

## O uso da canção na trilha musical da comédia popular da Companhia Atlântida Cinematográfica – 1942/1962

Sandra Ciocci<sup>67</sup>  
[sandraciocci@gmail.com](mailto:sandraciocci@gmail.com)

**Resumo:** Este artigo trata da inserção de canções na trilha musical dos filmes da Companhia Atlântida Cinematográfica, empresa brasileira que esteve ativa durante as décadas de 1940 e 1950 na cidade do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Canções; Música Popular; Teatro de Revista.

**Abstract:** This paper deals with the insertion of songs in the soundtrack of the films produced by Companhia Atlântida Cinematográfica, a Brazilian company that was active in the 1940s and 50s in the city of Rio de Janeiro.

**Keywords:** Brazilian cinema; Songs; Popular Music; Revue.

### Introdução

A Companhia Atlântida Cinematográfica, fundada no ano de 1941, por Moacyr Fenelon<sup>68</sup> e José Carlos Burle<sup>69</sup>, produziu 66 filmes de longa metragem durante as décadas de 40 e 50. Dentre os filmes produzidos são encontrados trabalhos do gênero policial, drama, comédia e o musical. As produções da Atlântida, no formato musical, foram as mais populares de toda a obra e levaram milhões de espectadores para as salas de cinema em todo o País.

O cinema, no final da década de 30 era o segundo meio de comunicação mais importante no País, superado apenas pela imprensa pois, nessa época, o rádio ainda não estava solidamente estabelecido como meio de comunicação popular e tratava-se de um meio

---

<sup>67</sup>Doutoranda pela UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Claudiney Carrasco; Mestre em Música (UNICAMP, 2010); Bacharel em Música Popular (UNICAMP, 1982).

<sup>68</sup>Moacyr Fenelon de Miranda Henriques (05 de Novembro de 1903-1953). Natural de Patrocínio do Muriaé. Aproximou-se de Luiz de Barros, durante período que trabalhou na instalação de rádios para a Columbia, capitaneada por Alberto Byington Jr. Segundo depoimento de Fenelon para a revista *Cena muda*, ele teria trabalhado com Luiz de Barros em *Acabaram-se os otários* (1929) como sonografista e aí iniciado sua carreira no cinema, fato que Luiz de Barros não confirma.

<sup>69</sup>José Carlos Queiroz Burle (19 de Julho de 1910 – 1983). Natural do Recife. Médico, aprendeu piano na adolescência. Atuou como jornalista escrevendo crônicas para o Jornal do Brasil durante o ano de 1936, tendo passado a redator em 1937, cargo que ocupou até 1942, quando passou o contrato para a Rádio Jornal do Brasil, que se encerrou em 1956.

de comunicação regionalizado<sup>70</sup> (SIMIS, 2008, p. 25). O então presidente, Getúlio Vargas, tinha uma visão especial sobre essa arte:

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mas fácil e impressionante. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola (...) A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente as de amanhã, entrarão em contacto com os acontecimentos da História e acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão seus comentários nesses segmentos vivos da realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias (...) Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu. (VARGAS *apud* SIMIS, 2008, p. 29-31).

Não nos causa espanto perceber que o Estado tenha voltado seu olhar para o cinema com a intenção de utilizá-lo para auxiliar e enriquecer o processo de educação planejado por Getúlio. Mas a educação não era a única meta para o cinema no Estado Novo. O governo pretendia veicular a propaganda, que poderia “favorecer a integração nacional”, que a partir dos anos 30 tinha se tornado “uma das prioridades do regime pós-revolucionário na construção do Estado”. Responsáveis pelos planos de divulgação do governo desejavam divulgar seletivamente os atos do presidente Getúlio Vargas, para “difundir uma imagem carismática”, caracterizando-o “como ser onipresente e onisciente, mas também simples e acessível” (SIMIS, 2008, p. 41-47).

