

## A Atlântida e seus sons

Claudiney Rodrigues Carrasco<sup>1</sup>  
Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo descreve a inserção da trilha musical e da trilha sonora nos 66 filmes da Atlântida Cinematográfica, produzidos entre os anos de 1942 e 1962, e identifica as modificações ocorridas nas trilhas e no número de público pagante, relacionando com a aquisição de equipamento de gravação e edição de áudio, pela companhia.

**Abstract:** This paper describes the insertion of the musical score and soundtrack, of 66 movies of Atlântida Cinematográfica, produced between 1942 and 1962, and identifies the changes that occurred on the tracks and the number of paying public relating to the purchase, of equipment for recording and editing audio, by de company.

**Palavras-chave:** Atlântida Cinematográfica, trilha musical, trilha sonora.

**Keyword:** Atlântida Cinematográfica, sound track, original sound score.

A Companhia Atlântida Cinematográfica foi fundada, no ano de 1941, por Moacyr Fenelon de Miranda Henriques e José Carlos Queiroz Burle. Após a redação de um manifesto, idealizado por Burle e escrito por Alinor Azevedo, e a anexação deste às ações, que seriam vendidas, os sócios procuraram investidores. Alertados por um amigo, sobre a idoneidade de Leandro Ribeiro, que havia sido colocado no cargo de presidente da empresa, Fenelon e Burle entraram em uma negociação para consolidar a saída de Leandro, que cedeu após receber uma grande quantia em dinheiro (BARRO, 2007, p. 94 a 97).

Após o acordo de retirada do antigo presidente, somado aos gastos para oficializar a empresa, não sobrou dinheiro, como explica Máximo Barro:

*“... antes mesmo da produção do primeiro filme, a companhia deixava de cumprir o prometido no Manifesto, e a construção de um estúdio moderno foi substituída pelo aluguel de um antigo local de jogos proibidos, o frontão, onde se praticava o extinto jogo de pelota basca. [...] O tratamento acústico foi resolvido capeando teto e paredes com esteiras de peri-peri. Para economizar mais um funcionário ficava sentado no teto, de*

---

<sup>1</sup> Professor Doutor Claudiney Rodrigues Carrasco – professor titular da Universidade de Campinas – UNICAMP.

<sup>2</sup> Sandra Cristina Novais Ciocci Ferreira – mestre em música e membro do grupo de pesquisa em música aplicada à dramaturgia e ao audiovisual da Universidade de Campinas – UNICAMP.

*binóculos em punho, acompanhando o tráfego de aviões e avisando quando a tomada podia ser rodada sem ruídos externos. [...]A câmara utilizada era do tempo do cinema mudo. As extraordinárias habilidades artesanais de Fenelon improvisaram um motor síncrono, responsável por captar o som direto (BARRO, 2007, p. 46).*

Desde o início do processo de industrialização da música, com as primeiras gravações em disco de composições musicais, não basta aos músicos, compositores e intérpretes a habilidade artística. A qualidade da tecnologia à disposição do artista passou a ser fundamental na qualidade do trabalho desenvolvido. Na Atlântida, sempre houve a preocupação em fazer um cinema de qualidade, por parte de seus fundadores. Mas, a compra de equipamentos para gravação de áudio ocorreu após a aquisição de espaço físico, adequação deste para transformá-lo em estúdio e o investimento em equipamentos de filmagem. Depois de tudo isso, não havia verba para comprar um equipamento de som razoável, mesmo que usado.

A promessa, firmada no manifesto de que *“Todo material a ser adquirido pela empresa será importado nos Estados Unidos da América do Norte, sempre do último modelo de cada tipo, o mesmo empregado pelas grandes companhias ianques”* (BARRO, 2007, p. 89), não pôde ser cumprida. A solução foi produzir localmente parte dos equipamentos. O de revelação e equalização do som foi feito por Silvio Rabelo que se tornou especialista nesse tipo de trabalho, pois também montou um equipamento similar na Cinédia. Foi em trabalhos como técnico de rádio que Silvio adquiriu experiência profissional, mas seus conhecimentos específicos de cinema não eram profundos, como a vasta maioria dos profissionais do cinema brasileiro na época. Vencendo a limitação, ele partiu do pressuposto de que som era som em qualquer tipo de gravação, havia que se definir uma qualidade mínima para o som a ser reproduzido, tanto numa emissora de rádio, como no cinema.

