

A memória do cinema brasileiro na década de 50: a música nos filmes da Companhia Vera Cruz

CINTIA CAMPOLINA DE ONOFRE

Bacharel em Música Popular, mestre e doutoranda em Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp

RESUMO

Este artigo demonstra um estudo sobre músicas inseridas nos filmes realizados pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz e contribui para o preenchimento de uma lacuna sobre trilhas musicais nos filmes do cinema brasileiro na década de 50. Com esse estudo, verificamos o procedimento dos compositores, entendendo as características estéticas da época e verificando como estas composições musicais se situam no cenário de trilha sonora cinematográfica no Brasil.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Música para cinema. Cia. Vera Cruz

ABSTRACT

This article demonstrates a study about music for the films of the Cinematographic Company Vera Cruz and contributes for the fulfilling of a bibliographical gap on the Brazilian musical tracks from the fifties decade. With this study, we verify how some composers had proceeded, understanding the aesthetic characteristics of that period of time having the perception as these musical compositions are inserted into the Brazilian's cinematographic soundtrack scenario.

Key words: Brazilian cinema. Music for films. Cia. Vera Cruz

1 - Este artigo foi baseado na dissertação de mestrado de minha autoria intitulada "O zoom nas trilhas da Vera Cruz", sob orientação do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco no Instituto de Artes, Departamento de Mídias na Universidade Estadual de Campinas - Unicamp.

O trabalho [1] aborda as trilhas musicais da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em seus aspectos técnicos e estéticos e teve como objetivo específico traçar um perfil das trilhas musicais dos filmes da Vera Cruz e verificar sua inserção no cenário da música composta para narrativa cinematográfica no Brasil.

Para análise da inserção musical em filmes adotamos o trabalho de Claudia Gorbman no qual a autora analisa características do modelo clássico hollywoodiano para concepção da trilha sonora (GORBMAN, 1987). Neste trabalho a autora apresenta princípios de composição, mixagem e edição para narrativa fílmica, utilizados em filmes hollywoodianos. A autora abandona em sua análise a indução, muitas vezes comum para música de cinema, e procura estabelecer uma classificação, a qual sintetize as variadas apresentações da trilha musical.

O trabalho de Claudiney Carrasco analisa o processo de formação da poética musical do cinema. Na primeira parte de seu trabalho, Carrasco aborda a origem das manifestações dramático-musicais do Ocidente e refere-se em um dos tópicos à semelhança da música de cinema e a de ópera (CARRASCO, 2003). Na segunda parte, aborda o cinema desde seu surgimento. Baseado na música polifônica, Carrasco transpõe o conceito de contraponto musical para designar a relação audiovisual colocando que as manifestações audiovisuais são o encontro de muitas vozes simultâneas, que se manifestam pelo som por meio da fala, dos efeitos sonoros e da música, tudo isso em junção com as imagens em movimento (CARRASCO, 2003). Por essas afirmações, o trabalho de Carrasco nos foi útil para entendermos particularidades da música inserida na composição audiovisual.

Fundada na década de 50, a Vera Cruz é considerada um marco do cinema nacional devido sua importância histórica, estética e industrial. Maria Rita Galvão em seu trabalho aborda a relação do surgimento da Vera Cruz com a necessidade que a burguesia paulista tinha de investir em artes naquele momento, encontrando no cinema a linguagem perfeita para demonstração da modernidade e industrialização de São Paulo (GALVÃO, 1981). O livro apresenta dezenas de depoimentos de familiares dos fundadores, técnicos, diretores, atores, atrizes, cenógrafos e outros, ligados à Companhia Vera Cruz. É um dos trabalhos mais pesquisados e importantes so-