Não bastava ao Estado incentivar a expansão do cinema: era preciso controlá-lo. Por este motivo, foram criados órgãos que se responsabilizavam pela censura dos filmes produzidos. Getúlio passou a estabelecer cotas de exibição para os filmes brasileiros em relação aos estrangeiros e, aos trinta dias do mês de dezembro de 1939, assinou o decreto-lei

---

<sup>70</sup> As rádios do início da década de 30 tinham potência capaz de levar a programação por, no máximo 250 km, o que impossibilitava que rádios de um Estado retransmissem para outro. Assim, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro não podia ser sintonizada em São Paulo ou em outros Estados brasileiros.

nº 1.949, documento que tinha como texto, em seu Artigo 34: “*Os cinemas são obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa metragem*”.

Foi ao perceber a lacuna existente entre a produção de filmes brasileiros e a produção necessária para cumprir a meta de exibição de filmes nacionais que Fenelon e Burle fundaram a Atlântida, sem muitos recursos e com profissionais sem formação específica. No ano de 1947, com os olhos voltados para a cota de exibição que fora ampliada, Severiano Ribeiro<sup>71</sup> tornou-se o principal acionista da Atlântida.

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

A experiência profissional e a capacidade administrativa de Severiano Ribeiro trouxeram para a Atlântida novos investimentos em equipamentos e em divulgação. O salto tecnológico trouxe melhorias significativas na qualidade dos filmes e alavancou a popularidade dos produtos da empresa, alcançando a marca de 15 milhões de espectadores com o filme *O homem do Sputnik*, no ano de 1959.

Infelizmente, na madrugada do dia 2 de novembro de 1952, aconteceu um incêndio que destruiu as instalações da Atlântida. Segundo relatos, o fogo iniciou-se pelos fundos do prédio, local onde eram guardados os negativos e as cópias. “O teto no chão, equipamentos retorcidos pelo calor e apenas as paredes em pé, manchadas pela fumaça”. O prédio vizinho, que abrigava o Cine Olímpia, também foi destruído completamente. A Atlântida teve um enorme prejuízo, pois dos “Cr\$15 milhões destruídos, apenas 12 estavam segurados” (BARRO, 2007, p. 231). Esse incêndio destruiu todos os originais dos filmes produzidos até a data, com exceção dos filmes *Amei um bicheiro* (1952) e *Os três vagabundos* (1952), que estavam no laboratório de revelação da empresa.

---

<sup>71</sup> Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Empresário, Natural de Fortaleza, CE (1912 – 1993). Herdeiro da maior cadeia exibidora de cinema no Brasil. Estudou Administração em Londres com a finalidade de assumir os negócios da família. Investiu na distribuição de filmes fundando a Distribuidora de Filmes Brasileiros, que foi substituída paulatinamente pela União Cinematográfica Brasileira (UCB). Abriu um laboratório, Cinegráfica São Luiz, ampliando o campo de atuação dentro do ramo cinematográfico. Com a compra da Atlântida, passou a atuar desde a produção, passando pela distribuição e finalizando com a exibição de filmes.

No início da década de 70, uma nova tragédia, uma inundação, nas dependências da Atlântida, arrastou e inutilizou alguns títulos. Na tentativa de criar material lucrativo com o que existia nos arquivos da empresa, no ano de 1974, foi produzido o documentário *Assim era a Atlântida*. A iniciativa de celebrar as produções populares seria louvável se não tivessem se utilizado, para compor o documentário, de trechos originais dos filmes, que foram mutilados e até hoje se encontram incompletos.

Existem hoje, na Cinemateca Brasileira, sob cuidados do Minc (Ministério da Cultura), 48 títulos preservados, embora alguns estejam em condições de preservação tão precárias que é impossível assistir ou manusear o material.

### O filme musical

A Atlântida pode não ter criado o modelo da comédia musical popular brasileira, mas o aperfeiçoou e usou à exaustão. O musical brasileiro, denominado preconceituosamente de chanchada<sup>72</sup> pelos críticos de cinema, tornou-se a marca da Atlântida desde a produção de *É proibido sonhar* (1943). Porém, sua forma iria se consolidar apenas em *Carnaval no fogo* (1949), quando o argumento tornou-se mais sofisticado. Nas primeiras comédias musicais, a Atlântida assimilou o formato do *Teatro de Revista* e o transportou para as telas, como se pode comprovar no filme *Tristezas não pagam dívidas* (1944), atualmente o filme mais antigo da empresa, preservado e em condições de exibição, embora se note a ausência de diversos frames. Personagens como o *compère*, o *matuto* e a *vedete*, consagrados nas *Revistas de ano*, aparecem claramente nas comédias musicais da Atlântida desse período.

