a receber atenções exageradas de representantes diplomáticos e espões de todas as partes do mundo. A megera passa a vigiar os passos do marido, principalmente quando recebe as atenções do personagem interpretado por Norma Benguell, uma espiã francesa chamada "BB", em clara alusão à Brigitte Bardot. Segundo o diretor do filme, a atriz realmente inspirou a criação do personagem e a interpretação de Benguell. Zezé Macedo caracterizou a megera com sua voz esganiçada, sempre "de olho" em Oscarito, para que não cedesse aos encantos de "BB". Vigiar o marido significa, principalmente estar no lugar certo, na hora certa - para ela - e, no lugar errado e hora errada - para ele -, o que a acaba caracterizando como aquela que "estraga a festa". A forma

antipática como controla os passos do marido sempre a transforma em uma pessoa muito desagradável aos olhos do público. O marido é sempre aquele que inspira pena e simpatia, mesmo que esteja agindo da forma mais absurda.

Outro exemplo deste tipo é interpretado por Suzy Kirby em "*Garotas e Samba*", dirigido por Carlos Manga (1957). Ela é casada com o personagem interpretado por Zé Trindade, ator que se caracterizou por interpretar homens que querem cercar-se de mulheres bonitas, por isso gostam de boates, bebidas e companhia de moças. Sua mulher é mandona, muito maior que ele, e promete promover uma "caçada" contra as mulheres que se lhe aproximarem. Esta é também outra característica das megeras, embora sejam ameaçadoras para com seus maridos, geralmente se voltam contra as mulheres "que os desencaminham", e não diretamente contra eles. Zé Trindade fica encantado com Renata Fronzi, uma moça cujo objetivo na vida é "agarrar um milionário". Para enganá-lo, finge ser mais rica do que é, vestindo-se com roupas caríssimas pelas quais não pagou. Por sua vez, o milionário, encarnado por Zé Trindade finge não ser casado, o que também provoca cenas engraçadas com perseguições empreendidas por sua mulher.

As chanchadas promovem a idéia de que beleza é qualidade essencial às mulheres, enquanto para os homens a riqueza é fundamental. Deste ponto de vista, mulheres bonitas sempre estarão cercadas de homens, embora nem sempre estejam casadas com eles. Já os homens ricos estarão cercados de mulheres bonitas, embora nem sempre, ou quase nunca, se casem com elas. Os galãs podem se casar com mulheres bonitas, assim como os vilões se cercam das vamps, entretanto os homens ricos,

geralmente são casados com megeras, que os controlam, não permitindo que "proveitem a vida".

A megera parece encarnar permanentemente o espírito de moralidade, o que a torna mesquinha e antipática. Geralmente assume a defesa da moral de maneira exagerada, inadequada para os tempos em que vive. O tratamento dado a esta personagem pelos filmes da época indica que ela é infeliz e quer que todos os que estão à sua volta não se divirtam, ou seja, também se tornem infelizes. É personagem de apoio fundamental para oferecer confronto aos atores principais como o comediante ou o casal romântico do filme. Pode ser utilizada na trama para desmascarar algum malandro ou para por fim aos planos de romance entre o galã e a mocinha. Por isso mesmo também pode ser uma "solteirona". No já mencionado filme "*Garotas e Samba*", Zezé Macedo interpreta a proprietária de uma pensão para moças, com o sugestivo nome Dona Inocência. Recrimina as moças que estão sob sua tutela por estarem sempre "atrás de namorados". Controla os horários de entrada e saída das moças, e, principalmente não permite a entrada e muito menos a permanência de rapazes em sua pensão. Desta forma, segundo sua concepção, consegue manter o decoro e a moralidade. No final do filme, o galã Francisco Carlos, cantor famoso da Rádio Nacional, vai até sua pensão fazer uma proposta de trabalho para a mocinha, interpretada por Adelaide Chiozzo. Ele se vê obrigado a forçar a entrada, uma vez que a megera interpretada por Zezé Macedo não parece disposta a escutá-lo de maneira alguma. Não conseguindo nada por bem, empurra a dona da pensão no sofá e grita bastante com ela, o que de certa forma resolve o problema, pois a mantém calada. Quando consegue finalmente esclarecer a situação, volta a falar com a dona da pensão, dá-

lhe um beijo, dizendo que o mereceu por permanecer "tão boazinha", tornando-a feliz. Esta situação exemplifica a idéia exposta acima sobre a necessidade de "controlar a megera". Trata-se, segundo o estereótipo criado pelo cinema da época, de uma mulher amargurada e descontrolada, que necessita de um homem capaz de domesticá-la.

Zezé Macedo interpreta outra megera inesquecível no filme *"De vento em popa"* de Carlos Manga (1957). Representa uma cantora lírica, que participa de um cruzeiro marítimo, quando é convidada a realizar uma apresentação para os passageiros do navio. O comandante pede a Cyll Farney, que faz parte da elite carioca e estudou música na Europa, para organizar um "show de talentos" à bordo. Quando começam os ensaios, percebe-se que todos curtem rock and roll, sons mais modernos, ou sons mais locais, como a música nordestina interpretada por Oscarito e Sônia Mamede. Zezé Macedo, porém, odeia tudo isso, e firma posição irredutível ao dizer que cantará a Ária da Loucura de Lucia di Lammermoor. Ninguém se interessa por sua interpretação durante o ensaio, e Oscarito, que quer apresentar-se no show, coloca sonífero no copo da cantora, para entrar em seu lugar. Posteriormente, Oscarito fica hospedado na casa de Cyll Farney fingindo ser seu professor estrangeiro de física nuclear, isso porque Farney foi à Europa para se formar em "energia nuclear", e no entanto, resolveu estudar música, o que desgostaria muito seu pai. Planeja o seguinte golpe: apresentar Oscarito como um famoso cientista decidido a ajudá-lo a montar um laboratório para estudar energia atômica no Brasil, garantir o financiamento do pai para este projeto, utilizando o dinheiro para montar uma boate. Sônia Mamede aparece como assistente do professor. Zezé Macedo chega depois que ambos já estão instalados para ficar

igualmente hospedada em casa dos pais de Cyll Farney. É a única pessoa capaz de reconhecer Oscarito e "colocar areia" no plano. Quando finalmente o reconhece, conta para o pai de Cyll Farney, que resolve contratar "alguns homens fortes" para impedir a estréia do show que inaugurará a boate. Felizmente para o galã, a estréia dá muito certo, tudo é um sucesso, e seu pai acaba aceitando o inevitável: ele nasceu para ser músico e não cientista.

## **2) O malandro**

Este tipo já foi descrito incontáveis vezes por diversos autores<sup>11</sup>. Nas chanchadas, é representado por uma infinidade de personagens, bastante diferentes entre si. Talvez isto ocorra porque o malandro é o tipo mais complexo criado nos filmes do gênero. Os personagens, em geral, apresentam características que permitem a identificação do público ou aproximação com personagens conhecidas. O malandro, porém, apresentava certa universalidade: tinha características creditadas a todos os brasileiros pela ideologia da época. Malandragem e esperteza se apresentam como traços quase sinônimos. Não sendo vistos como negativos, compõem elementos do caráter nacional. Inicialmente tais características foram atribuídas aos cariocas, talvez porque o malandro fosse um personagem nascido na noite do Rio de Janeiro. Posteriormente, com a difusão do tipo através dos filmes, os atributos do malandro foram esvaziados de conotação social e cultural, permitindo assim, que todos aqueles que tentassem driblar a lei, ou em algum momento tentassem se valer do "jeitinho" pudessem ser considerados malandros. Era como se, no

---

<sup>11</sup> Sobre o tema ver: Antônio CÂNDIDO, *Dialética da Malandragem*, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 1970. Ver também: Roberto DA MATTA, "Carnaval, Malandros e Heróis", Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

fundo, todos os brasileiros tivessem "alma" de malandro, de norte a sul do país.

O malandro passa a não ser mais aquele personagem típico dos bares da Lapa, no Rio de Janeiro, ou o "dono da lei" na zona do baixo meretrício, Praça XV. Não é mais aquele sujeito descrito pela crônica jornalística, que vive de expedientes, principalmente noturnos, explorador de mulheres e crianças, jogador de sinuca ou baralho sempre à dinheiro, batedor de carteiras, vendedor de jogo do bicho. Não era mais aquele homem vestido com ternos de cores claras, chapéu panamá, sapatos bicolores, gomalina no cabelo, com leve cheiro de alfazema barata, que percorre a cidade em busca dos famosos "otários", ou "patos". Não mais o jogador de capoeira, que se defende com uma navalha afiadíssima, sorrindo com o canto da boca, na qual sempre brinca um palito, com um fino - quase imperceptível - bigode sobre os lábios. Não mais o personagem que vive no limite da contravenção penal, pois a malandragem passa a ser designação de todo comportamento que busca as "brechas" da lei. A "lábria" da conversa do malandro passa a ser característica nacional, e cada brasileiro, um campeão do jogo-de-cintura. Passa, então, a simbolizar o "jeitinho brasileiro".<sup>12</sup>

Ao mesmo tempo em que houve a tentativa de generalizar características do malandro, suas qualidades não-sociáveis foram escamoteadas. Criou-se um mundo dividido entre otários - aqueles que são tapeados, "passados para trás" - e malandros, no qual todos ora assumem um papel, ora outro. A criminalidade não faz parte desse universo, embora seja aceitável algum tipo leve de contravenção penal. O malandro das chanchadas é

---

<sup>12</sup> No sentido atribuído por Roberto DA MATTA, *op.cit.*



socializado, caso contrário aparece como marginal, e nesse caso é vilão. Nos filmes da *Atlântida*, os malandros trabalham, embora muitas vezes demonstrem pouquíssima vontade nisso. Gostaria de estar estirado nas praias de Copacabana, geralmente demonstrando ter outro tipo de condição social ou mais dinheiro. Este é o "golpe" do malandro da *Atlântida*: passar por quem não é. Em quase todos os filmes da empresa, é a base do enredo. Os motivos que o levam a fazer isso podem ser inúmeros, mas o resultado é o mesmo: sempre existe alguém que pode desmascará-lo, e passará por boas encrencas tentando despistar esta pessoa.

Bom exemplo deste tipo de situação enfrentada pelo malandro é aquela já descrita anteriormente em "*De Vento em Popa*", na qual Oscarito passa por um professor estrangeiro de física nuclear - na época chamada de "energia atômica"-, quando na verdade é ex-camareiro de bordo de navio com pretensões ao estrelato. O público se identifica com o ator porque na realidade não é um "mau sujeito", tudo o que faz é para conseguir sua chance de estrelato, para dar uma oportunidade igual à sua parceira, Sônia Mamede, e para ajudar o galã do filme, Cyll Farney. Afinal, os fins justificam os meios!

Este tipo de malandro, que não consegue seguir exatamente "as regras do jogo", e utiliza alguns meios pouco lícitos para alcançar seus objetivos, é largamente aproveitado pelos roteiros da companhia. É um tipo bastante aceito pelo público, pois não chega a prejudicar ninguém com suas trapalhadas. Na verdade, não é bem assim: Zezé Macedo não se apresenta no navio porque foi dopada por Oscarito. Mas o público parece aceitar certos procedimentos pouco lícitos, e isso talvez possa ser explicado ao

considerarmos as partes envolvidas. O público se identifica com Oscarito e Sônia Mamede, cujos personagens representam o povo, são pessoas que trabalham, que não tiveram chances na vida, mas têm talento, e principalmente pretendem se destacar no mundo dos espetáculos através da projeção da cultura popular. Zezé Macedo representa no filme uma cantora lírica já conhecida, com talento duvidoso, e é mostrada como uma pessoa descolada da realidade cotidiana do povo brasileiro. Não gosta do que é popular, e por isso já aparece para o público como alguém antipático e arrogante. Quando Oscarito "tira de cena" a cantora, dando-lhe remédio para dormir, esta atitude pode ser interpretada como algo semelhante ao que *Robin Hood* fazia durante suas expedições pelos bosques ingleses: tirar dos ricos e dar aos pobres. Na verdade, para o público, Oscarito nem chega a prejudicar a cantora, uma vez que esta já tinha uma carreira de sucesso, ele apenas aproveita aquela que talvez fosse a única chance de mostrar seu talento. É claro que não agiu muito corretamente, mas tudo dá certo, não há grandes prejuízos para ninguém, e na lógica das chanchadas, por um final feliz tudo é justificável. Quanto a representar uma pessoa que não é, ele o faz por uma "boa causa", ou seja, para ajudar Cyll Farney a conseguir o dinheiro necessário para abrir a boate. De certa forma, os fins justificam os meios.

Neste caso, Cyll Farney também é uma espécie de malandro, pois engana o pai dizendo que estudou física nuclear, quando na verdade tornou-se músico. Pede dinheiro para montar um laboratório, quando o utilizará para abrir uma casa de espetáculos. Mas representa o "bom moço", apesar de mentir o tempo todo para os pais. O público, mais uma vez, aceita este procedimento porque o pai do galã é apresentado como uma pessoa

irredutível, pouco interessada naquilo que o filho gostaria realmente de fazer, que impõe sua maneira de encarar o mundo a todas as pessoas que o rodeiam. Enviou o filho à Europa para aprender tudo sobre "energia atômica" a fim de que fosse capaz de, ao voltar para o Brasil, construir uma bomba. Enquanto seu pai sonha com projéteis para destruir o mundo, Farney projeta coisas menos bélicas, relacionadas com música, samba e alegria. Por isso, já se torna simpático ao público, mesmo que não fosse o galã que arranca suspiros das platéias femininas, e odiado e imitado pelas platéias masculinas. O malandro tem características que o aproxima do público porque não é mau, sempre tem uma "desculpa" para agir da forma como age. No show de estréia de sua boate, Dóris Monteiro canta uma canção, cujo refrão poderia definir bem o personagem representado por Farney: "Mocinho bonito, que é falso malandro de Copacabana...". O restante da música fala de um moço de origem humilde que passa por "grã-fino". O personagem de Farney não tem essa característica, embora passe por quem não é. Os galãs dos filmes da *Atlântida* geralmente não fingem ser ricos quando não o são, mas justo ao contrário: fingem ser pobres, menos afortunados, quando são ricos, ou fazem sucesso como cantores ou atores já reconhecidos.

O malandro tem características fluídas, não muito delimitadas, que podem enquadrar quase qualquer pessoa no tipo. Por exemplo, no filme *"Garotas e Samba"*, Zé Trindade apresenta um tipo que sai às noites para "caçar" mulheres bonitas, mesmo sendo casado. Sua "desculpa" é o fato da sua esposa ser uma "megera". A idéia de existir sempre um motivo para um indivíduo tornar-se malandro, para esquecer as "regras" quando são pouco vantajosas, é comum nos filmes da companhia. Isto possibilita a aceitação

do personagem por parte do público. O malandro é um desafortunado que não se conforma, e decide "virar a mesa", transformando as coisas de forma a que lhe sejam favoráveis. Não rompe as "regras do jogo", apenas as perverte. O fato de não jogar sem regras e não desrespeitar flagrantemente as leis é o que o distingue do vilão, que é um bandido.

Esta idéia de que há uma grande diferença entre ir contra a lei e modificá-la conforme sua conveniência, é o que possibilita a existência do malandro. Sem a possibilidade de viver ligeiramente à margem da legalidade, em desacordo com alguns aspectos aparentemente não essenciais, este tipo de personagem seria impossível. Entretanto cabe ressaltar que a forma como o malandro perverte a lei não tem semelhança com a utilização dos meandros das leis pelos advogados. Vive à margem da legalidade, burlando a lei, sem contudo ser flagrado. Não é um ladrão, mas utiliza expedientes escusos para conseguir dinheiro, ou se apropria de dinheiro alheio para fazer seus negócios, mesmo que depois o restitua para seu verdadeiro dono. O que está atrás das atitudes do malandro é sempre o motivo e a forma como atua. Não usa armas, não coage ninguém, usa subterfúgios, engana, representa. O malandro não propõe confrontos, porque sabe que na confrontação pode ser desmascarado. Via de regra, procura agir se não de maneira legal, pelo menos não ilegalmente. Utiliza o famoso "jeitinho", que consiste em fazer algo proibido, mas de maneira a não prejudicar irremediavelmente ninguém, ou fazê-lo por pouco tempo, e principalmente, não chamando a atenção para si mesmo. Na verdade, quando o malandro torna-se um tipo com certa universalidade, definidor do brasileiro, tem várias de suas características suprimidas, principalmente as anti-sociais. A malandragem passa a ser uma forma de se relacionar com o mundo

exterior, uma maneira de lidar com os limites impostos pela sociedade organizada. A sociedade civil se define pela igualdade de direitos dos cidadãos, e o malandro não admite viver conforme as regras que valem de maneira indistinta para todas as pessoas. A utilização do "jeitinho" tem no fundo essa idéia de protesto, da não-aceitação do fato de se tornar membro da massa. O malandro passa a ser todo aquele que consegue, ou ao menos tenta conseguir, transformar as regras gerais em algo mais conveniente para si. Nesse sentido pode-se dizer que se constata, no desenrolar dos filmes, uma evolução do malandro como tipo. Ele se "aperfeiçoa" quando incorpora a noção de "jeitinho" como traço do personagem.

Em *"Entre Mulheres e Espiões"*, de Carlos Manga (1962), Oscarito representa um ator de segunda categoria, chamado para fingir ser um espião internacional. Deverá prender Dimitri, um espião que tenta roubar a fórmula de combustível de foguete que utiliza bananas como matéria-prima, descoberta por um cientista brasileiro. Oscarito é um ator que não se limita a interpretar aquilo que o roteiro espera dele, sempre criando situações para aparecer mais do que o previsto. Aceita representar o espião porque está devendo uma série de prestações do carro que comprou. Quando os cobradores chegam para tomar seu carro, diz: "E daí? A dívida externa também é grande, mas ninguém vem cobrá-la!" O malandro pode ser "caloteiro", mas o público ainda se identifica com ele. Isso porque não comete crimes como roubar, apenas cria situações em que parece "ter tomado algo emprestado". Também neste filme, impede que a fórmula seja roubada fingindo ser um extraterrestre que aparece para o cientista. Outra característica do malandro é que não mente simplesmente, ou inventa uma desculpa qualquer, mas cria uma representação tão implausível, que é

como se aquele que estivesse sendo enganado quisesse que isso acontecesse. O público vê a situação como se o otário estivesse "pedindo" para ser ludibriado. Quando Oscarito representa um malandro, torna-se de tal maneira irresistível, que todos parecem "querer" que ele os engane. Além disso, as trapalhadas de Oscarito nunca parecem ferir ou lesar ninguém. Representa um irresponsável, aquela pessoa que utiliza todos os expedientes possíveis para conseguir o que deseja, e isso é visto como uma qualidade e não um defeito. O malandro é encarado como um vencedor. É importante salientar que sua legitimidade está fundada justamente em colocar-se em relação individualizante, que prescinde de julgamento coletivo na situação do filme. A legitimidade é dada pelo público. Nesse sentido, é possível dizer-se que os tipos, como são resolvidos nas películas, constituem-se em uma mediação entre a situação real e a ideal. Assim, sua função é de absorção do conflito.

### **3) A mocinha**

A mocinha das chanchadas tem algumas características específicas, embora pudesse apresentar-se como "moça da cidade grande", ou "moça do interior". Deve ter um comportamento "exemplar", o que para os padrões da época significava "impedir os avanços dos rapazes". Caso se relacione com o mocinho do filme, esses procedimentos eram quase desnecessários, pois ele "sabe se comportar". Muitas vezes a percepção das mocinhas varia: algumas mais ingênuas, não identificam as más intenções dos rapazes quando menos explícitas; outras, no entanto, mais "vivas", não só as identificam como também sabem se livrar facilmente das "cantadas". Receber "cantadas", por exemplo, não era algo de "muito bom tom", a

mocinha deve evitá-las. O mocinho nunca "canta" a mocinha, espera o momento adequado para demonstrar seus sentimentos de maneira romântica. Nas chanchadas existe uma clara distinção entre uma "cantada", geralmente grosseira e vulgar pois ressalta atributos físicos ligados à sexualidade, e que é feita em voz alta, o que expõe a uma situação vexatória a pessoa que é o objeto do comentário; e um elogio, geralmente feito em tom de confidência, romântico, que ressalta qualidades ligadas ao "espírito", ou faz referências platônicas à beleza do objeto do comentário. A "cantada" nunca é bem intencionada, e por isso mesmo, seu emissor é um tipo determinado de homem, capaz de fazer "propostas indecorosas". As chanchadas dividem as moças que recebem a "cantada" entre as que aceitam - cujo comportamento é inadequado, são vulgares e ninguém deve "por a mão no fogo" apostando na "pureza" de seus sentimentos -, e as que não aceitam - cujo comportamento é o esperado para "as moças de família", que no caso significa adequadas para a moral da época.

É interessante notar que não há ambiguidade no que se refere ao comportamento esperado de uma moça nas chanchadas. As mulheres se dividem entre moças e velhas; bonitas e feias; "as que servem para casar" e "aquelas que mamãe não aprovaria"; as boazinhas, as megeras e as "boazudas". No mundo criado pelas chanchadas, as mulheres podem ser classificadas segundo uma tipologia pré-estabelecida, existindo poucas variações dentro de cada tipo. Não existem nuances previstas de comportamento e pensamento que devam ser explicadas através de uma análise mais profunda. Os personagens das chanchadas em geral, e os femininos em particular, são superficiais, não suportando exames psicológicos.

Existem vários exemplos de mocinhas nos filmes da *Atlântida*. A maior parte delas foi interpretada por Eliana Macedo, que tornou-se uma espécie de "marca registrada" de mocinha das chanchadas. Ela era suficientemente bonita sem apelos sensuais, bem comportada, cantava e dançava, em resumo, perfeita para encarnar qualquer papel do tipo, em qualquer roteiro dos musicais. Em "*Carnaval Atlântida*" de José Carlos Burle (1952), interpreta a filha do proprietário de uma produtora de cinema e se apaixona por Cyll Farney, um dos mocinhos prediletos da companhia. Juntos conseguem realizar um filme carnavalesco nos estúdios do pai da moça, anteriormente especializado em produzir grandes épicos.