Uma soma de peças e equipamentos, de Fenelon e Burle, foi levada para Atlântida e unida a outras de diversas origens, por Silvio. Os funcionários da Atlântida chamavam de Frankenstein o resultado final, numa alusão à mistura improvisada de dispositivos valvulados, nem sempre compatíveis, como o famoso monstro criado por Mary Shelley. Segundo os funcionários, o equipamento produzia uma qualidade de som muito ruim.

Essa afirmação por parte dos funcionários não pode ser definida com precisão na atualidade, pois dos filmes produzidos, com a utilização desta primeira fase de

equipamentos, só restaram dois – *Tristezas não pagam dívidas* (1944) e *Fantasma por acaso* (1946). Tivemos contato com as cópias destes filmes e constatamos que o material está muito comprometido e seria impossível distinguir o que realmente foi má qualidade da gravação e o que seria condição precária de conservação, deterioração. O importante é citar que, em depoimentos a Hernani Heffner<sup>3</sup>, um dos funcionários, Jesus Narvaez, afirmou que a qualidade do som era limitada, o que restringia a realização de determinados sons. Na época, o som de filmes era monofônico, isto é, utilizava-se apenas um canal em qualquer das etapas de realização – captação, modulação, equalização, edição e transcrição óptica. Não era permitido o controle mais fino da gravação. Isso significa que a Atlântida no início padecia das mesmas questões de que a Cinédia padeceu, ou seja, não se podia fazer a edição de som. Contudo, esse procedimento era possível e utilizado pelas companhias de cinema dos Estados Unidos, desde a década de 30.

O que o equipamento, ou a falta dele, determinou na trilha musical dos filmes da Atlântida foi a separação entre música e diálogos. Os três elementos que constituem a trilha sonora de um filme nunca estavam juntos. Quando a personagem falava, não tinha música; quando tinha música, não havia fala. Ruídos de sala eram praticamente inexistentes, tal como acontecia nos filmes da primeira fase do cinema sonoro. Não temos muitos exemplos concretos, mas podemos nos basear no que existe no filme *Fantasma por acaso* (1946). Neste filme temos quatro inserções de música distintas. José Sobrinho Filho (Oscarito) morre e é recepcionado no céu por dois anjos (Renata Fronzi e Mara Rúbia). Os anjos comunicam que estão preparando uma festa pelo aniversário de morte da Princesa Isabel e que ele deve escolher um quadro para participar. Neste momento, 26 minutos de filme, ele é levado para observar a primeira sala de ensaio. Neste espaço existe uma roda de moagem empurrada por escravos. Um dos escravos é Ciro Monteiro que interpreta a canção *Terra seca*, de Ary Barroso. Ao fim da canção, José Sobrinho Filho avisa aos anjos que não gostou daquela sala e é levado a um segundo ambiente, onde Edméia Coutinho canta *Lamento de uma raça*, de J. Piedade e José Adjuncto. A terceira inserção musical ocorre apenas no final do filme, em cena que reproduz uma festa na casa do par romântico Clarice (Vanda Lacerda) e Rubens (Mario Basini). Clarice

---

<sup>3</sup> Hernani Heffner – Diretor de conservação da cinemateca do MAM no Rio de Janeiro e professor da PUCC Rio, nos informou através de entrevista no dia 12 de março de 2009.

organiza um baile e o marido contrata uma orquestra para a esposa. *Gaó e sua Orquestra* executam o tema de *Apanhei-te cavaquinho* de Ernesto Nazareth e acompanham Nelson Gonçalves, em canção não creditada. Existem ainda alguns temas tocados ao piano por Clarice, mas muito curtos e nunca no mesmo instante que as falas ou os ruídos. A música no piano sempre é interrompida para que as falas aconteçam, o que nos faz afirmar que o som do piano, provavelmente, foi gravado em som direto. Os créditos iniciais desse filme não mencionam o autor de trilha, pois na época não estavam, solidamente, estabelecidos os conceitos sobre o que era, ou não, parte de uma trilha musical, desta maneira, como não existe música extradiegética, as canções inseridas não foram consideradas como trilha musical.

