UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

VIVIANE BORGES FRAGA

Direção de arte em comédias musicais:
Um estudo sobre filmes brasileiros entre as décadas de 1930 à 1960

Juiz de Fora
2016

VIVIANE BORGES FRAGA

Direção de arte em comédias musicais:
Um estudo sobre filmes brasileiros entre as décadas de 1930 à 1960

Trabalho de conclusão de curso apresentada ao Instituto de Artes e Design – IAD/UFJF, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual, sob orientação do Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo.

Juiz de Fora
2016

AGRADECIMENTOS

À Deus, por ser a base de minhas conquistas;

Aos meus pais, Clair e José Anor, que me apoiaram e não mediram esforços para me ajudar durante todo o curso e também ao Felipe, que juntos foram suportes importantes e me incentivaram ao investir neste caminho;

Ao professor Dr. Luís Alberto Rocha Melo, que confiou no meu objeto de estudo, pela dedicação em suas orientações prestadas na elaboração deste trabalho e colaborando no desenvolvimento de minhas ideias;

À Universidade Federal de Juiz de Fora, instituição de ensino que contribuiu para a concretização deste objetivo juntamente aos demais professores pela dedicação em transmitir todo conhecimento necessário à minha formação acadêmica;

Aos meus amigos e aos companheiros de curso, com os quais dividi ótimos momentos durante o período de formação;

À todos, muito obrigada.

VIVIANE BORGES FRAGA

DIREÇÃO DE ARTE EM COMÉDIAS MUSICAIS:
Um estudo sobre filmes brasileiros entre as décadas de 1930 à 1960

Trabalho de conclusão de curso, apresentado a Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Juiz de Fora, 31 de janeiro de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo (Orientador)
(IAD/UFJF)

Profa. Dra. Karla Holanda de Araújo

(IAD/UFJF)

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares
(IAD/UFJF)

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo analisar as características e peculiaridades da direção de arte em produções cinematográficas brasileiras de filmes musicais carnavalescos, a partir de três obras cinematográficas produzidas em diferentes décadas, de 1930, 1950 e 1960 especificamente. Observar as singularidades deste trabalho em um período em que ainda não se tinha esta habilidade estabelecida tecnicamente para as produções cinematográficas e o uso de construções cenográficas ainda carregava grande influência da cenografia teatral, diferentemente dos dias atuais, em que trazemos a tecnologia e os efeitos visuais criados em computador como forte aliado. Tendo como base três obras principais, que são *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, Cinédia – 1936), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, Atlântida Cinematográfica – 1952) e *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, Herbert Hichers – 1961) poderemos explorar especialmente questões relacionadas às construções cenográficas dos números musicais presentes nestes filmes. É fato que academicamente temas relacionados à direção de arte em cinema ainda são pouco discutidos em nosso país e foram imprescindíveis os referenciais teóricos disponíveis para esta pesquisa para trazer à tona os elementos históricos, sua evolução e as características próprias da direção de arte do nosso país.

Palavras-chave: cinema brasileiro, análise fílmica, direção de arte

ABSTRACT

This work has as main objective to analyze the characteristics and peculiarities of the direction of art in Brazilian cinematographic productions of carnivalesque musical films, to debate and to investigate the present theme from cinematographic works produced in different decades, of 1930, 1950 and 1960 specifically and through different producers and directors. Observing the singularities of this work in a period that had not yet had this technically established ability for cinematographic productions and the use of scenographic constructions still carried great influence of theatrical stage, unlike the present day, in which we loaded the technology and visual effects created on computer as a strong ally. Based on three main works, which are *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, Cinédia – 1936), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, Atlântida Cinematográfica – 1952) and *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, Herbert Hichers – 1961) we can explore especially issues related to the numbers in these films. It is a fact that academically themes related to the direction of art in cinema are still little discussed in our country and were indispensable the theoretical references available for this research, to bring to the fore the historical elements, its evolution and the characteristics proper to the direction of art of our country further enriches the Brazilian film culture as a whole.

Keywords: Brazilian cinema, film analysis, art direction

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....1

1.ALÔ, ALÔ, CARNAVAL.....9

1.1 Sinopse.....9

1.2 Análise Descritiva.....9

2.CARNAVAL ATLÂNTIDA.....24

2.1 Sinopse.....24

2.2Análise Descritiva.....24

3.UM CANDANGO NA BELACAP.....38

3.1 Sinopse.....38

3.2Análise Descritiva.....39

4.CONSIDERAÇÕES FINAIS.....54

5.FICHA TÉCNICA.....61

5.1 Ficha técnica de *Alô, alô, carnaval*.....61

5.2 Ficha técnica de *Carnaval Atlântida*.....63

5.3 Ficha técnica de *Um Candango na Belacap*.....65

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....68

INTRODUÇÃO

As referências de pesquisa sobre a direção de arte no cinema brasileiro ainda são poucas, se levarmos em consideração estudos sobre outras funções cinematográficas no nosso país, como produção executiva, direção, roteiro e direção de fotografia. São encontradas publicações acadêmicas acerca do tema, como as das autoras Vera Hamburger (*Arte em Cena: A direção de arte no cinema brasileiro)*, Gilka Padilha de Vargas (*Direção de Arte: Um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme Amarelo Manga*), Elisabeth Motta Jacob (*Um lugar para ser visto: A direção e arte e a construção da paisagem no cinema*) e Débora Brutuce (*A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990*). Todas publicações recentes, elaboradas já nos anos 2000, nos dando a evidência também de que este tema tem tomado maior importância e ganhado interesse especial para os pesquisadores do período atual.

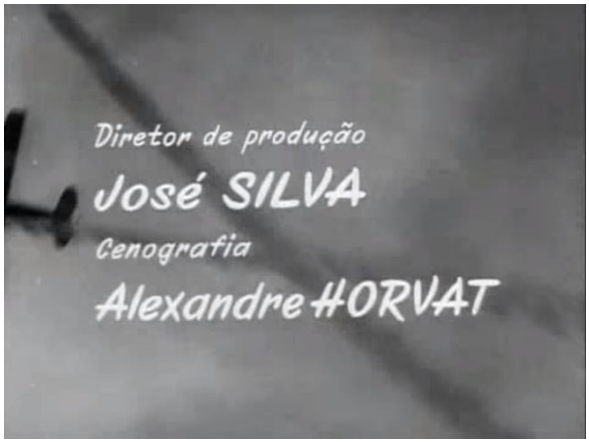
Em sua tese para obtenção do grau de Mestre, pela PUC do Rio Grande do Sul, Gilka Padilha de Vargas reuniu vários dados e pesquisas de diversos autores para elaborar uma contextualização sobre a história da direção de arte no Brasil e suas transformações ao longo dos anos.

Vargas menciona que por utilizar em sua pesquisa referências bibliográficas de diferentes épocas e países, como França, Espanha, Alemanha e Estados Unidos, foram encontrados diversos termos que relacionam profissionais ligados à direção de arte, tais como cenógrafo, diretor de arte, desenhista de produção, decorador, decorador arquiteto, entre outros. Assim também acontecia com funções como cenografia, decoração, desenho de produção, *décor*, direção de arte e ainda para designar os ambientes, como cenografia, cenário, *décor*, decorado, lugar, *space*, *place*, *set* etc[1]. Podemos perceber a diferenciação desses termos até mesmo ao relacionarmos as obras cinematográficas abordadas neste texto.

Em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961), nos deparamos nos créditos do filme com informações como a cenografia feita por Alexandre Horvat separadamente de categorias como maquiagem e decorador; neste caso a cenografia era uma informação sequente a de direção de produção, por exemplo. Este não era um caso isolado, nas produções cinematográficas deste período encontramos denominações diferentes para as mesmas

[1] VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme* Amarelo manga. Porto Alegre: PUC, 2014, p. 30.

funções ligadas à direção de arte, como mencionadas anteriormente, levando em consideração também que os profissionais poderiam exercer ao mesmo tempo diferentes funções das de arte, como produção, roteiro e direção, por exemplo. O roteiro principalmente, pois é intimamente ligado às questões cenográficas e de figurino.



Fotogramas dos créditos do filme *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Sabemos da grande influência do espaço do teatro e dos espetáculos teatrais em obras cinematográficas, evidentemente, nos deparamos com essa influência no que diz respeito à direção de arte, principalmente ao falarmos de cenografia. Os profissionais que trabalhavam com as questões de arte, durante o chamado "Primeiro Cinema"[2] eram os mesmos profissionais que trabalhavam com equipes teatrais. Vargas retoma alguns destes acontecimentos através dos estudos de Georges Sadoul, nos livros *As maravilhas do cinema*, de 1959 e *Georges Méliès*, de 1970, como base para o assunto[3].

Mesmo em filmes dos irmãos Lumière, que se utilizavam de ambientes externos para criarem seus filmes, podemos notar a importância das questões cenográficas para que a

[2] "O primeiro cinema pode ser dividido em duas fases. A primeira corresponde ao chamado cinema de atrações (de 1894 a 1906/1907). A segunda fase é nomeada período de transição, quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como narrativa (de 1906 a 1913/1915).
Cinema de atrações: O cinema de atrações tinha estratégia apresentativa, com objetivo de surpreender o espectador. Caracterizava-se como espetáculo visual. Era o exibidor quem ordena o espetáculo. Os cenários eram simples e o deslocamento dos atores de dava pelas laterais, reforçando o caráter de teatro.
Período de transição: A partir de 1907, os filmes passam a utilizar convenções narrativas cinematográficas, em busca de construir enredos auto-explicativos. Neste período os filmes duram cerca de 15 minutos, utilizando mais planos e contando histórias mais complexas. Também nesta fase tem-se uma crescente divisão do trabalho e especialização dentro do cinema – surgem diretores, roteiristas, cenógrafos etc." Fonte: Grupo de pesquisa CINEJOR.
Disponível em: http://gpcinejor.blogspot.com.br/2013/05/fases-do-primeiro-cinema.html

[3] VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme* Amarelo manga.. Porto Alegre: PUC, 2014, p. 30, 31 e 36.

construção das narrativas desses filmes fossem melhores elaboradas, já existiam preocupações com as locações, objetos de cena e figurino.

Imagem do filme *L'Arroseur Arrosé* (*O regador regado*) (Louis Lumière, 1895).[4]

Imagem do filme *A saída dos operários da Fábrica Lumière*, (Louis Lumière, 1895).[5]

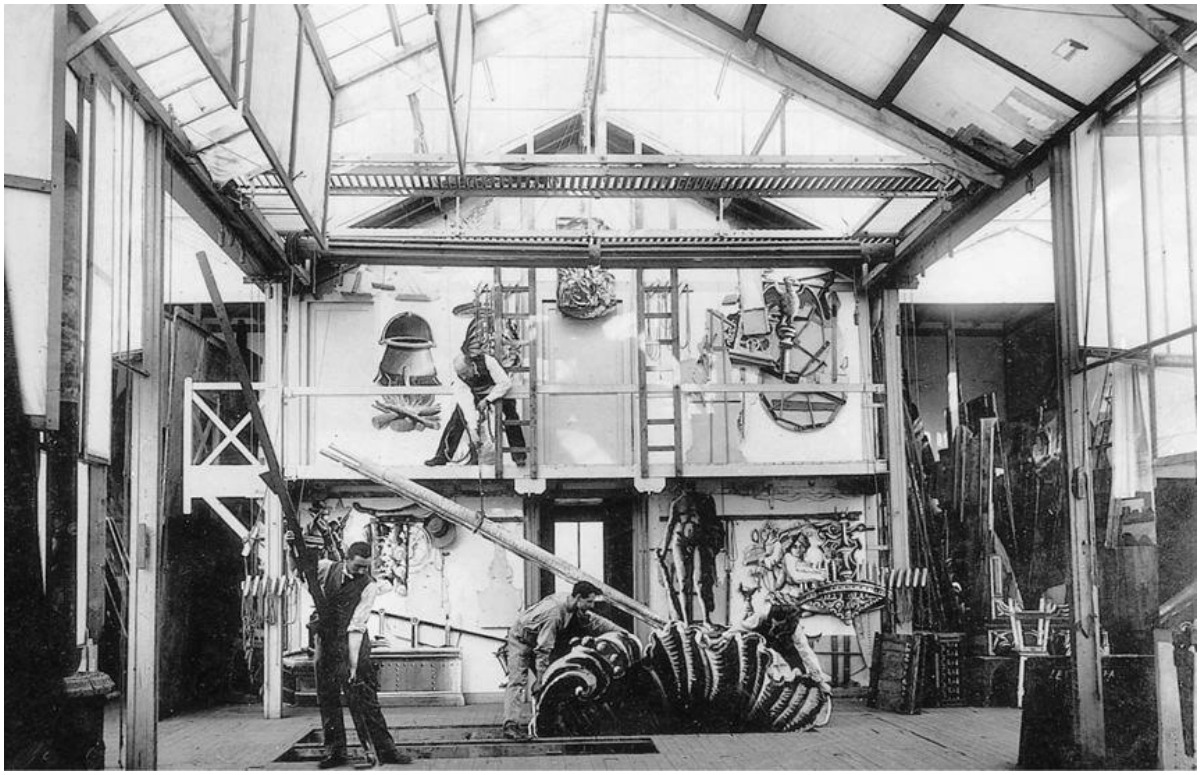
Diferentemente dos irmãos Lumière, Georges Méliès utiliza a criação de cenários para montar seu espetáculo cinematográfico. Méliès é considerado o primeiro cineasta a ter uma grande preocupação com a construção das imagens com efeitos visuais e a investir nas questões de arte dessas produções[6]. Georges Méliès filmava em um estúdio de vidro construído a partir de 1900, na tentativa de aproveitar a luz natural para criar seus ambientes.

[4]Disponível em: http://www.laprovincia.es/suscriptor/cultura/2015/05/22/lumiere-le-cinema-invente/708152.html. (Acesso em: 24 de abril de 2016)

[5] Disponível em: http://classicosnaoantigos.blogspot.com.br/2012/09/os-primeiros-filmes.html. (Acesso em 24 de abril de 2016)

[6] VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme* Amarelo manga.. Porto Alegre: PUC, 2014, p. 34.

Esses ambientes tinham certa complexidade na pintura, pois Méliès se preocupava com a criação de volume e de sombras, através de diversos tons de cinza, já pensando na etapa de pintura das películas reveladas. Tais ambientes eram carregados de elementos cenográficos teatrais, bem como a própria disposição dos elementos do cenário, dos atores e as filmagens dos quadros.[7]



Estúdio de Georges Méliès.[8]

[7] VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme "Amarelo manga".* PUC – RS, Porto Alegre, 2014. Página 36.

[8] Disponível em: http://obviousmag.org/entre_inquietacoes/2015/melies-e-a-arte-de-transformar-sonho-em-realidade.html (Acesso em 24 de abril de 2016)

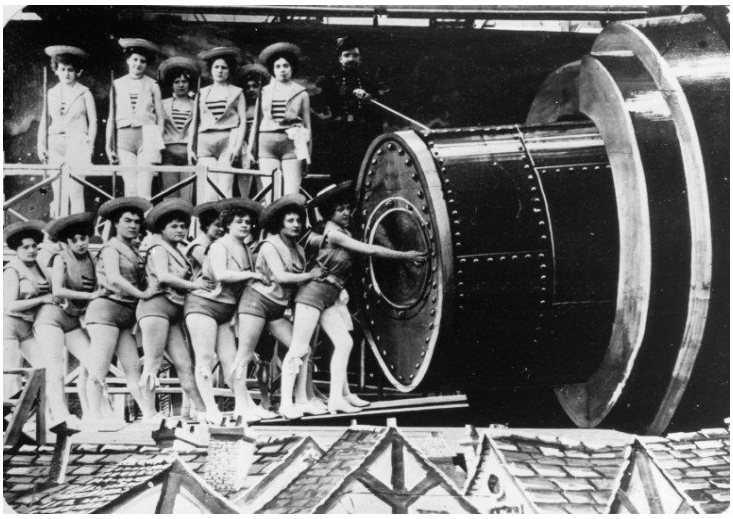


Imagem do filme *Viagem à Lua* (1902) de Georges Méliès. [9]

Vargas cita a pesquisa Léon Barsacq, *Le décor de film* (Paris, 1970), ao falar sobre o progresso técnico do cinema e suas consequências no que dizem respeito ao espaço cenográfico[10]. Entre 1908 e 1914 o cenário cinematográfico teria começado a se distanciar das fortes características teatrais, passando a dar a sensação de um espaço contínuo. A partir desse momento se tornaram mais comuns as filmagens mescladas entre ambientes internos e externos. Segundo ainda demonstram as pesquisas de Barsacq, Enrico Guazzoni teria sido o primeiro cenógrafo a fazer a construção de um cenário tridimensional, no filme *Quo Vadis?* (1911). Outros filmes, no entanto teriam ganhado grande destaque por esse uso, como *Cabiria* (Giovanni Pastroni, 1914) e alguns anos depois, por inspiração, David W. Griffith cria *Intolerância* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916), criando tridimensionalmente o maior *set* construído nos Estados Unidos até os dias de hoje. A partir de 1922, nota-se que não seria mais necessário o uso da técnica de pintura de Méliès (*trompe-l'oleil*[11]) para a criação de cenários. Vargas[12] menciona ainda que *Cabiria* ao possuir cenários tridimensionais pensados por Camillo Innocenti, aos quais era possível transitar explorando os ambientes e em que o espanhol Segundo de Chomón coloca uma plataforma móvel se deslocando paralelamente às cenas, reproduzindo maior relevo e textura, teria sido

[9] Disponível em: http://www.imdb.com/media/rm2772761344/nm0617588?ref_=nmmd_md_pv (Acesso em 24 de abril de 2016).