Outras atrizes que desenvolveram papéis de mocinhas foram: Fada Santoro ( fez 4 filmes), que fazia o gênero sensual, morena, beleza latina, a mocinha mais exuberante da empresa; Ilka Soares (fez 3 filmes) e Doris Monteiro que encarnaram outro tipo, pertencentes à 'alta sociedade'; Eliana fazia o protótipo da mocinha de classe média; Adelaide Chiozzo representava a mocinha vinda do interior, com pretensões a tornar-se grande artista na 'cidade grande'; Sônia Mamede representava mocinhas vindas do Nordeste brasileiro, sem nenhuma ingenuidade, sabendo lidar muito bem com os 'malandros' e 'gaviões', gíria utilizada para denominar os 'conquistadores' mais ousados.

Os personagens masculinos apresentam variantes de conduta e ambiguidade de comportamento.



#### 4) O mocinho X o vilão

Não é qualquer ator que poderia se candidatar ao posto de galã de uma companhia cinematográfica! Aliás, eram poucos aqueles que preenchiam devidamente os atributos esperados pelo público feminino. O tipo físico era importante, mas o cinema é capaz de criar mitos independente dos elementos concretos, portanto a beleza deixava de ser essencial. Entretanto o galã devia ter algumas qualidades capazes de levar as moças a sonharem: podia ser alto, forte e bonito; mas também podia cantar muito bem, com voz melodiosa, grave. A verdade é que devia ser diferente da maioria dos homens.

O personagem interpretado pelo galã é compreensivo, carinhoso, interessado nos problemas femininos. É bom filho, principalmente com relação à mãe, considerado "um bom moço" pela vizinhança. Bom caráter, embora de vez em quando tenha comportamentos juvenis, pouco adequados para os homens mais velhos, mas perfeitamente aceitáveis para "a juventude". Esse é o protótipo do personagem representado pelo galã da *Atlântida*, um pouco diferente talvez dos personagens dos galãs de Hollywood, onde existia espaço para tipos introspectivos e um pouco cafajestes, como por exemplo alguns daqueles interpretados por Humphrey Bogart, posteriormente James Dean, Marlon Brando e Paul Newman. Neste sentido, os personagens desenvolvidos pelos galãs da empresa são sempre "aquela boa companhia" que as mães da época gostariam para suas filhas. São aqueles tipos protetores, garantia na volta para casa à noite, depois dos "programas de juventude".

Os galãs da empresa foram sempre os mesmos: Anselmo Duarte, Cyll Farney praticamente se revesaram nos papéis, e algumas vezes Dick Farney (um filme), Francisco Carlos, John Herbert ( 4 filmes), Aguinaldo Rayol (dois filmes) e Ivon Cury. O certo é que o galã representava o mocinho, e não podia ser confundido com nenhum outro personagem. Estava sempre do lado do "Bem", confrontando-se diretamente com o vilão, terminando o filme acompanhado da mocinha. Isto está sacramentado: a mocinha sempre fica com o mocinho no final do filme, caso contrário não existe um "final feliz". Existe inclusive uma gozação feita por Oscarito no final do filme *"Entre Mulheres e Espiões"*, de Carlos Manga (1962), que ratifica esta afirmação. Oscarito é o personagem central do filme que não conta com a participação de nenhum galã. É o mocinho da trama, luta contra espiões para conseguir preservar a fórmula de um combustível para foguetes à base de bananas no país. Entretanto no final do filme, a mocinha - que é a filha do cientista responsável pelo desenvolvimento da fórmula - fica sem par, "sobrando" para Oscarito. Quando está para beijá-la, ela se desvia, caindo nos braços de Cyll Farney, que não participa do filme até então. Oscarito diz, indignado: "Mas esse camarada entra no fim da fita só prá me levar a mulher!" Este tipo de "conversa" entre o personagem e o público espectador é constante nos filmes da empresa. Alguns personagens fazem comentários à meia voz a respeito dos outros, criando uma atmosfera de confiança com o público. Tal situação é muito próxima ao teatro e ao circo. Esta "intimidade" entre personagem e espectador funciona melhor quando relacionada ao comediante, talvez porque dele se esperem situações que provocam riso. Graça, comicidade são funções do comediante; do galã se almeja que fique com a mocinha. Para tanto, deve se comportar condizentemente, ser

romântico, gentil e principalmente, não contar vantagens. Mocinho que se preza nunca conta vantagem: é perfeito, não precisa fingir.

Francisco Carlos é o galã de "*Garotas e Samba*", e não utiliza o fato de já ser um cantor de rádio conhecido para conquistar a mocinha, interpretada por Adelaide Chiozzo. Ajuda a moça a conseguir um ensaio na rádio para mostrar seu talento. Esta anteriormente havia sido enganada por um funcionário que a convida para seu apartamento onde supostamente estaria o diretor da emissora. Decepcionada com as "pessoas da cidade grande", a moça pretende voltar, derrotada, para sua cidade natal. O mocinho não apenas a ajuda, mas busca desmascarar o funcionário que a enganou porque trata-se de "mau elemento, e os maus elementos dão má fama ao meio" (o ambiente do rádio). Não se pode esquecer que na época havia muito preconceito com relação à profissão de artista, divulgando-se injustamente que esse ambiente de trabalho, contava com pessoas de "moral duvidosa". O filme tenta mostrar que pessoas "boas" e "más" existem em qualquer outro setor de atividade.

Cyll Farney caracterizava mocinhos menos ortodoxos: seus personagens utilizavam um pouco de malandragem para obter aquilo que almejavam. Em "*De Vento em Popa*", retorna da Europa - onde deveria ter estudado física nuclear - como músico, e pretende abrir uma casa noturna de espetáculos financiada pelo pai, com dinheiro destinado ao primeiro laboratório "atômico" do país. Enganando o pai, Farney consegue reformar o local da boate, e contrata o astro do rock-and-roll "Melvis Presley" para a noite de estréia. O pai descobre a "armação" e decide impedir que o astro chegue até a boate. Arrepende-se - porque a noite está tão agradável, o

show tão elegante, e, principalmente, verifica que a sobrinha da pessoa com quem quer realizar um negócio está no palco ao lado do filho -, e conta para sua mulher o que planejou. A mãe corre contar aos amigos do filho que o prometido show de estréia deverá ser cancelado. Na verdade isso não acontece porque Oscarito substitui o astro convidado, fazendo uma excelente caricatura dos personagens interpretados por Elvis Presley.

Neste caso, Farney é perdoado pelo pai porque, se por um lado o enganou, por outro tornou-se namorado da moça que tinha sido cuidadosamente escolhida pela família. Considerações como esta possibilitam o entendimento das diferentes recepções do mesmo público com relação às atitudes tomadas pelo mocinho e pelo vilão. Em outro filme, *"Carnaval Atlântida"* de José Carlos Burle (1952), José Lewgoy personifica o Conde Verdura, noivo da sobrinha do diretor do filme interpretada por Maria Antonieta Pons. É pedante, arrogante, aborrecido e se comporta como se fosse a pessoa mais importante do mundo. Como já foi descrito anteriormente, finge ser quem não é: chofer de uma família rica, está tentando dar um "golpe do baú", além de conseguir um papel no filme que o tio de sua noiva está produzindo. O público não se identifica com o personagem interpretado por Lewgoy, apesar dele ter atitudes bem semelhantes às de alguns mocinhos, e principalmente dos personagens geralmente interpretados pelos comediantes. Isso acontece primeiramente porque o vilão é antipático, não conseguindo cativar o público, transformando-o em seu confidente e aliado. O vilão utiliza os mesmos expedientes de esperteza e malandragem que os demais, mas acaba ocasionando danos materiais ou morais para os outros, principalmente os "bons". Neste caso, o Conde tenta afastar o personagem interpretado por

Oscarito de sua noiva, interessada em ensinar rumba a um professor de história da Grécia. O início de seu plano para "eliminar" o concorrente parece muito com os planos mirabolantes dos comediantes ou dos mocinhos, pois arranja uma falsa cartomante que dirá ao professor que está muito doente. O professor vai ao médico - também falso -, e só escapa de morrer porque os dois comparsas contratados pelo Conde são interpretados pelos comediantes Colé e Grande Otelo, completamente incompetentes para matar até uma mosca. O vilão, neste caso, também não utiliza a força bruta: não usa armas, não coage ninguém. Mas existe uma grande diferença em relação às atitudes de um malandro e do vilão: "eliminar" uma pessoa para o primeiro significa apenas tirá-la fora da jogada por algum tempo até que consiga armar sua artimanha. O vilão, porém, é capaz de tudo, inclusive matar.

É nesse sentido que a diferença entre o malandro marginal e o malandro idealizado passa a ser fundamental para entender as tramas construídas para os filmes da empresa. O malandro que pode ser identificado com todos os brasileiros, de maneira generalizada, é aquele que não consegue ser igual a todos os outros cidadãos. Sente-se aprisionado pelos princípios da cidadania, que pressupõem igualdade de direitos, e pelos princípios capitalistas, que pressupõem igualdade em outros tantos campos da vida. Não se sente igual aos outros, e portanto não aceita ser "forçado" a obedecer as mesmas leis e regras de conduta social. A relação entre este malandro que passa a simbolizar o povo brasileiro e a sociedade civil organizada não é conflituosa porque quando ele não concorda com a forma como uma lei é redigida ou aplicada, não participa de movimento modificador, antes tenta adequá-la às suas necessidades. Em resumo, o

malandro é todo aquele que procura relacionar-se com instituições, públicas ou privadas, com leis e regras de procedimento como se fosse um indivíduo a parte e não um membro de uma coletividade, sujeito às mesmas punições e restrições que os demais.

## **Capítulo 3 - Visão Social e Política**

## Sobre as chanchadas

O gênero "chanchada" no cinema, segundo Sérgio Augusto, é universal e não apenas localizado no Brasil<sup>1</sup>. Em seu livro, coletou muitos exemplos nos quais o gênero burlesco, com certo toque de sátira política, foi utilizado em películas mexicanas, italianas, alemãs e argentinas. A ênfase na comicidade, a utilização de estrelas do rádio, reinterpretação de histórias populares e paródias de filmes de Hollywood não são originais de um determinado país. Em cada um, a festa popular transformada em tema ou esquete apresenta-se diferente, mas a estrutura narrativa acaba por ser a mesma. Geralmente são criados tipos e existem situações de graça quase circense, comuns na ópera bufa, no teatro burlesco ou de revista. No Brasil, a maior parte das representações tem o carnaval como referência básica. O carnaval já havia sido eleito como tema de outras produções antes de se tornar a matéria-prima da chanchada<sup>2</sup>. A comicidade quase estrêniaca desses filmes foi o que caracterizou as chanchadas, mais do que a ausência de elaboração nas produções marcada, por diversos autores, como traço comum do gênero.

Chanchada tornou-se um gênero de filmes caracterizado tanto pela precariedade com que foi produzido, quanto pela utilização de situações

---

<sup>1</sup> Ver Sérgio AUGUSTO, "Este Mundo é um Pandeiro, op. cit.

<sup>2</sup> O carnaval já era tomado como tema desde os primórdios do cinema brasileiro, na fase chamada de *Belle Époque* por vários estudiosos do período. Sobre o assunto ver Roberto MOURA, A Bela Époque (Primórdios-1912) Cinema Carioca (1912-1930), in Fernão RAMOS, "História do Cinema Brasileiro", op cit. Ver também Alex VIANY, "Introdução ao Cinema Brasileiro, R.Janeiro, MEC/INL, 1959; e Paulo Emilio Salles GOMES, "Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, R.Janeiro, Paz e Terra, 1980.



cômicas bastante comuns ao teatro burlesco. Tratava-se de um tipo de humor fácil de ser compreendido, sem grandes elaborações nos diálogos. Por isso, no Brasil, foi muitas vezes vista como um tipo de filme popularesco, de humor vulgar, e que utilizava, à exaustão, uma série de situações convencionalmente cômicas. A maior parte dos autores que estudou o gênero no país, comparou-o com produções argentinas e mexicanas<sup>3</sup>. Alguns chegaram a comparar suas características básicas com comédias norte-americanas, das décadas de 30 e 40. As situações de trocas por exemplo, que já foram citadas ao longo deste trabalho, são realmente utilizadas em várias comédias cinematográficas, porque produzem sequências hilariantes. O maior compromisso do gênero é com o riso, portanto pode-se dizer que todas as formas de produzi-lo são consideradas lícitas.

Entretanto existem peculiaridades do gênero, no Brasil, que devem ser apontadas. Uma delas é a relação com o carnaval. Ao se casar com esta festividade, a chanchada brasileira assume uma dimensão diferente daquela existente em outros países. Assume o carnaval como "a festa nacional", as músicas relacionadas a ele tornam-se composições populares/nacionais, e a sátira e a paródia tornam-se expressões críticas nacionais. Portanto, nada mais natural do que a chanchada brasileira partir para a produção de sátiras de situações e paródias de filmes internacionais. Trata-se de uma variante da crítica à imitação, lugar comum do debate das décadas de 30 e 40. A linguagem cinematográfica do gênero passa a se relacionar diretamente com as formas de expressão utilizadas durante o carnaval.

---

<sup>3</sup> Estou me referindo ao levantamento feito por Sérgio AUGUSTO, "Este Mundo é um Pandeiro, op. cit.

Em vários momentos os filmes da *Atlântida* abordam, mesmo que de maneira burlesca, temas envolvendo críticas políticas e sociais. Mesmo não se tratando de críticas contundentes, que seriam feitas de forma sistemática por alguns cineastas posteriores<sup>4</sup>, eram suficientemente explícitas para serem entendidas.

### Ênfase nas oposições

O estudo sistemático dos filmes da empresa produzidos em sua maioria nas décadas de 40 e 50, revela não apenas a apropriação de temática carnavalesca, utilizando marchinhas que seriam lançadas no ano seguinte<sup>5</sup>, como também a adesão a certa forma burlesca no tratamento dos temas. A crítica através da sátira e da paródia são típicas de manifestações populares como o circo e o carnaval. O carnaval é, então, mais do que apenas um tema dos filmes, mas, principalmente, uma forma de expressão, uma linguagem da qual o cinema nacional se apropria. Trata-se da incorporação de um tipo de crítica bem humorada, feita em um momento localizado, logo após um período político não democrático, no qual as críticas não eram bem aceitas, se não reprimidas.

---

<sup>4</sup> Podemos dizer que esta fase mais crítica do cinema brasileiro foi inaugurada por "Rio 40 graus", de Néelson Pereira dos Santos, que, segundo a maior parte dos críticos cinematográficos, foi precursor do Cinema Novo.

<sup>5</sup> Desenvolveu-se interessante estratégia de "marketing" dos filmes e dos sucessos musicais. Os dois meios de comunicação, juntamente com o Teatro de Revista, se promoviam entre si. O momento do lançamento dos filmes era importantíssimo, criando a expectativa para as novidades musicais. O folião ia "se informar" no cinema, antecipando os lançamentos, aprendendo as músicas para cantar durante o carnaval, e escolhendo intérpretes favoritos, para participar da eleição da Rainha e Rei do Rádio.

O período histórico que compreende a atividade industrial da empresa circunscreve-se entre 1941 - ano de sua fundação - e 1962 - quando a atividade produtiva é praticamente paralisada. Entretanto, o contexto de sua fundação e a temática abordada vinha sendo discutida já há algum tempo, principalmente desde o início do governo de Getúlio Vargas, em 1930. Nesta época, discutia-se a formação da nação brasileira, contrapondo a noção de nacional ao regional, na tentativa de obter adesão ao plano político centralizador do governo. Um dos temas abordados e questionados era a existência ou não de uma "cultura nacional", que se sobreporia aos regionalismos, enfatizando o que era comum a todos os brasileiros, deixando de lado as diferenças. A centralização política proposta por Vargas só poderia resistir caso fossem encontradas maneiras de diminuir a influência das elites regionais, e os membros do aparelho de Estado tinham consciência desse fato.

A proposta desenvolvimentista de Getúlio Vargas necessitava manter o diálogo com esta contraposição, além de outras como tradicional e moderno, rural e urbano, agrário e industrial, e, nacional e "estrangeiro". Os incentivos para a formação de indústrias nacionais resultariam no deslocamento de população para as cidades, criando nova configuração de forças sociais e retirando grandes contingentes da influência direta das elites agrárias. Isto acabou por forçar uma nova articulação de forças políticas. O Estado, conforme a postulação do governo, assumiu o papel de árbitro de conflitos sociais e políticos, já que se colocava como não representante de interesses de um ou outro grupo social<sup>6</sup>, mas sim dos

---

<sup>6</sup> Francisco WEFORD, "O Populismo na Política Brasileira" - Cap II - Estado e Massas no Brasil - , R. Janeiro, Paz e Terra, 1978.

interesses gerais da sociedade. Isso possibilita que aja como interventor no período apontado, e essa possibilidade se ancora no fato de estar organizado através de estrutura burocrática compatível.

Todas estas questões envolvendo a nova estrutura do Estado, a tentativa de empreender novo dinamismo das forças sociais se encontram de alguma maneira abordadas em alguns filmes da época. Podemos afirmar que existem duas correntes distintas de produções cinematográficas do Brasil nas décadas de 30, 40, até meados de 50. Uma delas exigia das películas o denominado "padrão hollywoodiano", ou seja, produções esmeradas, com cenários e figurinos impecáveis, e, principalmente, procurando realizar "cinema sério" - seriedade na execução e seriedade na escolha do tema e roteiro. Outra corrente acreditava ser impossível fazer "cinema sério" no país e procurava diferenciar sua produção, contrapondo-a à de Hollywood. Tratava-se de um momento especial, em que o cinema discutia sua identidade, sua possibilidade de existir tanto como auto-referente, como ponto de referência da sociedade nacional.

Esta divisão da produção cinematográfica do período se expressou nas telas através de diálogo dos cineastas, representando a posição de suas companhias. Contrapunham basicamente dois tipos de concepção a respeito da produção cinematográfica - uma vinculada aos modelos hollywoodianos de produções caras, enfatizando recursos técnicos especiais e diálogos elaborados, mas, principalmente, buscando temas universais; e outra criando uma "fórmula nacional" de sucesso, baseada em diálogos diretos, jogos de palavras e situações cômicas. Porém, em ambas as vertentes não se discutia nem a "finalidade" do filme - o entretenimento -

, nem a manutenção do sistema - tornar-se um bom negócio -, e nem mesmo sua inserção no universo cultural - tratar-se de uma forma de expressão artística. Alguns empresários como Humberto Mauro, durante a década de 30, e Franco Zampari, durante a década de 50, fundaram empresas com o firme propósito de fazer filmes com padrões internacionais<sup>7</sup>. Isso significava produzir roteiros com poucas referências locais. Na verdade, o enredo deveria despertar interesse global, em um público abrangente, uma vez que abordava temáticas universais e utilizava técnica mais atualizada possível.

Essa contraposição entre os cineastas era um reflexo de discussões existentes no período, muitas delas representadas no próprio governo, que pretendia modificar a estrutura do Estado brasileiro e, nitidamente, centrava seus esforços na elaboração de uma política cultural articulada aos elementos sociais, políticos e econômicos. São duas questões diferentes que têm a nação como centro da discussão: uma delas aponta para as dificuldades da construção de um Estado centralizado, mostrando que uma nação com unidade se contrapõe aos regionalismos presentes até então na política brasileira; a outra, apresenta a necessidade de constituição da nação como diferenciada das demais nações, ou seja, contrapõe o nacional ao internacional. É interessante verificar que estas duas formas de caracterização da "nação" ocorreram em diferentes momentos na maioria

---

<sup>7</sup> Sobre a Cinédia, empresa de Adhemar Gonzaga onde trabalhou Humberto Mauro, ver José Luiz VIEIRA, A Chanchada e o Cinema Carioca, in Fernão RAMOS (org) - "História do Cinema Brasileiro" - op cit; Alice GONZAGA, "50 anos de Cinédia", R. Janeiro, Editora Record, 1987; Paulo Emílio Salles GOMES, "Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte"- S. Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974. Sobre a empresa de Franco Zampari, a Vera Cruz, ver Maria Rita GALVÃO, "Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz", R. Janeiro, Civilização/Embrafilme, 1981; e Afrânio CATANI, A Aventura Industrial e o Cinema Paulistano, in Fernão RAMOS, "História do Cinema Brasileiro", op cit.

dos países: primeiro há a centralização política, depois a formação de identidade frente à comparação com outras nações constituídas. No caso do Brasil, naquele período, ocorreram simultaneamente. A questão nacional discute a formação de um país aglutinado territorialmente pela colonização portuguesa, e trata de dar sentido a esta coesão, tanto mostrando os aspectos comuns, como apontando as peculiaridades dos mesmos com relação aos outros países.

Assim, o carnaval adquire um sentido nuclear no processo: é sugerido como a manifestação popular nacional, por excelência, porque era comemorada em todo o país. Desconhece-se que nas diversas regiões do Brasil, a festa assume características típicas. Apesar das características regionais, estaduais e municipais, dá-se ênfase e ganham centralidade aqueles elementos capazes de ajudar a compor um espetáculo a ser reconhecido como geral. Criou-se, então, uma "forma" de carnaval, que tornar-se-ia a "festa nacional", representando o país como um todo. Dentre todas as formas assumidas pela festividade escolheu-se o carnaval de rua, típico do Rio de Janeiro, com blocos e escolas de samba. Assim, o Rio e a Guanabara se transformam em representantes do Brasil. Passam a ser o símbolo do país para os estrangeiros, os cartões postais da nação. O cinema opera decisivamente nesse processo, que tem clara ilustração nos filmes *"Carnaval Atlântida"*, *"Garotas e Samba"*, entre outros.

É importante salientar que na época em que os citados filmes foram realizados, o país se encontrava em um momento decisivo de modificação política e social. A proposta getulista era, como já foi dito, centralizadora, mas enfrentava a necessidade de dialogar com as elites intelectuais, que

proveriam o ideário nacionalista, ou seja, comporiam o "cimento cultural" indispensável para ancorar sua legitimidade. Toda a política cultural entre 1930 e 1945 navega entre os dois grupos que representam as duas posturas dicotômicas no próprio governo. Uma marcadamente centralizadora, autoritária, que buscava a unificação política a qualquer custo, muito preocupada em "destruir" as diferenças regionais; outra nacionalista, mais preocupada em fortalecer a "imagem" do país enquanto nação frente ao exterior, preocupada em manter valores e aspectos da cultura nacional. É interessante perceber que tratam-se de duas propostas diferentes: ao impor uma política centralizadora, o governo utilizou um discurso nacionalista, que criou o "cimento cultural" que agregaria as várias regiões de uma nação dividida. Era necessário que se mostrasse a divisão apenas do ponto de vista político, e o discurso seria responsável pela demonstração da existência de uma nação unificada do ponto de vista cultural.