Em um segundo momento, quando a forma da chanchada se estabeleceu, a comédia adotou muitos elementos da *Commedia Dell'Arte*<sup>73</sup>, como a presença do cômico, na função de

---

<sup>72</sup> A origem etimológica da palavra está no italiano *cianciata* – discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso (RAMOS e MIRANDA, 2004, p. 117).

<sup>73</sup> Espécie de representação, profissional com visão de lucros, que teve início na Itália do século XVI. Este gênero, em sua forma estabelecida, era composto por representação, canto, danças, exibições de habilidades e acrobacias. Existia, nas companhias, a figura do *capocomico* responsável pelo “arcabouço dramaturgico”, que envolvia no máximo de dez a doze pessoas. A formação mais comum utilizava dois ou quatro namorados, dois velhos e dois criados. Os atores se utilizavam de máscaras que satirizavam os principais componentes da sociedade italiana da época. Os velhos eram pessoas avarentas, desconfiadas, apareciam comumente como *Dotore*, jurista ou médico erudito e pedante, e como *Pantalone*, homem rico e de prestígio. A função dessas personagens era impedir os apaixonados de conseguirem o final feliz. Os chamados *Zanni* eram criados que sempre estavam em dupla no palco a fim de criar os extremos entre o criado esperto, *Briguella*, e o criado bobo, *Arlequin*, e assumiam a parte cômica da representação. Na versão feminina, *Zagna*, as criadas recebiam o nome de *Francesquina* ou alguma variação próxima e nunca usavam máscaras. Os criados tinham a missão de burlar as ordens dos velhos e ajudar os jovens na batalha contra todos que desejassem impedir o amor de triunfar (SCALA, 2003. p. 15 a 37).

protetor da união do par romântico. O ritmo da montagem tornou-se mais ágil e números musicais diversos foram inseridos em grande quantidade.

### **Como foram utilizadas as canções**

Enquanto outras companhias de cinema no Brasil, como a Vera Cruz, seguiam com precisão o modelo de trilha musical inserida nos filmes de Hollywood na década de 30, a Atlântida, apesar de buscar uma proximidade com o cinema americano, utilizava a música de uma maneira muito peculiar.

Alguns princípios descritos por Claudia Gorbman<sup>74</sup>, encontrados em trilhas musicais de filmes da década de 30, não são aplicáveis às trilhas da Atlântida, como o princípio da inaudibilidade. Gorbman, em sua análise, explica que a música de cinema da década de 30 em Hollywood fora composta para não ser ouvida conscientemente, pois essa música devia subordinar-se aos diálogos e às imagens, veículos primários da narrativa. A música não deveria distrair o espectador ao ponto de desviar a atenção da narrativa.

Distanciando-se do modelo analisado por Gorbman, a música nos primeiros anos da Atlântida era para ser ouvida, percebida e deveria sair das salas de cinema para o cotidiano do público. A diferença ocorreu por causa da inserção, em abundância, de canções nos filmes, com letras totalmente desligadas da narrativa que a interrompiam, utilizando-se de quadros musicais que separavam as cenas. A quantidade de canções inseridas nos filmes variava muito e chegou ao número de 14, em *E o mundo se diverte* (1949), 15, em *Aviso aos navegantes* (1951), 13, em *Barnabé, tu és meu* (1952) e 18, em *Vamos com calma* (1956).