[10] VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme* Amarelo manga.. Porto Alegre: PUC, 2014, p. 40.

[11] "***Trompe-l'oeil*** é uma técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem possuir três dimensões. Provém de uma expressão em língua francesa que significa "engana o olho" e é usada principalmente em pintura ou arquitetura." Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Trompe-l'oeil

[12] VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme* Amarelo manga.. Porto Alegre: PUC, 2014, p. 42.

improvisado o que talvez tenha sido o primeiro *travelling* no cinema. A partir destas novas técnicas e de novos profissionais que passaram a ser designados para esses tipos de funções o cinema passou a poder eliminar grandes convenções do teatro para a construção dos cenários cinematográficos.

Segundo Vera Hamburger[13], o cinema norte-americano apropriou-se do termo *production designer* pela primeira vez em 1939, no filme ...*E o vento levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). A partir desse momento, funções como maquiagem, efeitos especiais e cenografia passaram a ser executadas a partir das instruções desse profissional, deixando de ser diretamente feitas a partir de um produtor ou diretor de uma obra cinematográfica. O termo definido no Brasil para esta função é de diretor de arte.

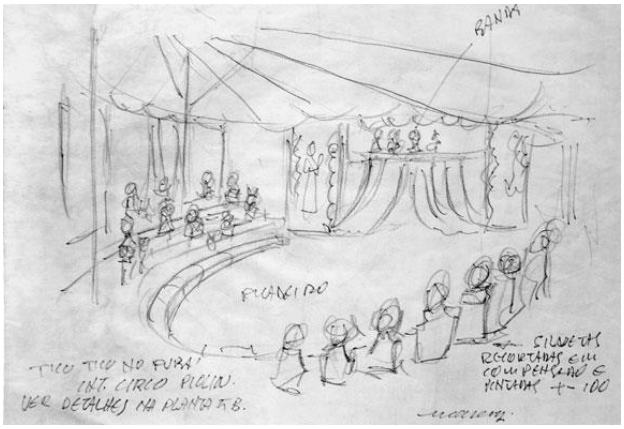
De acordo com a pesquisa de Vargas[14], tivemos conhecimento de que em 1978 foi criada a função de direção de arte oficialmente no Brasil, através do Decreto nº. 82.385 de 05 de outubro de 1978, que regulamenta a Lei nº.6.533 de 24 de maio de 1978, definindo a profissão do diretor de arte no Brasil.

Segundo Hamburger, essa definição no Brasil é recente, sendo usada pela primeira vez no ano de 1985, no filme *O beijo da mulher aranha*, dirigido por Hector Babenco, que contou com Clóvis Bueno como diretor de arte e teve em sua equipe Felippe Crescentti na cenografia e Patricio Bisso como figurinista. Naquele mesmo ano, no filme *A marvada carne*, de André Klotzel, Adrian Cooper também recebeu o mesmo título na equipe. No Brasil, funções como as de efeitos especiais tiveram pouco desenvolvimento por conta da grande quantidade de produções de baixo orçamento. No entanto, figurino e maquiagem já ganharam destaque em produções brasileiras, como cita Vera o filme *Castelo Ra-tim-bum* (Cao Hamburger, 1999), por exemplo.

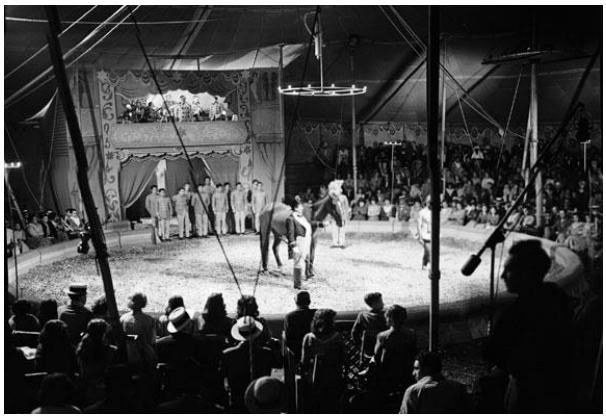
Ao falarmos em espaços cenográficos em nosso país, Vera Hamburger[15] comenta que a primeira cidade cenográfica do Brasil e da América do Sul foi construída por Pierino Massenzi, para o filme de Adolfo Celi, *Tico-tico no fubá* (1952). A cidade cenográfica foi reaproveitada para outros filmes, inclusive por outros cenógrafos.

---

[13] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena – A direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2014, p. 18-19.
[14] VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme* Amarelo manga.. Porto Alegre: PUC, 2014, p. 47.
[15] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena – A direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2014, p. 57.



Esboço para cena do filme *Tico-tico no fubá*. Dir. de arte Pierino Massenzi.[16]



Fotografia de cena do filme *Tico-tico no fubá*. Dir. de arte Pierino Massenzi.[17]

Pierino Massenzi foi um cenógrafo de grande importância entre os anos 1950 e 1960, se consagrando em sua profissão na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em entrevista para Vera Hamburger, Massenzi fala um pouco sobre as produções de chanchadas deste período:

> Não posso dizer que eu tenha feito chanchadas. As do Rio de Janeiro são boas, tem cenários realmente muito bonitos. Sempre admirei o trabalho de José Cajado Filho. Eu via que eles tinham a mesma dificuldade que a minha com os materiais, que eram poucos no mercado, mas o espaço deles era muito acanhado, enquanto eu tinha condições de fazer coisas grandiosas. Mesmo assim, fizeram muita coisa boa, não como história, pois eram

[16] Disponível em: http://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/225_ESTETICA+CINEMATOGRAFICA#/tagcloud=lista (Acesso em 25 de abril de 2016)

[17] Disponível em: http://www.sescsp.org.br/online/edicoes-sesc/225_ESTETICA+CINEMATOGRAFICA#/tagcloud=lista (Acesso em 25 de abril de 2016)

> chanchadas, mas como cenografia. Naquela época, tínhamos muita dificuldade com os materiais. Não havia a quantidade e variedade que existe hoje no mercado, e mesmo assim conseguíamos construir cenários majestosos, inventando soluções.[18]

A partir dos conhecimentos básicos sobre a trajetória histórica da direção de arte no cinema, exploro neste texto as peculiaridades desta área em filmes carnavalescos brasileiros entre as décadas de 1930 a 1950, especificamente partindo da análise fílmica de três obras cinematográficas: *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952) e *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961). O propósito é realizar uma análise descritiva da cenografia nos números musicais destas obras cinematográficas, observando também os figurinos produzidos para os números musicais. Entre os profissionais desta área presentes nestes filmes estão nomes como Alexandre Horvat, J. Carlos, Emilio Casalegno, Rui Costa, Martim Gonçalves e Victor Lima.

A metodologia aplicada a este texto será elaborada a partir de três capítulos expositivos, o primeiro deles sobre *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), o segundo sobre *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952) e em seguida *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961). Tais capítulos são compostos por sinopses e análises descritivas criadas separadamente. Para este trabalho, são utilizadas cópias em vídeos destas obras cinematográficas, disponíveis no site do Youtube na íntegra ou dividido em partes I e II, através de perfis como o da Cinemateca Popular Brasileira, que disponibiliza *Alô, alô, carnaval*, entre outros. Para *Alô, alô, carnaval* inclusive a análise é bastante prejudicada por conta da cópia do filme ao qual consegui acesso. O filme passou por um processo de restauração em 2001, porem, a cópia em questão não é disponibilizada ao público via internet e não foram ainda elaboradas cópias físicas para venda.

Além da elaboração dos capítulos conforme mencionados, são propostos alguns questionamentos à cerca das obras cinematográficas, especificamente sobre os aspectos relativos à direção de arte, expostos no capítulo de considerações finais. Esta pesquisa propõe novas interrogações pois estamos diante de um tema ainda pouco discutido e de grande riqueza no que diz respeito a significação que elementos de arte como cenografia e figurino

[18] Entrevista fornecida por Vera Hamburger em seu livro "*Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro*" pela editora Senac São Paulo em 2014. Página 64.

podem carregar consigo e das peculiaridades da produção destes elementos nos períodos do cinema aos quais são tratados neste texto.

CAPÍTULO 1. *ALÔ, ALÔ, CARNAVAL*

1.1. Sinopse

Alô, alô carnaval é uma comédia musical de Adhemar Gonzaga, produzida pela Cinédia, com lançamento em 1936.

O filme narra a história de dois revistógrafos (Barbosa Junior e Pinto Filho) que estão à procura de um empresário para conseguirem colocar em prática seu projeto "Banana da terra", uma revista musical; porém, não conseguiam êxito. Ao frequentarem o cassino Mosca Azul percebem que aquele local era ideal para suas apresentações, mas em uma primeira tentativa não obtêm êxito com o empresário do local (Jaime Costa), que esperava por apresentações de uma companhia francesa em suas instalações.

Como a apresentação dos franceses não acontece, o empresário do cassino Mosca Azul se vê obrigado a reconsiderar a oferta dos revistógrafos e promove "Banana da terra" em seu recinto. Ocorrem vários números musicais de diferentes temáticas decorrentes desta revista musical e entre as apresentações acompanhamos os bastidores da produção de "Banana da terra" e as confusões em que se metem os revistógrafos.

1.2. Análise descritiva

Na época em que *Alô, Alô, Carnaval* foi produzido, vimos que as funções relacionadas a direção de arte ainda carregavam influência das cenografias de espetáculos teatrais, a cenografia deste filme é feita em grande parte a construção em palcos para os números musicais, assim como em vários outros filmes do gênero e as chanchadas que se tornariam sucesso a partir deste momento, pode-se notar grande contribuição de Ruy Costa para a composição modernista que o filme sugere. Segundo Débora Butruce,[19] Ruy Costa teria inovado neste filme escolhendo não construir em estúdio o ambiente da residência dos autores da revista, conseguindo uma locação em uma "casa simplória", de acordo com suas palavras[20].

---

[19] CINÉDIA ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS. *Cenógrafos de cinema – Hipólito Collomb, Lazlo Meitner, Ruy Costa.* Catálogo da mostra de cinema, Rio de Janeiro - RJ, 11 a 16 de setembro de 2007. Página 7-14.
[20] CINÉDIA ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS. *Cenógrafos de cinema – Hipólito Collomb, Lazlo Meitner, Ruy Costa.* Catálogo da mostra de cinema, Rio de Janeiro - RJ, 11 a 16 de setembro de 2007. Página 13.

O filme possui três locações diferentes, porém, o grande destaque é para o Cassino Mosca Azul, onde são rodadas a maior parte das cenas do filme e onde acontecem diferentes intervenções no cenário. A cenografia criada para este local possui estilo influenciado pela *art déco*[21], que estava em seu auge naquele momento.

O cenário do cassino foi criado dentro das dependências do estúdio da Cinédia e neste local acontecem os números musicais, que alteram a cenografia do palco, de acordo com os temas das canções. Os revistógrafos que protagonizam a trama utilizam *smoking* como figurino. A primeira apresentação musical acontece enquanto os protagonistas da trama conversam com outras duas mulheres em uma das mesas do cassino. O cenário deste primeiro número musical reforça a ideia da *art déco* e dos elementos geométricos e da simetria, juntamente ao trabalho de iluminação, trazendo a sensação de modernidade ao local.

Fotogramas de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

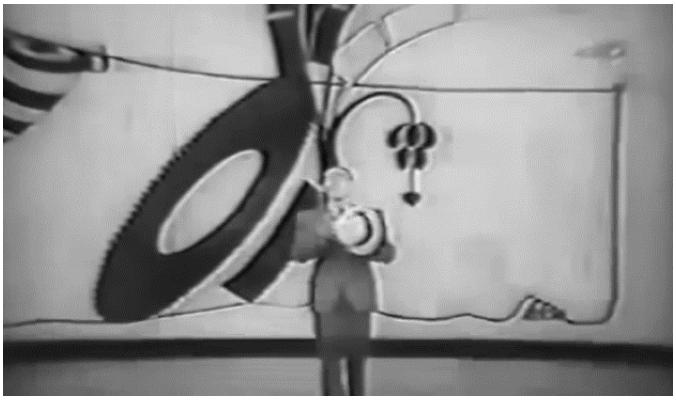
No entanto, para dois números musicais seguintes, os personagens interagiram nas instalações do cassino entre os clientes do local, como pode-se ver nos fotogramas a seguir:

[21] "O termo *art déco*, de origem francesa (abreviação de arts décoratifs), refere-se a um estilo decorativo que se afirma nas artes plásticas, artes aplicadas (design, mobiliário, decoração etc.) e arquitetura no entreguerras europeu. O marco em que o "estilo anos 20" passa a ser pensado e nomeado é a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em 1925. O *art déco* liga-se na origem ao *art nouveau*. Derivado da tradição de arte aplicada que remete à Inglaterra e ao *Arts and Crafts Movement*, o *art nouveau* explora as linhas sinuosas e assimétricas tendo como motivos fundamentais as formas vegetais e os ornamentos florais. O padrão decorativo *art déco* segue outra direção: predominam as linhas retas ou circulares estilizadas, as formas geométricas e o design abstrato. Entre os motivos mais explorados estão os animais e as formas femininas". Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo352/art-deco

O primeiro fotograma retrata o número musical “Pierrô apaixonado”, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, interpretado por Joel de Almeida e Gaúcho. Neste número musical, os intérpretes estão alocados no cenário de um bar, dentro das instalações do cassino. A aparência moderna do local é o grande destaque, desde a bancada até a iluminação e os detalhes no teto, sempre dedicando-se à geometrização dos espaços,

incluindo as prateleiras de bebidas. Já o segundo número musical, como mostra o segundo fotograma, as intérpretes Irmãs Pagãs, estão alocadas em uma das mesas do cassino, apresentando o número musical “Não beba tanto assim”, de Geraldo Decourt, e demonstra as mesmas características do cenário anterior, também passando-nos a ideia de modernidade ao local.

A trama segue nas dependências do cassino, e o número musical a seguir é “Seu Libório”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, com interpretação de Luiz Barbosa. Para este número é criado um plano de fundo no palco do cassino, onde foram pintados elementos de identidade brasileira, como a camiseta listrada e o chapéu, típicos no figurino do “malandro carioca”, junto a um varal de roupas e uma bananeira. Tais elementos, embora sejam figurativamente simples e possuam características atemporais, como por exemplo, a bananeira e o varal de roupas, notamos a presença da modernidade através dos traços de J. Carlos, sugerindo uma estilização da composição, trazendo à tona características próprias do artista.



Fotograma do número musical “Seu Libório” de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Os revistógrafos continuam no cassino, buscando uma maneira de arrecadar o dinheiro necessário para quitarem as dívidas feitas no local. Seguem para o setor de jogos do cassino, tentando, através de apostas, adquirir o dinheiro necessário. Para esta cena em questão, foi colocada uma grande mesa para jogos no cenário criado no estúdio da Cinédia, onde os intérpretes dividem espaço com os demais “apostadores” que fazem figuração no local. Todos os personagens, assim como os revistógrafos, utilizam *smoking*, tradicional nestas ocasiões naquele período.

Fotograma de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

No dia seguinte à noite no cassino, os revistógrafos estão em sua casa, recebendo uma nova oportunidade para o projeto de "Banana da Terra", através da visita de um empresário. Para esta cena, Ruy Costa inova utilizando uma locação real para as cenas. Sem contar com a criação deste espaço nos estúdios da Cinédia, conseguiu trazer, uma certa identificação popular e um tom de veracidade maior da realidade financeira dos revistógrafos e do grande contraste do primeiro cenário que nos foi apresentado.