O carnaval, como já foi dito anteriormente, é uma festividade comemorada em todo o território nacional. Sua escolha como temática nos filmes era bastante comum, mesmo anteriormente às chanchadas. Nesse sentido, a inovação reside no fato de sua abordagem específica tomar a festa não apenas como tema mas como linguagem. O carnaval transforma-se em uma forma de expressão. A utilização de paródias e sátiras é típica da crítica feita durante as festas carnavalescas<sup>8</sup>. Sua utilização nos filmes da *Atlântida* aparece como linguagem compondo a forma e o conteúdo da película; de um lado estruturando a própria narrativa; de outro, como modo

---

<sup>8</sup> Paródia significando imitação burlesca de obra artística, e sátira significando uma interpretação crítica de usos e costumes.

pelo qual se processa a crítica política, utilizando a ação dos atores políticos.

A rigor não se trata de uma inovação completa. A relação entre a festividade e a representação é muito antiga. No século XVIII, na França, um dos elementos sempre presentes no carnaval era a apresentação de uma peça, "geralmente uma farsa"<sup>9</sup>, utilizando a paródia de costumes e rituais religiosos<sup>10</sup>. O carnaval era, neste período na Europa, uma festa que marcava o final do inverno, o início da primavera, um momento de renascimento da vida social; além de ser um momento anterior ao início da Quaresma, um período de imposição de penitências e sacrifícios a toda a Cristandade. Tratava-se de festa popular na qual reinava certa liberalidade quanto aos costumes morais, marcada por tolerância religiosa e política.

O carnaval como representação máxima da cultura popular brasileira aparece como temática da maioria dos filmes da *Atlântida*, se contrapondo à cultura erudita, simbolizada por Shakespeare, ópera, aulas de grego ou latim, como já indicamos em capítulo anterior. Através desta oposição básica apontada por Bakhtin<sup>11</sup> - o carnaval sugerindo oposição à cultura oficial, e não diretamente às elites -, os filmes propõem-se a contrapor formas de apreensão e de valorização da cultura.

---

<sup>9</sup> Ver Peter BURKE, "Cultura Popular na Idade Moderna", S. Paulo, Cia das Letras, 1989.

<sup>10</sup> Idem, ibidem.

<sup>11</sup> Ver Mikhail BAKHTIN, "A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento", S. Paulo, Hucitec/UnB, 1987.



Trata-se de uma forma particular, bastante circunstanciada, de compreender a oposição cultura erudita/cultura popular, não comportando, portanto, a discussão das definições e relação das diversas correntes de pensamento sobre o assunto. Passo, pois, a apontar e analisar as formas construídas ao longo das películas, e suas diversas representações.

## **I- Cultura Erudita X Cultura Popular**

A oposição - cultura popular e cultura erudita - aparece, mesmo que de maneira não explícita, nos roteiros das chanchadas, sendo apenas uma entre as várias oposições fixadas. A cultura erudita foi caracterizada como algo distante dos valores e da realidade do país, restrita a pequenos grupos, pretensiosos, que gostariam de pertencer à elite intelectual, mas, no fundo, entendendo muito pouco daquilo que diziam compreender. Os personagens envolvidos nestes grupos têm vergonha de sua origem, tanto social quanto nacional, e geralmente são tão caricatos que tornam-se ridículos. Cultura erudita é representada por Shakespeare, pela ópera, pelas línguas estrangeiras, pelas línguas mortas, pelas artes plásticas. A referência a estes símbolos geralmente é acompanhada de críticas aos grupos que os valorizam sem contudo apossar-se plenamente de seu sentido.

Além de situações que contrapõem elementos tidos como representativos da "cultura erudita" aos elementos populares, os filmes da *Atlântida* ridicularizam a valorização daquilo que é "estrangeiro". Em *"Pintando o Sete"*, de Carlos Manga (1959), estas duas oposições são mostradas. Cyll

Farney é um médico cuja noiva, interpretada por Ilka Soares, julga-se conhecedora de arte moderna. Junto a amigos, decidiu convidar um artista plástico francês - Picansô - para uma visita ao Brasil. Este, na última hora, decide não vir, e Farney contrata Oscarito, um palhaço fugitivo, para representá-lo. Atente-se ao nome, clara referência a Picasso. Pretende, através da representação, dar uma lição à noiva e seus amigos, que considera pretensiosos. Como imaginava, a farsa não é descoberta, a não ser por poucos convidados. O falso artista nada entende de arte, e ao ser questionado, responde através de frases absurdas, não sendo, porém, desmascarado. Em uma das sequências, um convidado pergunta: "*O que o senhor acha da arte concreta?*" Ao que responde: "*Depende, logicamente, da qualidade do cimento.*" Só é desmascarado, através de uma "coincidência", sendo reconhecido por pessoas de sua cidade do interior do país, destruindo, assim, sua caracterização como artista francês. A noiva de Farney fica furiosa com a peça pregada por ele, e acabam desmanchando o noivado. Cyll Farney completa a lição dizendo: "*Você e seus amigos não entendem nada de arte. Vocês são vítimas de seu próprio esnobismo.*" Cabe dizer, ainda, que os quadros de Oscarito são pintados por uma macaca. No caso específico deste filme, são abordados dois aspectos em uma única situação: tanto a ignorância a respeito da cultura erudita, quanto a valorização exagerada do que vem de fora do país, o estrangeiro. Mais ainda, do "moderno" face ao tradicional.

No início do filme, logo ao chegar à casa de Farney, Oscarito sai do portamalas do carro, onde estava escondido. Está vestido de palhaço, o que permite a suposição de tratar-se de artista de circo. Convidado a entrar na casa, Oscarito se depara com o mordomo da família e estabelecem o

segue diálogo: " - *O senhor é artista?* - *Sim, cultivo a expressão viva da arte.* - *O senhor conhece Shakespeare?* - *De infância.*" Shakespeare é uma das referências preferidas dos roteiros da *Atlântida* quando se trata de cultura erudita. Quase todas as películas citam, de alguma forma, o dramaturgo inglês. Em "*Dupla do Barulho*", de Carlos Manga (1953), Oscarito é ator em uma companhia de teatro, e em uma de suas apresentações interpreta Hamlet, de maneira bem pessoal.

A incorporação de trechos de espetáculos em filmes é bastante comum, marca registrada das chanchadas da época. Todavia a interpretação de Shakespeare são uma característica da dupla Grande Otelo e Oscarito. No filme citado, Oscarito conversa com a caveira como se ela fosse Ofélia; em "*Carnaval no Fogo*" de Watson Macedo (1949), a dupla representa Romeu e Julieta, com Grande Otelo como a moça, em uma interpretação que se tornou antológica. No mesmo filme, Oscarito é faxineiro de um hotel, e afirma que quer ser ator. Grande Otelo, o mensageiro, sugere que interprete Shakespeare, ao que Oscarito responde: " - *Não conheço esta pessoa. Não tenho este prazer. É hóspede do hotel?*" Através desta ironia em torno do erudito, os filmes da *Atlântida* querem demonstrar que estes elementos estão distantes da realidade cotidiana do povo, mas por outro lado, podem ser aproximados do mesmo através de sua banalização. Trata-se de não exaltar estes elementos como se fossem os únicos definidores da cultura, mas assimilá-los em versões da "cultura popular". Na verdade, tais películas não pretendem fazer críticas à "cultura erudita", mas demonstram que a simples citação de elementos considerados eruditos não constitui conhecimento propriamente dito, nem garante sua incorporação como

realidade cultural de pessoas, grupos ou de toda uma sociedade, no caso, a brasileira.

Existem outros elementos, além do teatro shakespeariano, que são enfocados como eruditos, portanto transplantados nos filmes da *Atlântida*: o ballet, a música clássica, as línguas mortas - latim e grego -, a ópera. Aparecem de forma isolada nos roteiros das películas, sempre em meio a situações engraçadas. Em *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle (1952), Oscarito é o professor de história antiga, Xenofontes, especializado em Grécia, e é contratado para dar assessoria na execução de filme sobre Helena de Tróia. O dono da produtora de cinema Acrópole é Renato Restier, e está decidido a fazer um filme com este argumento. Já havia pedido ajuda de outras pessoas para o roteiro, mas não fora compreendido. Grande Otelo e Colé, personagens "faz-de-tudo" na empresa, elaboraram roteiro sobre uma mulata chamada Helena, moradora do morro do Formiga. O dono da produtora e diretor do filme, chamado Cecílio B. de Milho, se enfurece: "*A Helena que eu quero é a da mitologia grega! Era a própria imagem da beleza. Não tem nada a ver com o morro do Formiga!*" Seus empregados e, principalmente suas filha e sobrinha não se conformam com a sua idéia. Os comentários são: "*Um filme desses não chama público! Isso não é bilheteria! - Tem que ser uma coisa mais chacoalhada, mais movimentada.*" Ao chamar o professor para assessorá-lo, Restier tem uma concepção já elaborada: "*Eu quero uma Helena de Tróia com multidões desenfreadas, leões famintos e sanguinários, camelos, jacarés...*" O professor fica assustadíssimo: "*Tudo isso na Grécia? - Claro! Pode até colocar umas cenas de faroeste... - Mas afinal de contas, o senhor quer uma história da Grécia ou uma aventura no*

*Texas? - Não importa! O que precisamos é atrair público! Bilheteria! Bilheteria é muito importante.*" O roteiro da película é bastante interessante pois trata-se da realização de um filme dentro de outro. A partir desta trama, pode-se tentar apreender alguns elementos que faziam parte da discussão sobre produção cinematográfica no período.

Para fazer as críticas a respeito da valorização de elementos da cultura erudita, os roteiros utilizam constantemente citações dos mesmos, sendo, vez ou outra, presas de suas armadilhas. Em *"Carnaval Atlântida"*, de José Carlos Burle (1952), Oscarito é o já citado professor Xenofontes, especialista em Grécia Antiga, que é contratado para assessorar a versão cinematográfica da história de Helena de Tróia. Em uma das sequências, sonha que é Helena, contracenando com Páris, representado por José Lewgoy - no filme o Conde Verdura, um falso nobre que rivaliza com Xenofontes pelo amor de Lolita, a sobrinha cubana do dono da companhia produtora. Nesta sequência, ambos conversam e Helena (Oscarito) diz: *"Que Júpiter me perdoe!"*, quando, em se tratando da cultura grega deveria referir-se a Zeus.

No filme *"Pintando o Sete"*, já citado, aparecem várias situações em que o elemento "estrangeiro" é valorizado apenas por esta condição. É o caso do próprio artista, originário da França. Este fato já o credencia a participar das discussões sobre arte no país. Outra delas é vivenciada por Oscarito, no papel de Picansô, que vai à uma boate carioca e se espanta com o cardápio da casa: *"Engraçado, o nome desta casa é em inglês, o cardápio*

*é em francês, o whisky é escocês e os cigarros americanos. Vocês não têm nada brasileiro, não?"*

A crítica à valorização excessiva daquilo que é importado é uma constante nos filmes da *Atlântida*. Em "*O Homem do Sputnik*", de Carlos Manga (1959), Oscarito é o dono da casa em cujo quintal o 'satélite' caiu. É casado com Zezé Macedo, uma 'megera' que entremeia suas falas com palavras em inglês.

Além destes elementos, a ópera é citada com alguma constância nos filmes da empresa. Em "*Entre Mulheres e Espiões*", de Carlos Manga (1962), Oscarito é um figurante em representação da ópera *Carmen* de Bizet. Geralmente estraga a cena. Em determinado momento, Dimitri, um espião internacional interpretado por José Lewgoy, leva a filha do cientista de quem quer roubar uma fórmula de combustível para assistir a ópera. Quando está lá, comenta: "*É ótima esta versão francesa de Carmen!*" E começa a abrir um pacote de caramelos de leite, fazendo um enorme barulho e atrapalhando o espetáculo.

Em "*De Vento em Popa*", de Carlos Manga (1957), Zezé Macedo interpreta uma cantora lírica, que detesta tudo o que está relacionado à cultura popular. Por isso determinou que sua sobrinha, representada por Dóris Monteiro, estude canto lírico. Mas Dóris tem outros planos, pretende cantar outro tipo de música. Sua amiga, Sônia Mamede, conversando com o maestro que prepara Dóris, diz: "*Viu, Maestro Ravioli (ela sempre o chama com nome de massas italianas, ao invés de dizer seu nome)? Nada*

*de gemido de frango morrendo! Prepare a menina para cantar música que a gente entenda(...) Que titia, qual nada! Deixe a titia por minha conta! Quando ela ouvir essa bossa nova, ela desiste das toscas e das traviatas." No mesmo filme, Zezé contracena com Oscarito, fingindo ser professor de Cyll Farney, um cientista especializado em Energia Atômica. Mostra seu álbum de fotografias relacionado a episódios por ela vividos. Conta: "Aqui foi quando cantei Aída. Ah! No final o teatro veio a baixo!" Oscarito comenta: "Aliás, aqui também, ultimamente têm caído muitos prédios... Agora se tinha alguém cantando lá dentro, eu não sei, sabe?"*

A idéia principal dos filmes é mostrar a cultura nacional não é aquela baseada em elementos eruditos, apenas vinculados ao mundo dos intelectuais. Critica-se as elites que, apesar de utilizarem-nos para se distinguirem das massas, na verdade, nada têm a ver com os mesmos. Desprezam a cultura popular, preferindo desconhecê-la, mesmo que com isso se distanciem da realidade local. Suas referências são importadas da Europa, e no caso da juventude, nas décadas de 40 e 50, dos EUA. Estas elites confundem cultura popular com folclore de maneira pejorativa, como algo antigo e ingenuo que não tem mais lugar nas cidades, relacionando-se às tradições do campo. É claro que existem personagens que têm formação erudita, mas nos filmes, a cultura popular, confundida com a "cultura nacional", sempre consegue se impor através da alegria, da descontração. Isto reforça uma outra oposição, constante nos filmes: cultura erudita é relacionada com seriedade, disciplina quase militar, enquanto que a cultura popular é relacionada com graça, com descontração e ao "jogo de cintura". E estas qualidades são atribuídas ao brasileiro de forma geral. São uma "marca nacional".

A associação direta entre povo brasileiro e alegria é constante nos filmes da *Atlântida*. Esta alegria não se contrapõe diretamente à tristeza, mas à seriedade. A impossibilidade de ser sério no Brasil é a principal constatação do espectador ao final de uma chanchada. Não levar a vida muito a sério e ter humor ao enfrentar situações adversas parece ser a única saída para se conseguir viver no país. Na verdade, quem não tem estas qualidades é sempre mostrado como "um peixe fora d'água", uma pessoa que não consegue resolver problema algum, um "otário", ou, ainda, antipático.

É importante compreender que nas chanchadas a identificação do público com o personagem principal passa pela constatação de que não se trata de um "otário", mas também não é o malandro contraventor. Ele é alguém que sabe lidar com as adversidades, tem "jogo de cintura", é "esperto". A idéia de malandragem incorporada nos filmes é relacionada com a forma como se deve enfrentar problemas cotidianos e não um tipo de atitude beirando a marginalidade. Só dessa forma, esta característica pode ser generalizada ao povo brasileiro, tomando-se amena. A malandragem passa a se opor à falta de esperteza, à ingenuidade, à falta de inteligência. São delimitadas duas áreas de atuação da inteligência: uma relacionada aos estudos teóricos e outra relacionada à resolução prática de problemas cotidianos. Por isso, a malandragem, a esperteza passam a ser vistas como formas de inteligência, de um outro tipo que se baseia naquilo que se aprende com a experiência, com a prática cotidiana.



O que é importante de ser percebido nas chanchadas da *Atlântida* não é apenas a contraposição entre cultura erudita e cultura popular, mas principalmente, a solução encontrada. Os filmes da empresa mostram que qualquer pessoa, desde que esteja livre de preconceitos - sempre associados à falsa erudição -, vai preferir o samba à ópera, ao menos na parte a baixo do equador. Segundo a *Atlântida*, o carnaval, o samba e o "jogo de cintura" são contagiantes. Esta idéia está verbalizada em "*Carnaval Atlântida*", de José Carlos Burle (1952): "*Renunciei à Grécia Antiga e aderi ao samba!*" Esta frase é pronunciada pelo professor Xenofontes no final do filme, após ser "convencido" de que Helena de Tróia não é uma boa temática para fundamentar uma película brasileira.

## **II- Rural X Urbano**

A partir da década de 40, e principalmente, década de 50, existe um êxodo populacional do campo para as cidades; marcadamente, a partir de então, a maior parte da população brasileira passa a viver em grandes núcleos urbanos. Os acontecimentos nacionais ocorrem nas cidades, o Rio de Janeiro, principalmente a Guanabara reforça-se como centro dos eventos políticos e culturais brasileiros. Não apenas as mudanças econômicas, como também a idéia de que é nas cidades "que a vida acontece", levou boa parte da população jovem do interior a buscar "novas oportunidades" nas "metrópoles". Estes jovens não mais queriam ser identificados com suas origens "interioranas", nada daquilo que poderia diferenciá-los com relação aos jovens "da cidade grande" foi preservado. Os atributos relacionados com o campo ganham conotação pejorativa, como por

exemplo o atraso da absorção dos elementos modernos, associados a hábitos culturais, à tecnologia. Para a maioria das pessoas das décadas de 40 e 50 no Brasil, a maior diferença entre o campo e a cidade estava nas possibilidades de consumo. Vários produtos, inclusive culturais, demoravam muito para chegar a alguns locais do país. Não apenas por serem locais afastados, mas principalmente por serem locais pouco atrativos para os distribuidores.

Além disso, as pessoas que chegavam do campo, costumavam estranhar o ritmo urbano: a pressa, mesmo sem motivos aparentes. O movimento incessante, o barulho de motores, e a fumaça expelida pelos mesmos são tomados como características da "modernidade". Esta idéia de que "modernidade" está associada a certas condições da vida urbana permeia as produções da empresa, e a "cidade grande" a que se referem os diretores é o Rio de Janeiro, mais especificamente, a Guanabara. Nas décadas de 40 e 50, o Rio de Janeiro simbolizava mais do que uma cidade de natureza exuberante, uma cidade bela pelos seus atributos naturais. O Rio de Janeiro representava a fantasia nacional de grande metrópole: bela, movimentada, ruidosa e, principalmente moderna. Moderna nos seus edifícios contornando a orla de suas principais praias, nas suas grandes e largas avenidas ocupadas por veículos novos e brilhantes, tal qual se via em filmes de Hollywood. O Rio de Janeiro recebia visitantes do mundo todo, interessados não apenas nas suas belezas naturais, mas também na sua vida noturna, no seu carnaval. O columnismo social teve sua fase de ouro nesta época: as pessoas "importantes" não eram notícias de jornais, mas apareciam nestes artigos, mostrando o glamour de suas vidas para uma população que sonhava a partir delas.

O rural e o urbano se contrapõem constantemente nos filmes da *Atlântida*. Na verdade, são versões do significado de cada um destes termos que aparecem em diversos momentos. O rural, por exemplo, é associado ao 'caipira', à falta de modernidade, ao poder local, representado pelo coronel. A 'cidade grande' representa o urbano, e especificamente, a Guanabara e o Rio de Janeiro, pois não havia outro cenário para os filmes da empresa. Ao urbano está associada a modernidade, o 'progresso' econômico, a vida cultural. A realidade mostrada pela *Atlântida* revela muitos acontecimentos a partir do momento em que se está na cidade grande, não importando muito a referência ao personagem: na cidade grande sempre estará acontecendo algo inusitado e fantástico, com qualquer pessoa. O Rio de Janeiro e a Guanabara assumem, de certa maneira, o papel que Hollywood, à sua maneira, e Nova Iorque criaram no imaginário dos norte-americanos. Tornaram-se as cidades dos sonhos de todos aqueles que moravam longe dali.

## 1 - A Modernidade

Nos filmes da empresa, a modernidade está necessariamente associada a alguns aspectos: a cidade, a indústria, a ciência, a tecnologia. Embora sejam importantes no enredo e façam parte da mensagem a ser emitida, aparecem em rápidas menções nos diálogos. Por esse motivo torna-se necessário citá-los.

A metrópole é um desses aspectos. É curioso que a cidade grande - Rio de Janeiro e Guanabara - figura duplamente: como cenário e como referência.

Outro elemento bastante recorrente é a ciência. Nos filmes da *Atlântida*, tudo aquilo que é "científico" aparece como moderno, embora a atribuição deste conceito a tudo mereça críticas. Por exemplo, em *"De Vento em Popa"* de Carlos Manga (1957), o personagem de Cyll Farney foi mandado pela família aos Estados Unidos para estudar "energia atômica" (como se existisse tal curso!). Segundo o pai, seria o primeiro cientista do gênero no país e deveria construir a primeira bomba nuclear brasileira. O rapaz, no entanto, tem outros planos, bem mais pacifistas, e decide montar uma casa noturna. A crítica, sutil, mostra que nem tudo o que é "moderno" é necessariamente "bom".

Os cientistas, assim como os intelectuais são retratados pela *Atlântida* como pessoas completamente alheias à realidade. Ficam isolados em seus laboratórios ou escritórios, em meio a tubos de ensaio e livros velhos, e nada sabem de prático com relação à vida. Esta impressão é reforçada pela sua aparência: geralmente vestem-se com descaso, usando roupas antigas, sem preocupação sequer com as condições climáticas. Dois exemplos podem ser retirados dos filmes da empresa para ilustrar isso: o professor Xenofontes de *"Carnaval Atlântida"*, de Carlos Manga (1952), um intelectual; e o cientista de *"Entre Mulheres e Espiões"*, do mesmo diretor (1962).

São vários os elementos relacionados à modernidade nos filmes da empresa. Em *"O Homem do Sputnik"* de Carlos Manga (1959), Oscarito é acordado durante a madrugada pelo barulho provocado por um suposto satélite que cai em sua casa. Durante todo o filme, é abordado por espiões

e por funcionários do governo de vários países, enquanto a imprensa trata de divulgar o acontecimento. Ao final do filme, descobre-se que o "satélite" soviético, conhecido por "sputnik", não passa de um para-raios. Na verdade, todos falam do satélite, mas ninguém sabe, realmente, que aparência poderia ter. Esta é outra idéia formulada pelas películas da *Atlântida*, que aquilo que é muito "moderno" não é compreendido verdadeiramente por quase ninguém, e não está disponível em qualquer lugar.