O número de canções nos parece um exagero, mas está aquém do que o público estava acostumado a assistir na década de 30, em filmes de outras companhias. Em 1936, a Cinédia havia filmado *Alô, alô carnaval*, uma comédia musical com formato muito semelhante ao que seriam os filmes da Atlântida. Nesse filme, de 75 minutos, com direção de Adhemar Gonzaga, a narrativa é apenas um fio condutor para unir os 22 números musicais

---

<sup>74</sup> Em *Unheard Melodies*, Claudia Gorbman apresenta conceitos baseados no modelo de trilha musical dos filmes de Max Steiner: invisibilidade, inaudibilidade, significador de emoções, sugestão narrativa, continuidade e unidade (GORBMAN, 1987). Em *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, Cintia Onofre explica que as trilhas da Companhia Vera Cruz foram compostas baseadas nas trilhas do cinema de Hollywood da década de 30 e princípios como o da inaudibilidade foram por ela aplicados aos filmes da Companhia Vera Cruz e “algumas inserções musicais apresentaram características semelhantes à abordagem da autora. Entretanto, é preciso muita cautela para avaliar o modelo exposto por Gorbman e transportá-lo para os filmes brasileiros, pois há questões que a autora não menciona” (ONOFRE, 2005, p. 30-61).

interpretados por grandes nomes da música popular brasileira da década de 30. Algumas estrelas, como Carmen Miranda, Aurora Miranda, Joel e Gaúcho, o Regional de Benedito Lacerda, o Bando da Lua, Lamartine Babo e Almirante, aparecem no filme. O que diferencia o trabalho da Atlântida desse filme é que em *Alô, alô carnaval* a narrativa acontece dentro de uma casa de shows, enquanto nos musicais da Atlântida as personagens são levadas a locais onde possa existir música: cassinos, boates, restaurantes e festas; mas a narrativa central não se passa exclusivamente nesses ambientes.

Hoje, pode parecer estranho que o público aceitasse a quebra da narrativa pelas diversas canções e pelos quadros musicais com danças, permitindo-nos imaginar que o público de cinema ficava entediado durante as exhibições com tantas canções que causavam interrupções. Porém, devemos ter consciência de que esse procedimento era completamente consolidado dentro do teatro de revista, que “foi vivo, atuante, amado, apoiado e prestigiado pelo seu público” (VENEZIANO, 1991, p. 15).

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

Nos musicais da Atlântida, encontramos canções interpretadas diante de cortinas leves em diversos filmes de todo o período da companhia. Cantaram em números desse formato Emilinha Borba, Francisco Carlos, Dóris Monteiro, Quatro Ases e um Coringa, Alvarenga e Ranchinho e diversos outros intérpretes da música popular brasileira. O número foi utilizado no formato original, embora no cinema não houvesse necessidade de preencher tempo para troca de cenário.



Foto 1: Quatro Ases e um Coringa em *Aviso aos navegantes* (1951) – “Marcha do Caracol”

Da *Revista* também foram levados para as telas os quadros de *fantasia*, “onde o luxo, a iluminação, os figurinos e a cenografia imperavam”, a fim de desenvolver grandes números musicais, e contavam com “belas mulheres, *girls*, ou homens, *boys*, visual colorido e música vibrante”. As *fantasias* eram quadros “desarticulados do fio condutor, completamente estranhos ao assunto narrado”. A música desses números, “embora com melodias simples, recebia arranjo de importantes maestros oriundos da ópera” (VENEZIANO, 1991, p. 105 e 106). Nada mais familiar do que esta descrição para aqueles que assistiram a pelo menos uma comédia musical carnavalesca da Atlântida.

Segundo Neyde Veneziano, nos números de *fantasia*,

através dos recursos de sexo e erotismo, o público era transportado para espaços fantasiosos, distanciados como a lua, outros países, as estrelas, ou até o Oriente ou as ilhas dos Mares do Sul, todos repletos de corpos esculturais à mostra. Aqui, no imaginário da revista, a festa transbordava (VENEZIANO, 1991, p. 107).

Na exposição e comparação com o teatro, não cabe aqui falar sobre erotismo, pois as comédias da Atlântida eram leves e, talvez, essa ingenuidade é que incomodasse tanto aos críticos, mas a fantasia e as viagens a lugares completamente desligados da narrativa aconteciam com grande frequência.