Fotogramas de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Após conseguirem uma nova oportunidade para seu projeto no cassino Mosca Azul, o filme exibe uma sequência de três números musicais. O primeiro número seria a apresentação inaugural do trabalho da dupla de revistógrafos, chamado "Teatro da vida", e é interpretador por Mário Reis e de autoria de A. Vítor. Para esta apresentação, o palco do cassino é apenas coberto por uma cortina ao fundo e Mário Reis executa o número solo utilizando fraque como figurino. Logo em seguida à sua apresentação, dá-se início a um novo número musical, "Negócios de família", de Assis Valente e Hervê Cordovil. Este número musical é executado pelo Bando da Lua, que fez grande sucesso ao lado de Carmem Miranda.

Fotograma do número "Teatro da Vida", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

O cenário preparado para “Negócios de família” é também criado no palco do cassino Mosca Azul, mas desta vez, contendo vários elementos cenográficos. Assim como os demais, o cenário segue a linha temática do número musical, desta vez, representa a entrada de uma casa sob o luar, onde o cantor se debruça sobre as grades ao lado da banda, nos dando a sensação de que se trata de uma serenata. Curiosamente, elementos ligados aos protagonistas também são trabalhados nos cenários do cassino, onde, neste caso, podemos refletir sobre o fato de que embora o universo brasileiro seja exaltado através de elementos cenográficos, a realidade do cotidiano destes revistógrafos é bem mais dura do que demonstram as noites no cassino.

Fotograma da cena do número "Negócios de família", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

O terceiro e último número musical desta sequência é “Tempo bom”, de Heloisa Helena e João de Barro, com interpretação de Os Bêbados. Para este número musical também é criado um novo cenário, desta vez, o cenário não se restringe em grande parte ao plano de fundo, o grande destaque é para um dos painéis, por onde os interpretes transitam durante o início da apresentação e o tema das pinturas dos painéis para este número tem caráter carnavalesco, também carregados de elementos da identidade brasileira, assim como o figurino dos intérpretes, como por exemplo o traje de “malandro carioca” que os personagens masculinos fazem uso.

Fotograma da cena do número "Tempo bom", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Após o término dos números musicais os protagonistas reaparecem no cassino novamente, em uma cena breve, pois logo dá-se o início de um novo número, também projetado no palco do cassino. “Maria, acorda que é dia” é de Alberto Ribeiro e João de Barro e com interpretação de Dulce Weitingh, Joel e Gaúcho. Mais uma vez, a letra da música influencia diretamente na composição cenográfica. A ideia neste caso é criar o ambiente de um quarto, porém utilizando objetos cenográficos além de seus tamanhos habituais, como uma grande cama e um relógio que cobre grande parte da parede acima da cama e uma grande janela. Logo em seguida a este número musical um novo número acontece, entre os mais memoráveis desta obra cinematográfica, “Cantores do rádio” de João

Fotograma da cena do número musical "Maria, acorda que é dia", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

de Barro, Lamartine Babo e Alberto Ribeiro, com apresentação da Orquestra Simão Boutman junto as irmãs Aurora e Carmen Miranda. [22]

Com a pintura modernista de J. Carlos[23] estampando um grande painel e dando vida ao espaço, as irmãs Miranda completam o conjunto com seu figurino de tecido acetinado junto a orquestra que faz uso de *smokings*. As pinturas de J. Carlos são muito valorizadas neste número musical também no que diz respeito a fotografia, sempre exaltando os detalhes dos desenhos entre os cortes. Tal atenção especial é dada nestes planos por conta da fama que o artista possuía naquele momento, nos demonstrando que as pinturas do artista já eram em si, uma atração.

Fotografia do número musical "Cantores do rádio", de *Alô, alô, carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

[22] Disponível em: https://josecarlosdebritoecunha.wordpress.com/cenografia/alo-alo-carnaval/ (Acesso em: 24 setembro de 2016)

[23] "Caricaturista, chargista, ilustrador, publicitário e humorista, José Carlos de Brito e Cunha (1884-1950), o J. Carlos, nasceu e viveu no Rio de Janeiro. Foi um dos maiores cronistas visuais de seu tempo, retratou com beleza e elegância o cotidiano da cidade e seus habitantes. Com seu traço *art déco*, criou edifícios, paisagens e personagens, como as melindrosas, com seu figurino sofisticado e penteados modernos, que ilustraram as principais publicações que por aqui circularam na primeira metade do século XX." Fonte: Instituto Moreira Salles. Disponível em: http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/jcarlos (Acesso em 09 de janeiro de 2016)

J. Carlos também foi o responsável pela criação dos painéis do número musical seguinte, em que a direção de fotografia também proporcionou especial destaque com os closes nas pinturas. Trata-se do número musical “As armas e os barões”, de Alberto Ribeiro e

Fotogramas do número "As armas e os barões", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

interpretação de Lamartine Babo e Almirante. Durante esse número, em sintonia com a canção somos levados pela câmera a transitar entre os painéis de J. Carlos, quando a direção de fotografia nos exibe em detalhes fragmentos do cenário e aos poucos vamos tomando conta da real dimensão do palco e da riqueza na composição das imagens. As imagens pintadas fazem menção a um bloco carnavalesco, parecido com os blocos tradicionais do Rio de Janeiro, com diversos personagens pintados como, por exemplo, índios, pierrôs, incluindo uma caricatura de Pedro Alvarez Cabral atuando como porta bandeiras do bloco carnavalesco de J. Carlos. Aqui percebemos como, diferentemente de elementos cenográficos produzidos por profissionais que não eram famosos, os desenhos de J. Carlos influenciavam diretamente na decupagem de um número musical.

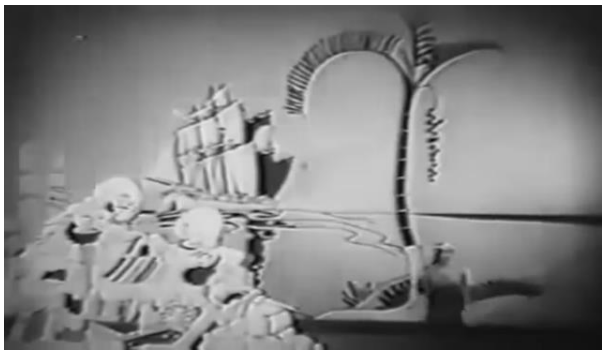
O número seguinte, “Molha o pano”, de Getúlio Marinho e Candido Vasconcelos é estrelado por Aurora Miranda e o conjunto regional de Benedito Lacerda. A execução também acontece no palco do cassino Mosca Azul, utilizando um plano de fundo cenográfico

composto por desenhos de um ambiente urbanizado, junto ao desenho de tambores, que faziam reflexão ao tema da canção, sobre o samba e a cultura popular brasileira.

Fotogramas do número "Molha o pano", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

O número musical que acontece em seguida é de Noel Rosa e Hervê Clodovil, “Não resta a menor dúvida” é interpretado pelo Bando da Lua. Os integrantes utilizam *smokings* brancos, dando destaque para suas gravatas borboletas de cor preta. Neste número musical tive dificuldade em reconhecer com detalhes os objetos cenográficos montados no palco do Cassino Mosca Azul por conta da falta de nitidez da cópia do filme a qual tive acesso. O que percebemos é que o cenário possui um painel com a pintura de uma bananeira composta por folhagens grandes; demais detalhes do cenário não podemos afirmar com exatidão.

Fotogramas do número "Não resta a menor dúvida", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).



Fotogramas do número "Pirata da areia", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Um novo número musical tem início. “Pirata da areia” de João de Barro e Alberto Ribeiro, é interpretado por Dircinha Baptista, Hervê Clodovil e orquestra. Para este número, mais um trabalho de J. Carlos, que ilustrou painéis com piratas pelo palco e um grande plano de fundo com uma paisagem contendo o mar, uma ilha, um coqueiro e um navio. Mais uma vez o estilo de caricatura utilizado moderniza o espaço e os desenhos fazem total referência à canção, assim como em outros números. O figurino de Dircinha é uma fantasia de pirata, de tom carnavalesco, também mantendo a referência.

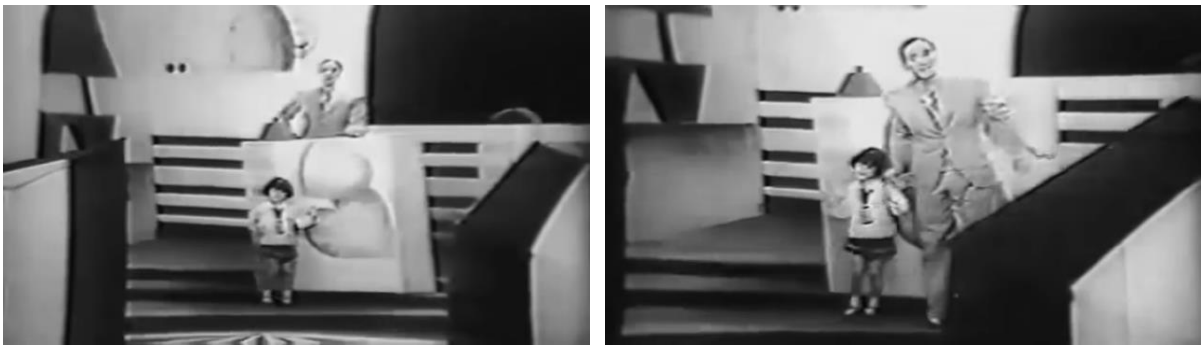
Fotogramas do número "Canção do aventureiro", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Os revistógrafos discutem no cassino sobre alguns problemas em um dos espetáculos e logo em seguida acontece um número musical de uma paródia da “Canção do aventureiro” de O Guarani (Alberto Ribeiro), com Barbosa Junior e Muraro ao piano. O número em questão possui referência literária, mais precisamente à obra de Luís de Camões, *Os Lusíadas* e por este motivo o palco se transforma em uma taberna, composta de painéis e objetos cenográficos que juntamente ao figurino nos intérpretes nos transportam para os meados do século XVI, reunindo a temática da canção à demarcação do período histórico em que viveu Luís de Camões.

O número seguinte é “50% de amor”, de Lamartine Babo, com apresentação de Alzirinha Camargo, executado no palco do cassino Mosca Azul e cujo cenário também corresponde ao tema da canção, com um plano de fundo onde há pinturas de corações divididos e figuras masculina e feminina. Este é mais um painel entre os criados por J. Carlos e Emilio Casalegno para o filme.

Fotogramas do número "50% de amor", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Em sequência acontece o número musical “Amei”, de Erastóstenes Frazão e Antônio Nássara, com interpretação de Francisco Alves. O palco se transforma em uma grande sala de aula, comportando personagens infantis e o personagem de um professor (Francisco Alves). As crianças presentes neste número, treze no total, estão utilizando como figurino uniformes escolares daquele período, compostos por saia de pregas para as meninas e calça para os meninos, juntamente de camisas brancas e gravatinhas da mesma cor da calça ou saia, sapatilhas e tênis neutros e meias brancas. Francisco Alves utiliza terno completo. O cenário, composto de painéis de corações remetendo ao clima romântico da canção divide espaço com outros elementos cenográficos, contendo uma profusão de linhas em diferentes perspectivas e o contraste do preto e branco junto a desenhos geométricos como o da lousa ao fundo, que nos indicam também características da *art déco*, ponto alto sobre a cenografia em geral do filme. Durante todo o número musical a câmera transita entre os personagens em planos americano, fechado e geral.

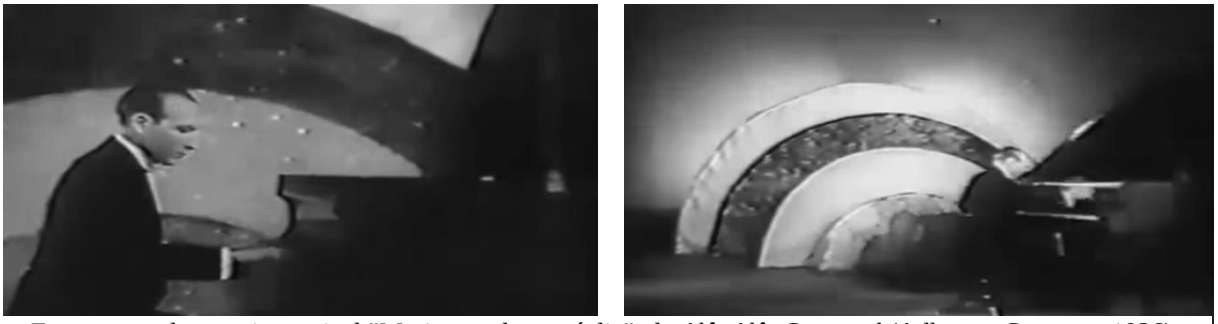


Fotogramas do número "Amei", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Tem início o número musical “Muito riso e pouco siso”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, com interpretação de Dircinha Baptista, Hervê Clodovil e orquestra. Ainda no palco do cassino, o desenho cenográfico que compõe o plano de fundo são máscaras teatrais sorridentes, também indo ao encontro do tema da canção. Como de costume, a orquestra faz uso de *smokings*, enquanto o figurino de Dircinha é composto por saia longa e camisa de manga longa.

Fotogramas do número "Muito riso e pouco siso", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Em seguida, sob o arranjo musical de “Maria acorda que é dia” em piano, utilizando um *smoking*, Heriberto Muraro faz uma apresentação solo no palco do cassino Mosca Azul, onde o principal artifício utilizado para este número se dá na composição de luzes no palco, junto a um painel de arcos coloridos que lembram um arco-íris tomado por purpurinas que refletiam um grande brilho de acordo com o jogo de luzes.

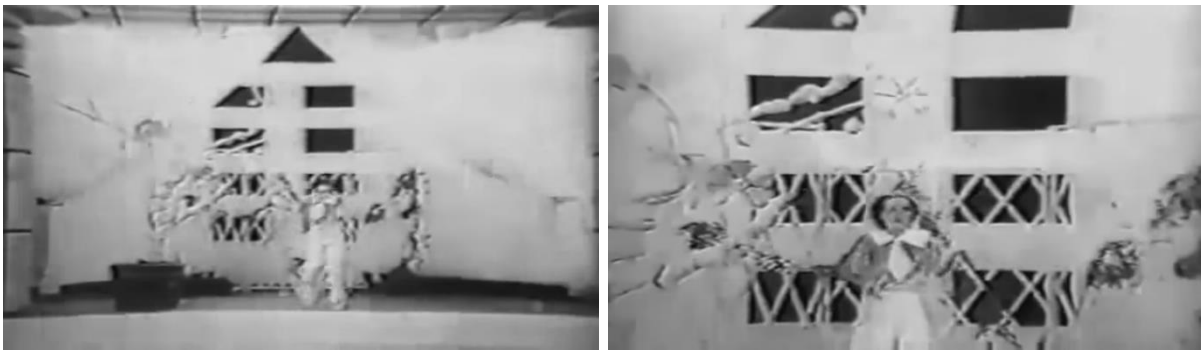


Fotogramas do arranjo musical "Maria acorda que é dia", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

O palco do cassino Mosca Azul fica repleto de pequenas árvores e arranjos, juntamente ao desenho de um grande sol ao fundo nos dando a sensação de um bonito jardim para o número musical “Manhãs de sol”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Francisco Alves e Hervê Clodovil com orquestra. Neste número musical são colocados ao fundo os intérpretes da orquestra, que utilizam *smokings* brancos como figurino, diferentemente do maestro, que se posta à frente da orquestra com *smoking* na cor preta. Entra no palco o vocalista deste número, utilizando camisa e calça social, porém apenas segurando seu paletó e sem portar gravata também.

Fotogramas do número "Manhãs de sol", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Carmen Miranda é a estrela solo do número “Querido Adão”, de Benedito Lacerda e Oswaldo Santiago. Para este número musical são preparados elementos cenográficos que nos remetem a um jardim, contendo arbustos, flores, folhas e galhos e como plano de fundo nota-se a pintura de uma estrutura de um portal, junto a uma grande cortina que emoldura o plano de fundo deste número musical. Carmem utiliza um figurino composto de uma camisa de tecido brilhante, junto a calça e gravata brancos em conjunto.