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

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

A partir de 1948, as condições da Atlântida têm uma melhora considerável, tanto na parte de vídeo como na de áudio. As músicas começam a ser gravadas

dentro do próprio estúdio da empresa. Carlos Manga<sup>4</sup> contou que eles colocavam pano nas frestas das portas e das janelas e gravavam as canções dentro do estúdio à noite, quando o ruído externo era menor. Embora a qualidade da captação de som fosse de boa qualidade, quase sempre essa qualidade se perdia no processamento laboratorial. Os funcionários da empresa chamavam o laboratório de águas turbulentas, o que nos faz imaginar o resultado que se obtinha.

No lugar de equipamentos sofisticados a Atlântida usou a criatividade dos envolvidos no processo de produção de seus filmes. Anselmo Duarte deixou um depoimento, ao MIS, onde conta que na busca por um som mais sofisticado, ele havia utilizado em *Carnaval no fogo* (1949), o *recorder* como um canal e a moviola como outro, enviando a soma dos dois para um segundo *recorder*. Este procedimento permitiu-lhe obter uma velocidade, dar uma dinâmica de som que é muito mais interessante e eventualmente permite ter um número musical e um diálogo.

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

---

<sup>4</sup> Carlos Aranha Manga dirigiu 21 filmes para a Atlântida. As informações foram passadas em entrevista pessoal concedida em 29 de julho de 2009.

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

Dos onze filmes produzidos com o equipamento descrito, *Aí vem o barão* (1951), *Maior que o ódio* (1951), *Areias ardentes* (1951), *Barnabé tu és meu* (1952), *Os Três vagabundos* (1952), *Amei um bicheiro* (1952), *É pra casar?* (1953), *Carnaval em Caxias* (1953), *Carnaval Atlântida* (1953), *A dupla do barulho* (1953) e *Os três recrutas* (1953), tivemos acesso a seis deles e pudemos constatar a significativa melhoria na qualidade do áudio, tanto das gravações de voz e ruídos como das músicas inseridas, canções ou instrumentais. A mudança nos procedimentos de inserção de música nas cenas não aconteceu em um único filme, pois a comédia da Atlântida tinha mais de 10 anos de produção e era um produto lucrativo. Embora os procedimentos pudessem ser acrescentados aos filmes, os diretores não quiseram fazer uma mudança brusca e arriscar um produto consagrado pelo público. Por esse motivo, vemos novos procedimentos, no uso da trilha musical, aparecer gradativamente. Mas, é perceptível o crescimento da inserção de música instrumental extradiegética nas produções. Nesta época começa a haver distinção entre os diferentes trabalhos do compositor da trilha musical. Nos primeiros filmes, não havia uma preocupação em produzir música inédita para os filmes, muitos trechos eram pré-existentes e esse tipo de composição aparecia nos créditos como: “música de”. Com a chegada de novos equipamentos e a possibilidade de edição do som, os compositores passam a produzir trechos musicais inéditos e os créditos são modificados para: “partitura e arranjo de”.

O próximo salto tecnológico chega à Atlântida apenas em 1954, quando a companhia adquire os equipamentos de som da Maristela. Todo o equipamento, microfones e *recorder*, eram de excelente qualidade, mas o avanço expressivo acontece, sobretudo, com a aquisição da mesa de oito canais. O equipamento era de tamanha qualidade que mesmo após o período de produção de filmes ser encerrado, em 1962, a Atlântida permaneceu como uma empresa da área de cinema e oferecia serviço de finalização de som. Ironicamente, após tantos desentendimentos entre os produtores da comédia popular da Atlântida e os integrantes do movimento do

cinema novo, o som de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) foi finalizado neste equipamento, dentro dos estúdios da Atlântida.

A Atlântida atingiu então, uma maturidade tecnológica que proporcionou a fluência da maturidade artística, isto é, uniu experiência profissional à qualidade de equipamentos. Esta parceria levou a produção da Atlântida a uma fase de maior aprimoramento técnico e estético que aparece nos filmes e na trilha musical dos filmes de Carlos Manga. Um exemplo é a trilha de “*Nem Sansão nem Dalila*” (1954) que teve o tema central da trilha composto por Luiz Bonfá e os arranjos e a regência de Lírio Panicalli. Essa trilha segue os moldes das trilhas grandiosas e orquestrais que Max Steiner produziu para os filmes de Hollywood desde o início da década de 30. A música de *Nem Sansão nem Dalila* foi gravada por uma grande orquestra, dentro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Nos filmes de Manga, que possivelmente influenciou a compra dos equipamentos em 1954, um ano depois do seu início como diretor na Atlântida, as trilhas se sofisticam e o grande número de canções em formato de número musical, que acontecia, anteriormente, desaparece. As canções inseridas passam a ser escolhidas, pessoalmente pelo diretor, e passam a auxiliar a história, não mais produzindo a sensação de quebra na narrativa.