Foto 2: Blecaute em *Carnaval Atlântida* (1956) – “Dona cegonha”

Os números de vedetes, em seus trajés ousados, cercadas de belas garotas também tiveram espaço dentro da comédia musical. Muitas vezes, em seus números, as vedetes do teatro interpretavam marchas que eram lançadas para o carnaval, como “Sassaricando”, por Virginia Lane na *Revista: Eu quero sassaricá*, no ano de 1951<sup>75</sup>. As vedetes também tiveram espaço nas comédias musicais. Assim como na revista, muitas vedetes apresentaram músicas candidatas a sucesso de carnaval.

Em *Garotas e Samba* (1957), encontramos Sonia Mamed interpretando a marchinha “Vai com Jeito”, em um quadro que se passa dentro do palco de uma boate, como parte do show que a casa noturna oferece. O figurino é inspirado nos trajés das vedetes do *Teatro de Revista*, assim como a postura da personagem no palco e a maneira de interpretar a canção. No livro *A canção no tempo*, essa marcha de carnaval, “Vai com jeito”, é citada como “uma das preferidas do ano”, e está listada como uma das dez canções mais importantes de 1957 (SEVERIANO & MELLO, 1997, p. 332).

---

<sup>75</sup> A existência do quadro de *vedete* ou de *plateia* nos foi informado através de comunicação pessoal da autora Neyde Veneziano, assim como a presença da canção e da vedete citada.





Foto 3 - Sonia Mamed em *Garotas e samba* – “Vai com jeito”.

Outro quadro revisteiro comum nos filmes da Atlântida, a *Apoteose*, “que vem do grego, *apotheosis*, e significa divinização”, teve origem muito antes do *Teatro de Revista*. Mas foi importada pela comédia musical no formato estabelecido por ela, na qual “o tema da apoteose não tinha nada a ver com o restante da revista”. “Durante muito tempo, este quadro final teve conotação de exaltação patriótica” e “eram as riquezas do Brasil que mais frequentemente forneciam o tema das apoteoses”. Cantavam-se as belezas do Brasil, suas pedras preciosas, as personalidades ou heróis, ou até mesmo algum grande invento recente (VENEZIANO, 1991, p. 109-113).

A apoteose ao Rio de Janeiro, de *Aviso aos navegantes* (1951), acontece dentro do show do navio onde viajam as personagens; o cantor principal é Francisco Carlos, interpretando “Rio de Janeiro”, de Ary Barroso. O cenário é a “cidade maravilhosa”, descrita pelas personagens durante a narrativa como impossível de se manter longe dela. Muitas bailarinas, Eliana e Oscarito dançam ao som do samba-exaltação<sup>76</sup>. Anselmo Duarte, que faz par romântico com Eliana, entra no palco ao fim da canção para o beijo. Oscarito fecha, literalmente, a cortina.

Os quadros musicais dos filmes da Atlântida que têm suas raízes no *Teatro de revista* são muitos, mas não foi apenas a Revista a referência aos números musicais das comédias de carnaval. Outra forma de apresentação artística popular que influenciou o modelo dos quadros musicais da comédia popular foi o circo e suas variantes, como o circo-teatro e o

<sup>76</sup> Samba-exaltação, composição que marca principalmente a consolidação do estilo de Ary Barroso. São características desta composição a variação de andamentos e o uso de crescendos e diminuendos como fatores de dramatização, e sobretudo, a conjunção de uma percussão forte, sacudida, com melodias brilhantes e refinadas (SEVERIANO, 2008, p. 157 e 158). Este estilo de samba surgiu na década de 40 e teve seu ápice com a inclusão de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso no filme *Alô amigos* (*Saludos amigos*), dos estúdios Disney, no ano de 1942.

mambembe. Como é de conhecimento geral, muitos artistas e cantores que atuaram nos filmes da Atlântida tiveram suas raízes nas lonas e picadeiros. Oscarito, nascido dentro de uma família circense, viveu e trabalhou em circo por quase 30 anos (MARINHO, 2007, p. 83); Adelaide Chiozzo<sup>77</sup> nos informou que fez muitos shows nos picadeiros, em cidades onde não havia teatro nem cinema. Até mesmo Billy Blanco, autor de algumas das canções das comédias da Atlântida, nos disse que fez muitos shows em circo<sup>78</sup>. Esse trânsito fluente, por parte dos artistas, entre teatros e circos, circo-teatro, mambembes e pavilhões dava-se pelo fato de muitas cidades do interior dos estados não contarem com um espaço destinado às apresentações artísticas. Daniele Pimenta nos explica que:

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

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

A contribuição maior do circo para os quadros musicais das comédias populares nasceu há muitas décadas, quando em 1881, o palhaço *Pepino* 88 “lançou a novidade das cançonetas”, baseado em números que o ator Benito Jiménez exibia desde 1842, na Argentina. Segundo José Ramos Tinhorão, estes números foram aplaudidos até mesmo “pelo Imperador D. Pedro II no Rio de Janeiro, em 1885”. Esse palhaço teria antecipado o tipo de quadro que consagraria anos mais tarde Eduardo das Neves, que inaugurou a “era do autor profissional de música popular urbana, lançando na década de 1890 folhetos com as letras de suas composições”. Esta forma de apresentação não foi exclusividade de Eduardo das Neves. Benjamin de Oliveira (1870 – 1954) também atuou de violão em punho. Por ser negro, utilizava “uma maquiagem com base no alvaiade por ele mesmo desenvolvida”. Houve

---

<sup>77</sup> Esta informação foi obtida através de entrevista concedida, pela cantora, a esta pesquisa.

<sup>78</sup> Esta informação foi obtida através de entrevista concedida, pelo compositor, a esta pesquisa.

também outro palhaço-cantor,<sup>79</sup> chamado *Veludo*. O nome do ator era Antonio Correia, e ele foi citado por Mário de Andrade em uma revista de 1928 em cujas páginas publicou a partitura e a letra de uma das canções do humorista (TINHORÃO, 2006, p. 85-96). Esta tradição deixou os picadeiros e entrou nas telas por meio de Oscarito e de Grande Otelo. A capacidade desses cômicos em trazer público para as salas de exibição era tão significativa que, quando Burle se desentendeu com Oscarito, durante as gravações de *Carnaval Atlântida* (1953), Severiano Ribeiro, homem de negócios, não hesitou e colocou para fora da produção um dos fundadores da companhia para não perder Oscarito. Esse ator, na função de cômico-cantor, lançou algumas músicas de carnaval como a “Marcha do neném” e “Toureiro de Cascadura”. Grande Otelo foi intérprete, em *Carnaval Atlântida* (1953), da marcha “Cachaça”, de autoria de Lucio Castro, Heber Lobato, Marinósio Filho e Mirabeau. Essa canção “deflagrou um ciclo etílico de marchinhas que imperaria nos carnavais seguintes: “Saca-rolha” (1954), “Ressaca” (1955), “Turma do funil” (1956)” e projetaram Mirabeau Pinheiro como compositor. Em *A canção no tempo*, a marcha “Cachaça” aparece como uma das sete mais importantes do ano, sem ordem de classificação (SEVERIANO, MELLO, 1997, p. 297).

Outras manifestações culturais também deram suas colaborações aos números musicais da Atlântida. O carnaval, além das marchinhas que eram compostas para a data, trouxe os números musicais em que as personagens masculinas se travestem. É de consenso que nas festas de Momo os homens, heterossexuais, muitas vezes se vestem com trajes femininos. Essa prática difere daquelas dos shows de transformistas que buscam o glamour, o brilho. O figurino feminino, utilizado por homens no carnaval, beira o esculacho. São maquiagens pesadas e borradas e as roupas deformadas, propositadamente, pela falta de curvas não preenchidas. Encontramos exemplos de utilização da canção em quadros com esse formato em diversos filmes como *Aviso aos navegantes* (1951) e *Barnabé, tu és meu* (1952), quase sempre na interpretação de Oscarito e Grande Otelo.

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

---

<sup>79</sup> Palhaços-cantores, ou Parlapatões eram os palhaços que tocavam violão enquanto cantavam músicas de duplo sentido e faziam brincadeiras e meneios com o corpo, conversando com o público e colocando os espectadores para cantar (MARINHO, 2007, p. 85 e 86).