As representações do que é "moderno" aparecem em vários detalhes dos diálogos, como em *"Dupla do Barulho"* de Carlos Manga (1953). Neste filme, Oscarito e Grande Otelo são dois comicos famosos, viajando pelo país de trem. Apresentam-se em várias localidades, e ao final da turnê, Grande Otelo diz: *"De trem nunca mais, agora só de Constellation!"*, referindo-se ao mais moderno avião da época.

A Via Dutra, estrada construída como protótipo da modernidade, aparece rapidamente em sequência de *"Pintando o Sete"* de Carlos Manga (1959). As ruas largas do Rio de Janeiro e da Guanabara são cenários de perseguições de automóveis em vários filmes como *"Carnaval no Fogo"* de Watson Macedo (1949), *"Amei um Bicheiro"* de Jorge Ileli e Paulo Vanderley (1952-1953), *"Esse Milhão é Meu"* de Carlos Manga (1958), e *"Maior que o Ódio"* de José Carlos Burle (1951). Os automóveis são, nas chanchadas, um símbolo de modernidade. São modernos, novos, utilizados em várias sequências dos filmes. As largas avenidas também são um símbolo do crescimento urbano, tomado como sintoma da modernidade.

Outra abordagem na mesma direção é a referência constante ao uso de gírias nos diálogos dos filmes, principalmente entre a juventude. São inúmeras, utilizadas nas mais diferentes ocasiões. É importante, entretanto, fazer algumas distinções entre a gíria utilizada pelos jovens, que simboliza modernidade, daquela usada pela malandragem, pois esta última define especificamente o grupo. É interessante reparar que ao longo das décadas em que se localizam as produções da empresa, pode-se verificar a incorporação de uma série de termos utilizados pelos malandros no vocabulário da juventude carioca. Estas gírias foram, durante vários anos, parte do vocabulário das pessoas vinculadas ao jogo-do-bicho ou marginais. Algumas expressões eram utilizadas por policiais. Para citar algumas delas: "*marmelada*", que significa uma combinação entre os adversários da disputa para que a vitória fique com quem convém, posteriormente assumiu o significado de negócio inescrupuloso; "*batedor de carteiras*", uma gíria policial que tornou-se comum para designar punquista; "*acertar na cabeça*", gíria que significa acertar toda a sequência de números do 'bicho', que passou a ser utilizada para várias outras situações; "*dar o flagra*", que para a polícia significa pegar em flagrante delito; "*malandro*", que foi designação de contraventor e que passou a significar sujeito esperto; "*trambique*", golpe ou burla da lei; "*bacana*", a forma que a malandragem designava um homem rico e elegante; "*otário*", aquele que é facilmente enganado, que segue fielmente os desígnios da lei; "*manjar*", conhecer, espionar, informar-se; "*boa pinta*", sujeito elegante, bem vestido; "*pau neles*", dar uma surra; "*passar a perna, o pé ou alguém para trás*", enganar, ludibriar alguém. Algumas expressões eram típicas da juventude da época como "*legal*", "*moto ou lambreta*", "*broto*"(moça

bonita), "*possante*" (automóvel), "*estar na cara*", ser evidente; "*cara*", indivíduo; "*bossa nova*", uma maneira nova de se fazer as coisas, uma nova moda; "*manera*", vai com calma; "*se virar*", dar um jeito, achar uma solução; "*meu velho*", meu pai; "*é batata*", com certeza; "*conversa mole*", enganação.

É em busca desta "modernidade" que parte das pessoas rumam ao Rio, e mais exatamente à Guanabara. Vejamos, pois, algumas situações existentes nos filmes.

### **1.1- Viagem para a "cidade grande"**

Algumas características aparecem em praticamente todos os filmes da empresa. Uma delas é o cenário: o Rio de Janeiro, mais especificamente a Guanabara, é o centro dos acontecimentos das tramas. A razão parece-nos óbvia: trata-se da capital federal, a cidade maravilhosa, com a qual sonhavam todos os brasileiros. Durante algumas décadas, a Guanabara foi o palco das decisões políticas, o centro das atividades culturais e o lugar por onde se encontravam as pessoas mais importantes do país. A partir do governo de Getúlio Vargas, a capital transformou-se em mais do que um palco dos acontecimentos nacionais, mas efetivamente no local onde eram discutidos e de onde partiam as decisões. Era o lugar para onde convergiam todas as atenções nacionais. Além disso, como já foi mencionado, as grandes cidades passaram a ser o símbolo do país, representavam internacionalmente o Brasil. Para o povo brasileiro, a Guanabara era a "cidade maravilhosa", muito mais que um cartão postal.

Representava aquilo que o país tinha de "moderno", a vanguarda dos acontecimentos, o palco político, cultural e social do país.

Nos filmes da *Atlântida*, a capital aparece mais como o centro da vida cultural do que propriamente o centro das decisões políticas. Mesmo assim, existem várias menções sobre o assunto. Algumas delas referem-se à modernidade, na maior parte das vezes relacionada ao desenvolvimento econômico, que por sua vez estava intimamente ligado à idéia de progresso. Em *"Dupla do Barulho"* de Carlos Manga (1953), um grupo de artistas - aquilo que antigamente se conhecia como troupe - viaja pelo interior da país apresentando vários esquetes reunidos em um único espetáculo. O anúncio do mesmo era feito em alto-falantes: "(...) o maior espetáculo que já foi apresentado nesta progressista cidade (...)". Nos filmes da empresa, "cidade", ou urbano, era sinônimo de progresso, de desenvolvimento, de "modernidade"; enquanto que agrário, ou rural, era considerado "atrasado", tradicional, e antiquado. Enquanto que nas cidades se via a possibilidade de mudanças, no meio agrário se via a estagnação e a continuidade.

Este desenvolvimento tinha como foco principal a atividade urbana porque se relacionava à implantação de indústrias, aos serviços urbanos. A cidade, ou melhor, a metrópole era vista como o espaço da modernidade, pois era lá onde tudo acontecia. Era o local onde ocorriam transformações, onde viviam muitas pessoas, o que multiplicava a possibilidade de contatos. Era o espaço de atividade frenética, simbolizando uma outra temporalidade: o tempo escasso para a imensa quantidade de acontecimentos. Porque



aglomerava pessoas, permitia simultaneamente que se conhecessem e gozassem de um anonimato que somente as multidões podem proporcionar.

Em alguns filmes o Rio de Janeiro e a Guanabara aparecem como um lugar onde as vidas se interseccionam e as pessoas podem se conhecer. São apontadas como locais prechos de oportunidades e ambientes favoráveis ao acaso que permite encontros enriquecedores. Ali "acontecia" a vida cultural do país no período das produções da *Atlântida*, e, por isso era natural que pessoas buscando o estrelato se encaminhassem para lá. Exemplo disso ocorre no já citado filme *"Garotas e Samba"*, no qual três garotas se encontram em uma pensão para moças. Adelaide Chizzo representa a moça vinda do interior, tímida e ingênua; Sônia Mamede, a nordestina, mais maliciosa e confiante; e Renata Fronzi, uma moça sem características típicas, também maliciosa, e esperta. A primeira quer se tornar cantora de rádio, a segunda, vedete, e a terceira, arranjar marido rico. A idéia transmitida é que a cidade grande permite a realização de todos os sonhos. Essa realização, na cidade grande, depende de persistência, e esta é sempre recompensada com o sucesso.

A apresentação da cidade grande nos filmes da época é a possibilidade do encontro. Como já foi dito anteriormente, é lá que estão as oportunidades para aqueles que querem modificar suas vidas. Lá se pode encontrar trabalho, um grande amor, a família perdida, a fortuna, enfim, tudo aquilo que se possa esperar. Trata-se de uma visão romantizada da cidade, mostrada como um lugar que permite tudo, inclusive a solidão. E como já foi dito, a solidão não é um estado permanente como em *"São Paulo S.A."*

de Luiz Sérgio Person (1965), mas uma escolha de quem não quer ser reconhecido, de quem quer viver no anonimato.

São muitos os filmes que abordam a "viagem para a cidade grande" como temática, entretanto, alguns deles trazem elementos definidores do imaginário, da fantasia existente sobre a vida na capital federal. A análise de alguns deles nos mostrará menções a vários assuntos importantes para a época.

## **1.2 - Belacap X Brasília**

Fazer um levantamento do que se falava a respeito de Brasília na época de sua construção deverá possibilitar uma interessante arqueologia do imaginário de um momento histórico brasileiro. Como já foi dito anteriormente, na década de 50, a Guanabara, o Rio de Janeiro eram o centro de tudo o que acontecia no país. Ali os fatos eram balizados e repercutiam para o restante do Brasil. Não só se tratava da maior cidade, como da mais bonita e mais importante aos olhos de todos os brasileiros. Era o orgulho nacional.

A mudança da capital federal para o interior era uma estratégia estudada há muitos anos, para estimular o crescimento populacional nas regiões menos povoadas do país. Eis que um presidente com idéias modernas de fazer o país "crescer 50 anos em 5", tornando-se uma potência industrializada, resolve construir uma cidade no centro do território nacional. No início as pessoas tratavam do assunto como uma piada: quem haveria de querer mudar do centro do mundo, a Guanabara, para o meio de coisa alguma, o

Centro-Oeste do país na década de 50? Em 1960, a capital federal instala-se em Brasília. Como se esperava, muitos funcionários públicos se recusaram a ir para lá. Os projetos se viabilizaram, e a Guanabara, com a simbologia que portava, deixou de existir quando o Distrito Federal mudou-se para Brasília.

Os filmes da *Atlântida* mostram, com toda a gozação a que estavam relacionados, uma certa tensão sobre a mudança da capital. Geralmente citam Brasília associando a cidade ao 'fim do mundo'. Em *"Este Milhão é Meu!"*, de Carlos Manga (1958), Oscarito ganha um milhão de cruzeiros por ter uma conduta exemplar na repartição onde trabalha como funcionário público. Uma das sugestões que recebe para gastar seu dinheiro é a compra de um terreno em Brasília, feita em tom irônico, a qual nem dá resposta.

Em *"Entre Mulheres e Espiões"*, outro filme de Manga (1962) existem outras ironias envolvendo a nova capital. Oscarito tenta fugir de espiões internacionais disfarçando-se como vendedor de aspiradores. Sua sugestão de utilidade para o aparelho é: *"O senhor vem de Brasília, todo sujo, cheio de poeira, aparelho limpa!"* Outra menção à cidade é feita em outro diálogo em que Oscarito explica: *"De forma que Roma não foi feita como Brasília"*, ao invés de utilizar o conhecido dito popular: *"Roma não foi feita em um dia."*

Já com relação à Belacap, como era conhecida a Guanabara, os filmes procuram dar a melhor impressão possível da chamada "Cidade

Maravilhosa". Não se pode dizer que o Rio de Janeiro e a Guanabara sejam personagens das películas da *Atlântida*. Isso seria um exagero. Entretanto, as paisagens cariocas tornam-se cenários para perseguições de automóveis - como em "*Carnaval no Fogo*", de Watson Macedo (1949); "*Amei um Bicheiro*", de Paulo Wanderley e Jorge Ileri (1952-1953); "*Este Milhão é Meu!*", de Carlos Manga (1958); "*Maior que o Ódio*", de José Carlos Burle (1951) -, para passeios pelas largas calçadas - em "*Garotas e Samba*", de Carlos Manga (1957). O Copacabana Palace é cenário para vários filmes, principalmente sua boate. Aparece em "*Garotas e Samba*", "*Carnaval no Fogo*", entre outros.

### **Tipologia e Caricatura**

As chanchadas criaram, como já foi dito anteriormente, uma série de tipos. Além deles, foram elaboradas figuras caricatas para ajudar a compor o ambiente dos filmes. Os tipos eram mais elaborados, exigiam criação refinada do personagem. Na maior parte das vezes eram quase caricatos, não se tratando de personagens factíveis, mas sim compostos a partir do exagero de características e da exacerbação de comportamentos. O tipo é, no entanto, um personagem, com importância no roteiro e desenvolvimento da trama.

As figuras caricatas funcionam de maneira similar às criações carnavalescas. Suas aparições são rápidas, geralmente como personagens secundários, praticamente sem influência direta no desenrolar da trama. São caricaturas compostas a partir de estereótipos da época. Não eram

composições refinadas, pois não se tratavam de personagens, entretanto existiam alguns cuidados necessários para que a identificação da figura com o sentido proposto pelo filme fosse imediata entre os espectadores. As figuras caricatas são óbvias, justamente para facilitar sua compreensão. Geralmente, apresentam uma faceta determinada, bastante característica do grupo que representa. A figura caricata não representa apenas uma pessoa, mas um grupo. Assim como o tipo, não pode ser imediatamente identificada com uma personalidade política ou artística, mas com um grupo. Por isso, exatamente da mesma forma que o tipo, reforça as principais características comuns às pessoas pertencentes ao grupo, geralmente tomando por base da criação os estereótipos vinculados à figura representada. Desta forma, Oscarito representa um judeu em "*Entre Mulheres e Espiões*" de Carlos Manga (1962), disposto a vender um aspirador. Na verdade, está tentando enganar um dos espiões do filme, e se disfarça como vendedor, cujo nome é Isac, com trajes de judeu ortodoxo e sotaque carregado.

Como as criações caricatas reforçam estereótipos, a impressão que se tem ao se assistir um filme da *Atlântida* é que podemos reconhecer essas figuras nas ruas, bastando ter poder de observação.

## **I- Questão do poder regional X poder centralizado**

Os filmes da empresa trazem sempre uma visão caricata dos representantes do poder local em pequenas cidades do interior do país. São denominados invariavelmente "coronel", têm uma personalidade forte e dominadora, são

intolerantes e tratam todos com maus-modos, vivem gritando, mostrando a todos seu mau-humor. As referências a estes personagens são rápidas, ligeiras, não chegando pois a constituir propriamente um tipo.

Em *"Pintando o Sete"*, de Carlos Manga (1959), Oscarito é um palhaço que foge de uma pequena cidade no porta-malas do carro de Cyll Farney, um médico da cidade grande. A fuga foi necessária para evitar um casamento forçado com a filha do prefeito, um coronel, que segundo as palavras do delegado, mandava em todas as pessoas. O delegado acha estranho o fato do prisioneiro ser mudo e ter feito uma proposta de casamento, mas o pai da noiva insiste na execução da cerimônia. O palhaço consegue fugir ameaçando todos com uma arma.

Em *"As Treze Cadeiras"* de Franz Eichhorn (1957), Oscarito representa um barbeiro de uma pequena cidade. Um de seus fregueses é o coronel, um homem rude e grosseiro, temido por todos. Quando chega à barbearia, os outros fregueses saem correndo, deixando-o só com o barbeiro. Durante a cena, o coronel revela-se intolerante e mau-humorado, enquanto Oscarito esforça-se para agradá-lo.

Estas figuras aparecem muito rapidamente no filmes da empresa, e por isso, muitas vezes, não são percebidas pelo público na totalidade de seu conteúdo, a não ser como contraponto para as sequências humorísticas de Oscarito. Entretanto, apontam para uma forma estereotipada dos governantes locais, caracterizados pelo despotismo, pela intolerância, conduzidos exclusivamente por interesses pessoais, pouco vinculados à

realidade das comunidades que dirigem. A partir da rápida aparição de um 'coronel', denuncia-se uma certa forma de política, que não defende interesses coletivos, mas particulares; um mundo no qual o espaço público é confundido com o privado; mas do que isso, o espaço público torna-se uma extensão do privado. A consequência disto é que a política se transforma num modo de concretização dos interesses de poucos. Os filmes nos dão uma visão de política na qual o poder local é representado por uma figura anacrônica de governante, que abusa constantemente de sua autoridade, pois seu poder emana da força e não do consentimento.

É importante salientar que as produções da empresa não propõem reflexões ao público: a chanchada é puro entretenimento. Por isso, ao mostrar os 'coronéis', não se pretende fazer uma discussão sobre a contraposição entre poder regional e a centralização política; ou uma denúncia a respeito do abuso de autoridade em pequenas localidades. Os filmes concretizam estas questões abstratas através da criação da caricatura, que reúne em si todas as qualidades que compõem o estereótipo, enfatizadas pelo exagero. Desta forma, a figura torna-se facilmente reconhecida, e ao mesmo tempo, dificilmente identificada com uma pessoa específica.

A exibição de filmes sem a preocupação de discutir especificamente estas questões permite, por outro lado, a adesão a idéias veiculadas na época que caracterizavam o poder regional não como uma forma descentralizada de organização política, mas como fragmentação do poder do Estado. Ao representar o político local como um déspota, e contrapor o poder regional ao poder centralizador, os filmes acabam, por consequência, defendendo a

centralização político/administrativa, apresentada como uma forma de redenção popular, de libertação da opressão.

Esta oposição não é apenas apresentada através das figuras representativas do poder, mas também através dos locais onde a política é exercida. O poder regional é exercido nas pequenas cidades, em localidades ligadas ao agrário; o poder centralizado localiza-se nas grandes cidades. Esta separação espacial dos diferentes tipos de poder não objetiva apenas melhor entendimento da dicotomia por parte dos espectadores. Acaba mostrando que o poder exercido em locais densamente populados é menos personalista, é exercido não apenas por um representante - que por ter maior força determina a atuação dos agentes do governo local -, mas por vários, representados por inúmeros funcionários anônimos do governo, os funcionários públicos.

Não há, no entanto, uma exaltação do funcionalismo público. É igualmente fonte de inspiração para a ironia. Em *"Nem Sansão, nem Dalila"* de Carlos Manga (1954), Oscarito viaja no tempo e torna-se um ditador, graças à força adquirida com a peruca de Sansão. Como governante, cria uma série de novos cargos públicos, e cria departamentos, em uma clara referência ao período anterior a Getúlio Vargas. Além disso, imita Vargas em seus discursos, não só na maneira de falar, nas expressões, como no sotaque gaúcho. As alusões ao Estado Novo são inúmeras, entre elas: a criação do Departamento de Invenções; a propaganda política divulgada pelo rádio; a criação do cinema, do rádio e da TV; e aposentadoria para aqueles que trabalham e para os que não trabalham. Durante todo o filme, Oscarito está



cercado de funcionários, burocratas, muitos deles aparentemente desnecessários. A concepção apresentada é que os funcionários não trabalham muito, são inúmeros, e que os cargos públicos não param de ser criados.

O funcionalismo também aparece retratado em *"Este Milhão é Meu!"* de Carlos Manga (1958). Neste caso, Oscarito é Felismino, um funcionário público exemplar, incorruptível, motivo pelo qual recebe críticas da família. Principalmente sua mulher e sogra, duas "megeras", não se conformam com o fato dele não ter enriquecido no serviço público. Frases como *"Você é um funcionário que não dá os golpes que todo o mundo dá"* e *"Você é a vergonha da repartição! Eu teria vergonha de chamá-lo de colega!"* dão a dimensão do conflito existente em sua casa. Para sua família, não passa de um "otário". Um dia, Felismino chega à repartição e é agraciado com o prêmio de um milhão de cruzeiros e uma semana de licença por ter ido ao trabalho durante uma semana completa, sem faltar. Começam, então, as referências ao funcionalismo público que pouco trabalha, que não cumpre os horários e suas obrigações. Ao entregar o prêmio, o chefe da seção faz o seguinte discurso: *"Mirem-se neste espelho, nossa reserva moral. A nação espera que cada um cumpra com suas obrigações. (...) Felismino, você é o orgulho da nossa classe! Agora sim, este país vai para frente!"*.

Outra referência aos funcionários públicos aparece no já mencionado *"Garotas e Samba"*. O roteiro narra as peripécias de três moças no Rio de Janeiro. Como já foi dito anteriormente, uma delas, representada por

Renata Fronzi, está decidida a se casar com um milionário, e não poupa esforços para encontrá-lo. Conhece um, finalmente, representado por Zé Trindade, que como sempre, faz o papel de "malandro", dizendo não ser casado, quando na realidade o era. Ao contar para as colegas de pensão que encontrara o "homem de seus sonhos", a personagem diz: *"Estou na pista de me tornar uma das maiores fortunas do país..."*, recebendo o seguinte comentário de sua colega de quarto, interpretada por Sônia Mamede: *"Já sei! Pegou um fiscal de rendas? Da alfândega? Da Prefeitura? Da feira livre? Bom, então é banqueiro do bicho..."*.

Podemos perceber, então, que as várias concepções apresentadas nos filmes da *Atlântida* não poupam as críticas ao poder. Esta crítica, no entanto, não é feita de maneira explícita, e sim através dos comentários dos personagens, em passagens rápidas dos diálogos. São críticas que muitas vezes utilizam criações caricatas. É importante lembrar que a caricatura necessita de entendimento imediato, de referências que estejam presentes na memória daquele que a vê. Não é uma crítica que exija reflexão do público, pois, desta forma, perderia seu impacto, sua graça. O reconhecimento do aspecto crítico é dado através da experiência. Podemos dizer que a caricatura expressa e reforça uma cultura política já existente. Ou seja, para se entender a crítica feita nos filmes da empresa é necessário estudar o momento histórico a que as caricaturas se referem, caso contrário, as mesmas perdem sentido.

As críticas dos filmes apontam várias vicissitudes do poder: regionalmente é exercido de maneira personalista, autoritária; ao torná-lo centralizado,

cria-se uma burocracia corrupta e ineficiente, muitas vezes se continua a exercer o poder de maneira personalista e autoritária. A política no Brasil é mostrada como um espaço onde se exerce o personalismo e o autoritarismo, e na visão bem-humorada da *Atlântida*, o povo brasileiro percebe isto, mas já conseguiu "dar um jeito" de conviver com esta realidade. A brincadeira de abertura do já citado "*Este Milhão é Meu!*" mostra claramente isto: um cartaz sugere "*Para deputado, vote no diretor deste filme- Carlos Manga*".