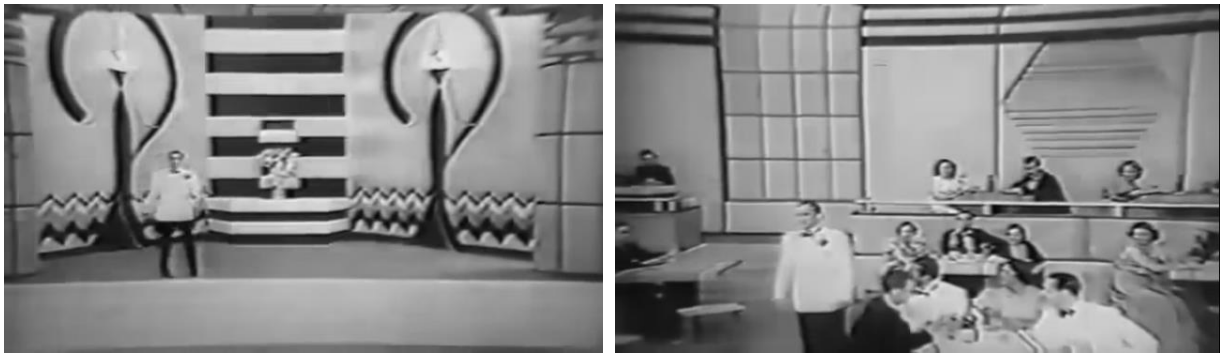
Fotogramas do número "Querido Adão", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Em seguida a alguns acontecimentos na trama de *Alô, alô, carnaval*, tem início o número “Sonho de amor”, interpretado por Jaime Costa utilizando um figurino de travesti através da voz de falsete de Francisco Alves. O cenário é composto por um piano, onde Jaime

Costa se coloca durante a apresentação e, ao fundo, o palco possui uma cortina de tecido brilhante. Com figurino de travesti, Jaime interpreta a canção utilizando como parte de seu figurino um grande leque de penas, que compõem seu visual. Em um momento da apresentação, a cortina tem uma pequena abertura e podemos observar uma fração de um painel de outro número musical, possivelmente do número “Querido Adão”, interpretado por Carmen Miranda.

Fotogramas do número "Sonho de amor", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Tem início o número musical que possui grande destaque no que diz respeito aos desenhos cenográficos de J. Carlos. Com imensos painéis instalados no palco do cassino, “Cadê Mimi”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, é interpretado por Mario Reis, que usa um *smoking* branco e preto. Neste número musical é utilizado além do palco, o espaço dos clientes do cassino, onde Mario Reis canta perambulando pelo local, entre as mesas de seus espectadores. O palco é decorado por grandes painéis, representando, com traços modernistas, a temática da canção, contendo além de traços geométricos e abstrações, dois painéis idênticos, contendo uma silhueta feminina junto a um grande ponto de interrogação.



Fotogramas do número "Cadê Mimi", de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

Seguimos então para o último número musical e que também encerra a obra cinematográfica: “Comprei uma fantasia de pierrô”, de Alberto Ribeiro e Lamartine Babo, com Francisco Alves, dançando com Dulce Weitingh. Utilizando trajes de gala, Francisco Alves e Dulce Weitingh atravessam o palco do cassino Mosca Azul em uma dança a dois, onde todo o palco é coberto por painéis de cor preta, exceto pelo adereço que compõe o cenário, que nos remete aos bailes de carnaval e o tecido brilhante que o envolve no piso do palco.

Fotogramas do número “Comprei uma fantasia de pierrô, de *Alô, Alô, Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936).

CAPÍTULO 2. *CARNAVAL ATLÂNTIDA*

2.1. Sinopse

O produtor da Acrópole Filmes, Dr. Cecílio B. de Milho (Renato Restier) encomenda um argumento para um filme sobre Helena de Troia, porém, os malandros Piro (Colé Santana) e Miro (Grande Otelo) entregam a criação de um argumento para um filme de chanchada, que não é aceito pelo produtor e faz com que eles voltem às funções de faxineiros na produtora. Os dois malandros ainda se disfarçam de detetives para conseguirem uma recompensa de Dr. Cecílio caso descobrissem algo sobre a verdadeira identidade do Conde Verdura (José Lewgoy), noivo de sua sobrinha Lolita (Maria Antonieta Pons).

A solução para o problema com a produção do filme se daria através da contratação do professor Xenofontes (Oscarito) para criar o argumento, pois é o maior especialista em história grega da região e possivelmente seria um profissional mais adequado para tratar do tema na criação de um filme sério.

O conde Verdura se autoindica ao Dr. Cecílio como personagem de herói do filme de Helena de Troia, o que é negado por Dr. Cecílio. Lolita acaba se relacionando com o professor Xenofontes e deixa o noivo de lado. Outro romance acontece entre Augusto (Cyll Farney), um funcionário da Acrópole Filmes e Regina (Eliana Macedo), filha de Dr. Cecílio, no dia de seu baile de aniversário.

Entre confusões e romances, Regina, Augusto, Xenofontes e Lolita conseguem finalmente convencer Dr. Cecílio a fazer um filme musical e divertido, bem diferente do projeto de Helena de Troia, trazendo para o filme apresentações de números musicais e a alegria do clima carnavalesco.

2. 3. Análise descritiva

Carnaval Atlântida é um clássico filme carnavalesco, um dos maiores sucessos da Atlântida, dirigido por José Carlos Burle. A obra cinematográfica, antes nomeada como “Pegando fogo”, teve seu título alterado por conta de um incêndio que ocorreu na sede da Atlântida. Sérgio Augusto, em seu livro *Este mundo é um pandeiro*, faz uso da obra para contextualizar a relação dos filmes desse gênero com as produções hollywoodianas daquele

período e a crítica que caía sobre os filmes carnavalescos e a falta de criação de "filmes sérios" no Brasil: [24]

> Nenhuma outra fita do gênero brincou tão explicitamente com as labaredas da carnavalização, provocando a mais expressiva vitória simbólica do popular sobre o culto, da farsa sobre o épico, do esculacho sobre o solene e, como diria o professor Xenofontes, de Dionísio sobre Apolo, já consignada numa chanchada.

Carnaval Atlântida possui, em geral, uma cenografia carregada de elementos luxuosos, muitas vezes por imprimir a personalidade de Dr. Cecílio, ou elementos de arte antiga, trazendo-nos uma sensação de um local "erudito". Sensação essa que é confrontada quando Grande Otelo e Colé Santana invadem os cenários com sua alegria e animação carnavalesca.

O filme tem início no escritório de Dr. Cecílio, que recebe Piro e Miro junto a Augusto, que é seu assistente. A decoração do local nos dá a sensação de poder, riqueza e gosto clássico. A mesa do Dr. Cecílio, por exemplo, é feita de madeira maciça, a sala possui esculturas, quadros nas paredes, sofá e poltrona. A decoração já nos dá a sensação de conhecer a personalidade de Dr. Cecílio. Enquanto Dr. Cecílio está em reunião com os malandros, o Conde Verdura, que é noivo de sua sobrinha, o espera junto a secretária, na recepção do escritório.

Fotogramas de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle,1952)

[24] AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK.* São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989. Página 122.

Fotogramas de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle,1952)

O cenário seguinte ao do escritório são os bastidores da produtora, junto ao cenário que foi construído para a execução do filme sobre Helena de Tróia. Neste momento, Dr. Cecílio mostra o cenário que foi montado para Piro e Miro, e imagina como gostaria que acontecesse a atuação naquele cenário.

Fotogramas de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle,1952)

A construção do cenário é baseada em vários elementos que são encontrados na arquitetura e decoração do período da Grécia Antiga, clichês da idealização do período ao “senso comum”, o tema de Helena de Troia nos é apresentado. É neste momento que nos deparamos com o primeiro número musical de *Carnaval Atlântida,* que se trata da representação de como Piro e Miro imaginavam uma interpretação musical naquele local. O número em questão é "Dona Cegonha", de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, cantado por Blecaute e Maria Antonieta Pons. Ao ritmo de som carnavalesco somos embalados por personagens caracterizados por figurinos da Grécia Antiga, o que irrita Dr. Cecílio, que faz questão de que o projeto deste filme não se torne uma chanchada.

Os faxineiros acabam descobrindo que o Dr. Cecílio planeja investigar o Conde Verdura, e se passam por detetives para conseguirem um bom pagamento pelo serviço. Logo em seguida, somos apresentados a um novo cenário: o Colégio Atenas, em que o professor Xenofontes leciona. É evidente que não se pouparam esforços para a criação deste cenário, pois nos é apresentada uma série de objetos cenográficos que apontam também para o período da Grécia Antiga.

Fotogramas de sequencias no cenário do Colégio Atenas em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle,1952)

Acompanhamos o professor Xenofontes em sua sala de aula, no corredor e na sala onde Augusto estava à sua espera. Em todos esses ambientes nos deparamos com quadros e esculturas que nos remetem à Grécia Antiga. Ao chegar na sala, por exemplo, o professor se incomoda com a posição de uma das estatuetas, que está alocada em um aparador e ajusta sua posição, dando destaque ao objeto. Xenofontes questiona o fato de haver interesse de se fazer um filme sobre Helena de Troia no Brasil, deixando evidente uma das grandes sátiras propostas durante o filme, que reforça a condição de existir grande quantidade de paródias

hollywoodianas e filmes carnavalescos entre as produções cinematográficas brasileiras. Sobre este assunto, Luis Felipe Kojima Hirano, comenta em seu artigo[25] sobre *Carnaval Atlântida*:

> Penso que esse filme não só ilustra a polêmica do período, como 'carnavaliza' a própria discussão, ao satirizar a incapacidade da produção nacional de se igualar ao gênero épico hollywoodiano. *Carnaval Atlântida*, assim, inverte os valores: o modelo desejado pelos críticos é debochado, enquanto a 'imoral' chanchada é valorizada. Tal inversão também promove, nas entrelinhas, a reflexão sobre uma certa brasilidade do cinema nacional, buscando determinados elementos da cultura negra como o samba, o frevo e o balançado 'caliente' dos trópicos como símbolos diferenciados e originais para a construção de uma identidade nacional em nosso cinema.

Na cena seguinte, entramos no cenário dos bastidores da produção, um ateliê onde encontramos o cenógrafo de "Helena de Troia", interpretado por Carlos Alberto. Dr. Cecílio cobra informações sobre o andamento da construção do cenário do filme.

Neste local, Dr. Cecílio encontra parte de uma encomenda feita por sua filha Regina ao cenógrafo, para a execução de um número musical que pretende fazer. Ao explicar para Dr. Cecilio como seria este número, dá-se início ao segundo número musical do filme, "No tabuleiro da baiana" de Ari Barroso, com apresentação de Grande Otelo e Eliana Macedo. Para a execução de tal número notamos a interação dos personagens com os objetos cenográficos, desde as revistas e jornais que estão expostas na banca de jornais que foi montada no palco até o cenário seguinte, onde as dançarinas são parte do cenário, formado por grandes quadros pintados fazendo referência às capas de revistas populares da época. As dançarinas se posicionam estáticas no palco até a metade do número e em seguida se deslocam para o centro do palco, dançando junto aos cantores do número musical.

Fotograma de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle,1952)

[25] HIRANO, Luis Felipe Kojima. *Atlântida: Carnavalizando o Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Edusp, novembro/2008.

Na aparição de Grande Otelo neste número também se nota grande interação com a cenografia, durante o momento em que ele salta, atravessando um painel alocado no centro do palco, dando início a sua apresentação. Carregando as características do personagem de "malandro carioca" também em *Carnaval Atlântida*, Grande Otelo que neste filme interpreta um faxineiro, surpreendentemente também aparece como destaque em um número musical carnavalesco imaginado por Regina, que é filha do dono do estúdio. Seria então um indício de uma ascenção e reconhecimento profissional, dada a circunstância de que o personagem, desde sua primeira aparição, já era relacionado ao carnaval?

Fotograma contendo o primeiro cenário do número musical de *Carnaval Atlântida*, "No tabuleiro da baiana". (José Carlos Burle, 1952)

Fotograma do número musical "No tabuleiro da baiana", No momento em que Grande Otelo atravessa o painel, no início de sua apresentação em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

Fotogramas do número musical "No tabuleiro da baiana", onde as bailarinas estão posicionadas junto as capas de revistas cenográficas e em seguida seguem ao centro do palco junto aos cantores em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

Em seguida a este número musical, irritado por saber que não se trata de um cenário para o filme de Helena de Troia, Dr. Cecílio segue para seu escritório, onde tem o primeiro contato com os “detetives” contratados para investigar o Conde Verdura. Neste momento o que nos chama a atenção é o figurino utilizado pelos faxineiros para interpretarem detetives, bem ao estilo Sherlock Holmes, mas trazendo um tom humorístico.

Fotograma de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952). Colé Santana e Grande Otelo caracterizados de “detetives”, respectivamente.

O próximo cenário que nos é apresentado é a residência de Dr. Cecílio, onde acontece a reunião com o professor Xenofontes e Augusto sobre o argumento do filme de Helena de Troia. Neste momento, observamos a personalidade de Dr. Cecílio totalmente impressa nos detalhes da cenografia do local.

Na residência de Dr. Cecílio ocorre também o terceiro número musical de *Carnaval Atlântida*, "Mambo caçula", de Benicio Macedo e Bené Alexandre, com apresentação de Maria Antonieta Pons e Oscarito. A dupla executa o número musical em uma sala da casa de Dr. Cecílio e nesta sequência conseguimos observar maiores detalhes da cenografia deste espaço, regado de objetos de luxo, desde móveis nobres, lustres, tapeçaria, cortinas, até obras de arte espalhadas pelo local.

Fotogramas de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle,1952)

Seguinte a estes acontecimentos, somos apresentados ao novo escritório do professor Xenofontes, na Acrópole Filmes. Na cena, o professor coloca uma réplica da estátua grega de Vênus de Milo acima de um armário, para se sentir mais em “casa”, dando sua personalidade ao local e nos mostrando que o ainda é preso a ideia de representar a Grécia Antiga. Neste escritório nos são apresentados três novos personagens a trama, a secretária (Iracema Vitória) contratada para trabalhar para Xenofontes, seu noivo (Aurélio Teixeira) e um amestrador de pulgas (Wilson Grey).

Fotograma de *Carnaval Atlântida*. Professor Xenofontes (Oscarito) decora seu novo escritório.
(José Carlos Burle, 1952)

Às escondidas, Grande Otelo dirige um número musical no estúdio, com a música "Quem dá aos pobres" de Klecius Caldas e Armando Cavalcanti e interpretado por Francisco Carlos. Durante a apresentação os artistas são flagrados por Lolita e Xenofontes, que utilizam o mesmo cenário utilizado pelo grupo para uma nova apresentação musical. Com a música

"Marcha do sapinho", de Humberto Teixeira e Norte Victor, Oscarito e Maria Antonieta Pons interpretam o número musical percorrendo também todo o cenário montado em um palco composto por pinturas em painéis, escadas e rampa.

Fotograma do número musical "Quem dá aos pobres", interpretado por Francisco Carlos em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

Fotograma do número musical "Marcha do sapinho", interpretado por Oscarito e Maria Antonieta Pons em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

A equipe do estúdio promove um teste de interpretação para o Conde Verdura e neste teste dá-se início a uma sequência que certamente é uma das mais memoráveis de *Carnaval Atlântida*. Trata-se de uma interpretação de uma cena do filme de Helena de Troia em que o Conde Verdura interpreta Páris e o professor Xenofontes (Oscarito) travestido de Helena de Tróia explora toda a sua qualidade como ator e humorista, divertindo não só os demais personagens presentes na cena como aos expectadores.

Fotogramas do número de Helena de Tróia, interpretado por Oscarito em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

Os detetives fajutos acabam descobrindo que o Conde Verdura na verdade se chama Tobias, é o chofer de um grã-fino e utiliza seu emprego para se passar por Conde, enganando Dr. Cecílio e sua família. Nesta ocasião, os personagens estão em frente a um casarão, de onde surge o chefe de Tobias, com um roupão como parte do figurino, assim como o que Dr. Cecílio utiliza em sua residência, e Tobias com um tradicional uniforme de motorista. Uma curiosidade sobre este fato é que durante toda a trama os personagens de Piro, Miro e do falso Conde, que carregam tipos de malandros e que buscam uma ascensão, estão sempre modificando seus figurinos, utilizando disfarces, em contraste aos figurinos utilizados em personagens de classes mais altas, como Regina, Dr. Cecílio e e até mesmo o professor Xenofontes. Por que estes personagens utilizam tais disfarces? A escolha deste tipo de figurino para Piro, Miro e o falso Conde possui relação com o desejo artístico destes personagens?

No salão da residência de Dr. Cecílio ocorre o baile de aniversário de 21 anos de Regina, onde acontecem números musicais como "Queria ser patroa" de M. Pinto e Airão, interpretado por Eliana Macedo (Regina) e "Valsa da formatura" de Lírio Panicalli e Claribalte Passos, com a orquestra de Chiquinho. Nesta ocasião, o grande destaque é para os figurinos de todos os personagens do local, que utilizam trajes de gala.