bre o contexto histórico que envolveu o cinema do Brasil na década de 50.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi fundada no Brasil em 4 de novembro de 1949, em São Bernardo do Campo, São Paulo, pelo empresário e empreendedor Franco Zampari. Como proposta inicial a Cia. Vera Cruz contratou Alberto Cavalcante, brasileiro atuante na área cinematográfica na França e Inglaterra, dentre outros técnicos estrangeiros, para cumprir seu objetivo: “realizar filmes de qualidade e em grande número” (GOMES, 1980: 66) e precipitar o estabelecimento do cinema industrial no Brasil. A empresa foi criada em um momento de intensa atividade cultural na cidade de São Paulo, cujo cenário apresentava o surgimento do importante Museu de Arte Moderna (MAM), o aparecimento do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, do qual Zampari também foi fundador, a multiplicação de salas de concerto, exposições de arte, dentre outros. Tendo por base esse contexto histórico, a pesquisadora Maria Rita Galvão, comentou que a Vera Cruz foi “uma companhia que tinha o interesse e o apoio dos intelectuais da elite paulista”. (GALVÃO, 1981: 12) Investir em cinema nacional foi uma forma que os burgueses encontraram para demonstrar seu vigor econômico:

“Em São Paulo, a burguesia que se sente forte e ascendente não estaria a seus olhos plenamente realizada se não houvesse também como nas grandes potências, esses tipos de manifestações culturais e o próprio mecenato. Germinou-se a idéia de que era chegada a hora para os grandes burgueses paulistas, de refinar a vida, cercar-se de arte e cultura. A ausência desse tempero social era uma debilidade no aparato exterior da burguesia. Ora, nesse quadro, o cinema é fundamental: é a arte do século XX, a mais moderna das artes, e para completar é a arte industrial.” (Idem: 13)

Vários críticos da época questionaram o modo de fazer cinema da Vera Cruz, acusando seus dirigentes de ignorar o passado cinematográfico do país. Muitos acreditavam que a retratação do povo brasileiro nos filmes, em nome da técnica aprimorada, seria prejudicada com a contratação de técnicos estrangeiros (CATANI, 1987). Entretanto, se muitas críticas são desfavoráveis à Companhia, não se pode tirar seu mérito quanto a mais completa tentativa

de estabelecimento da indústria do cinema brasileiro. Milhões de cruzeiros foram empregados, técnicos estrangeiros e especializados foram contratados, equipamentos técnicos de alta qualidade foram comprados, diretores com experiência em cinema estrangeiro aqui trabalhavam, tudo isso, “proporcionou o estabelecimento de um cinema industrial no Brasil” (GOMES, 1980: 47). Para a construção dos amplos estúdios da Vera Cruz, foi adquirida uma área de 30.000 metros quadrados em São Bernardo do Campo, além de equipamento técnico moderno, tanto no que diz respeito aos aparelhos ópticos, quanto aos acessórios – equipamento de transparência (*back-projection*), truca (máquina especial para produzir efeitos ópticos-fotográficos), *dollies* (um deles com braço de guindaste), cabine elétrica de 350KVA e geradores portáteis (ROSENFELD, 2002). Com essa melhoria técnica implantada pela Vera Cruz, “houve também uma sensível evolução no tratamento sonoro dado às obras cinematográficas, como por exemplo, a utilização do primeiro gravador de fita magnética ainda não sincrônico” (MENDES, 1994: 63).

Contudo, toda a melhoria técnica não foi suficiente para manter a Vera Cruz. Muitos problemas ocorreram e um deles diz respeito às distribuidoras. Maria Rita afirma: “Quanto às distribuidoras estrangeiras, evidentemente não têm interesse no desenvolvimento do cinema brasileiro, que, se bem sucedido, poderia transformar-se em sério concorrente às suas próprias produções” (GALVÃO, 1981: 45). A autora aborda que a Vera Cruz errou por não saber distribuir e exibir seus filmes e entregá-los à distribuidora Columbia – uma das empresas estrangeiras que dominavam o mercado e não tinham interesse em comercializar os filmes brasileiros – porém, salientamos que sob o ponto de vista empresarial a Companhia conseguiu, ainda que por pouco tempo, criar uma verdadeira indústria de cinema no país e a melhoria técnica foi alcançada. (GOMES, 1980; RAMOS, 1987). Em sua primeira fase, de 1949 a 1954, a Vera Cruz produziu três documentários e dezoito filmes de ficção.