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

Se o rádio divulgava e promovia as vozes, o cinema lhes dava rostos, gestos, olhares, material suficiente para enlouquecer até os súditos mais exigentes. Quando perguntamos para Carlos Manga se os cantores e músicos, que trabalharam nos filmes que dirigiu, ganhavam algum dinheiro pela atuação, sem hesitação ele respondeu que: “muito pouco, porque todo mundo queria fazer”<sup>80</sup>. A oferta abaixava o preço do cachê dos iniciantes, e até mesmo dos consagrados. O que fazia um músico lutar por um lugar dentro do filme musical da Atlântida não era o valor do cachê, mas a certeza de reconhecimento popular e, por consequência, convites para muitos bailes e shows, além da venda dos discos. A proximidade do rádio era tão grande com o cinema brasileiro que vários números musicais foram gravados em estúdios de rádios.

### **As canções**

Existe uma lista extensa de canções que foram inseridas nos filmes da Companhia Atlântida, como parte da trilha musical. A utilização dessas composições reflete o processo de estabelecimento da cultura de massa no Brasil.

---

<sup>80</sup> José Carlos Aranha Manga, diretor de 21 filmes da Atlântida. Informações obtidas em entrevista concedida pelo diretor, para este trabalho, por intermédio do programa Globo Universidades, que apoiou esta pesquisa.

Diferindo do modelo do musical de Hollywood, as canções não substituíram os diálogos. As canções, desligadas da narrativa, eram composições populares, refletindo mais o mercado do que a tênue linha da história. Um exemplo muito claro é a primeira canção inserida na trilha de *Aviso aos navegantes* (1951), o baião “Bate o bumbo, Sinfrônio”. “Em 1950, vivia-se o auge do ciclo do baião, com vários compositores (Klecius Caldas, Armando Cavalcanti, Hervê Cordovil) e intérpretes (Marlene, Emilinha Borba, Ivon Curi) de outras áreas aderindo ao ritmo nordestino” (SEVERIANO & MELLO, 2006, p. 280). Esse baião, de autoria de Humberto Teixeira, utilizado para apresentar a personagem Cleia (Eliana Macedo), é totalmente desligado da narrativa e da personagem, uma cantora em turnê pela Argentina, mas atendia ao gosto popular, ao que o público de cinema esperava ouvir.

Durante os primeiros anos da companhia Atlântida, as canções utilizadas para compor as trilhas eram escolhidas entre os sucessos que pudessem levar o público ao cinema como aconteceu, por exemplo, em *Fantasma por acaso* (1946), que teve em sua trilha a canção “Terra seca”, de Ary Barroso, que era sucesso desde o ano de sua composição, 1943. Outras canções consagradas que foram utilizadas em trilhas da Atlântida foram: “Tabuleiro da baiana”, de Ary Barroso, em *E o mundo se diverte* (1949); “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu, em *Carnaval no fogo* (1949); e “Feitiço da vila”, de Noel Rosa e Vadico, em *Aí vem o Barão* (1951), entre outras.

Inseridas na mesma trilha que canções consagradas pelo grande público, os lançamentos eram exibidos em grande quantidade. A canção mais utilizada de forma inédita foi a marchinha de carnaval. Havia filmes musicais específicos, os musicais de carnaval, filmados sempre nos meses de dezembro para exibição em janeiro e fevereiro, que eram uma vitrine para as canções candidatas ao sucesso nas festas de Momo. Durante quase duas décadas, a função de apresentar ao público as músicas para o carnaval, que antes pertencia ao *teatro de revista*, passou a pertencer aos filmes da Atlântida. Mas, como o mercado fonográfico brasileiro não vivia apenas de carnaval, outras músicas eram lançadas nos musicais da companhia exibidos no decorrer do ano. São dezenas de sambas, baiões, foxes e sambas-canção. Uma lista das composições inseridas em cada um dos filmes da Atlântida pode ser consultada na dissertação: *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica - 1942/1962*<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Dissertação disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=000771648>

Entre os intérpretes de canções mais frequentes nos filmes da Atlântida, encontramos Emilinha Borba, Francisco Carlos, Ivon Curi e Adelaide Chiozzo. No princípio, esses cantores apareciam como eles mesmos no filme, mas com o passar do tempo foram incorporados à narrativa e chegaram a assumir papéis principais nas produções. Outra presença constante, nos filmes da Atlântida, foram as rainhas e reis do rádio, que depois de obterem seus títulos faziam aparições nas telas para consagrar o rosto que compunha, com a já consagrada voz, a imagem das estrelas da Era de Ouro do rádio.