Fotogramas do baile de aniversário de Regina em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

O professor Xenofontes é induzido por uma “cartomante” a ir procurar por atendimento médico. Na verdade, trata-se de uma armação feita pela dupla de faxineiros juntamente ao Conde Verdura. Móveis e objetos médicos são utilizados para a construção de um cenário para o consultório, onde também foram utilizados figurinos específicos para os falsos médicos e a enfermeira do consultório.

Neste cenário, ocorre a apresentação do número musical "Cachaça" de Mirabeau Pinheiro, Lúcio de Castro e Heber Lobato e com apresentação de Grande Otelo e Colé Santana.

Professor Xenofontes e a "cartomante". Fotograma de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

Fotogramas do número musical "Cachaça" em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

O personagem de José Lewgoy protagoniza uma série de eventos interessantes do ponto de vista cenográfico durante um sonho que foi encenado na trama. Ao aguardar por muito tempo na sala de espera de Dr. Cecílio, o Conde Verdura acaba caindo no sono e com isso dá-se uma série de eventos durante o sonho, regados de elementos lúdicos e números musicais. Um número musical de grande destaque deste momento se trata de "Ninguém me ama", de Fernando Lobo e Antônio Maria e estrelado por Nora Ney. É intrigante pensarmos no fato da tamanha expressividade no sentido cenográfico e de figurinos em um número musical ser justamente elaborado a partir da imaginação de um personagem que é desprezado como artista, rotulado por não ter talento, ao compararmos a imaginação de números musicais de outros personagens também surgem na trama, como por exemplo do próprio dono da produtora cinematográfica e de sua filha. Qual seria a possível significação para este acontecimento na trama?

Encontramos diferentes criações cenográficas, dentre as quais, a mais rica em detalhes representa uma boate, por onde transitamos entre o glamour da vida noturna e elementos que nos remetem à ideia do inconsciente, como por exemplo, a taça de champanhe que transborda gelo seco e aparição de Oscarito utilizando trajes infantis.

Fotogramas de cenas do sonho do Conde Verdura em *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

Na trama, o professor Xenofontes, Augusto, Lolita e Regina acabam conseguindo convencer Dr. Cecílio a mudar o rumo do argumento de Helena de Troia, criando um musical. Na ideia de ilustrar o argumento da nova produção da Acrópole Filmes, dá-se início ao número musical “Alguém como tu", de José Maria de Abreu e Jair Amorim, com apresentação de Dick Farney e dançarinos. O número musical utiliza dois cenários diferentes, ambos no estilo de um palco teatral, onde o primeiro não utiliza objetos cenográficos, apenas uma iluminação específica sobre os dançarinos e o segundo é ocupado por uma montagem de uma elevação de um segundo palco para a entrada de Dick Farney juntamente a um plano de fundo abstrato.

Fotogramas do número musical “Alguém como tu” de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

Durante os preparativos para o início das gravações do novo filme da Acrópole, Xenofontes fala aos colegas sobre a ideia que teve para o último número musical do filme, que é também o último do filme *Carnaval Atlântida*. O número consiste na fusão de três músicas, respectivamente: "Máscara da face", de Armando Cavalcanti e Klecius Caldas; "Frevo dos vassourinhas nº 1" e “Se essa rua fosse minha”, de Mario Lago, este último interpretado por Eliana Macedo. O número musical em questão traz como temática uma síntese sobre o Brasil e sua representação através da cultura popular do país, o que também acontece, coincidentemente, no último número musical de *Um candango na Belacap.* Podemos então refletir sobre a possibilidade de estes números musicais acontecerem nos minutos finais do filme como forma de fixar ao espectador e a crítica do período o uso de características de identidade brasileira, contrastando à ideia de “cópia” do estrangeiro e de distinção das produções cinematográficas brasileiras em relação à de outros países. Neste momento são utilizados figurinos tipicamente carnavalescos, como o figurino de Lolita, que remete aos carnavais das escolas de samba, o figurino dos dançarinos de frevo de acordo com o costume temático e a fantasia de mágica de Regina, típica dos carnavais de blocos de rua.

Fotogramas de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

Assim como a maioria dos números musicais, a cenografia é composta de maneira teatral, porém, desta vez, se trata de um único grande cenário em que os intérpretes do número são alocados, de acordo com a transição das sequências. Inicialmente encontramos Lolita descendo por uma rampa com detalhes pintados em listras e poucos elementos cenográficos como plano de fundo. Em seguida, nos deparamos com uma construção de plano de fundo que permite a entrada de dançarinos e é decorada com elementos geométricos abstratos; finalmente, com a aparição de Regina, o cenário completo é revelado, colocando todos os interpretes anteriores em um mesmo quadro, ocupando seus respectivos espaços.

Fotogramas de *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952)

CAPÍTULO 3. *UM CANDANGO NA BELACAP*

3.1 Sinopse

Durante a inauguração da nova capital, Brasília (Novacap), Gilda (Marina Marcel) tenta se esquivar de Bebê Pinho Otário (Mozael Silveira), um milionário insistente que é apaixonado pela bailarina. Gilda consegue escapar através da ajuda de seu parceiro dos palcos, Emanuel Davis Júnior (Grande Otelo), que leva a personagem a uma boate frequentada pelos migrantes de Brasília, os candangos.

Nessa boate, Gilda e Emanuel, após assistirem a números musicais, conhecem dois artistas do local, Tonico (Ankito) e Odete (Vera Regina). Nesse momento nos deparamos com possíveis arranjos amorosos entre Tonico e Gilda e Emanuel e Odete. Há uma confusão quando um personagem da boate tenta fazer com que Gilda dance com ele, Tonico reage defendendo a moça e Emanuel e Odete acabam entrando também nesta briga. Os personagens têm que se retratar com um delegado e durante esse momento Emanuel se vê obrigado a se casar com Odete e a levá-la para o Rio de Janeiro (Belacap), onde, durante a viagem, Tonico se transporta clandestinamente e acaba também indo morar na casa de Emanuel.

Os candangos provocam confusões a respeito da estadia de Tonico na casa de Emanuel. Emanuel tenta recorrer a ajuda de Gilda, que mal havia chegado ao Rio de Janeiro e já se depara com a visita de Bebê ao seu apartamento. Gilda tenta distrair Tonico para que Emanuel possa ficar a sós com sua esposa, contando também com intervenções de Emanuel para que Tonico se afaste por um momento de Odete.

Emanuel e Gilda vão se apresentar em uma famosa boate do Rio de Janeiro e Odete e Tonico sentam-se em uma mesa para assistir ao show, que não corre conforme o esperado e acaba gerando uma grande confusão entre os personagens. Tonico e Gilda se distanciam de Odete e Emanuel. Gilda procura trabalho em outra boate, mas não consegue emprego nem para ela e nem para Tonico. Depois de passarem por algumas dificuldades, reencontram com Emanuel e Odete, resolvendo suas divergências.

Os dois casais resolvem abrir uma boate para se tornarem artistas independentes e passam por novos problemas para fazer com que a boate funcione, pois Jacó (Milton Carneiro), que é o dono da antiga boate em que trabalhavam tenta sabotar o projeto de várias

maneiras. Por fim, é Bebê quem salva o funcionamento da boate, tornando-se sócio do local e pagando as dívidas feitas para a abertura da boate, que foi um grande sucesso.

3.2. Análise descritiva

Em *Um candango na Belacap* é de grande evidência a influência do cinema hollywoodiano daquele período em sua produção. Como característica da época, o *star system* contribuiu muito para que questões de arte, principalmente no que diz respeito aos figurinos, em que as tendências de moda do período eram aplicadas aos personagens, associando, por exemplo, os trajes das personagens femininas de destaque nos filmes à roupas ou estilistas de marcas de sucesso daquele momento. As produções cinematográficas brasileiras estavam muito atreladas às criações das produções norte-americanas, porém, ao mesmo tempo, as chanchadas colocam em evidência características específicas da cultura brasileira. Segundo Regina Moura[26]:

> Essa escrita do vestuário, em especial nos anos 50, comunica um momento de transição situado entre os valores do pós-guerra e os novos paradigmas que iriam surgir nos anos 60, com a pós-modernidade. No Brasil apesar da notória influência exercida pelo figurino do cinema americano, na moda e nas produções de figurino em geral, escapam questões que no caso podem ser avaliadas na indumentária da chanchada, em sua provável brasilidade. [...] A chanchada trouxe um gênero próprio de comédia popular possivelmente resgatado dos musicais carnavalescos, do teatro de revista e dos cassinos, utilizando toques de sátira à política e aos costumes; um de seus aspectos mais evidentes era a paródia, a tendência a debochar dos tipos e mitos importados e manufaturados em Hollywood.

Durante os créditos iniciais do filme, são apresentados planos que retratam a inauguração de Brasília, com imagens da arquitetura local, das celebrações e dos migrantes brasileiros, ao som da música "Brasil norte e sul" de M. Guimarães e Lírio Panicalli, que também será utilizada na finalização do filme. São introduzidas imagens de uma apresentação de um número musical, do qual a personagem Gilda e o personagem Emanuel fazem parte e que em seguida ao número serão introduzidos na história, através dos bastidores do show. Nos deparamos com um figurino típico carnavalesco para Gilda e para bailarinas e bailarinos, repletos de babados, penas, bordados e tecidos brilhantes. Emanuel possui uma caracterização

[26] MOURA, Regina. *Reinvenção da fantasia: aspectos do figurino na chanchada.* Colóquio de moda, 2007, pp. 3-4.

formal, se destacando entre os demais intérpretes que fazem uso de fantasias carnavalescas, utilizando um terno completo. A cenografia do filme de Roberto Farias é feita por Alexandre Horvath e o figurino ou "guarda-roupas", termo que é utilizado para definir esta função de figurinista nesta obra cinematográfica, é de responsabilidade de Maria J. Santo.

Emanuel (Grande Otelo) e Gilda (Marina Marcel) em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Segundo Vera Hamburger[27], sabemos que a adoção da função de diretor de arte só aconteceu no Brasil em 1985, no filme *O beijo da Mulher Aranha*, de Hector Bebenco. Segundo a autora, durante as décadas de 1960 e 1970, os cenógrafos em atividade no Brasil passaram a assumir a concepção e as produções dos figurinos e também orientações sobre maquiagem para os intérpretes sem receberem crédito especial por estas funções. Em *Um candango na Belacap*, o título de diretor de arte ainda não fora atribuído, porém, diferente das obras das análises descritivas feitas nos capítulos anteriores, a ficha técnica deste filme também descreve funções além das de cenógrafo e figurinista. São descritas as funções de carpinteiro (Antônio Eckart Neto), contrarregra/acessórios de cenografia (Vinicius Silva), decorador (Admir Nascimento), cabeleireiro (Fátima Pereira) e maquiagem (Paulo Carias, Pedro Castelli e Oscar Juarez). Portanto, é possível percebermos que, neste filme já existe uma maior vontade em estabelecer funções específicas para determinados profissionais e existe também uma maior amplificação no que diz respeito à quantidade de profissionais direcionados às atribuições da função de direção de arte nesta produção cinematográfica.

[27] HAMBURGER, Vera. *Arte em cena – A direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2014. Página 19.

Alexandre Horvath foi um profissional ligado a área de produção de arte de diversos filmes entre os anos 1950 e 1970[28]. Além de cenógrafo do filme *Um candango na Belacap*, Horvath esteve presente em produções como *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias,1962), juntamente a Pierino Massenzi, *Com jeito vai* (Josip Bogoslaw Tanko, 1957), *O dono da bola* (Josip Bogoslaw Tanko, 1961) e *Os cosmonautas* (Victor Lima, 1962), onde trabalhou junto a Paulo Carias e mais uma vez com Pierino Massenzi. Em *Um candango na Belacap*, Horvath foi o cenógrafo responsável por executar os cenários da produção, incluindo os números musicais.

Gilda e Emanuel vão até a boate dos candangos de Brasília, onde o cenário revela várias características brasileiras, desde a decoração com as mesinhas de madeira do bar, as garrafas de cerveja e cachaça decorando uma prateleira de madeira, até as bandeirinhas típicas de algumas festas folclóricas do nosso país, como festa junina, bumba-meu-boi, e festa do divino. É possível perceber que, em contraste à cenografia de *Alô, alô, carnaval*, que tratava as temáticas relacionadas à cultura brasileira através dos painéis e de pinturas modernistas feitas por J. Carlos, em *Um candango na Belacap* tais elementos da cultura do país eram inseridos diretamente na forma de objetos cenográficos. Possivelmente este fato possui ligação com as épocas em que as produções foram executadas, trazendo-nos a reflexão de que o pensamento dos cenógrafos diante dos espaços cenográficos passaram a ser ocupados de uma nova maneira, a partir de novos métodos e que a herança da cenografia dos palcos teatrais, onde as pinturas de painéis eram bastante utilizadas, durante a década de 1960 já havia perdido parte de sua influência nas composições cenográficas.

O personagem que anuncia a apresentação de Tonico e Odete na boate, além de apresentar um sotaque nordestino e usar expressões típicas do nordeste como “cabrueira da mulesta” e “mais gostosa que jerimum com carne de sol”, está também utilizando um figurino “sertanejo”, com direito a chapéu de palha, paletó xadrez e camisa e gravata listrados, para a demarcação das características deste personagem.

No número musical “Napoleão” de Zilco Ribeiro e M. Guimarães, com interpretação de Ankito e Vera Regina, identificamos diferentes cenografias para o palco e figurinos para os personagens. Tonico inicia o número musical solo, com um figurino de Napoleão e um cenário pintado que remete a uma parede de tijolos, porém, em seguida temos a entrada de

[28] E-Pipoca. Filmografia de Alexandre Horvat. Disponível em: http://www.epipoca.com.br/gente/filmografia/395627/alexandre-horvat

Odete ao número, em um cenário que remete ao palco teatral italiano do século XVII, juntamente com os dois personagens caracterizados com figurinos de Romeu e Julieta.

Hilda Machado comenta em seu texto "Entre a chanchada e a Vera Cruz: Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor"[29], que a inspiração do uso de Romeu e Julieta no filme *Um candango na Belacap* não se deu por conta da obra de Shakespeare, mas sim através do filme *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949) interpretado por Oscarito (Romeu) e Grande Otelo (Julieta). Neste momento, percebemos que uma produção cinematográfica brasileira foi usada como referência, que contrasta à afirmação da crítica de que as chanchadas copiavam as produções estrangeiras.

Fotograma de Tonico (Ankito) e Odete (Vera Regina) apresentando número musical como "Romeu e Julieta" em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Logo em seguida os personagens seguem o número musical com um novo figurino e cenário, representando a entrada de um hotel, como descrito na placa "exclusivamente familiar", porém aparentando ser uma construção antiga, com várias assinaturas e intervenções nas paredes, assim como manchas e sinais de desgaste também, dando também a impressão de um espaço apertado. No que diz respeito ao figurino destes personagens, os trajes de Ankito neste número são bastante parecidos com os utilizados pelo personagem dono

[29] MACHADO, Hilda. "Entre a chanchada e a Vera Cruz: Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor". In: *Alceu: Revista de comunicação, cultura e política*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, , jul./dez. 2007, p. 60-67.

da boate em que se apresentavam em Brasília, também de características "sertanejas", já Vera Regina nos dá a sensação de uma mulher de classe média, usando uma faixa nos cabelos, luvas e um vestido rodado. A apresentação deste número musical ainda transita para um novo cenário e novo figurino, que desta vez apresenta características das primeiras décadas do século XX, e os personagens se vestem com trajes que aparentam poder aquisitivo. O último cenário e figurino que a dupla utiliza para o número representam a música do gênero mambo, onde os personagens utilizam trajes tradicionais de apresentações deste gênero musical, como por exemplo o chapéu utilizado por Ankito, que lembra a forma dos chapéus do tipo sombreiro, as várias junções de tecidos diferentes e os babados presentes nos figurinos dos dois intérpretes, também comuns nos figurinos de apresentações de dança de músicas deste gênero. O cenário é construído por painéis com pinturas que nos remetem ao nordeste do Brasil, através de uma composição feita por uma casinha de sapê com um banquinho na fachada, cerca de bambus e uma bananeira ao fundo.