INSERÇÃO MUSICAL NOS FILMES DA VERA CRUZ

Nos filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz podemos observar a utilização de orquestras completas e a atuação de maestros, compositores e músicos respeitáveis da época. Participaram da Vera Cruz os se-

guintes compositores: Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Gabriel Migliori, Guerra Peixe e Enrico Simonetti. Dos cinco compositores, quatro eram brasileiros – exceto Enrico Simonetti –, tinham uma larga experiência com o rádio e compartilhavam do pensamento sobre nacionalismo musical. Vale ressaltar que o nacionalismo musical foi um movimento que se referiu a utilização de técnicas e temas do folclore para a composição de música erudita instrumental, vocal, camerística e sinfônica. Foi dominante na música de concerto brasileira entre as décadas de 20 e 40, quando, a partir daí, essa tendência passou a entrar em choque com a introdução do dodecafonismo e seus desdobramentos anti-nacionalistas.

Francisco Mignone nasceu em São Paulo em 1897 e faleceu em 1986. Dedicou-se tanto à música de caráter erudito, quanto à popular e destacou-se como compositor, maestro, arranjador e pianista. Mignone foi um dos mais prolíficos compositores brasileiros e criador das Valsas de Esquina. [2] O compositor praticou todos os gêneros: da canção de câmara à ópera, obtendo reconhecimento internacional. Uma característica importante na obra de Mignone foi sua preocupação com a temática nacional. Sua constante amizade com Mário de Andrade lhe rendeu muitas pesquisas sobre música nacionalista e uma preocupação com a herança da cultura africana no Brasil, tendo composto obras importantes como a famosa *Congada* (MARIZ, 1997). Francisco Mignone teve uma relação estreita com o cinema brasileiro. O compositor atuou como pianista executando composições ao vivo em salas de cinema; compôs trilhas sonoras para companhias cinematográficas diversas; participou como ator em alguns filmes; foi homenageado com um filme autobiográfico, e, por fim, fez parte do cinema de animação. Francisco Mignone compôs para a Companhia Vera Cruz três trilhas musicais: para o primeiro filme da Companhia em 1950, *Caçara* com direção de Adolfo Celi, para a terceira produção, *Ángela*, em 1951, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne e para o filme *Sinhá Moça* em 1953, com direção de Tom Payne.

Gabriel Migliori nasceu em São Paulo em 1909 e faleceu em 1975. Era arranjador, regente e instrumentista. Foi o principal maestro, diretor da orquestra da Rádio Record e depois da TV Record, acompanhando os maiores cantores brasileiros por mais de 30 anos. Dedicou-se tanto à música erudita quanto à popular, e para esta adotava o pseudônimo de Guito Itipêrê.

2 - Francisco Mignone escreveu essas valsas entre 1938 e 1943, época em que era seresteiro. O compositor tinha o costume de tocar flauta à noite com os amigos, executando um repertório composto de chorinhos, acompanhado por violões e cavaquinhos nas esquinas das ruas de São Paulo. Mais tarde, isso o influenciou na composição de uma série de valsas, denominadas "de esquina".

Além do rádio, Gabriel Migliori transitou pelo teatro, cinema e televisão (maestro da orquestra da TV Record) e ficou conhecido pelo público da época por participar como jurado do programa de televisão *É Proibido Colocar cartazes*, comandado por Pagano Sobrinho. Em 1953, na Companhia Vera Cruz, Gabriel Migliori compôs as trilhas musicais de *O cangaceiro* com direção de Lima Barreto, trabalho que inaugurou uma série de trilhas que o compositor fez para filmes “abordando a temática sobre o cangaço e recebeu prêmio de menção honrosa em Cannes”. (RAMOS, 2000: 233). Compôs também para *Família Lero-lero* em 1953, com direção de Alberto Pieralise e em 1954, *Candinho*, com direção de Abílio Pereira de Almeida. Migliori tem um estilo de orquestrar para cinema semelhante ao de Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold, considerados exímios compositores de música para filmes de aventuras. Por muitas vezes, Gabriel Migliori utilizou-se da formação de grande orquestra para compor as trilhas de filmes.