### **Diferentes características de direção**

É importante salientar que, embora a maior parte da produção da *Atlântida* tenha se caracterizado pelas chanchadas, os diretores da empresa se diferenciaram na escolha de soluções para o gênero. Dos 74 filmes catalogados durante a pesquisa, 21 deles foram dirigidos por Carlos Manga; 15, por José Carlos Burle; 9, por Watson Macedo; 6, por Moacyr Fenelon; 3, por Franz Eichhorn; 2, por Paulo Vanderley, por J.B.Tanko, por José Cajado Filho e por Luiz de Barros. Os restantes foram dirigidos por diversos cineastas<sup>12</sup>. Principalmente os quatro primeiros, até porque tiveram mais trabalhos realizados, conseguiram marcar certo estilo diferenciado de produções.

---

<sup>12</sup> São eles: Ismar Porto, João Beck, Marcel Camus, Ricardo Freda, Roman Vignoles Barreto, Plínio Campos, Calos Hugo Christensen, Abílio Pereira de Almeida, George Dusek, Paulo Machado, Eddie Bernoudy, Eurides Ramos.

Os trabalhos de Manga se caracterizaram por citações cinematográficas e por paródias de filmes hollywoodianos. Por exemplo, *"Nem Sansão, nem Dalila"* (1954) é uma paródia do filme *"Sansão e Dalila"* de Cecil B. de Mille (1950). De Mille foi um importante cineasta do gênero épico. Seus filmes tinham cenários monumentais, tratavam de temas históricos ou bíblicos, com milhares de figurantes. Eram filmes de produção cara, somente possíveis nos grandes estúdios de Hollywood. As realizações de Manga eram limitadas por falta de recursos, mas os figurinos e cenários dessa película, embora modestos, quando comparados com os filmes de Cecil B. de Mille, são bastante bons para o padrão da época. A paródia permitia que os custos de produção fossem bastante reduzidos, além de se valer da publicidade feita pelo filme original, aos moldes hollywoodianos, ou seja, seus filmes não apenas "pegavam carona" na divulgação das músicas carnavalescas, como também, ao parodiar um filme internacional, garantia público extra, que vinha conferir a brincadeira.

Outro filme que segue a mesma fórmula é *"Matar ou Correr"*, do mesmo diretor, lançado em 1954, parodiando *"Matar ou Morrer"*, de Fred Zinnemann (1952), um 'western' de sucesso. Oscarito torna-se xerife de uma pequena cidade quando enfrenta e vence um bandido temido por todos: Jesse Gordon - representado por José Lewgoy. É aclamado, então, o xerife Kid Bolha, e Grande Otelo, seu ajudante, Cisco Cada. Em *"Colégio de Brotos"* (1956), o diretor faz uma paródia ao filme *"Escola de Sereias"*, de George Sidney (1944).

Outro recurso utilizado por Manga era parodiar apenas algumas cenas, ou imitar personagens mitificados por Hollywood. Um deles foi Elvis Presley, em *"De Vento em Popa"* (1957). Oscarito encarna Melvis Prestes, um grande cantor de rock-and-roll, quando o próprio artista se vê impedido de comparecer à inauguração da boate de Cyll Farney. Em *"O Homem do Sputnik"* (1959), Norma Benguell é uma espiã francesa, muito parecida com Brigitte Bardot, que tenta seduzir Oscarito. A sequência é uma paródia a *"Meias de Seda"*, de Rouben Mamoulian (1957), filme baseado na peça teatral *"Ninotchka"*, de Melchior Lengyal. A peça teve outra versão, de 1939, dirigida por Ernst Lubitsch, estrelada por Greta Garbo. A última versão, entretanto, foi musical, com Fred Astaire e Cid Charisse. A espiã de Manga, representada por Norma Benguell, fez uma apresentação muito parecida com Rita Hayworth em *"Gilda"*, de Charles Vidor (1946). Em *"Os Dois Ladrões"*, de 1960, Manga criou uma sequência em que Oscarito imita Eva Todor, como se estivesse em frente a um espelho, tirada do filme *"Hotel da Fuzarca"*, um sucesso dos irmãos Marx (1938).

A criatividade de Manga produziu sequências antológicas, na maioria das vezes parodiando filmes de Hollywood. A imitação de Eva Todor, em frente ao espelho, feita por Oscarito, é uma sequência memorável dirigida por Manga, em *"Os Dois Ladrões"*. A imitação de Elvis Presley, feita por Oscarito em *"De Vento em Popa"*, é outro momento dos mais engraçados das chanchadas.

É importante dizer que a idéia de fazer paródias não teria se sustentado caso a *Atlântida* não dispusesse de um ator como Oscarito. Para este

gênero de comicidade, era imbatível. Nem Grande Otelo lhe fazia sombra. Graças a um estilo de representação retirado em parte do circo, das pantomimas, Oscarito tornou-se um mestre da paródia. Os outros cômicos da empresa tinham características que se prestavam melhor à caricatura, certas imitações que criavam tipos. A paródia não podia apenas imitar um tipo ou um personagem sacralizado. O comediante tinha que impor seu estilo, recriando o objeto da imitação. Nisto, Oscarito era único. Sua máscara facial era perfeita para provocar o riso. Seus trejeitos eram exagerados, sem contudo tornarem-se artificiais. Oscarito fazia comédia com muita naturalidade, parecia sempre estar transitando em terreno amplamente conhecido. As soluções encontradas para seus personagens podem, à primeira vista, parecer repetitivas, mas cada atuação sua tinha uma característica única.

O comediante tinha uma forma de se relacionar com o público que se tornou marca registrada. Em vários filmes, se dispunha a conversar com o espectador, como se fosse seu confidente. Fazia comentários à meia voz, que seus interlocutores nos filmes 'não escutavam', e desta forma, produzia situações cômicas. O público se identificava ainda mais com seus personagens, pois compartilhavam de alguns 'segredos', algumas opiniões que não eram reveladas aos outros participantes do filme. Um dos comentários mais interessantes feitos por ele ocorreu em *"Entre Mulheres e Espiões"*, de Carlos Manga (1962). Personificando um ator, Oscarito é contratado para substituir um grande espião internacional, de quem era sócia. Na verdade, Oscarito faz o papel do 'mocinho', mas no final da película, quando se apronta para beijar a 'mocinha', Cyll Farney, que não participara do filme até então, aparece em cena e 'rouba' a moça. Oscarito

comenta: "*Mas esse camarada entra no fim da fita só prá me levar a mulher!*" Com estes comentários, Oscarito criava um clima de certa intimidade, comum em várias comédias da época, que possibilitava a relação direta entre o público e o ator. Era o tipo de apelo que tornava o espectador cúmplice da trama.

Oscarito encarnou o 'anti-herói', mas era com ele que o público se identificava. Em depoimento sobre a época da *Atlântida*, Anselmo Duarte<sup>13</sup> diz que "*ser galã era difícil, porque as mocinhas suspiravam por ele, mas tinha que enfrentar os rapazes*" que o chamavam para disputas. É certo que os galãs e as estrelas tinham muitos fãs, mas eles eram os mitos<sup>14</sup>; porém, o cômico era aquele com quem o público se identificava, era quem vivenciava as situações mais parecidas com o cotidiano do povo.

José Carlos Burle tinha lançado a idéia de fazer paródias de filmes de Hollywood na *Atlântida*. Dirigiu "*Falta alguém no Manicômio*" (1948), com personagens baseados nos criados por Frank Capra em "*Esse Mundo é um Hospício*" (1944). Entretanto, Burle tinha uma postura mais politizada que Manga. Procurava discutir, mesmo que de maneira simplista, a influência - considerada perniciosa - da cultura norte-americana no Brasil. Sua posição não foi se dispersando com o tempo, ao contrário, tornou-se mais acirrada. Segundo ele, a única forma de fazer frente aos filmes de Hollywood era a produção de paródias. Acreditava que a influência norte-

---

<sup>13</sup> Para o programa "90 anos de História do Cinema", da Rede Manchete, 1987.

<sup>14</sup> No sentido dado por Edgar MORIN, "As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema", op.cit.

americana cresceria muito, que isto era uma estratégia, que acabaria por destruir as companhias produtoras brasileiras, pois este era o objetivo.

O filme "*Carnaval Atlântida*" (1952), considerado o filme-manifesto da empresa, foi dirigido por Burle. Nele, o diretor tenta desvendar o universo da produção de filmes, utilizando meta-linguagem. Trata-se de um filme sobre a execução de um filme, apresentando questões a que os diretores e produtores eram confrontados cotidianamente: qual a possibilidade de se fazer um filme sério no Brasil; como fazer um roteiro baseado em elementos não populares; enfim, a pergunta mais importante, como fazer um filme que pudesse de alguma forma competir com os vindos de Hollywood? A resposta de Burle era a junção de paródia, chanchada e carnaval. O cinema nacional não poderia imitar os padrões impostos pelo cinema norte-americano, pois não teria recursos para deles se aproximar, tornando-se ridículo. Parecia que a paródia - que exigia menos cuidados com figurinos, cenários e recursos técnicos, inclusive porque parte da graça estava no fato de ser semelhante, e não igual - era uma forma de se aproximar, rindo de si mesmas, e por isso, nunca ridículas. A fórmula de Burle consistia em rir junto com o público, não permitindo que o público risse da produção nacional. Ao ridicularizar as situações, os filmes evitariam que fossem considerados ridículos.

No final do filme mencionado, um diálogo sintetiza a opinião do diretor, opinião compartilhada pelos produtores. Dele participam o dono da produtora e diretor do filme, Cecílio B. de Milho (Renato Restier); o professor Xenofontes (Oscarito); sua noiva, a sobrinha do diretor (Maria



Antonieta Pons); a filha do diretor (Eliana) e o criador de cenários da empresa (Cyll Farney), um compositor nas horas vagas: " - *O professor tem uma importante comunicação a fazer. - Não haverá mais filme histórico! - O quê? O senhor está louco? - O 'Xelito' tem razão, tio! O povo quer cantar, dançar, divertir-se, tio! - Sem dúvida! - Não estamos em condições de produzir com perfeição um filme como 'Helena de Tróia'. Por que não fazemos um musical? - Um musical em meu estúdio? O senhor não sabe que eu sou um mestre dos superespetáculos? - Pois nós queremos fazer um superespetáculo musical. Sua fama não ficará afetada. - Pelo contrário, ganhará em popularidade.*"

José Carlos Burle também lançou mão da sátira para tornar seus filmes satisfatórios para o 'gosto nacional'. Foi um recurso extremamente utilizado nos roteiros dos filmes da *Atlântida*. No caso específico de Burle, chamava-se a atenção para o fato da elite nacional valorizar aquilo que era importado, principalmente o produto norte-americano, em detrimento do nacional. Também chamava a atenção para a ignorância de certa parte das elites, que 'gostava' daquilo que entendia como cultura erudita e desprezava a cultura popular. Aos padrões da *Atlântida*, Burle era tido como um opositor contumaz, como um crítico mordaz dos 'americanismos' e da falsa cultura erudita.

Críticas mais amenas podia-se esperar de Manga e de outro diretor da empresa, Watson Macedo. Este último, mais do que paródias de filmes de Hollywood, criou tramas semelhantes e investiu em idéias que durante muito tempo foram centrais nas chanchadas. Em "*Carnaval no Fogo*", de

1949, o diretor cria uma situação baseada no que se chamou de "macete medular da chanchada"<sup>15</sup>, a troca, no caso, de identidade, ocasionada pela posse de objeto. Anselmo Duarte é confundido com o "Anjo", chefe de uma quadrilha de bandidos, que seria identificado graças ao porte de uma cigarreira. José Lewgoy, o "Anjo", perde a cigarreira na porta do Copacabana Palace, e Anselmo Duarte, que a encontra, passa a ser tratado como o bandido.

A troca de objetos também foi 'a fórmula' dos roteiros dos seguintes filmes de Watson Macedo na *Atlântida: "Aviso aos Navegantes"* (1950) e *"Este Mundo é um Padeiro"* (1947), entre outros. Segundo ele, as 'trocas' resolviam qualquer problema de roteiro de uma chanchada. Aliás, para ser fiel ao que dizia, elas resolviam qualquer problema em um filme, seja de que gênero fosse. As 'trocas' foram utilizadas como recurso por todos os diretores de chanchada na época de Macedo. José Carlos Burle, por exemplo, lançou mão do recurso em *"É com Esse que Eu Vou!"*, de 1948. Oscarito representou um banqueiro e um malandro, gêmeos que não se conheciam.

Na verdade, as situações de 'trocas' são corriqueiras em alguns tipos de comédia, e não são específicas das chanchadas. Embora descritas como o 'macete medular da chanchada', as 'trocas' falizaram o riso em diversas comédias norte-americanas, até recentemente. Em *"Essa Pequena é uma Parada"*, de Peter Bogdanovich (1972), várias malas exatamente iguais são constantemente trocadas, contendo jóias, documentos e roupas dos

---

<sup>15</sup> Termo utilizado por Sérgio AUGUSTO, "Este Mundo é um Padeiro", op. cit.

personagens. Em *"Dave-Presidente por um Dia"*, de Ivan Reitman (1993), um sócia do presidente dos Estados Unidos é contratado para substituí-lo por um dia. Entretanto, acaba substituindo-o por mais tempo.

Não só nas comédias tais recursos são utilizados. Em *"O Estranho Caso do Conde"*, de Robert Hamer (1959), um professor de inglês aceita a proposta de um nobre francês de quem é sócia e troca de lugar com ele. Em *"O Homem que Enganou o Mundo"*, de John Guillermin (1958), um ator torna-se o general Montgomery durante a II Guerra Mundial. As diversas versões do clássico da literatura de Mark Twain *"O Príncipe e o Mendigo"*, tratam justamente da substituição do príncipe por seu sócia. A versão consagrada é a de 1937, dirigida por Willian Keighley, com Errol Flynn como soldado da corte. As trocas de personalidade, trocas de objetos, confusões de identidade, são bastante comuns nos roteiros dos filmes de vários gêneros, em todas as épocas. Serviram também como fórmula para algumas tramas de novelas da televisão. Portanto, provavelmente, Watson Macedo tinha razão em sua observação sobre a utilização deste recurso.

Outro diretor de importância na *Atlântida* foi Moacyr Fenelon, que fez parte da empresa desde a sua fundação, assim como José Carlos Burle. Logo no início das atividades comerciais, os dois tentaram imprimir um ritmo diferente daquele pelo qual a empresa tornou-se mais conhecida. Os primeiros filmes de repercussão foram *"Moleque Tião"*, de José Carlos Burle (1943), contando vida de Grande Otelo (Sebastião Prata), e *"É Proibido Sonhar"*, de Moacyr Fenelon, do mesmo ano. Os roteiros de

ambos abriam caminho para filmes com temática social. No ano seguinte, os filmes lançados foram "*Romance de um Mordedor*", de Burle, e "*Gente Honesta*", de Fenelon. O primeiro tinha roteiro adaptado de romance de Galeão Coutinho, e o outro insistia na temática social. Não tiveram boa recepção, nem de público, nem da crítica. No mesmo ano, José Carlos Burle lançou "*Tristezas não Pagam Dívidas*", filme carnavalesco com Oscarito e Grande Otelo - que ainda não formavam a dupla -, participações de Silvio Caldas e Ataulfo Alves.

Nesta trilha inaugurada por Burle na empresa, Watson Macedo dirigiu, em 1945, "*Não Adianta Chorar*", com Oscarito, Grande Otelo, Catalano e outros cômicos, com números musicais de Silvio Caldas, Alvarenga e Ranchinho, e Marion. Na época, as comédias musicais de maior sucesso eram produzidas pela *Cinédia*. Também produzia filmes não carnavalescos como "*O Cortiço*", de Luiz de Barros (1945), e "*O Ébrio*", de Gilda de Abreu (1946). O primeiro foi premiado pela crítica, que escolheu a empresa como a melhor do ano. O segundo foi um dos maiores fenômenos de bilheteria do país.

Moacyr Fenelon dirigiu filmes considerados mais sérios dentre aqueles produzidos pela *Atlântida*. Como não se adaptou às exigências comerciais da empresa, dirigida, a partir de 1947, pelo então sócio majoritário, Severiano Ribeiro, deixou a companhia. Fundou outra empresa em 1952, a *Flama Filmes*. Além de chanchadas, os diretores da *Atlântida* fizeram alguns, daqueles que chamavam, filmes sérios. Entretanto, para poderem fazê-los, deveriam se submeter aos interesses comerciais da empresa.

Watson Macedo também saiu da empresa em 1951, tornando-se um produtor independente. Ele foi, sem dúvida, um dos diretores da *Atlântida* mais premiados pela crítica. Geralmente, os filmes que recebiam estas homenagens não eram chanchadas, e sim adaptações de romances, como *"A Sombra da Outra"*, de 1950.

José Carlos Burle também recebeu vários prêmios. Dividia seu tempo dirigindo chanchadas, algumas com bastante sucesso de público, e os filmes menos burlescos. Lançou Cacilda Becker no cinema, no filme *"Luz de Meus Olhos"*, de 1947. Vários de seus filmes tratavam de questões sociais: *"É com Este que Eu Vou"*, de 1948, tratava da regeneração de marginais; *"Também somos Irmãos"*, de 1949, com temática relacionada aos conflitos raciais no país. Saiu da empresa em 1952.

Outros diretores como Paulo Wanderley, por exemplo, se especializaram em realizações distantes das chanchadas. Juntamente com Jorge Ieli, dirigiu *"Amei um Bicheiro"*, em 1952-1953. Realizado no mesmo ano de *"Carnaval Atlântida"*, este filme não poderia ser mais diferente. Trata-se de uma incursão no submundo do jogo-do-bicho carioca, com uma certa tendência "noir" de alguns filmes policiais norte-americanos, como por exemplo *"O Falcão Maltês"*, de John Huston (1941). O filme misturava tendências: um pouco de suspense, com certa dose de realismo. Envolve perseguições de carros, certa dose de violência, uma 'vamp' loira, tudo misturado com uma esposa dedicada (Eliana), um marido querendo arranjar dinheiro para uma operação (Cyll Farney), e uma sequência de morte representada por Grande Otelo, que foi, sem dúvida, uma das

melhores desempenhadas por ele na empresa. É um filme que foge das características comuns das produções da *Atlântida*, revelando cuidado com cenários, iluminação e roteiro que acabaram por criar um dos melhores filmes da época. A crítica foi favorável ao filme, sem grandes alardes. A atuação de Grande Otelo foi muito admirada, merecidamente.

### **Nossas estrelas: elas existem?**

No Brasil não houve a criação de um 'star system' como em Hollywood, porque seria inviável em termos econômicos. Os galãs e as estrelas não podiam ter um estilo de vida glamuroso, os estúdios não podiam sustentar luxos. A única produtora que tentou manter, de certa forma, a pompa em torno de suas estrelas e diretores foi a Vera Cruz<sup>16</sup>, que durou cerca de cinco anos. Por outro lado, o lançamento nas telas garantiu imagem a algumas vozes até então sem rostos. O cinema brasileiro incorporou artistas vindos de outros universos: do circo, do teatro, do rádio, do teatro de revista. Projetou o trabalho de muitos deles, restrito ao público da Guanabara, Rio de Janeiro e outras grandes cidades, para o interior do Brasil.

O cinema brasileiro destas décadas também foi o celeiro dos profissionais que foram montar um novo meio de comunicação: a televisão. Não somente os atores, bem como os diretores do período, encontraram na televisão uma continuidade quase que natural do seu trabalho. Além dos

---

<sup>16</sup>Sobre o caso específico da empresa existem trabalhos de Maria Rita GALVÃO e de Afrânio CATANI, já citados.

profissionais, as chanchadas produziram fórmulas de construção de roteiro, experimentadas durante décadas com o público, que foram muitas vezes reaproveitadas em novelas. O gênero criado tornou-se também uma referência para alguns grupos de artistas como por exemplo *Os Trapalhões*, cuja trajetória é diferente da seguida por Oscarito, mas se assemelha a ele em alguns pontos. Renato Aragão tem tradição circense, como o outro ator, mas fez sucesso primeiramente na televisão para depois tentar o cinema. Procurou um produtor que já tinha trabalhado com o gênero burlesco e o achou em J.B. Tanko, que foi montador de filmes, assistente de direção e diretor de filmes na *Atlântida*.

A chanchada produziu, mais do que um grupo de estrelas aos moldes de Hollywood, vários comediantes de sucesso. A crença de que não se podia fazer 'filmes sérios' no país porque não havia recursos econômicos, porque o público não se interessava, acabou se transformando em uma verdade inquestionável. Entretanto, o filme de maior bilheteria nacional foi "*O Ébrio*", dramalhão sentimental com a participação de Vicente Celestino. Na verdade, o que realmente importava era o retorno do investimento. Quanto menores os custos de produção e quanto maiores os lucros de bilheteria, tanto melhor. A 'fórmula' de sucesso poderia oscilar entre a comédia burlesca, o musical carnavalesco ou o dramalhão. Eram produtoras comerciais, os balancetes eram aquilo que permitia seu funcionamento. Cada uma das empresas produzia diferentes tipos de filmes, entretanto, as fórmulas dos musicais carnavalescos e das sátiras mais diversificadas tiveram grande repercussão junto ao público, por maior tempo. Os diretores e os donos da *Atlântida* acreditaram que o público ia ao cinema para rir e se divertir. É isso que marcou seu cinema.

## **Considerações finais**



Ao finalizar este trabalho, percebi que existiam algumas especificidades da chanchada brasileira, e, principalmente da chanchada da *Atlântida*, que não poderiam passar despercebidas. É um gênero existente em vários países de tradição latina, geralmente associado à criação de tipos. Neste gênero, a figura do cômico torna-se central, mais do que nas comédias musicais norte-americanas. O restante do enredo, caso exista, ocorre de forma paralela. A crítica especializada chamava de 'chanchada' este tipo de produção porque tinha uma abordagem burlesca do tema e porque era elaborada de maneira 'descuidada', um pouco improvisada.

Segundo um dos maiores diretores do período, Carlos Manga, não existia nada de improviso na chanchada. Existia, pelo contrário, fórmulas bem orquestradas de roteiro, escolha de elenco e modo de produção. Parece, pelos depoimentos de atores e diretores da época, que a chanchada era uma maneira quase infalível de se fazer um filme que teria muito público. Entretanto, o filme de maior bilheteria do período ( 1930/1960) foi "*O Ébrio*", de Gilda de Abreu (1946), um drama a respeito da destruição da vida de um homem pela bebida. O personagem principal foi representado por Vicente Celestino, que também entoava a canção-título.