Fotogramas de *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

O número musical se encerra com Tonico cantando em cortes rápidos dos planos com os diferentes figurinos utilizados, sendo o de Napoleão o último desses. A fragmentação dos planos neste número musical revela uma dessemelhança em relação à montagem feita em *Alô, alô, carnaval*, onde a fragmentação nos números musicais pouco acontece, sendo utilizados cortes apenas para trazer destaque aos painéis de J. Carlos ou durante cortes dentro do eixo sobre o palco do cassino Mosca Azul. Em *Um candango na Belacap* nota-se que o uso desta fragmentação é muito mais explorado. Vemos que durante o número musical "Napoleão" os cortes apresentam uma grande diversidade nos figurinos utilizados, nos cenários e fazendo referência a diferentes "épocas" durante o número musical. *Carnaval Atlântida*, por sua vez, nos demonstra que durante o filme contamos com números musicais em que existe o uso da

fragmentação, como a representação do sonho do Conde Verdura, mas ao mesmo tempo o de uma unidade como em “Mambo caçula” no que diz respeito aos cortes durante os números musicais do filme. Percebemos que a variação cenográfica e de figurinos para um mesmo número musical passa ser utilizada a partir desta fragmentação e, do ponto de vista da concepção destas criações podemos refletir sobre estas dessemelhanças entre os filmes, refletindo sobre a possibilidade de *Carnaval Atlântida* ser um filme de “transição” neste sentido.

O segundo número musical feito na boate é “Alegria de candango” cantado por Vera Regina e com intervenção de Grande Otelo na apresentação, passando a participar do número. Neste caso a apresentação acontece no cenário do bar, onde Odete dança e canta entre as mesas do bar, com um figurino carnavalesco, juntamente a banda toca no fundo da boate. Logo em seguida, Odete e Tonico se juntam à mesa com Emanuel e Gilda e os personagens principais da trama passam a interagir. Durante uma confusão, Emanuel se vê obrigado a levar os candangos para morarem com ele no Rio de Janeiro. Em seguida a este acontecimento, conhecemos um novo cenário, a casa de Emanuel.

O cenário da casa de Emanuel apresenta modernidade e luxo, por possuir um grande espaço e grande quantidade de mobílias modernas juntamente ao diálogo dos personagens sobre a grande quantidade de outros cômodos que o local possuía. O cenário da casa de Emanuel é bem diferente do apartamento de Gilda, ao qual também somos apresentados. O apartamento de Gilda é composto de móveis que aparentam maior simplicidade e o espaço é bastante limitado, em comparação a residência de Emanuel. A diferença de situação financeira entre os artistas é evidente, mas qual seria a razão para este fato? Seria Emanuel um artista com carreira mais consagrada do que Gilda? Seria para explorar a questão da mulher independente, morando sozinha, ou até uma situação em que se explora a questão da diferença salarial entre homens e mulheres em uma mesma função profissional? A resposta é incerta.

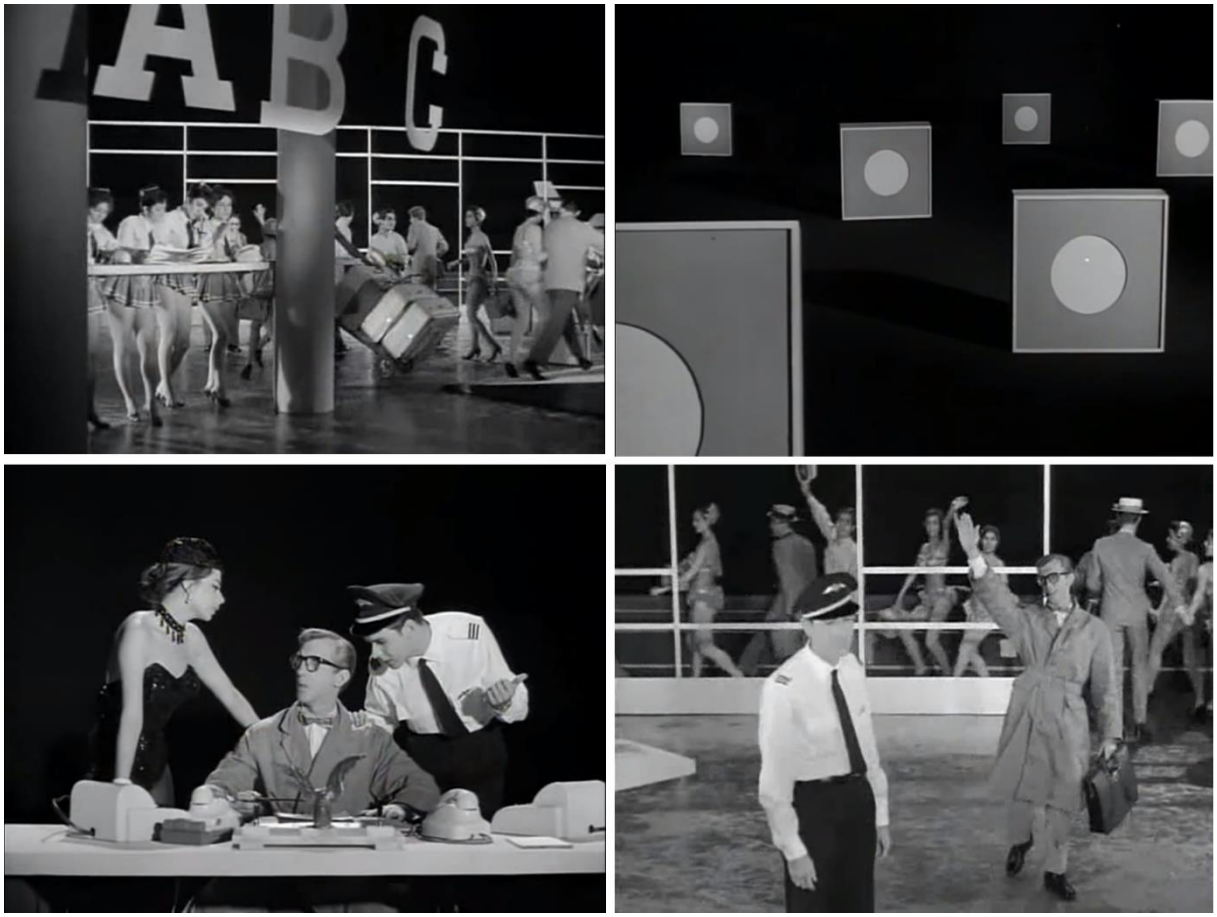
Fotogramas que cenas na residência de Emanuel em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Um novo cenário nos é apresentado por Horvat: a Boate Society, onde Gilda e Emanuel são contratados para apresentar números musicais. Bem diferente das características simplórias da boate onde os candangos se apresentavam, a boate da Belacap demonstra maior requinte em diversos detalhes, como na disposição e decoração das mesas da boate, com tecidos mais nobres, do espaço dedicado ao palco, o figurino e postura do garçom e dos figurantes presentes na boate e as características requintadas do camarim reservado aos artistas, por exemplo. Odete chega à boate acompanhada de Tonico, ambos apresentam trajes exagerados e de muito requinte, porém talvez um pouco ultrapassados, no caso de Odete. Gilda, por sua vez, faz uso de figurinos durante a trama, como seus vestidos, por exemplo, que trazem a ideia de ser uma personagem moderna, dando a sensação de uma "mulher da capital", que está em contato direto com as inovações do período e reforça a ideia de mulher independente.

O figurino extravagante e ultrapassado de Odete se destaca diante das outras mulheres que estavam presentes na boate, fazendo uma alusão ao figurino das divas do cinema das décadas de 1940 e 1950, utilizando um volumoso vestido longo e vários acessórios em pedraria como broche, anéis, colar, pulseiras, brincos e presilha na peruca loura que também é destaque no figurino, além de estola de pele, bolsa tipo carteira, luvas e uma longa piteira. Este figurino apresenta, aliás, contraste com o famoso figurino de Audrey Hepburn em *Bonequinha de luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961), que teve estreia naquele mesmo ano e se tornou um marco por sua sobriedade e primor em um vestido preto criado por Hubert Givenchy.

Fotogramas de *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Jacó (Milton Carneiro), é o dono da boate que introduz a apresentação de Gilda e Emanuel. Sua caracterização difere muito do personagem que apresentou Odete e Tonico em Brasília. O personagem utiliza um *smoking* preto e sua abordagem com o público apresenta uma postura elitizada. É dado início ao número musical "Louras", de interpretação de Emanuel e Gilda, que se apresentam em meio ao espaço das mesas da boate, onde em seguida haverá uma intervenção de Odete, que passa a fazer parte do número. Gilda utiliza um figurino carnavalesco, composto basicamente de um maiô decorado com pompons e Emanuel utiliza calça, blazer e uma camiseta listrada. Após alguns acontecimentos dentro da boate, dá-se início a um dos principais números musicais do filme, "Mr. Golden", de Carlos Lyra e Daniel Caetano.



Fotogramas do número musical "Mr. Golden" em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Esse número acontece em um grande palco, onde Horvat cria a ambientação de um aeroporto, contendo saguão e balcão de atendimento. Os figurantes se vestem com roupas de funcionários do local e passageiros. Logo após um plano onde aparecem "caixas de som" com uma voz *off* de um chamado para voo, a música tem início. Os personagens que figuravam o local passam a participar da coreografia, que em seguida nos apresenta no saguão o personagem que interpreta "Mr. Golden". O personagem também aparece em um plano sentado em uma mesa de escritório, junto a outros dois personagens. Estão em destaque no figurino do personagem um sobretudo, gravata borboleta, óculos de grau, um cachimbo e uma maleta. A cortina do palco da boate se fecha, encerrando a apresentação.

Sérgio Augusto, no livro *Este mundo é um pandeiro*, fala sobre algumas características específicas que ganharam força nas chanchadas dos anos 1950. Segundo o autor passaram-se a fazer menções a personagens de notoriedade daquele período, que auxiliavam a contextualizar determinadas situações e personagens, citando dois personagens deste filme em questão: o milionário Bebê Pinho Otário (Mozael Silveira), nome que faz paródia ao do playboy Baby Pignatari que era famoso naquele período e o faquir Tonilki (Ankito) que fazia paródia ao nome do faquir Silki, também famoso naquele período. O autor ainda contextualiza as menções sociais e políticas do período que eram retratadas nas chanchadas:

> Segunda metade da década de 50. O mundo gira, a Lusitana roda e as chanchadas passam a ler mais jornal. Nossas reservas de urânio ganham destaque na letra de *Mr. Golden*, enviesada gozação de Carlos Lyra à cobiça dos americanos, inserida no escore musical de *Um candango na Belacap*. (AUGUSTO, 1989, p. 167)

É valido ressaltar também a própria temática principal do filme e a exaltação da cidade do Rio de Janeiro diante da nova capital do Brasil. Sérgio Augusto comenta ainda em seu livro sobre a cena em que Odete (Vera Regina) demonstra admiração pelo linguajar de Emanuel (Grande Otelo), comentando sobre o fato de um carioca tê-la ensinado a língua falada no Rio de Janeiro.

Após algumas cenas se desenrolarem nos bastidores da boate, Gilda e Tonico seguem em busca de distração nos bares do Rio de Janeiro. Deparamo-nos com a criação de um novo

cenário: os personagens dançam em uma pista situada entre as mesas de uma boate; ao fundo, um grande painel cenográfico de uma janela amparada por cortinas.

Uma outra composição cenográfica que devemos destacar é a da cena em que Gilda e Tonico fazem apresentações em um parque de diversões, onde Tonico interpreta o faquir Tonilk e simula estar trancado em uma urna para entretenimento do público do local. O número é feito em uma pequena sala que abriga somente o local onde o faquir está deitado e alguns avisos ao público nas paredes, para que o público não desse ao faquir guloseimas, por exemplo. Para essa cena, foram criados figurinos árabes para os personagens, que seguem com os trajes até a próxima cena, na casa de Emanuel.

Fotograma de cena de Tonico e Gilda em apresentação no parque de diversões em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Jacó faz com que os artistas se confrontem ao contratar Odete para trabalhar na boate sem contratar seu parceiro Tonico e omitindo suas razões para tal feito. Revoltados com a situação criada pelo dono da boate em que se apresentavam, os artistas resolvem fazer com que seu trabalho se torne independente, criando seu próprio negócio. Para que tal aconteça, é feita a venda da casa de Emanuel, para adquirem um espaço para a criação de sua boate e conseguirem equipá-la com os materiais necessários para os shows. Somos então apresentados a um novo cenário, o novo investimento dos protagonistas, que vai se transformando durante as encenações e números musicais.

Chegando ao local, os amigos se deparam com uma grande bagunça e a necessidade de uma reforma, o cenário está repleto de cadeiras, tecidos pendurados e sujeira. Tonico, Emanuel, Odete e Gilda começam então a interferir no cenário, para organizá-lo e fazerem as reformas no local, juntamente a outros personagens da figuração. Nesse momento já existe uma troca de figurinos. Os personagens se vestem com roupas que nos dão a sensação de que o período de obras está começando, com trajes básicos e confortáveis, como toucas para as mulheres, macacões, camisas de estampa xadrez com as mangas dobradas, etc. A partir desse momento, dá-se início a um novo número, com a música “Pintando o sete”, de M. Guimarães e Lírio Panicalli.

Fotograma de cena onde Tonico, Emanuel, Gilda e Odete chegam ao local onde será instalada sua nova boate em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

A câmera percorre o cenário, repleto de objetos que indicam que o local passa por reformas, transitando pelos personagens e chegando até Tonico, que canta enquanto pinta uma pilastra do local. Em seguida, aparece Gilda cantando e dando continuidade à música juntamente a Emanuel, Tonico e Odete. Os personagens cantam e dançam no cenário, junto a outros figurantes que transitam no local. Notamos neste momento que, o trabalho do operário neste filme pode ser visto de forma positiva, ao passo que neste momento exercem seu trabalho por conta própria, satisfeitos com sua situação, diferentemente do que acontece nos outros dois filmes, onde o trabalho operário, talvez por não ser independente, traz uma carga de insatisfação aos personagens.

Fotograma de cena em que os personagens Gilda, Tonico, Odete e Emanuel interpretam o número musical "Pintando o sete" em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Durante a reforma da boate e os preparativos para a inauguração acontecem dois outros números musicais. O segundo número musical se trata de “Meu pianinho”, de Lúcio Alves e apresentado por Sonia Delfino, que interpretava uma personagem que fazia parte de um teste para o elenco de artistas que se apresentariam na boate. Basicamente, o número intercala planos da transformação da boate com planos de um homem tocando piano enquanto uma garota canta, juntamente a um coral durante o refrão da música. Os personagens utilizam roupas casuais do período e ao final do número os protagonistas do filme se juntam à cantora, formando uma ciranda, dançando e cantando com os outros personagens do cenário. Percebemos, neste momento, que a questão da fragmentação dos números musicais culmina em uma unidade nos cortes da cena.

Fotograma do número musical “Meu pianinho” *em Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

Fotograma do número musical “Mambo da cantareira” em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

O terceiro número musical que acontece durante os preparativos da inauguração da boate é feito pelos protagonistas do filme, a música é “Mambo da Cantareira” de Barbosa da Silva e Elóide Wharton. Os personagens utilizam partes de figurinos que estavam sendo criados para uso das apresentações da nova boate para o número musical, um ensaio para uma possível apresentação.

Chega o dia da inauguração da boate. O público aplaude, nos é mostrado pela primeira vez o resultado das reformas da boate. Horvath fez com que o espaço se transformasse completamente para a nova cena. Mesas redondas cobertas por tecidos brilhantes, abajures para ornamentar a decoração das mesas e uma disposição cenográfica que faz com que o espectador entenda que o local está lotado de clientes da boate. Em seguida acontece o último e talvez o mais importante número musical deste filme.

O cuidado específico com o cenário e o figurino deste número nos indica um maior cuidado da produção de Herbert Richers. A valorização da cultura brasileira neste número musical é bastante evidente e conta com a participação de vários artistas. A música em questão é “Brasil norte e sul” de M. Guimarães e Lírio Panicalli, a composição cenográfica e a interpretação dos personagens neste número fazem com que o espectador viaje por diferentes locais do nosso país.

O número musical tem início dando a ideia da cultura do sul do nosso país, através do ritmo da música, da dança dos personagens e de sua ornamentação, com objetos cenográficos bastante característicos como a sanfona, por exemplo. O figurino também é bastante característico dos eventos folclóricos da região. O cenário apresenta criações de objetos cenográficos que nos apontam para um cenário rural, com árvores, cercas de madeira e cordas. A composição cenográfica e o figurino dos personagens é de grande importância durante todo o número musical por nos apresentar visualmente a principal intenção de cada plano deste número. Os protagonistas do filme utilizam roupas de gala, sem participar de temática específica para cada cenário, atravessando de um cenário a outro, chegando a uma composição do palco que apresenta pinturas de prédios ao fundo, coqueiro e alguns outros objetos de preenchimento para o palco.