Entre os compositores de canções mais frequentes, destacamos Ataulfo Alves, Ary Barroso, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi, Nássara, Peter Pan, Humberto Teixeira, Klecius Caldas, Lamartine Babo e Billy Blanco, entre outros.

### **As canções nos filmes de Carlos Manga**

Carlos Manga era um apaixonado pela música e pelo cinema norte americano. Sócio-fundador e presidente do Clube Sinatra-Farney, ao assumir a direção dos filmes da Atlântida, decidiu aproximar o musical brasileiro do musical de Hollywood, pois, segundo o diretor, era este filme que fazia concorrência com o filme brasileiro. Produções de outros países não preocupavam o diretor.

Em seu primeiro filme na Atlântida, *A dupla do barulho* (1953), Manga dispensou a canção de Klécio Caldas e Armando Cavalcante, tradicionais compositores da Atlântida, por não concordar em utilizar uma música que “não desse sentido à cena”. Segundo Manga, a canção apresentada pelos compositores era, como de costume, mais uma música para ser tocada nas rádios, e ele desejava uma canção que tivesse letra ligada aos sentimentos da personagem principal. Billy Blanco, compositor ainda distante do conhecimento popular, e primo de Manga, pediu ao diretor que lhe desse uma chance e apresentou a canção “A grande verdade”, de sua autoria, que foi imediatamente incorporada à trilha. A letra da canção estava completamente ligada à personagem que era apaixonada pelo melhor amigo, e que não percebia os sentimentos da amiga.

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

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

Não foram apenas as letras das canções que mudaram com a chegada de Manga. A forma como as canções foram inseridas nos filmes também mudou. As canções distribuídas, anteriormente, sem critério, pelo filme, começaram a ser utilizadas de forma a auxiliar na apresentação e caracterização de personagens. No filme *De vento em popa* (1957), Manga utiliza três canções para acompanhar a transformação da personagem Lúcia (Dóris Monteiro). A personagem, na tentativa de conquistar o amor de sua vida, modifica-se. A transformação acontece com a vestimenta e com a maneira com que a atriz/cantora sofisticada a interpretação das canções, aproximando-se do *cool jazz*, no momento da conquista. Nunca, em um filme da Atlântida, houvera uma interpretação tão sofisticada, assim como a harmonia da última canção interpretada por Dóris, de autoria de Billy Blanco.

## **Conclusão**

Após análise e mapeamento das inserções de canções nos filmes da Companhia Atlântida Cinematográfica, produzidas entre os anos de 1942 e 1962, podemos afirmar que o acervo é de extrema importância por conter registros audiovisuais dos cantores da música popular brasileira, em um tempo em que a televisão não existia, ou que ainda não era capaz de produzir programas pré-gravados.

Podemos seguramente dizer que as canções foram inseridas, antes de Carlos Manga, na trilha afirmando a chegada da cultura de massa e que em momento algum elas cumprem o papel desempenhado pelas canções no musical norte-americano, onde a letra das canções toma a função dos diálogos.

Os filmes produzidos pela Atlântida não tiveram armazenamento adequado por muitas décadas e sem trabalhos de restauração e preservação encontram-se em estado de deterioração muito grande. Faz-se necessário empenho das autoridades para restauro e preservação de material tão importante para o registro da música popular brasileira.

## **Referências**

- BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: Drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.
- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987.
- ONOFRI, Cintia Campolina de. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Unicamp, 2005. (dissertação de mestrado)
- PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 2009.
- SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo volume 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1991.