A aceitação da chanchada pelo público era grande. Não existem dados que nos mostrem exatamente quantas pessoas assistiram determinado filme, mas existem dados que mostram que muitas chanchadas foram produzidas no período. Mas, a produção deste tipo de filmes foi equilibrada com filmes dramáticos. A própria *Atlântida*, que viria a ficar conhecida como "a produtora

das chanchadas", intercalou produções de chanchadas com filmes diferentes, chamados "sérios" pela crítica.

No início do funcionamento da empresa, em 1943, foram produzidos 3 filmes, dois longa-metragens e um média-metragem. Nenhum deles chanchada. As primeiras chanchadas da empresa chamam-se, sugestivamente, "*Tristezas não Pagam Dívidas*", de José Carlos Burle e Ruy Costa (1944), e "*Não Adianta Chorar*", de Watson Macedo (1945). A partir de então, a maior parte das produções da empresa dedicou-se à chanchada, sem, no entanto, abandonar produções de outro gênero. Pelo menos uma produção por ano da empresa era de outro gênero, geralmente dramático, mas também histórico, documentário e adaptação de romances e peças teatrais.

Em 1944 e 1945, foi produzida uma chanchada para dois filmes de outro gênero, em cada ano. Em 1946 e 1947, os números se inverteram. Em 1948, foram três chanchadas e um filme de outro gênero. Em 1949, uma chanchada e um filme de outro gênero. Em 1950, a proporção foi de uma chanchada para dois filmes de outro gênero. Com relação à produção geral do cinema nacional, foram três chanchadas, incluindo a da *Atlântida*, e nove produções de outros gêneros<sup>1</sup>. Em 1951, dos dezessete filmes longa-metragem nacionais, somente três foram chanchadas. Destes, a *Atlântida* produziu uma chanchada e dois filmes de outro gênero.

A partir de 1952, as empresas começaram a produzir várias chanchadas, ainda assim, em menor número do que os filmes de outros gêneros. Foram

---

<sup>1</sup> Com relação às produções de outros gêneros de outras companhias cinematográficas, o número pode ainda ser maior do que o verificado porque não se tratava especificamente do objeto da dissertação, por isso a pesquisa pode apresentar algumas lacunas. A filmografia verificada é apenas a constante na bibliografia citada, o que não corresponde ao total de filmes produzidos.

produzidos 25 filmes, dos quais nove eram chanchadas. A *Atlântida* produziu quatro filmes, sendo que três deles foram chanchadas. Em 1953, foram produzidos 26 filmes, dos quais oito foram chanchadas. Destas, três foram produzidas pela *Atlântida*, que ainda produziu quatro filmes de diferentes gêneros. Em 1954, foram produzidos 21 filmes, dos quais sete foram produzidos pela *Atlântida*, alguns deles em co-produções. Destes, cinco foram chanchadas. Naquele ano, apenas sete produções foram chanchadas, e a grande maioria delas foi realizada pela *Atlântida*, confirmando a empresa como a grande produtora do gênero. Em 1955, o número de chanchadas produzidas foi igual ao do ano anterior. Destas, duas foram produzidas pela empresa, que ainda realizou dois outros filmes de gêneros diferentes. O número total de produções deste ano foi dezessete.

Nos anos de 1956 e 1957, o número de chanchadas produzidas aumentou consideravelmente em relação ao total de produções. Das dezoito produções de 1956, doze foram chanchadas. Três delas foram da *Atlântida*, que não realizou nenhuma outra produção. Em 1957, foram 24 produções, sendo que dezenove eram chanchadas, três das quais da *Atlântida*. A empresa não produziu nada além delas, naquele ano.

O número de produções saltou, em 1958, para 34. Destas, dezenove foram chanchadas, das quais três foram produzidas pela *Atlântida*. Além destas produções, a empresa não realizou nenhuma outra. Em 1959, foram realizados 23 filmes, dos quais dez foram chanchadas. A *Atlântida* produziu cinco chanchadas. Em 1960, foram produzidos 19 filmes, dez deles eram chanchadas. A empresa realizou três filmes, dois dos quais, chanchadas. Em 1961, a *Atlântida* produziu uma chanchada apenas. Ao todo foram produzidos 15 filmes, oito dos quais foram chanchadas. Em 1962, foram produzidos 18

filmes, sendo que apenas dois deles foram chanchadas, ambos realizados pela *Atlântida*, que além deles, realizou mais um.

Depois de 1962, alguns produtores insistiram nas chanchadas, comédia e música, mas, o gênero não resistiu. Seria interessante formular algumas hipóteses a respeito da decadência do gênero, mas neste trabalho não passariam disso, hipóteses, uma vez que esta investigação não fez parte da proposta inicial.

Parece haver a conjugação de uma série de fatores. O primeiro talvez seja o início da disseminação da televisão. Não era um aparelho encontrado em todos os lares, mas a estrutura do meio de comunicação demandou uma série de profissionais até então unicamente vinculados à produção cinematográfica e radiofônica. Muitos diretores e produtores foram trabalhar nas emissoras de TV. Ali também o público poderia ver seus ídolos do rádio, os cantores e cantoras que povoavam a imaginação dos fãs. Além disso, o sistema de produção no qual as empresas eram a base começou a ser minado com a possibilidade de vários produtores realizarem seus filmes independentemente. Isto começou na década de 50. Vários cineastas começaram a se contrapor ao chamado "cinema industrial", ou o "cinema dos estúdios". As idéias de se fazer filmes sobre a "realidade subdesenvolvida", "sem disfarces" começou a ser veiculada e disseminada nos congressos cinematográficos.

Na década de 60, foram criadas leis que possibilitavam o financiamento particular de produtores de filmes com o governo e iniciativa privada. Isto ampliou a possibilidade de realizadores individuais fazerem seus filmes. A *Atlântida* praticamente parou de realizar filmes em 1962. Fez mais duas

realizações, em co-produções, mas a empresa passou a se dedicar à distribuição e exibição de filmes, principalmente esta última atividade.

Mais do que um movimento de liberação econômica dos estúdios, a realização individual permitiu uma liberação ideológica. Os realizadores poderiam mostrar outra face do Brasil, diferente da mostrada pelos vários estúdios. Não seria o Brasil do samba, carnaval e malandragem da *Atlântida*, nem das produções grandiosas, universalizadas e "europeizadas" da *Vera Cruz* e *Maristela*, e ainda não seria o Brasil do ponto de vista da *Cinédia*, seguindo os padrões hollywoodianos de produção. Estes produtores iriam pesquisar o "povo brasileiro", seus costumes, não para apresentá-lo como uma caricatura de si mesmo, mas para apresentá-lo como ele realmente era. A proposta era de pesquisa sobre "temáticas brasileiras", e filmar o subdesenvolvimento "sem disfarces".

Todos os críticos apontam o filme *"Rio 40 graus"*, de Nelson Pereira dos Santos (1955), como o grande marco desta virada do cinema nacional. Foi uma mudança na concepção do que era "fazer cinema", muito mais do que uma mudança na forma de produção. Mas talvez esta mudança de concepção só pudesse ter sido expressa a partir da modificação estrutural da forma de produção. No esquema de produção de estúdios, de empresas cinematográficas, haveria uma tentativa de se abafar esta "forma de fazer cinema".

A partir deste filme, pelo menos uma produção por ano, e logo depois duas ou três, seguiam esta nova forma de conceber filmes. No início da década de 60, os filmes já tinham outra forma. Os roteiros dos filmes nacionais apresentavam um Brasil completamente diferente daquele visto na década anterior. A idéia

que o cinema fazia do país tinha mudado radicalmente. Em muitos aspectos, parecia muito mais maduro, menos ingênuo. Os filmes eram mais críticos da realidade social e política.

É certo que o país também mudara. Durante a década de 50, São Paulo se tornara a maior cidade do país, e Brasília tinha sido construída. A indústria de bens de consumo duráveis foi implantada no país, e houve um aumento da população nas cidades. O Rio de Janeiro já não era "o local onde tudo acontecia", estava dividindo a primazia com São Paulo e Brasília, capitais econômica e política, respectivamente. Com o deslocamento do centro de decisões políticas para o Centro-Oeste, a Guanabara foi incluída no Rio de Janeiro, e houve uma lenta mas contínua decadência urbana. Durante algum tempo ainda, o Rio foi a capital nacional da vida cultural. Lá permaneceram as grandes emissoras de rádio, e ali se instalaram algumas emissoras de TV. Mas, São Paulo foi ganhando prestígio cultural. Graças ao desenvolvimento industrial, a cidade começou a ser um mercado consumidor de eventos culturais. Nunca teve o "glamour" da antiga capital federal, mas roubou um pouco do seu brilho, principalmente aos olhos dos intelectuais e artistas do período de 60.

Outro aspecto importante a se considerar é o fato de que os norte-americanos enviaram, em 1954, um de seus maiores negociadores, Harry Stone. Ele deveria realizar o *lobby* das empresas distribuidoras dos Estados Unidos junto às empresas exibidoras do Brasil, ganhando mercado para os filmes norte-americanos. Foi uma mudança de estratégia nos negócios. Até então, o Brasil era entendido como uma questão política de "boa vizinhança" do governo americano. Os filmes vinham para cá num intuito quase "civilizatório". Na década de 50, o país passou a ser encarado como mercado para os realizadores

e distribuidores de filmes internacionais, o que culminou com o estabelecimento de um negociador dos interesses destes grupos no país.

As leis protecionistas para o cinema nacional acabaram sendo substituídas por outras menos interessantes para os realizadores brasileiros, e bem mais interessantes para as distribuidoras internacionais. O filme internacional vem para o Brasil com sua produção já paga pela exibição no país de origem, e portanto, chega mais barato do que o nacional para as exibidoras. Além disso, as companhias distribuidoras internacionais gastam enormes somas em campanhas publicitárias para os lançamentos de seus filmes em todos os países. A competição tornou-se muito dura.

A falência das grandes produtoras cinematográficas no país não pode ser explicada por um aspecto apenas. É uma questão muito complexa, que alia fatores econômicos, sociais, políticos e culturais. A produção de filmes no Brasil foi modificada a partir do surgimento de uma nova geração de cineastas que faziam um cinema crítico, cheio de conotações políticas, com embasamento ideológico. Tentaram através de seus filmes mostrar um retrato do Brasil mais baseado na realidade social, mais concreto. Eram um sucesso de crítica, mas não obtinham muito público.

As chanchadas, por sua vez, mostravam um Brasil colorido e alegre, apesar de serem em preto e branco. Suas piadas "pouco refinadas", para os críticos, eram entendidas pelo público de todo o país, que comparecia ao cinema para rir com comediantes como Oscarito, Grande Otelo, Mesquitinha, Colé Santana, Zezé Macedo, Walter d'Ávila, Mazzaropi, entre muitos outros. Através de enredos simples, pouco sofisticados, as chanchadas conseguiam que o público se identificasse, não apenas com os personagens, mas com as situações. A

identificação no cinema não é apenas aquela que se estabelece diretamente com os personagens, na clássica identidade com as estrelas dos filmes<sup>2</sup>. Ela se estabelece a partir de situações conhecidas, símbolos que tragam algum tipo de significado ao espectador, e características dos personagens que podem ser associadas ao espectador ou a pessoas a ele relacionadas. O uso de uma gíria, por exemplo, produz identidade.

A partir deste aspecto do cinema podemos discutir o efeito das chanchadas no público. A figura central era, usualmente, o cômico, que não personificava exatamente o *clown*, ou o palhaço, nem o 'idiota'<sup>3</sup>. O cômico da chanchada era, muitas vezes, um malandro, um sujeito que "dava um jeitinho" em situações avessas. Por causa desta característica, o público se identificava com ele. Não apenas ria dele, mas com ele. O cômico era muitas vezes herói, salvando a mocinha, ajudando o mocinho, enfrentando situações absurdas, mas conhecidas do público. Consegue operar com os sentimentos do público, comovendo ou fazendo rir.

As chanchadas através do uso do personagem cômico conseguia a catarse do público, conseguia criar identidade. Isto e os lançamentos carnavalescos davam aos produtores garantia de público. O tipo de humor das chanchadas influenciou durante muitos anos vários cômicos brasileiros. Os programas humorísticos, até hoje, têm muitas características semelhantes. Não só seu estilo foi marcante, mas também a forma como caracterizava o "povo brasileiro". A construção do tipo brasileiro nos filmes foi absolutamente bem sucedida. O estereótipo que durante décadas povoou o imaginário dos

---

<sup>2</sup> Ver Edgar MORIN, "As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema", op. cit.

<sup>3</sup> Idem, ibdem. O 'idiota' foi o herói de vários filmes italianos, incluindo-se como personagem-chave de filmes ocidentais.



brasileiros quando se falava do "tipo nacional" foi o malandro carioca, muito bem caracterizado nos filmes da *Atlântida*.

# **Anexos**

- **Filmografia**

- **Aí vem a alegria** (1959)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/argumento: Cajado Filho  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
música: Radamés Gnatalli  
elenco: Sônia Mamede, Sérgio Roberto, Renato Restier, Dick Farney, Carlos Manga;

- **Aí vem o Barão** (1951)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Watson Macedo  
roteiro/argumento: Watson Macedo, José Cajado Filho  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: Waldemar Noya, Watson Macedo, José Cajado Filho  
música: Alberto Ribeiro, Ivon Cury, José M. de Abreu, Osvaldo Alves  
elenco: Oscarito, José Lewgoy, Eliana, Cyll Farney, Ivon Cury, Adelaide Chiozzo, Francisco Dantas;

- **Amei um bicheiro** (1952/1953)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Jorge Ileli, Paulo Wanderley  
roteiro: Jorge Ileli  
argumento: Jorge Dória  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: Waldemar Noya, Jorge Ileli  
música: Léo Peracchi  
elenco: Cyll Farney, Eliana, Grande Otelo, José Lewgoy, Wilson Grey, Jece Valadão, Renato Murce;

- **Amor, carnaval e sonhos** (1972)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/roteiro: Paulo César Saraceni  
montagem: Ricardo Miranda

produção conjunta com Planiscope, Sérgio Saraceni e Severiano Ribeiro Neto

elenco: Arduíno Colassanti, Ana Maria Miranda, Leila Diniz, Hugo Carvana e Paulo César Saraceni.

- **Apavorados, Os** (1962)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Ismar Porto  
argumento/roteiro: Cajado Filho  
fotografia: Antônio Gonçalves  
música: Alexandre Gnatalli  
montagem: Waldemar Noya  
produtor: Luís Severiano Ribeiro  
elenco: Oscarito, Vagareza, Nair Bello, Siwá, Adriano Reis, Maria Pétar, Cesar Viola, Isabella;

- **Areias Ardentes** (1952)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/roteiro: J.B. Tanko  
baseado em novela de Eduardo Pessoa Guimarães  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: JB Tanko, Waldemar Noya  
música: Lírio Panicalli, Léo Peracchi  
elenco: Fada Santoro, Renato Restier, Cyll Farney, Luísa Barreto Leite, Margot Bittencourt, José Lewgoy, Jacy Wagner, Leomar Saraiva;

• **Asas do Brasil** (1947)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Moacyr Fenelon  
roteiro: Alinor Azevedo  
argumento: Raul Roulien -realizou  
filme com mesmo título em 1940, mas  
não chegou a estrear porque foi  
destruído em incêndio.  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, Moacyr  
Fenelon  
música: Lírio Panicalli  
elenco: Celso Guimarães, Mary  
Gonçalves, Oscarito, Paulo Porto,  
Dulce Martins, Lurdinha Bittencourt,  
Mário Lago, Violeta Ferraz, Osvaldo  
Loureiro;

• **Astros em desfile** (1943)

Rio de Janeiro - Média-metragem  
diretor/roteiro: José Carlos Burle  
elenco: Déo Maia, Emilinha Borba,  
Grande Otelo, Luiz Gonzaga,  
Manezinho Araújo, Monteiro e  
Edelweiss, Quatro Ases e Um  
Coringa, Chiquinho e seu Ritmo;

• **Aviso aos navegantes** (1950)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Watson Macedo  
roteiro: Paulo Machado, Alinor  
Azevedo, Watson Macedo  
argumento: Watson Macedo  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, Watson  
Macedo  
música: Osvaldo Alves, Lindolfo Gaia  
produtor: Décio Tinoco  
elenco: Oscarito, Grande Otelo,  
Anselmo Duarte, Eliana, José  
Lewgoy, Adelaide Chiozzo, Ivon  
Cury;

• **Bandeirantes, Os** (1960)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Marcel Camus  
argumento: Jacques Viot  
roteiro: Louis Sapin  
fotografia: Marcel Grignon  
montagem: André Feix  
produtor: Raymond Fromest  
elenco: Raymond Loyer, John Reich,  
Lea Garcia, Edgar Freire, Helga  
Anderson;

• **Barão de águas turvas** (1953)

Rio de Janeiro - Curta-metragem  
Observação: realizado especialmente  
para ser exibido durante espetáculo de  
variedades no Teatro Glória  
elenco: Cyll Farney, Renato Restier,  
Eliana;

• **Barnabé, tu és meu** (1952)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/roteiro: José Carlos Burle  
argumento: Berliet Júnior, Vitor Lima  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, José  
Carlos Burle  
música: Léo Peracchi, Lírio Panicalli  
elenco: Oscarito, Grande Otelo, Fada  
Santoro, Cyll Farney, José Lewgoy,  
Renato Restier, Adelaide Chizzo;

• **Brasil desconhecido** (1951)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/roteiro: João Beck  
fotografia: José Leal  
montagem: Waldemar Noya  
gravação: Aloísio Viana  
narração: Sérgio Oliveira  
produtor: Paulo Burle;

• **Cacareco vem aí** (1960)

(2 estórias)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

roteiro: Chico Anysio, parodiando "I walk alone" ou "Estranha fascinação" de Byron Haskins (1943)

fotografia: Ozen Sermet

montagem: Waldemar Noya

música: Lírio Panicali

elenco: Cyll Farney, Odete Lara, Jaime Filho, Sônia Mamede, Oscarito;

• **Caçula do barulho** (1949)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Ricardo Freda

argumento: Ricardo Freda

roteiro: Alinor Azevedo

fotografia: Ugo Lombardi

montagem: Waldemar Noya

elenco: Anselmo Duarte, Grande Otelo, Luiz Tito, Giana Maria Canale, Beyla Genauer;

• **Carnaval Atlântida** (1952)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: José Carlos Burle

roteiro: José Carlos Burle, Berliet Júnior, Vitor Lima

argumento: Berliet Júnior, Vitor Lima

fotografia: Amleto Daissé

montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle

música: Lírio Panicali

elenco: Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Eliana, José Lewgoy, Colé Santana, Wilson Grey, Renato Restier;

• **Carnaval em Caxias** (1954)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Paulo Vanderley

argumento/roteiro: Jorge Ileri, Paulo Vanderley, Leon Eliachar, Alex Viany

fotografia: Ferenc Fekete, Amleto Daissé

montagem: Rafael Justo Valverde

produtor: Jorge Ileri

produção conjunta com Flama

elenco: José Lewgoy, Dóris Monteiro, Consuelo Leandro, Nora Ney, José Melo, Wilson Grey, Josette Berthal, Nelson Gonçalves, Aurélio Teixeira;

• **Carnaval no fogo** (1949)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Watson Macedo

roteiro: Alinor Azevedo, Watson Macedo

argumento: Anselmo Duarte

fotografia: George Dusek, Pedro Torre

montagem: Waldemar Noya, Watson Macedo, Anselmo Duarte

música: Lírio Panicali

elenco: Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo, Marion, Jorge Goulart;

• **Carne é o diabo, A** (1953)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Plínio Campos

roteiro: baseado na peça "Lar doce lar" de Armando Gonzaga

fotografia: Amleto Daissé

montagem: Waldemar Noya

música: Abel Ferreira

elenco: Heloísa Helena, Moacyr Deriquém, Carlos Tovar, Diana Morel, Sérgio Oliveira;

- **Chico Viola não morreu** (1955)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Román Vigñoles Barreto  
argumento/roteiro: Gilda de Abreu,  
baseada na vida de Francisco Alves  
fotografia: Adolfo Paz Gonzalez  
montagem: Waldemar Noya  
produção conjunta com Argentina e  
Sonofilmes  
elenco: Cyll Farney, Eva Vilma,  
Inalda Carvalho, Wilson Grey,  
Heloísa Helena, Wilsa Carla;
  
- **Colégio de brotos** (1956)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro: Cajado Filho, Alinor Azevedo  
argumento: Dermival Costa Lima  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: Waldemar Noya, Carlos  
Manga  
música: Lírio Panicali  
produtor: Guido Martinelli  
elenco: Oscarito, Cyll Farney, Inalda  
Carvalho, Francisco Carlos, Renato  
Restier, Daniel Filho;
  
- **Cupim** (1959)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro: Cajado Filho, baseado na  
peça teatral homônima de Mário Lago  
e José Wanderley  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
elenco: Oscarito, Sônia Mamede,  
Margot Louro, Marilú Bueno, Renato  
Restier;
  
- **De vento em popa** (1957)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro/argumento: Cajado Filho  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
música: Alexandre Gnatalli  
elenco: Oscarito, Sônia Mamede, Cyll  
Farney, Dóris Monteiro, Nelson Vaz,  
Zezé Macedo;
  
- **Dois ladrões** ( 1960)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
argumento/roteiro: Cajado Filho  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
música: Alexandre Gnatalli  
produtor: Cyll Farney  
elenco: Oscarito, Eva Todor, Cyll  
Farney, Jaime Costa, Ema D'Ávila,  
Irma Alvarez, Jaime Filho;
  
- **Dupla do barulho, A** (1953)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro: Vitor Lima, Carlos Manga  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: Waldemar Noya, Carlos  
Manga  
música: Lírio Panicali  
elenco: Oscarito, Grande Otelo, Edith  
Morel, Mara Abrantes, Renato  
Restier, Wilson Grey;
  
- **É a maior!** (1958)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro: Cajado Filho  
argumento: César Ladeira, Haroldo  
Barbosa  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
elenco: Cyll Farney, Sônia Mamede,  
Walter D'Ávila, Murilo Nery, Nádia  
Maria, Pituca, Margarida Ramos;

- **É com este que eu vou** (1948)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/roteiro: José Carlos Burle  
argumento: Paulo Vanderley, Carlos Eugênio, José Carlos Burle  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle ( ou Watson Macedo?)  
elenco: Oscarito, Grande Otelo, Marion, Humberto Catalano, Heloísa Helena, Ivon Cury, Paulo Vanderley, Mara Rúbia;
  
- **Entre mulheres e espíões** (1962)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
argumento: Marcos Rey  
roteiro: Cajado Filho  
fotografia: Ozen Sermet  
elenco: Oscarito, Marly Bueno, Vagareza, Rose Rondelli, Modesto de Souza, Paulo Celestino, Matinhos;
  
- **E o espetáculo continua** (1958)  
Rio de Janeiro - Longa- metragem  
diretor/argumento/roteiro: Cajado Filho  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
produtor: Guido Martinelli  
elenco: Cyll Farney, Dóris Monteiro, John Herbert, Eliana, Pituca, Zezé Macedo, Ítalo Rossi, Tito Martini;
  
- **E o mundo se diverte** (1948)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/roteiro/argumento: Watson Macedo  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, Watson Macedo  
música: Ary Barroso, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira

elenco: Oscarito, Grande Otelo, Eliana, Alberto Miranda, Adelaide Chiozzo, Huberto Catalano;

- **É prá casar?** (1953)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Luiz de Barros  
argumento: Daniel Rocha  
fotografia: Antônio Gonçalves  
montagem: Waldemar Noya  
música: Waldir Calmon  
elenco: Silva Filho, Carlos Tovar, Diana Morel, Íris Delmar, Waldir Calmon;
  
- **É proibido sonhar** (1943)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Moacyr Fenelon  
argumento/roteiro: Ruy Costa  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, Moacyr Fenelon  
música: Lírio Panicali  
canções: José Carlos Burle  
elenco: Mesquitinha, Nilza Magrassi, Lurdinha Bittencourt, Yeda Fenelon, José Carlos Burle;
  
- **Esse milhão é meu** (1958)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro/argumento: Cajado Filho,  
inspirado em "If I had a million" de 1932  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
música: Lírio Panicali (?)  
produtor: Guido Martinelli  
elenco: Oscarito, Sônia Mamede, Francisco Carlos, Miriam Tereza, Zezé Macedo, Augusto César;

• **Esse Rio que eu amo** (1961)

(4 estórias)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Carlos Hugo Christensen

roteiro: Millor Fernandes, Carlos H.