Em seguida, vamos ao encontro de uma composição cenográfica que nos remete à Bahia, com redes de pesca, vasos de barro, cestarias, barraquinhas de tapioca, atrizes que interpretam baianas, utilizando trajes típicos destas. Destacamos também a presença de outros personagens, que tocam tambores, de comum uso nas músicas da cultura da região, bem como também um figurino bastante característico. Ao fundo, o espaço apresenta pinturas de construções arquitetônicas e alguns coqueiros, com um espaço ao centro dedicado à passagem dos protagonistas, que dançam e cantam interagindo com os outros personagens do cenário. Os personagens continuam a atravessar os cenários do nordeste do Brasil, nos levando até o frevo, outro grande marco do folclore do nosso país. Os protagonistas entram no cenário com pinturas que remetem à arquitetura do local e interagem dançando frevo com outros artistas, que estão caracterizados com as roupas deste tipo de dança, juntamente às famosas mini sombrinhas, que completam o figurino.

O número musical segue com os protagonistas do filme cantando parte da música “Brasil norte e sul” que também embala os créditos iniciais do filme. Como mencionado durante o capítulo de *Carnaval Atlântida*, trata-se de um número que faz uma síntese da

identidade brasileira, porém, é possível percebermos que o tratamento do tema se dá de uma maneira diferente, utilizando uma maior diversificação de construções cenográficas, bem como maior uso de objetos cenográficos e de figurinos em relação à *Carnaval Atlântida*, também atrelado ao uso de uma maior fragmentação do número musical.

Neste último momento, os artistas cantam juntos e vão ao encontro de outro cenário cultural bastante popular do nosso país, o sertão nordestino. As características do clima árido, com galhos secos e com personagens mais uma vez com um figurino que nos chama bastante atenção, desta vez seguindo o modelo de figurino do cangaço. Para finalizarem o número musical, Emanuel, Gilda, Tonico e Odete, seguem por uma rampa criada no palco em direção ao centro do palco e descendo por escadas também criadas no palco, dançando, cantando e exaltando a Belacap. Os personagens que foram caracterizados em diferentes cenários agora se unem a este último cenário, ainda com seus diferentes figurinos, compondo uma bela coreografia, junto aos principais personagens do filme. Assim que o número musical se encerra também são tomadas as últimas ações na trama. A estreia da boate se torna um grande sucesso e Bebê acaba se tornando sócio do local.

Fotograma do número musical “Brasil norte e sul” em *Um candango na Belacap* (Roberto Farias, 1961)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho possui a intenção de uma maior aproximação ao tema lançado e como um possível estímulo ao desenvolvimento de trabalhos posteriores, trazendo para as considerações finais questionamentos formulados durante a pesquisa a partir da necessidade de uma melhor compreensão do tema e dos três filmes utilizados como objetos de estudo.

As produções cinematográficas utilizadas como forma de análise atravessam períodos em que as comédias musicais começavam a ganhar destaque, durante a década de 1930, estavam estabelecidas no mercado cinematográfico, durante as décadas de 1940 e 1950 e que se estendem até o início da década de 1960. Infelizmente, não temos mais acesso a muitas produções da década de 1930 atualmente, porém, *Alô, alô, carnaval* é um marco desta época e das produções da Cinédia e que resistiu as complicações do tempo. Em "Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966", Paulo Emílio Salles Gomes comenta[30]:

> A década de 30 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de "chanchada".

Durante as análises descritivas das obras cinematográficas em questão, constatamos a importância da cenografia e do figurino para exaltar características da cultura brasileira, principalmente nos cenários criados para os números musicais nas três obras cinematográficas selecionadas. Percebemos já em *Alô, alô, carnaval* um grande esforço por parte da equipe da Cinédia em trazer elementos cenográficos, com seu estilo modernista, mesmo que oriundo de um estilo internacional, detalhes que caracterizassem a alegria do carnaval e da cultura brasileira. Qual seria então a significação neste esforço em trazer elementos da cultura brasileira em um momento no qual a crítica de cinema daquele período reforçava tanto a ideia de que o Brasil copiava as produções cinematográficas hollywoodianas? Ao serem revistos e analisados nos dias de hoje essa impressão de que as produções de comédias musicais brasileiras são "cópias" dos filmes americanos ainda procedem?

Nota-se riqueza estética nos figurinos dos números musicais de *Alô, alô, carnaval*, que em complementação ao cenário revelavam o sentido das canções e traziam consigo a sensação de alegria e descontração ao filme. João Luiz Vieira, em seu texto *A chanchada e o cinema*

[30] GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. Página 72.

carioca (1930-1955), expõe a criação da identidade de Carmen Miranda em *Alô, alô, carnaval* e ressalta a importância de seus figurinos na composição da personalidade desta estrela do cinema nacional:

> Carmen define a persona com a qual seu nome identificaria para sempre no cinema, ou seja, a mulher de olhos vivos e espertos, jeito matreiro e ao mesmo tempo debochado e sensual, cantando com um sorriso nos lábios e com um timbre expressivo, sempre consciente da importância do figurino (aqui um *palazzo pijama* de lamê), rebolando no solo *Querido Adão* (de Oswaldo Santiago e Benedito Lacerda). Quase obrigando a câmera a seguir seus movimentos, ao contrário dos esperados números musicais estáticos, Carmen cria uma expressão visual dinâmica para as letras dessa marcha e o filme ganha seus momentos altos na combinação do movimento da cantora (VIEIRA, p.146-147)

Se temos conhecimento de que estas funções relacionadas à direção de arte em *Alô, alô, carnaval* trazem consigo elementos da cultura brasileira, qual seria então o papel que a direção de arte, a cenografia e o figurino desempenham nesse processo de construção de uma identidade nacional e de cópia do estrangeiro? Onde se encontra um, onde se encontra o outro? Durante as décadas seguintes (1950 e 1960), no que diz respeito às comédias musicais, quais são as diferenças no tratamento destas questões?

Em *Carnaval Atlântida* e *Um candango na Belacap* o esforço na busca da identidade brasileira também são evidentes. Sabemos que o "padrão hollywoodiano", que estava em constante aperfeiçoamento durante as décadas em destaque neste trabalho, era um tema muito abordado pela crítica e que este padrão se refletia nas questões cenográficas e de figurino, que absorviam as novas tendências vindas do exterior de acordo com as décadas de suas produções, como vimos por exemplo na cenografia de *Alô, alô, carnaval* a tendência modernista da *art déco* e o figurino da mulher moderna, para Gilda, em *Um candango na Belacap* que utilizava vestidos de modelos que eram tendência de moda do período. Em *Carnaval Atlântida* vemos uma grande crítica a este modelo de produção cinematográfica. O filme é uma paródia bem humorada sobre esta questão, como comenta João Luiz Vieira, em seu texto[31] *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)*:

[31] VIEIRA, João Luiz. *A chanchada e o cinema carioca (1930-1955).* In: RAMOS, Fernão (Org.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

> *Carnaval Atlântida* reconhece e assume, uma vez mais e de forma pratica, a incompetência de se copiar os padrões de qualidade estabelecidos pelo cinema de "estúdio", sonhados pelo produtor Cecílio B. de Milho (Renato Restier), referência paródica obvia ao diretor norte americano Cecil B. de Mille, conhecido por duas superproduções épicas.

Em números musicais como "No tabuleiro da baiana", *Carnaval Atlântida* assume e evidencia as características da cultura brasileira através do carnaval e do que, posteriormente seria chamado de "indústria cultural", através do uso das capas de revistas como elementos cenográficos.

O mesmo acontece em *Um candango na Belacap*, que evidencia especialmente o Rio de Janeiro, mas também explora as características diversificada da cultura brasileira em seu último número musical, "Brasil norte e sul", nos proporcionando uma viagem aos quatro cantos do Brasil e as singularidades de cada região, onde mais uma vez, o trabalho cenográfico e de figurino foram imprescindíveis. O figurino das personagens de baianas, os objetos espalhados no cenário em contraste ao figurino gaúcho, que nos remetem aos figurinos utilizados nas tradicionais danças ao ritmo do fandango, reforçam a ideia de absorver e valorizar as peculiaridades do nosso país e fugir deste padrão hollywoodiano, tão admirado e inatingível. Seria então produtivo pensar a direção de arte como forma de distinguir os elementos dados como cópia dos filmes estrangeiros dos que carregam identidade cultural brasileira nestes filmes?

A função de direção de arte, por mais que ainda não estivesse sendo definida e registrada apropriadamente, já era preocupação e motivo de grande investimento em produções cinematográficas como as três mencionadas neste texto. Torna-se evidente que existe um grande esforço em construir espaços e trajes específicos durante as narrativas mencionadas, para que, em conjunto às outras funções de produção, a significação do contexto junto às interpretações e a beleza estética utilizada na construção dos planos junto à composição cenográfica tragam maior qualidade às produções. Nos três filmes utilizados como análise é possível notarmos também como o tratamento da cenografia e do figurino destacam questões sociais e raciais, tomando como exemplo os personagens desempenhados por Grande Otelo (Miro, em *Carnaval Atlântida* e Emanuel, em *Um candango na Belacap*). Seriam os fatores políticos e sociais de suas décadas determinantes na construção destes

personagens? Qual a importância que trazem os figurinos na diversificação entre as construções destes personagens?

Em *Carnaval Atlântida*, o personagem de Grande Otelo é um faxineiro da produtora de Dr. Cecílio que busca reconhecimento como artista e consequentemente uma ascensão social, que ganha maior destaque no decorrer da trama. Em *Um candango na Belacap* o personagem de Grande Otelo já inicia o filme como um artista de sucesso. Anteriormente, notamos que seu personagem era financeira e socialmente mais estabilizado do que sua parceira de palco Gilda, de cor branca. As interpretações de Grande Otelo no cinema possuem, em grande maioria a personificação do malandro carioca, que transita entre o bem e o mal, o certo e o errado, muitas vezes atrelado em dupla com interpretações de Ankito ou Oscarito. Sobre este processo de criação de personagens para Grande Otelo, Luis Felipe Kojima Hirano, em seu artigo *O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e estereótipo em sua performance artística*[32] comenta:

> Em meio a tal projeto, a cor, a proporção corporal e a fisionomia arredondada de criança de Grande Otelo serviram de suportes ao humor, à medida que sintetizavam tudo aquilo que diferia do herói cinematograficamente construído, branco, alto e de rosto anguloso caso, por exemplo, de Bing Crosby, em Hollywood; e Anselmo Duarte, no cinema brasileiro. As próprias convenções da comédia permitiam tais licenças, vez que esse gênero construía seu humor através da rigidez e normatividade existentes nas relações sociais e representadas em outros gêneros cinematográficos, como o drama. Além disso, os mesmos atributos que o habilitavam para o papel de moleque nesse tipo de produção também contribuíam para que sua transformação em herói jamais suplantasse o mocinho e o comediante brancos.

No que diz respeito a este assunto, nestas obras cinematográficas em questão, são muitos os questionamentos possíveis. É possível identificar estas características em ambos os personagens que Grande Otelo desempenhou nos filmes em questão? As diferenças de classes sociais dos personagens em *Carnaval Atlântida* e *Um candango na Belacap* tem relação com a questão racial? Como as questões raciais são trabalhadas nestes filmes? O fato de que, em *Um candango na Belacap*, o personagem de Grande Otelo se relaciona justamente com Odete

[32] HIRANO. Luis Felipe Kojima. *O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e esteriótipo em sua performance artística*. Afro-Ásia, 48 (2013), 77-125.

(Vera Regina), mulher negra que também carrega um estereótipo, o da mulata brasileira, reflete de que maneira na construção desta relação? Em que relações sociais se baseiam as relações dadas aos personagens Emanuel e Odete e de Tonico e Gilda? De que maneira a direção de arte contribui acerca deste tema?

A cenografia das três obras cinematográficas em questão são determinantes nas demarcações de classes sociais dos personagens? Qual a relevância de construções cenográficas como a casa do empresário do cassino Mosca Azul e a dos revistógrafos em *Alô, alô, carnaval*, as mansões de Dr. Cecílio e aquela em que o Conde Verdura trabalha como motorista, em *Carnaval Atlântida*, bem como as residências de Emanuel e Gilda em *Um candango na Belacap*?

As propostas de estudos ligados à direção de arte ainda são menores em relação ao conhecimento que temos de outras funções nestes filmes, como os trabalhos de direção e produção, que também não são muito exploradas. A bibliografia disponível hoje se tornou de grande valia como embasamento para as análises mas é possível extrair ainda muito mais deste tema. Pensar o cinema brasileiro das décadas de 1930 e 1960 pode trazer à tona várias informações sobre a história do cinema, sobre a própria cultura brasileira e as manifestações da sociedade nestes períodos, como por exemplo a já mencionada "indústria cultural", presente em *Um candango na Belacap* e a própria inauguração da nova capital do país, tema que baseia a narrativa deste filme.

É fato que muitas obras cinematográficas destas décadas se perderam ou foram desgastadas pelo tempo, como no caso de *Alô, alô, carnaval*. Por conta deste desgaste na cópia do filme a que hoje temos acesso, houve uma maior dificuldade em analisar os elementos cenográficos e dos figurinos. Porém, até mesmo por este motivo é que devemos nos empenhar em preencher estas lacunas que ainda existem sobre a história do cinema brasileiro deste período, pois durante o caminho desta pesquisa tomei conhecimento sobre diversos assuntos relacionados às produções de comédias musicais e suas companhias produtoras. Tornou-se possível conhecer melhor o trabalho destes profissionais da direção de arte e como os mesmos desempenhavam suas funções em um período em que este trabalho ainda não era regularizado oficialmente.

Entre muitas outras questões, nos deparamos também com o posicionamento do personagem feminino nestas obras cinematográficas. Qual seria o papel da mulher nos filmes de comédias musicais?

Percebemos que em *Alô, alô, carnaval* personagens femininos tem espaço apenas nos números musicais, tendo apenas duas personagens que fazem pequenos papéis junto aos protagonistas no cassino Mosca Azul no início da trama. Mesmo assim o foco da cena é todo destinado aos protagonistas masculinos. Ao mesmo tempo em que notamos essa falta da presença feminina na narrativa, percebemos também que um dos maiores destaques deste filme é destinado à apresentação das irmãs Miranda nos números musicais. Por quê a participação feminina é bem mais generosa nos números musicais e não nos momentos em que a narrativa se apoia nos diálogos e nas passagens entre os números musicais?

Já em *Carnaval Atlântida* existem dois personagens femininos que desempenham papéis mais significativos na narrativa do filme, Lolita e Regina. Essas personagens representam dois diferentes estereótipos, o da mocinha (Regina) e o da mulher sensual (Lolita). Regina é tratada como uma princesa por seu pai, Dr. Cecílio. A personagem carrega características da "moça de família", educada, inocente, romântica e delicada, diferente da prima Lolita, que também é mimada por Dr. Cecílio, mas traz as características de uma mulher sensual e envolvente, nada inocente, chegando a se envolver com o professor Xenofontes ainda estando noiva do Conde Verdura. Suas personalidades se refletem em seus figurinos, trazendo um tom mais comportado aos vestidos de Regina e ousadia para os vestidos de Lolita, em cortes que valorizavam suas curvas.

Em *Um candango na Belacap* também encontramos duas personagens femininas essenciais a narrativa do filme, neste caso, as personagens ganham destaque e temos maior conhecimento de suas personalidades e história. Por serem artistas, as personagens desempenham papéis de mulheres mais independentes, a exemplo de Gilda, que mora sozinha e se recusa a casar com um milionário, mesmo com a grande insistência do rapaz. Diferente de Gilda, Odete se agarra a um casamento com Emanuel como fonte de ascensão social - porém, não se contenta em ser "dona do lar" ou a acatar os desejos de seu novo marido, dominando o artista para conquistar seus objetivos. Neste filme as duas personagens até entram como sócias em partes iguais no novo empreendimento junto aos personagens de Emanuel e Tonico. Os papéis de Gilda e Odete poderiam ser trocados? Poderia ser a mulata brasileira a rejeitar o milionário na trama? Como estas questões raciais e de gênero

interferiram na construção destas personagens? Conseguimos então, diferenciar o papel da mulher nas narrativas destas três obras? Se sim, quais são os fatores sociais que acarretaram estas mudanças?

São aspectos que talvez não tivessem se revelado à minha percepção, se não se houvesse dado atenção especial ao que aqui estou classificando de direção de arte O tratamento que recebem os personagens através das escolhas de seus figurinos, da decoração de suas residências e de seus locais de trabalho são fundamentais no entendimento de sua personalidade e até de seu humor. A construção da cenografia do filme sobre Helena de Troia em *Carnaval Atlântida* nos exemplifica, junto aos figurinos utilizados pelos intérpretes, como este tratamento transforma a cena, comparando a idealização de Dr. Cecílio à dos faxineiros do estúdio.