Se analisarmos a lista de filmes produzidos pela Atlântida e os compositores que trabalharam em cada uma das produções, constataremos que a música não diegética, instrumental, da Atlântida foi, em sua maior parte, produzida por dois nomes: Lírio Panicalli e Alexandre Gnatalli. O primeiro atuou desde os primeiros filmes até a última produção da companhia, o segundo, mais intensamente na segunda década da empresa, embora encontremos trabalhos de Radamés Gnatalli, Léo Perachi, Lindolpho Gaya, Luiz Bonfá e Guio de Moraes, mas em número muito pequeno de trabalhos por compositor.

Existe uma trilha, composta no ano de 1944, por Guerra-Peixe para o filme *Tristezas não pagam dívidas*. O compositor nessa época “entrou em contato com H. J. Koellreutter com objetivo de aperfeiçoar-se em análise musical e estética”. Até esse período Guerra-Peixe havia “composto obras de tendência clássica, embora com melodia brasileira, a partir dessa data a sua música começa a ser dodecafônica. Consequentemente repudiou e destruiu quase tudo quanto havia feito até então” (MARIZ, 2000, p. 318).

Bastaria-nos, para citar a importância da preservação e estudo das trilhas da Atlântida, o exemplo de Guerra-Peixe, mas nesses filmes estão os únicos registros audiovisuais de grandes nomes da música popular brasileira, em um tempo em que a televisão não existia. Nas comédias da Atlântida encontramos: Adelaide Chiozzo, Alvarenga e Ranchinho, Ataulfo Alves, Blackout, Bob Nelson, César de Alencar, Dick Farney, Dóris Monteiro, Emilinha Borba, Francisco Carlos, Isaurinha Garcia, Ivon Cury, Luiz Gonzaga, Nora Ney, Odete Lara, Quitandinha Serenaders, Rui Rey e Trio Irakitan, entre outros, interpretando canções que vão de Assis Valente a Billy Blanco.

Infelizmente, não podemos pesquisar todas as trilhas compostas para os filmes da Atlântida, pois um incêndio e uma inundação nos depósitos da empresa destruíram alguns títulos. Atualmente, na Cinemateca Brasileira, encontramos à disposição de pesquisadores, 47 filmes de longa metragem e o documentário *Assim era a Atlântida* (1974). Que é um número considerável, se considerarmos as condições de conservação às quais esse material foi submetido durante os anos.

O cinema popular brasileiro, com exemplo nas produções da Atlântida, sempre teve o aceite por parte do público de cinema no Brasil. Não existem dados concretos quanto à quantidade de público nos primeiros filmes, pois o, anteriormente citado, incêndio destruiu, também, os arquivos de documentos da empresa, mas, segundo os arquivos da família Severiano Ribeiro, o público, em 1947, era de aproximadamente um milhão de espectadores por filme, que atingiu a marca de 15 milhões em *o Homem do Sputnik* em 1959.

Podemos concluir, que o equipamento de captação e edição de áudio, utilizados durante as 66 produções da Atlântida, foi fundamental para a melhoria da produção da trilha musical, assim como da trilha sonora, o que levou ao refinamento das produções, pois permitia, plenamente, a utilização da trilha musical como auxiliador na condução da narrativa, o que levava o público a uma maior compreensão do filme, aumentando o número de espectadores nas salas de exibição por todo o país. Faz-se necessário enfatizar a importância dos filmes da Companhia Atlântida cinematográfica, no estudo das diversas áreas do cinema, assim como da música popular brasileira e a necessidade de, efetivamente, trabalhar para a restauração desses filmes antes que seja impossível fazê-lo.

**Referência bibliográfica:**

BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: Drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa oficial, 2007.

HEFFNER, Hernani. Entrevista concedida a Sandra Ciocci, nas dependências do MAM Rio de Janeiro, no dia 12 de março de 2009.

MANGA, Carlos. Entrevista concedida a Sandra Ciocci, na casa do diretor, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 29 de julho de 2009.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.