Christensen, baseados em 4 contos

música: Lírio Panicali

produtor: Carlos H. Christensen

elenco: Jardel Filho, Tônia Carrero,

Odete Lara, Diana Morel, Monah

Delacy, Hugo Carvana, Roberto

Carlos, Agildo Ribeiro, Lana

Bittencourt, Osvaldo Louzada,

Medeiros Lima, Francisco Dantas,

Wilson Grey, Waldir Maia;

• **Este mundo é um pandeiro** (1947)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Watson Macedo

roteiro: Hélio Soveral, Watson

Macedo

fotografia: Edgar Brasil

montagem: Waldemar Noya, Watson

Macedo

música: Lírio Panicali

elenco: Oscarito, Grande Otelo, Olga

Latour, Alberto Ruschel;

• **Falta alguém no manicômio** (1948)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor/roteiro: José Carlos Burle

argumento: Hélio Soveral

fotografia: Edgar Brasil

montagem: Waldemar Noya, José

Carlos Burle

música: Lírio Panicali

elenco: Oscarito, Vera Nunes,

Modesto de Souza, Rocir Silveira,

Luiza Barreto Leite, Ruth de Souza;

• **Famoso Cornélio, O** (1948)

inacabado

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor/roteiro: Watson Macedo

fotografia: Edgar Brasil

elenco: Catalano, Olga Latour, Aurea

Gally, Cezar Fronzi;

• **Fantasma por acaso** (1946)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Moacyr Fenelon

roteiro: Moacyr Fenelon, Paulo

Vanderley, Cajado Filho

argumento: Cajado Filho, Carlos

Eugênio

fotografia: Edgar Brasil

montagem: Waldemar Noya, Moacyr

Fenelon

elenco: Oscarito, Grande Otelo,

Mário Brasini, Mary Gonçalves,

Vanda Lacerda, Ciro Monteiro;

• **Garotas e samba** (1957)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Carlos Manga

argumento/roteiro: Cajado Filho

fotografia: Edgard Eichhorn

montagem: Waldemar Noya

elenco: Renata Fronzi, Francisco

Carlos, Adelaide Chiozzo, Sônia

Mamede, Zé Trindade, Jece Valadão,

Pituca, Zezé Macedo, Berta Loran,

Ivon Cury, Susy Kirby;

• **Gente honesta** (1944)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Moacyr Fenelon

roteiro: Moacyr Fenelon, Mário

Brasini, baseados em peça teatral de

Amaral Gurgel

fotografia: Edgar Brasil

montagem: Waldemar Noya, Moacyr

Fenelon

elenco: Oscarito, Vanda Lacerda,

Mário Brasini, Lídia Matos;



• **Gol da vitória, O** (1945)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/roteiro: José Carlos Burle  
argumento: Silveira Sampaio  
montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle  
fotografia: Edgar Brasil  
música: Lírio Panicali  
elenco: Grande Otelo, Cléa Barros, Ribeiro Martins, Restier Júnior, Ítala Ferreira;

• **Golpe, O** (1955)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
filmagem integral de peça homônima de Mário Lago e José Vanderley, no Teatro Glória  
montagem: Waldemar Noya  
elenco: Oscarito, Violeta Ferraz, Renato Restier, Miriam Teresa, Adriano Reys, Margot Louro;

• **Guerra ao samba** (1954)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro: Cajado Filho  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: Waldemar Noya, Carlos Manga  
música: Lírio Panicali  
elenco: Oscarito, Eliana, Cyll Farney, Renato Restier, Renata Fronzi, Blackout, Ivon Cury, Margot Louro, Ítala Ferreira;

• **Homem do sputnik, O** (1959)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
argumento/roteiro: Cajado Filho  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
música: Alexandre Gnatalli, Bruno Marnet(?)

produtor: Cyll Farney

elenco: Oscarito, Cyll Farney, Zezé Macedo, Neide Aparecida, Heloísa Helena, Norma Benguell;

• **Luz dos meus olhos** (1947)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: José Carlos Burle  
argumento: Alinor Azevedo  
roteiro: Alinor Azevedo, José Carlos Burle, Paulo Vanderley  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle  
música: Lírio Panicali  
elenco: Cacilda Becker, Celso Guimarães, Grande Otelo, Heloísa Helena, Silvio Caldas, Manuel Pera, Luiza Barreto Leite;

• **Maior que o ódio** (1951)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: José Carlos Burle  
argumento: Jorge Dória  
roteiro: José Carlos Burle, Alinor Azevedo  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle  
música: Lírio Panicali  
canções: José Carlos Burle  
elenco: Anselmo Duarte, Ilka Soares, José Lewgoy, Jane Grey, Jorge Dória, Aguinaldo Rayol, Ivan Lessa;

- **Malandros em quarta dimensão** (1954)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Luiz de Barros  
o filme aproveitou números musicais que sobraram de "Carnaval Atlântida" de 1952  
elenco: Jaime Costa, Grande Otelo, Colé Santana, Julie Bardot, Wilson Grey, Adriano Reys;
- **Manaus, glória de uma época** (1964)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Francisco Eichhorn  
roteiro: Helmut M. Backaus, Origenes Lessa  
fotografia: Edgard Eichhorn  
montagem: Waldemar Noya, Aneliese Artelt  
música: Remo Usai  
produção conjunta com a UFA (Berlin), Piranfilm (Munique)  
elenco: Bárbara Rulting, Teresa Raquel, Cyll Farney, Alberto Silva, Renato Restier, Wilson Grey, Jaime Filho, Yara Lex, Osvaldo Loureiro, Harald Leipnitz;
- **Mar morto** (1948)  
(inacabado)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: José Carlos Burle  
Baseado em livro homônimo de Jorge Amado  
fotografia: Rui Santos  
música: Dorival Caymmi  
elenco: Maria Della Costa, Sadi Cabral, Aguinaldo Camargo, Dorival Caymmi, Osvaldo Loureiro, Iracema Vitória;
- **Matar ou correr** (1954)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga

roteiro: Amleto Daissé, Vitor Lima, baseados no filme "High noon" de Fred Zinnemann (1952)  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: Waldemar Noya, Carlos Manga  
música: Lírio Panicali, Luiz Bonfá  
elenco: Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Renato Restier, Wilson Grey, John Herbert, Julie Bardot, Wilson Viana;

- **Moleque Tião** (1943)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: José Carlos Burle  
roteiro: Alinor Azevedo, Nelson Schultz, José Carlos Burle  
argumento: Alinor Azevedo, baseado em reportagem sobre a vida de Sebastião Prata (Grande Otelo) feita por Samuel Wainer e Joel Silveira  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle  
canções: Custódio de Mesquita e José Carlos Burle  
música: Lírio Panicali  
elenco: Grande Otelo, Custódio de Mesquita, Lurdinha Bittencourt, Sara Nobre;
- **Não adianta chorar** (1945)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Watson Macedo  
roteiro: Watson Macedo, Alinor Azevedo  
argumento: Eurico Silva  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, Watson Macedo  
elenco: Oscarito, Grande Otelo, Mary Gonçalves, Hortênsia Santos, Catalano, Restier Júnior;

• **Não é nada disso** (1950)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: José Carlos Burle  
argumento: José Loponte  
roteiro: José Carlos Burle, Alinor Azevedo  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle  
música: Lírio Panicali  
elenco: Mara Rúbia, Manoel Vieira, Catalano, Marion, Modesto de Souza, Dinah Mezzomo, Francisco Carlos, Jorge Goulart;

• **Nem Sansão, nem Dalila** (1954)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro/argumento: Vitor Lima  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: Waldemar Noya, Carlos Manga  
música: Lírio Panicali, Luiz Bonfá  
produtor: J.B. Tanko  
elenco: Oscarito, Fada Santoro, Cyll Farney, Eliana, Wilson Grey, Wilson Vianna, Carlos Cotrim;

• **Outra face do homem, A** (1954)

São Paulo - Longa-metragem  
diretor/roteiro: J.B. Tanko  
argumento: José Loponte  
fotografia: Giulio de Luca  
montagem: Gino Talamo  
música: Guerra Peixe  
produção conjunta com Multifilmes  
elenco: Renato Restier, Eliana, Carlos Tovar, Inalda de Carvalho, John Herbert;

• **Paixão nas selvas** (1955)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Franz Eichhorn  
fotografia: Edgard Eichhorn

produção conjunta com a Astra, da Alemanha Ocidental. Houve outra versão em alemão com alguns atores diferentes

elenco: Vanja Orico, Grande Otelo, Cyll Farney, Josephine Kipper, Alexandre Amorim, Wilson Grey, Gilberto Martinho;

• **Palhaço, o que é?, O** (1959)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro: Cajado Filho  
montagem: Waldemar Noya  
fotografia: Ozen Sermet  
música: Lírio Panicali  
produtor: Cyll Farney  
elenco: Carequinha e Fred, Sônia Mamede, Hamilton Ferreira, Castro Barbosa, Meio Quilo, Yara Cortes, Chico Anísio;

• **Papai fanfarrão** (1956)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro: Cajado Filho, baseado em peça homônima de José Vanderley e Mário Lago  
fotografia: Edgard Eichhorn  
montagem: Waldemar Noya  
música: Lírio Panicali  
elenco: Oscarito, Cyll Farney, Miriam Teresa, Margot Louro, Sara Nobre, Berta Loran;

- **Pintando o sete** (1959)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
argumento/roteiro: Cajado Filho  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
elenco: Oscarito, Sônia Mamede, Cyll Farney, Ilka Soares, Ema D'Ávila, Abel Pera;
- **Quanto mais samba melhor** (1961)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
argumento: Cajado Filho  
roteiro: Marcos Rey  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
música: Alexandre Gnatalli  
elenco: Cyll Farney, Maria Petár, Vagareza, Antônio Carlos, Jaime Costa, Vera Regina, Rose Rondelli;
- **Romance de um mordedor** (1944)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: José Carlos Burle  
roteiro: José Carlos Burle, Heitor Galeão Coutinho, baseados no romance "Vovô Morungaba" de Galeão Coutinho  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle  
elenco: Modesto de Souza, Mesquitinha, Sara Nobre, Iris Belmonte, Manoel Pera, Carlos Melo;
- **Santa de um louco** (1953)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor/roteiro/fotografia: George Dusek  
música: Henrique Gandelman  
elenco: Jardel Filho, Roberto Batalin, Pérola Negra, Hercília Legay, Terezinha Amayo, Arnaldo Montel, Altair Vilar;
- **Segura esta mulher** (1946)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Watson Macedo  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya  
elenco: Colé Santana, Mesquitinha, Grande Otelo, Catalano, Marion;
- **Sete Evas** (1962)  
Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
argumento: Ismar Porto  
fotografia: Ozen Sermet  
montagem: Waldemar Noya  
música: Luís Bonfá  
produtor: Cyll Farney  
produção conjunta com a UCB  
elenco: Cyll Farney, Odete Lara, Sônia Muller, Marilú Bueno, Míriam Rony, Zélia Hoffman, Márcia de Windsor, Célia Biar, Paulo Autran, Carlos Duval, Adriano Reys;
- **Sob a luz do meu bairro** (1946)  
São Paulo - Longa-metragem  
diretor: Moacyr Fenelon  
argumento: Arnaldo de Farias  
roteiro: Moacyr Fenelon, Mário Brasini  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, Moacyr Fenelon  
música: Lirio Panicali  
canções: José Carlos Burle  
elenco: Milton Carneiro, Cléa Marques, César Ladeira, Alma Flora, Luiza Barreto Leite, Humberto Catalano;

• **Sombra da outra, A** (1950)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Watson Macedo

roteiro: Watson Macedo, Alinor Azevedo

argumento: a partir do romance "Elza e Helena" de Gastão Cruls, adaptado para novela radiofônica por Amaral Gurgel

fotografia: Edgar Brasil

montagem: Waldemar Noya, Watson Macedo

música: Lírio Panicali, Léo Peracchi

elenco: Anselmo Duarte, Eliana, Rocir Silveira, Cecy Medina, Carlos Cotrim;

• **Também somos irmãos** (1949)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: José Carlos Burle

roteiro/argumento: Alinor Azevedo

fotografia: Edgar Brasil

montagem: Waldemar Noya

música: Lírio Panicali

canções: José Carlos Burle

elenco: Grande Otelo, Vera Nunes, Aguinaldo Camargo, Jorge Dória, Ruth de Souza, Aguinaldo Rayol;

• **Terra Violenta** (1948)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretores: Paulo Machado, Eddie Bernoudy

roteiro: Eddie Bernoudy, baseado no romance "Terras do sem fim" de Jorge Amado

cenas adicionais de Alinor Azevedo

fotografia: Edgar Brasil, Jiri Dusek

montagem: Waldemar Noya, Paulo Machado

música: Lírio Panicali

produtor: Plínio Campos

elenco: Anselmo Duarte, Maria Fernanda, Graça Melo, Grande Otelo, Celso Guimarães, Heloísa Helena, Sady Cabral, Luiza Barreto Leite, Aguinaldo Camargo;

• **Três recrutadas** (1953)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Eurides Ramos

argumento: J.B. Tanko

roteiro: J.B. Tanko, Eurides Ramos

fotografia: Hélio Barroso Neto

produtor: Alípio Ramos

elenco: Ankito, Colé Santana, Adriano Reys, José Lewgoy, Miriam Teresa;

• **Três vagabundos, Os** (1952)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: José Carlos Burle

roteiro: Vitor Lima, Berliet Júnior, José Carlos Burle

argumento: Berliet Júnior, Vitor Lima

fotografia: Amleto Daissé

montagem: Waldemar Noya, José Carlos Burle

música: Lírio Panicali

elenco: Oscarito, Cyll Farney, Grande Otelo, Ilka Soares, José Lewgoy, Renato Restier;

• **Treze Cadeiras, As** (1957)

Rio de Janeiro - Longa-metragem

diretor: Franz Eichhorn

roteiro: Cajado Filho, baseado em filme alemão homônimo e romance de Ília Ilf e E. Petron

fotografia: Edgard Eichhorn

montagem: Waldemar Noya

música: Alexandre Gnatalli

elenco: Oscarito, Renata Fronzi, Zé Trindade, Grijó Sobrinho, Zezé Macedo;

• **Tristezas não pagam dívidas** (1944)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: José Carlos Burle, Ruy Costa  
roteiro/argumento: Ruy Costa  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya  
música: Guerra Peixe  
elenco: Oscarito, Jaime Costa,  
Grande Otelo, Ítala Ferreira;

• **Vamos com calma** (1956)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Carlos Manga  
roteiro: Cajado Filho, Carlos Manga  
argumento: Miguel Santos e Luís  
Iglésias, baseado em sua peça teatral  
"Cabeça de Porco"  
fotografia: Amleto Daissé  
montagem: Waldemar Noya, Carlos  
Manga  
música: Guio de Moraes  
produtor: Guido Martinelli  
elenco: Oscarito, Eliana, Cyll Farney,  
Margot Louro, Wilson Grey, Wilson  
Vianna, Ivon Cury;

• **Vidas Solidárias** (1945)

Rio de Janeiro - Longa-metragem  
diretor: Moacyr Fenelon  
roteiro: Moacyr Fenlon, Paulo  
Machado  
argumento: Arnaldo de Farias  
fotografia: Edgar Brasil  
montagem: Waldemar Noya, Moacyr  
Fenelon  
elenco: Mário Brasini, Vanda  
Lacerda, Mary Gonçalves, Restier  
Júnior.

10-03-0000/12  
R. - Int. Wm. & Co. Ed.

INFORMAÇÕES SOBRE O CINEMA

BRASILEIRO

EXPOSIÇÃO COMPLETA DE TODAS AS FIRMAS PRODUTORAS DE CINEMA, COM A SÉDE, O NOME DOS EMPREZARIOS, O TITULO, O GENERO E VALOR DAS FITAS PRODUZIDAS

---

RELAÇÃO DOS PRODUTORES BRASILEIROS DE FILMES CINEMATOGRAFICOS :

Associados da Associação Cinematographica de Productores Brasileiros, cujos filmes são distribuídos pela Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda. (D.F.B.) em todo o território nacional.

Unedia S. A.

Séde: Rua Abilio nº 26 (3. Janeiro) (propria)

Director: Adhemar de Almeida Gonzaga

Capital: 300:000\$000. Já invertidos 2:700:000\$000. Dispõe de grande estúdio com capacidade para filmar tres produções simultaneamente. Quatro aparelhamentos de som completos. Dois laboratorios equipados com machinismos modernos. Aparelhamento completo de iluminação.

Produção em 1935: Filmes de grande metragem ... 90.000 m.  
Complementos ..... 30.000 m.  
Trabalhos diversos ..... 20.000 m.

Informação : É o melhor producer de filmes de actualidades. Tem feito films de grande metragem. Mas, neste campo, seus films deixam ainda a desejar.

Waldow Filmes S.A.

Séde: Praça Floriano 7

Director: Wallace Downey

Capital: 250:000\$000. Um laboratorio completo. Um aparelhamento de som completo.

Produção em 1935: Filmes de grande metragem ... 50.000 m.  
Complementos ..... 5.000 m.

Brasil Vita Filme

Séde: Rua Conde Bomfim 690 (propria)

Directores: Carmen Santos e Humberto Mauro



Capital: 1.000:000\$000. Um aparelhamento de som completo. Aparelhamento completo de iluminação. Um laboratório completo.

Produção em 1935: Filmes de grande metragem ... 20.000 m.  
Complementos ..... 12.000 m.

#### Cine Som Studios

Séde: Rua Visconde Abaeté 51.

Directores: Fausto Moniz e Dionysio Suarez.

Capital: 400:000\$000. Um aparelhamento de som completo. Um aparelhamento completo de iluminação. Um laboratório completo.

Produção em 1935: Filmes de grande metragem ... 30.000 m.  
Complementos..... 22.000 m.  
Trabalhos diversos ..... 20.000 m.

#### Garnier Filmes

Séde: Fernão Magalhães 7 (S. Paulo)

Director : Dr. J. Garnier.

Capital: 300:000\$000. Um aparelhamento de som completo. Um aparelho de iluminação completo. Um laboratório completo.

Produção em 1935: Complementos ..... 11.000 m.

Informação: Tem feito alguns trabalhos excellentes como propaganda das realizações do governo de S. Paulo. Especializou-se em filmar escolas, hospitales, lactarios, etc.

Seu "speaker" é, porem, deficiente, precisando ser substituido pois tem voz antipathica e estridente.

#### Rossi Rex Filme

Séde: Rua Jaceguay 99 (S. Paulo)

Directores: Gilberto Rossi, Rodolpho Lustig e Alberto Kemeny.

Capital: 200.000\$000. Um aparelhamento completo de som. Um aparelhamento completo de iluminação. Um laboratório completo.

Produções em 1935: Filmes de grande metragem... 10.000 m.  
Complementos ..... 12.000 m.  
Trabalhos diversos..... 30.000 m.

#### A. Botelho Filmes

Séde : Rua Jorge Rudge 37

Director: Alberto Botelho

Capital: 210.000\$000. Um laboratório completo. Grande material de filmagem. Um estúdio em construção. (Mendes - E. do Rio).

Produção em 1935: Complementos ..... 25.000 m.  
Trabalhos diversos ..... 75.000 m.

Informação : Tem feito também bons "shorts" e, entre esses, um dos mais bem realizados que se exhibiram em 1935: o do Preventorio d. Amelia, filmado com movimentação, boa escolha de planos, optima photographia.

#### Pan Filme do Brasil

Séde: Rua da Lapa, 55.

Directores: Dr. Armando Moura Carijó e Jayme de Andrade Pinheiro.

Capital: 210.000\$000. Um laboratório completo. Grande material de filmagem.

Produção em 1935: Filmes e complementos ..... 18.000 m.  
Trabalhos diversos ..... 22.000 m.

#### Benedetti Filme

Séde: Rua Tavares Bastos 153

Director: Paulo Benedetti.

Laboratório completo. Grande material de filmagem.

#### Laboratorio Capitol

Séde: Rua General Osorio 88 (S. Paulo)

Director: F. Campos.

## Aparelhamento de filmagem.

### Brasil Vox Film

Tão bem aparelhada quanto a Cinedia, dedica-se á filmagem de "shorts" (não jornaes), e de films de longa metragem. Não tem, entretanto, a pacidade para fazer mais de duas pelliculas longas por anno.