Em relação à presente pesquisa, é possível observarmos que estes três filmes se tornaram, em termos metodológicos, excelentes exemplares enquanto comédias musicais, para nos auxiliar a obter um melhor parâmetro das questões de direção de arte em diferentes décadas. Procurei evidenciar nos filmes suas semelhanças e diferenças, especialmente no que diz respeito à exaltação de elementos da cultura brasileira, em relação à elementos que são dados como "cópias" do modelo cinematográfico hollywoodiano através do uso da cenografia, figurino e da direção de arte como um todo, tratando também das questões sociais em que as obras cinematográficas se encontram e a utilização própria que traz o gênero destes filmes na composição das narrativas atreladas às questões de direção de arte.

5. FICHAS TÉCNICAS

5.1FICHA TÉCNICA DE *ALÔ, ALÔ, CARNAVAL*

1936 – Rio de Janeiro, Brasil

75 minutos – preto e branco

Direção e produção executiva: Adhemar Gonzaga

Companhia produtora: Cinédia e Waldow

Companhia distribuidora: DFB

Produção: Adhemar Gonzaga e Wallace Downey

Argumento: João de Barro e Alberto Ribeiro

Roteiro: Ruy Costa e Adhemar Gonzaga

Fotografia: Antônio Medeiros, Edgar Brasil e Victor Ciacchi

Cenografia: Rui Costa

Montagens: Ruy Costa

Som: Moacyr Fenelon

Números musicais:

"Mimi" (fox) (Ary de Calazães Fragoso) com Luiz Barbosa;

"Pierrô apaixonado" (Noel Rosa e Heitor dos Prazeres) com Joel de Almeida e Gaúcho;

"Não beba tanto assim" (Geraldo Decourt) com as Irmãs Pagãs;

"Seu Libório" (João de Barro e Alberto Ribeiro) com Luiz Barbosa;

"Maria, acorda que é dia", de João de Barro e Alberto Ribeiro com Dulce Weytingh, acompanhada de Joel e Gaúcho;

"Maria, acorda que é dia" (João de Barro e Alberto Ribeiro) solo de piano com Heriberto "Muraro"; "Molha o pano" (Getúlio Marinho e Cândido Vasconcellos) com Aurora Miranda, com o conjunto regional de Benedito Lacerda;

"Negócios de família" (Assis Valente e Hervê Cordovil) com o Bando da Lua;

"Tempo bom", (João de Barro e Heloísa Helena) com os Bêbados;

"Teatro da vida" (A. Vitor) com Mário Reis;

"Comprei uma fantasia de pierrô" (Alberto Ribeiro e Lamartine Babo) com Francisco Alves, dançando com Dulce Weytingh;

"As armas e os barões" (Alberto Ribeiro) com Lamartine Babo e Almirante;

"Amei" (Erastótenes Frazão e Antônio Nássara) com Francisco Alves;

"Muito riso e pouco siso" (João de Barro e Alberto Ribeiro) com Dircinha Baptista, com Os

Quatro Diabos;
"Pirata da areia" (João de Barro e Alberto Ribeiro) com Dircinha Baptista, com Hervê Cordovil e orquestra;
paródia da "Canção do aventureiro", de O Guarani (Alberto Ribeiro) com Barbosa Júnior com Muraro ao piano;
"50% de amor" (Lamartine Babo) com Alzirinha Camargo;
"Não resta a menor dúvida" (Noel Rosa e Hervê Cordovil) com o Bando da Lua;
"Manhãs de sol" (João de Barro e Alberto Ribeiro) com Francisco Alves e Hervê Cordovil com orquestra;
"Sonhos de amor" (Franz Liszt) com Jayme Costa, de travesti, com voz de falsete de Francisco Alves; "Cadê Mimi" (João de Barro e Alberto Ribeiro) com Mário Reis;
"Querido Adão" (Benedito Lacerda e Oswaldo Santiago) com Carmen Miranda;
"Cantores do rádio" (João de Barro, Lamartine Babo e Alberto Ribeiro) com Carmen e Aurora Miranda, com a Orquestra Simão Boutman,
"Fra Diavolo" (João de Barro, A. Martinez e Alberto Ribeiro) com Mário Reis.
"Palpite infeliz", de Noel Rosa, seria também uma das músicas do filme, a ser interpretada por Aracy de Almeida, que a cantaria, no papel de lavadeira, estendendo roupa no varal. A cantora desistiu de participar do filme e Noel Rosa retirou a canção do filme.

Intérpretes: Jaime Costa (Empresário), Barbosa Júnior (Um dos autores), Pinto Filho (Um dos autores), Oscarito (no Cassino), Jorge Murad (Contador de piadas), Lelita Rosa (A morena), Paulo de Oliveira Gonçalves (Barman - no Pierrô apaixonado) Henrique Chaves (Crupiê), Dario Melo Pinto, Maria Gonzaga M. Pinto, Luís Carlos Guimarães, Hélio Barroso Neto, Jaime Ferreira, Olga Figueiredo, Paulo Roberto, Peri Ribas, Alberto Rocha, Ignácio Corseuil Filho, Didi Viana, Bernardo Guimarães, Carlos de Oliveira, Hervê Cordovil, Lair de Barros, Aniceto, e outros.

5.2 FICHA TÉCNICA DE *CARNAVAL ATLÂNTIDA*

1952– Rio de Janeiro, Brasil

95 minutos – Preto e branco

Direção: José Carlos Burle

Companhia produtora: Atlântida Cinematográfica Ltda.

Companhia distribuidora: UCB – União Cinematográfica Brasileira

Gerente de produção: Guido Martinelli

Assistente de direção: Roberto G. Ribeiro

Argumento: Berliet Júnior e Victor Lima

Roteiro: José Carlos Burle, Berliet Júnior e Victor Lima

Fotografia: Amleto Daissé

Câmera: Sílvio Carneiro

Assistente de câmera: Afonso Viana

Cenografia: Martim Gonçalves

Cenarização: Victor Lima

Figurinos: Gilda Bastos

Contra-regra: Arnóbio Carvalho

Cortes: Waldemar Noya

Eletricista: Gorki Chrysostomo

Montagem: Wilson Monteiro

Técnicos de som: Aloysio Vianna, Jesus Narvaez e Ercole Baschera

Microfonista: Antônio Gomes

Coreografia: Juliana Yanakiewa

Partitura e direção musical: Lírio Panicalli

Anotadoras: Arlete Lestes

Laboratório: Cinegráfica São Luiz Ltda.

Números musicais:

"No tabuleiro da baiana" (Ari Barroso), com Grande Otelo e Eliana Macedo;

"Acho-te uma graça" (Benedito Lacerda, Haroldo Lobo e Carvalhinho);

"Agora é cinza" (Alcebíades Maia Barcelos e Armando Vieira Marçal);

"Ai que saudade da Amélia" (Ataulfo Alves e Mário Lago);

"É bom parar" (Rubens Soares);

"Rasguei a minha fantasia" (Lamartine Babo);
"Serpentina" (Haroldo Lobo e David Nasser);
"O teu cabelo não nega" (João Valença e Raul Valença);
"Ninguém me ama" (Fernando Lobo e Antônio Maria) com Nora Ney;
"Um domingo no jardim de Allah" (Lírio Panicalli e Ewaldo Ruy);
"Marcha do conselho" (Paquito e Romeu Gentil) com Bill Farr;
" Valsa da formatura" (Lírio Panicalli e Claribalte Passos), com a orquestra de Chiquinho;
"Dona Cegonha" (Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) com Blecaute e Maria A. Pons;
"Quem dá aos pobres" (Klecius Caldas e Armando Cavalcanti) com Francisco Carlos;
"Máscara da face" (Armando Cavalcanti e Klecius Caldas);
"Pastorinhas" (Noel Rosa e João de Barro);
"Pirata" (João de Barro e Alberto Ribeiro);
"Se a lua contasse" (Custódio Mesquita);
"Um pierrô apaixonado" (Heitor dos Prazeres e Noel Rosa);
"Praça 11" (Herivelto Martins e Grande Otelo);
"Marcha do sapinho" (Humberto Teixeira e Norte Victor), com Oscarito e Maria A. Pons;
"Mambo caçula" (Benicio Macedo e Bené Alexandre), com Maria Antonieta Pons e Oscarito;
"Cachaça" (Mirabeau Pinheiro, Lúcio de Castro e Heber Lobato) com Grande Otelo e Colé Santana;
"Baião" (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga);
"Alguém como tu" (José Maria de Abreu e Jair Amorim), com Dick Farney;
"Queria ser patroa" (M.Pinto e Airão), com Eliana Macedo;
"Frevo vassourinha nº 1" (...), com autorização da UBC
"Bigode de gato" (Jesus Guerra); e ainda Caco Velho.

Intérpretes: Oscarito (Xenofontes), Eliana Macedo (Regina), Cyll Farney (Augusto), José Lewgoy (Conde Verdura), Grande Otelo (empregado do estúdio), Renato Restier (Cecílio B. de Milho), Iracema Vitória, Cuquita Carballo (Fifi), Colé Santana (empregado do estúdio), Maria A. Pons (Lolita), Aurélio Teixeira, Carlos Alberto, Jesus Ruas, Leonel Saraiva, Rosa Sandrini, Victor Binot, W.Hammer, Wilson Grey (amestrador de pulgas), Aurelina Lisboa, Argentina D. Torre, EDith Tremonte, Edmundo Carijó, Ingrid Germer, Isaura Henriques, Marlene Barroso, Maurício Loyola, Moacir Ferreira, Núcia Miranda, Olga B. Freitas.

5.3 FICHA TÉCNICA DE UM CANDANGO NA BELACAP

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, BP, 102min, 2.800m, 24q

Data e local de produção: 1961 – Rio de Janeiro, RJ – Brasil

Certificados:

Certificado de Censura de 24.02.1961, 45 cópias, 150m, trailer, 35mm.

Certificado de Censura Federal 54117 de 08.03.1961, 25 cópias, 2800m, livre, 35mm.

Certificado de Censura Federal 22057 Livro 4 de 25.11.1964, 5 cópias, 1.245m, 16mm.

Certificado de Censura Federal 22056 Livro 4 de 25.11.1964, 10 cópias, 60m, 16mm, trailer.

Circuito exibidor: Exibido em São Paulo a partir de 17.04.1961, no Art-Palácio.

Gênero: Comédia; Musical

Companhia(s) produtora(s): Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.

Produção: Herbert Richers

Direção de produção: José Silva

Produtor associado: Arnaldo Zonari

Assistência de produção: Tony França

Companhia(s) distribuidora(s): Distribuidora de Filmes Sino

Roteiro: Roberto Farias

Diálogos: Mário Meira Guimarães

Adaptação: Roberto Farias

Estória: Herbert Richers, Roberto Farias

Direção: Roberto Farias

Assistência de direção: Riva Farias

Coreografia: David Dupré

Direção de fotografia: Amleto Daissé

Câmera: José Rosa

Assistência de câmera: José Vicente Silva

Eletricista: Oswaldo Alves da Silva

Assistente de eletricista: Ulisses Alves Moura

Direção de som: Nelson Ribeiro, José Tavares

Operador de microfone: Francisco da Costa Lira

Montagem: Rafael Justo Valverde

Assistente de montagem: Lucia Erita, Jayme Justo

Roteiro de montagem: Rafael Justo Valverde

Guarda-roupa: Maria J. Santo

Cenografia: Alexandre Horvath

Carpinteiro: Antonio Eckart Neto

Contrarregra/acessórios de cenografia: Vinicius Silva

Decoração: Admir Nascimento

Cabelereiro: Fátima Pereira

Maquiagem: Oscar Juarez, Pedro Castelli, Paulo Carias

Guarda-roupeira: Maria J. Santo

Direção musical: Lírio Panicalli

Números musicais:

Título: Mr. Golden;

Autor da canção: Lyra, Carlos e Caetano, Daniel;

Intérprete: Lyra, Carlos;

Título: Meu pianinho;

Autor da canção: Alves, Lúcio;

Intérprete: Delfino, Sônia;

Título: Maníaco/Napoleão;

Autor da canção: Ribeiro, Zilco e Guimarães, M.;

Intérprete: Ankito e Regina, Vera;

Título: Louras;

Intérprete: Otelo, Grande e Marcel, Marina;

Título: Alegria de candango;

Intérprete: Otelo, Grande e Regina, Vera;

Título: Mambo da cantareira;

Autor da canção: Silva, Barbosa da e Wharton, Eloíde;

Intérprete: Ankito; Otelo, Grande; Marcel, Marina e Regina, Vera;

Título: Pintando o sete;

Autor da canção: Guimarães, M. e Panicalli, Lírio;

Intérprete: Ankito; Otelo, Grande; Marcel, Marina e Regina, Vera

Título: Brasil norte sul

Autor da canção: Guimarães, M. e Panicalli, Lírio

Intérpretes: Ankito (Tonico), Grande Otelo (Emanuel Davis Jr.), Marina Marcel (Gilda), Vera Regina (Odete), Milton Carneiro (Jacó), Maria Cristina (Kitty), Mozael Silveira (Bebê Pinho Otário), José Policena (Cenógrafo), Pedro Dias (Delegado), Arlindo Costa (Empresário 2), Rafael de Carvalho (Zequinha), César Viola (Maestro), Paulo Rodrigues (Judeu), Adélia Iório (Costureira), Adolfo Machado (Figurinista), Luiz Mazzei (Pintor), Joel Rosa (Maître), Adail Viana (Escrivão de Polícia), Mozart Cintra (Gerente do parque), Olinto Camargo (Garçom), Dirceu de Matos (Boy), Iolanda Moura (Senhora do leilão), Carlos Lyra, Sônia Delfino.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK.* São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1989.

BRUTUCE, Débora L. V. *A direção de arte e a imagem cinematográfica no cinema brasileiro – sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro nos anos 1990*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005.

CARNAVAL Atlântida. Banco de Conteúdos Culturais. Disponível em: http://www.bcc.org.br/filme/detalhe/009340

CINÉDIA ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS. *Cenógrafos de cinema – Hipólito Collomb, Lazlo Meitner, Ruy Costa.* Catálogo da mostra de cinema, Rio de Janeiro - RJ, 11 a 16 de setembro de 2007.

FICHA técnica de *Alô, alô, carnaval.* Cinédia estúdios cinematográficos. Disponível em:http://www.cinedia.com.br/Alo%20Alo%20Carnaval.html.

FILMOGRAFIA de Alexandre Horvath. E-pipoca. Disponível em: http://www.epipoca.com.br/gente/ficha/395627/alexandre-horvath

FICHA TÉCNICA de *Alô, alô, carnaval.* Cinemateca Brasileira. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003409&format=detailed.pft#1

FICHA TÉCNICA de *Carnaval Atlântida.* Cinemateca Brasileira. Disponível em: http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=009340&format=detailed.pft#1

FICHA TÉCNICA de *Um candango na Belacap.* Cinemateca Brasileira. Disponível em: http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=017550&format=detailed.pft

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HAMBURGER, Vera. *Arte em cena – A direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2014.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. *Atlântida: Carnavalizando o Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Edusp, novembro/2008.

_____. "O imaginário da branquitude à luz da trajetória de Grande Otelo: raça, persona e esteriótipo em sua performance artística". São Paulo: USP - *Afro-Ásia*, 48, 2013, 77-125.

_____, R. L. Luduvice, Sérgio Paulo Rouanet. *Humanidades em Diálogo.* Vol. II, No.1. São Paulo: USP - *Afro-Ásia*, 2013.

J. Carlos em Revista. Disponível em: https://josecarlosdebritoecunha.wordpress.com/.

MACHADO, Hilda. "Entre a chanchada e a Vera Cruz: Oscarito, Grande Otelo e a negação do amor". In: *Alceu: Revista de comunicação, cultura e política*., v. 8, n. 15,. Rio de Janeiro: jul./dez. 2007, pp. 60-67.

MELO, Luís Alberto Rocha. "*Um candango na Belacap*". *Revista Contracampo*. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/80/dvdcandango.htm.

MOURA, Regina. *Reinvenção da fantasia: aspectos do figurino na chanchada.* Rio de Janeiro: Colóquio de moda, 2007.

ROCHA, Gilmar. “Eternos vagabundos: malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada”. *Revista do programa de estudos pós-graduados de história*. São Paulo: PUC, 2011.
SANTOS, Tadeu Pereira. “Grande Otelo sob o olhar de Sérgio Cabral”. História & perspectivas – Uberlândia, 2009.
SOUSA, José Inácio de Melo; CATANI, Afrânio Mendes. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)”. In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
VANOYE, Francis; GOLLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. Campinas – SP : Papirus, 1994.
VARGAS, Gilka Padilha. *Direção de arte: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme “Amarelo manga”.* PUC – RS, Porto Alegre, 2014.