### Fan-Film do Brasil

Productor : Alexandre Wulfes.

Informação: É o melhor productor de "shorts" de paysagens e curiosidades nacionaes.

### Outros productores:

Ha outros productores que se destacam, como Rossi-Rex-Film, de S. Paulo, e Brasilia Filmes, que tem feito bons trabalhos sobre monumentos h istoricos brasileiros. Não se recommendam Ypiranga Film, Nair Film, Léo Film, cuja aparelhagem é precaria, e cujos films geralmente se resentem de grandes falhas.

Aruak Filme : Rua Barão de Guaratyba 132 - Dir. Major Carlos Reis.

Aba Filme: Rua Major Facundo 676 (Fortaleza) Dir. F.A.Albuquerque.

Brasilia Filmes: Rua Frederico Costa 129 (Bahia) Dir. A.Campiglia.

Brasil Jornal : Praça Floriano, 7 Dir. Antônio Corrêa da Silva.

Carioca Film Sonoro: Rua Rosario 103 Dir. E.P.Simões.

Capelario Filmes: Rua Frei Caneca 24 (S.Paulo) Dir. A.Capellaro.

Carricho Filmes: Rua 15 de Novembro (Juiz de Fora) J.G.Carricho.

Guanabara Filmes: Rua Ourives 98 - Dir. Santos Lopes.

Filmes Art. Nacionaes: Rua Mexico 21. Dir. Alexandre Wulfes.

Bonfidi: Rua Amazonas 122 (Bello Horizonte) Igino Bonfioli.

J.G.Araujo & Cia Ltda: Manaus - Dir. Silvino dos Santos.

Leo Filmes: R. General Camara 19 - Dir. Léo Sá Ozorio.

Nair Filmes : Rua Senador Euzebio 160 - Dir. William Schocair

Programma O.K.: Largo Carioca 5 - 7º Dir. Togo Mattos Fimenta.

Santa Cruz Filmes: Rua Constituição 37A Dir. A. Tiburcio Machado.

Jornal do Brasil: Av. Rio Branco - Dir. Victorio Verga.

Todos os produtores acima possuem machinas de filmagem e alguns laboratorios proprios.

Productores não associados á A.C.P.B. :

Sono Filmes: Rua Eva Isto da Veiga 19 - Dir. Guilherme Gericke

Possue um aparelhament de som.

Laboratorio Veritas: Rua Evaristo da Veiga 19 Dir. A. Ferreira

Possue um laboratorio e machina de filmagem.

Raul Roulien: Estudio improvisado na Feira de Amostras. Machina

de som de tecnico italiano Genaro Schivarra.

Operadores Independentes.

São dos melhores William Gericke, ora a serviço de Raul Roulien, e João Stasato. William Gericke, especialista em cenas aereas, seria muito aproveitavel para um film de propaganda das instituções militares e da aviação nacional. Tem longa pratica e já trabalhou em Berlin e Hollywood.

Informações complementares.

Relação dos complementos que atendem á obrigatoriedade recebidos pela  
D.F.B. e filmes de grande metragem - calculo do custo da produção em  
media - productor e localidade.

<u>Prod.</u>	<u>Local</u>	<u>N.Comp.</u>	<u>N.Copias</u>	<u>Custo U.</u>	<u>Total</u>
Cinedia S.A.	Rio	60	180	3:000\$	180:000\$000
A. Botelho Filme	"	51	153	"	153:000\$000
Garnier Filmes	S.Paulo	38	114	"	114:000\$000
Filmes Art. Nac.	Rio	34	102	"	102:000\$000
Pan Film do Bras.	"	32	96	"	96:000\$000
S.Paulo Sonofilm.	S.Paulo	31	93	"	93:000\$000
Rossi Rex Filme	"	20	60	"	60:000\$000
Aruak Filmes	Rio	20	60	"	60:000\$000
Programma O.K.	"	19	57	"	57:000\$000
Cine Som Studios	"	18	54	"	54:000\$000
E.P.Simões	"	18	54	"	54:000\$000
Sta. Cruz Film	"	15	45	"	45:000\$000
Brasil Vita Film	"	14	42	"	42:000\$000
Brasilia Films	Bahia	13	39	"	39:000\$000
Nair Film	Rio	13	39	"	39:000\$000
A. Junqueira	"	11	33	"	33:000\$000
Abs Filme	Fortaleza	10	30	"	30:000\$000
João Stamato	Rio	9	27	"	27:000\$000
Léo Filmes	"	8	24	"	24:000\$000
Aruak Sonofilmes	"	8	24	"	24:000\$000
Jornal do Brasil	"	7	21	"	21:000\$000
Sertaneja Filme	"	7	21	"	21:000\$000
Guanabara Filme	"	6	18	"	18:000\$000
Leviol Filmes	Pará	5	15	"	15:000\$000
J.G.Araujo & Cia.	Manáos	4	12	"	12:000\$000
Waldow Filmes	Rio	4	12	"	12:000\$000
Ypiranga Filmes	Porto Alegre	4	12	"	12:000\$000
Seel Thom. Filme	Rio	3	9	"	9:000\$000
Vida Domestica	"	3	9	"	9:000\$000
Brasil Jorn. Ltd	"	3	9	"	9:000\$000
F. Campos	S.Paulo	2	6	"	6:000\$000
Seel & Diniz	Rio	2	6	"	6:000\$000
Carrige Filme	Juiz de Fóra	2	6	"	6:000\$000
Comp. Nac. Cin.	Porto Alegre	2	6	"	6:000\$000
F.I.A.	Rio	2	6	"	6:000\$000
Castello Filme	S.Paulo	1	3	"	3:000\$000
Horacio Coelho	Rio	1	3	"	3:000\$000
Victor Filme	S.Paulo	1	3	"	3:000\$000
Prod. Unidos	Rio	1	3	"	3:000\$000
Ideal Film	"	1	3	"	3:000\$000
S.B.E.C.	"	1	3	"	3:000\$000
		<u>504</u>	<u>1.512</u>		<u>1:512:000\$000</u>

Produção de grande metragem:

Waldow Filmes	Rio	1	6	200:000\$000
Uiara Filme	"	1	6	200:000\$000
Brasil Vita Filmes	"	1	6	200:000\$000
Cinedia Waldow	"	1	6	200:000\$000
		<u>4</u>	<u>24</u>	<u>2:312:000\$000</u>

Fóra da D.F.B. mais :

Fiel Film. - Rio e S.O.S. de S.Paulo	- 2 films g.met.	400:000\$000
Total .....		<u>2:712:000\$000</u>

SECRETARIA DA PRESIDENCIA DA REPUBLICA

SERVIÇO TELEGRÁFICO

CARIMBO

22 DEZ 1937

ÓPIA DE TELEGRAMA RECEBIDO - 2ª. VIA

SUCURSAL 8-RIO

560800

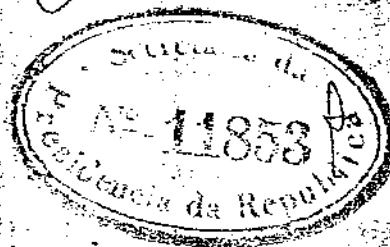
86

21

18.35

08,55 L(CINCO)

EXMO. SR. DR. GETULIO VARGAS  
PALACIO CATETE  
RIO



A ASSOCIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE PRODUTORES BRASILEIROS  
ORGÃO DA CLASSE REPRESENTANDO 90% DE TUDO QUANTO TEM REALISADO O  
CINEMA BRASILEIRO, PEDE VENIA PARA COMUNICAR A VOSSÊNCIA QUE ESTU-  
DA NO MOMENTO AS SUGESTÕES QUE PRETENDE APRESENTAR PARA O DESEN-  
VOLVIMENTO E NOVAS DIRETRIZES DO CINEMA NACIONAL PONDO ESSA INDUS-  
TRIA DENTRO DO REGIMEN NOVO QUE VOSSÊNCIA VEM DE DAR AO BRASIL.

ATENCIOSAS SAUDAÇÕES.

ARMANDO MOURA CARIJÓ, ADEMAR DE ALME-  
DA GONZAGA, ALBERTO BOTELHO, JAIME DE  
ANDRADE PINHEIRO, HELENIO DE MIRANDA  
MOURA.

RUA Mexico 21- 1º

## **Bibliografia**

- ADORNO, Theodor e EISLER, Hanns - El cine y la música - Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.
- ANDRADE, Rudá - Cronologia da cultura cinematográfica no Brasil - S. Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, 1962.
- ANDREW, Dudley - As principais teorias do cinema: uma introdução - R. Janeiro, Zahar, 1989.
- AUGUSTO, Sérgio - Este mundo é um pandeiro - S. Paulo, Cia das Letras, 1989.
- AVELLAR, José Carlos - O cinema dilacerado - R. Janeiro, Alhambra, 1986.
- AZEVEDO, Fernando - A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil - 2. edição - R. Janeiro, Cia Editora Nacional, 1944.
- BAKHTIN, Mikhail - A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, S. Paulo, Hucitec/UnB, 1987.
- BANDEIRA, Roberto - Pequeno dicionário crítico do cinema brasileiro - R. Janeiro, Shogun Arte, 1983.
- BASTOS, Elide Rugai - Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira - tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1986.
- \_\_\_\_\_ - "Gilberto Freyre e a questão nacional" - In: MORAES, Reginaldo et alli (org.) - Inteligência brasileira - S. Paulo, Brasiliense, 1986.

- BENJAMIN, Walter - Sobre alguns temas em Baudelaire, in Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno - Coleção "Os Pensadores", S. Paulo, Abril Cultural, 1983.
- \_\_\_\_\_ - Obras escolhidas - Volumes I e II - S. Paulo, Brasiliense, 1985.
- BETTON, Gerard - Estética do cinema - S. Paulo, Martins Fontes, 1987.
- BERNARDET, Jean Claude - Brasil em tempo de cinema - R. Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_ - Cineastas e imagens do povo - S. Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_ - Cinema brasileiro: proposta para uma história - R. Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- \_\_\_\_\_ - O que é cinema? - S. Paulo, Nova Cultural/ Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_ - O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla - S. Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_ - Trajetória crítica - S. Paulo, Polis, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita - Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica - as idéias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro - S. Paulo/R. Janeiro, Brasiliense/ EMBRAFILME, 1983.
- BORDWELL, David et alli - The classical Hollywood cinema - N. York, Columbia University Press, 1985.
- BOSI, Alfredo - Reflexões sobre a arte - S. Paulo, Editora Ática, 1985.
- BRODE, Douglas - The films of the fifties - N. Jersey, Citadel Press, 1976.



- BURKE, Peter - Cultura popular na Idade Moderna - S. Paulo, Cia das Letras, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio - "Dialética da malandragem" - In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1970.
- CANEVACCI, Massimo - Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural, S. Paulo, Brasiliense, 1984.
- CATANI, Afrânio M. - A sombra da outra: um estudo sobre a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista dos anos 50 - dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 1983.
- CATANI, Afrânio M. e SOUZA, José Inácio de Melo - A chanchada no cinema brasileiro - S. Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- CHAIA, Miguel - O tostão furado: um estudo sobre a chanchada - dissertação de mestrado, FFLCH - Universidade de S. Paulo, S. Paulo, 1980.
- CICCIO, Cláudio de - Hollywood na cultura brasileira - S. Paulo, Convívio, 1979.
- CIMENT, Michel - Hollywood - S. Paulo, Brasiliense, 1988.
- COHN, Gabriel (org.) - Comunicação e indústria cultural - S. Paulo, Cia Editora Nacional/EDUSP, 1971.
- \_\_\_\_\_ (org.) - Theodor Adorno - S. Paulo, Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_ - Sociologia da comunicação: teoria e ideologia - S. Paulo, Pioneira, 1973.
- COSTA, Antonio - Compreender o cinema - R. Janeiro, ed. Globo, 1987.
- DAGNINO, Evelina - State and ideology: nationalism in Brazil - 1930/1945 - dissertação para obtenção do grau de PhD, na Universidade de Stanford (EUA), 1985.
- ECO, Umberto - Argumento e roteiro - S. Paulo, Editora Global, 1983.

- EISENSTEIN, Serguei - Memórias imorais: uma autobiografia - S. Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_ - O sentido do filme - R. Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.
- FASSBINDER, Rainer W. - A anarquia da fantasia - R. Janeiro, Zahar, 1988.
- FREYRE, Gilberto - Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal - 2. edição, R. Janeiro, Schimidt Editor, 1936.
- \_\_\_\_\_ - Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano - S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1936.
- \_\_\_\_\_ - Interpretação do Brasil - R. Janeiro, José Olympio, 1947.
- \_\_\_\_\_ - Nordeste - 2. edição, R. Janeiro, José Olympio, 1951.
- GALVÃO, Maria Rita - Crônica do cinema paulistano - S. Paulo, Editora Ática, 1975.
- \_\_\_\_\_ - Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz - R. Janeiro, Civilização Brasileira/EMBRAFILME, 1981.
- GARCIA, Emilio C. - El cine español: una propuesta didactica - Barcelona, Art-Universitas, 1992.
- GEADA, Eduardo (org.) - Estéticas do cinema - Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.
- GOLDMANN, Lucien - Dialética e cultura - R. Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- GOMES, Paulo Emílio Salles - Cinema: trajetória no subdesenvolvimento - R. Janeiro, Paz e Terra, 1980.

- \_\_\_\_\_ - Crítica de cinema no suplemento literário - R. Janeiro, Paz e Terra/EMBRAFILME, 1982.
- \_\_\_\_\_ - Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte - S. Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.
- GOMES, Paulo Emílio Salles e GONZAGA, Adhemar - 70 anos de cinema brasileiro - R. Janeiro, Expressão e Cultura, 1966.
- GONZAGA, Alice - 50 anos de Cinédia - R. Janeiro, Editora Record, 1987.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Lima Salgado et alli (org.) - A revolução de 30: textos e documentos - 2 volumes, Brasília, ed. Universidade de Brasília, 1982.
- HABERMAS, Jürgen - Il discorso filosofico della modernità: dodici lezioni - Roma-Bari, Editori Laterza, 2. edizione, 1988.
- HENNEBELLE, Guy - Os cinemas nacionais contra Hollywood - R. Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- HIRSCHHORN, Clive - The Hollywood Musical - Londres, Octopus Books, 1986.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de - Raízes do Brasil - R. Janeiro, José Olympio Editora, 1956.
- \_\_\_\_\_ - Visão do paraíso - S. Paulo, Cia Editora Nacional, 1977.
- IANNI, Octávio - Estado e planejamento econômico no Brasil, 1930/1970 - R. Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- \_\_\_\_\_ - O colapso do populismo no Brasil R. Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- JEANNE, René e FORD, Charles - Historia ilustrada del cine - Madrid, Alianza Editorial, 1988.

- KRACAUER, Siegfried - De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão - R. Janeiro, Zahar, 1988.
- KOTHE, Flávio R. (org.) - Walter Benjamin - S. Paulo, Ática, 1985.
- KUROSAWA, Akira - Something like an autobiography - Nova Iorque, Vintage Books, 1983.
- LEBEL, Jean-Patrick - Cinema e ideologia - S. Paulo/ Lisboa, Edições Mandacaru/Editorial Estampa, 1989.
- LEITE, Dante Moreira - O caráter nacional brasileiro - S. Paulo, Pioneira, 1983.
- LENHARO, Alcir - Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo - Campinas, Editora da Unicamp, 1995.
- LIMA, Luiz Costa (org.) - Teoria da cultura de massa - R. Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- LLOYD, Ann (org.) - The history of the movies - Londres/Sydney, Macdonald Orbis & Co., 1988.
- MACHADO, Arlindo - Serguei Eisenstein - S. Paulo, Brasiliense, 1982.
- MANNHEIM, Karl - Sociologia da cultura - S. Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1974.
- MARCONDES FILHO, Ciro (org.) - Dieter Prokop - S. Paulo, Ática, 1986.
- MARTIN, Marcel - A linguagem cinematográfica - S. Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
- MARCUSE, Herbert - Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud - R. Janeiro, Zahar, 1968.

- MARX, Karl - Elementos fundamentais para la crítica de la economía política ( Grundrisse) - México/ Madrid/ Buenos Aires/ Bogotá, Siglo Veintiuno editores, 1987.
- METZ, Christian - A significação no cinema - S. Paulo, 2. Edição, Editora Perspectiva, 1977.
- MOLES, Abraham - O kitsch - S. Paulo, Perspectiva, 1986.
- MORIN, Edgar - As estrelas: mito e sedução no cinema - R. Janeiro, José Olympio Editora, 1989.
- \_\_\_\_\_ - Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo- 1- Neurose - R. Janeiro, Forense, 1984.
- \_\_\_\_\_ - O cinema ou o homem imaginário - Lisboa, Moraes editores, 1980.
- NAGIB, Lúcia e PARENTE, André (orgs.) - Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano - S. Paulo, Marco Zero/Cinemateca Brasileira/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1990.
- NASCIMENTO, Hélio - Cinema brasileiro - Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.
- ORTIZ, Renato - A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural - S. Paulo, Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_ - Cultura brasileira e identidade nacional - S. Paulo, Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_ - Cultura e modernidade - S. Paulo, Editora Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_ - "A escola de Frankfurt e a questão da cultura" - In: Revista Brasileira de Ciências Sociais (ANPOCS), n. 1, vol. 1, junho de 1986.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de - História ilustrada dos filmes brasileiros (1929-1988) - R. Janeiro, Francisco Alves, 1989.

- PARANAGUÁ, Paulo Antonio - Le cinema bresilien - Paris, Editions du Centre George Pompidou, 1987.
- PERDIGÃO, Paulo - Western clássico: gênese e estrutura de 'Shane' - Porto Alegre, L&PM editores, 1985.
- PERKINS, V.F. - Film as film: a superb introduction to appreciation and criticism of the cinema - Londres, Penguin Books, 1988.
- PIPER, Rudolf - Filmusical brasileiro e chanchada - S. Paulo, Global editora, 1977.
- PONTES, Ipojuca - Cinema cativo - S. Paulo, EMW editores, 1987.
- PRADO, Paulo - Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira - S. Paulo, IBRASA/INL, 1981.
- RAMIREZ, Juan Antonio - La arquitetura en el cine - Madrid, Hermann Blume, 1986.
- RAMOS, Fernão (org.) - História do cinema brasileiro - S. Paulo, Art Ed., 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz - Cinema, Estado e lutas culturais - R. Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- \_\_\_\_\_ - Televisão, publicidade e cultura de massa - Petrópolis, Vozes, 1995.
- RODRIGUES, João Carlos - O negro brasileiro e o cinema - R. Janeiro, Editora Globo, 2. Edição, 1989.
- ROLLINS, P.C. (org.) - Hollywood: el cine como fuente histórica - Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1987.
- SADOUL, Georges - Dictionnaire des cineastes - Paris, Microcosme/Seuil, 1981.
- \_\_\_\_\_ - El cine - México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962.

- \_\_\_\_\_ - História do cinema mundial - Lisboa, Horizonte, 1983.
- SANZ, Jose - "Ritrato sincero dell'Atlântida", in Cinema brasileiro - Gênova, Silva Editore, 1961.
- SCHILLER, Friedrich - A educação estética do homem: numa série de cartas - S. Paulo, Iluminuras, 1990.
- SCHWARTZMAN, Simon (org) - Estado-Novo, um auto-retrato - Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1983.
- SCHWARTZMAN, Simon et alli, Tempos de Capanema - S. Paulo, Paz e Terra/EDUSP, 1984.
- SKIDMORE, Thomas - Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964) - R. Janeiro, Paz e Terra, 1975.
- SODRÉ, Nelson Werneck - Síntese de história da cultura brasileira - S. Paulo, 10.Edição, Difel, 1982.
- STAIGER, Janet et alli - The classical Hollywood film - New York, Columbia University Press, 1985.
- STAM, Robert - Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa - S. Paulo, Editora Ática, 1992.
- TARKOVISKI, Andrei - Esculpir o tempo - S. Paulo, Martins Fontes, 1991.
- THOMAS, Tony - The films of the fourties - N. Jersey, Citadel Press, 1975.
- USABEL, Gaizka - The high noon of american films in Latin America - Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- VEILLON, Olivier-René - Dicionário de cinema americano (os anos 50) - Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.
- VIANNA, Oliveira - "O problema do governo", parte IV - In: Problemas de política objetiva - S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1930.

- VIANY, Alex - Introdução ao cinema brasileiro - R. Janeiro, MEC/INL, 1959.
- WEBER, Max - Ensaio de Sociologia - R. Janeiro, Zahar, 1979.
- \_\_\_\_\_ - Sobre a teoria das Ciências Sociais - Lisboa, Editorial Presença, 1974.
- \_\_\_\_\_ - Economía y sociedad - 2 vols - México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- WEFORD, Francisco Correa - O populismo na política brasileira - R. Janeiro, Paz e Terra, 1978.

***Revistas e jornais consultados***

**Cinerepórter** - de janeiro de 1952 a dezembro de 1957 - Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

**Cinerevista** - de setembro de 1948 a novembro de 1949

- de janeiro de 1950 a outubro de 1952

- de janeiro de 1953 a agosto de 1955 - Biblioteca Nacional,

Rio

de Janeiro.

**Cinelândia** - de maio de 1952 a dezembro de 1952

- de janeiro de 1957 a dezembro de 1959 - Biblioteca Nacional,

Rio de Janeiro.

**Cinearte** - de julho de 1941 a julho de 1942 - Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

**Cine Fan** - de julho de 1955 a novembro de 1956

- de março de 1957 a dezembro de 1957

- de janeiro de 1958 a junho de 1958 - Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



**Filmelândia** - de janeiro de 1957 a junho de 1958  
- de agosto de 1958 a outubro de 1958  
- janeiro de 1959  
- de março de 1959 a abril de 1959  
- de julho de 1959 a dezembro de 1959 - Biblioteca Nacional,  
Rio de Janeiro.

**O Correio da Manhã** - de agosto de 1941 a dezembro de 1962 -  
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

**Diário Oficial** - Seção II - período 01/08/1941 a 31/08/1941 - Biblioteca  
Nacional, Rio de Janeiro

**Relatório** - Serviço de Estatística Econômica e Financeira (1941) -  
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Os documentos referentes à legislação de cultura, educação, cinema e  
censura do período de 1928 a 1962 foram investigados no Arquivo  
Nacional, e na coleção do CPDOC-FGV, ambos no Rio de Janeiro.