César Guerra Peixe nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, em 18 de março de 1914 e faleceu em 26 de novembro de 1993. Foi representante da primeira geração pós-nacionalista e também transitou entre a música erudita e a popular com grande desenvoltura. Atuou como professor, arranjador, regente, violinista, compositor e musicólogo. Toda uma geração foi beneficiada com o serviço cultural de Guerra Peixe, mas sua contribuição foi muito além: a exemplo de Villa-Lobos ele foi um compositor que deu identidade à música erudita nacional. Durante toda sua carreira musical, Guerra Peixe recolheu material folclórico do Brasil, esteve em Recife, no Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Belo Horizonte, Ubatuba, entre outras cidades, onde pesquisava a música folclórica local para posteriormente inserir essas concepções em suas composições. Na Companhia Vera Cruz, em 1951, Guerra Peixe compôs a trilha musical do filme *Terra é Sempre Terra*, dirigido por Tom Payne. Nos anos seguintes compôs outras trilhas musicais na Cinematográfica Maristela (AUDRÁ, 1997). Podemos afirmar que a trilha musical desse filme foi composta por dois *leitmotifs* principais, inserções de composições folclóricas e canções que fizeram sucesso na época, como *Nem Eu*, composta por Dorival Caymmi.

Radamés Gnattali nasceu no dia 27 de janeiro de 1906, em Porto Alegre e faleceu no dia 3 de fevereiro de 1988. Atuou como pianista, arranjador,

maestro, *band leader*, compositor erudito e popular. Radamés transitou entre o popular e o erudito e utilizou diversos estilos com competência e sem constrangimento. O músico destacou-se pela “temática nacionalista, criando um estilo pessoal para arranjos” (BARBOSA e DEVOS, 1984: 54). O maestro foi influenciado por Debussy e pelo *jazz* americano e teve um intenso envolvimento com o cinema brasileiro. Compôs trilhas musicais para filmes de 1933 a 1981. Devido a sua versatilidade, compôs trilhas para diversos gêneros: comédia, drama e musicais. Na Companhia Vera Cruz, Radamés Gnattali compôs as trilhas musicais dos filmes *Tico-tico no Fubá* com direção de Adolfo Celi em 1951, *Sai da Frente* com direção de Abílio Pereira de Almeida e *Nadando em Dinheiro*, com direção de Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré, ambos em 1952. Radamés teve como característica de composição de música para cinema a utilização de *leitmotifs*, canções originais e não originais, composições apresentadas em segundo plano sonoro e o uso de instrumentação orquestral aliada a instrumentação popular, além da larga utilização de ritmos como o samba e o baião.

Enrico Simonetti nasceu na Itália e dedicou-se à carreira de maestro, arranjador e *band leader*. No Brasil, Simonetti formou várias orquestras e compunha os arranjos para todas. Além de acompanhar cantores famosos da época, como Isaura Garcia, Simonetti compôs jingles para rádio e televisão (PES, 1986). Em 1952 compôs as trilhas para *Appassionata* com direção de Fernando de Barros e *Veneno* com direção de Gianni Pons; em 1953, *Uma Pulga na Balança* com direção de Luciano Salce, *Esquina da Ilusão* com direção de Ruggero Jacobbi e *Jazz Apagada* de Carlos Thiré e em 1954 compôs para *Na Senda do Crime* com direção de Flaminio Bollini Cerri, *É Proibido Beijar* de Ugo Lombardi e *Floradas na Serra* de Luciano Salce. Podemos afirmar que Enrico Simonetti transitou pela comédia, drama, policial e para cada gênero construiu uma trilha musical eficiente. Podemos concluir que como compositor de trilhas para os filmes da Companhia Vera Cruz, Simonetti firmou-se sob três elementos principais: o *leitmotiv*, as pontuações das ações dos personagens com inserções musicais e as inserções musicais diegéticas. Também é pertinente discorrer que Simonetti optou como concepção de orquestração e instrumentação para a música dos filmes da Vera Cruz, a pouca utilização do naipe de metais para compor o motivo principal de suas melodias para os

3 - Filmografia:
 Caiçara, 1950.
 Direção: Adolfo Celi.
 Trilha Musical:
 Francisco Mignone.
 Terra é Sempre
 Terra, 1951. Direção:
 Tom Payne. Trilha
 Musical: Guerra
 Peixe. Ângela, 1951.
 Direção: Abílio
 Pereira de Almeida
 e Tom Payne. Trilha
 Musical: Francisco
 Mignone. Tico-tico
 no Fubá, 1952.
 Direção: Adolfo Celi.
 Trilha Musical:
 Radamés Gnattali.
 Sai da Frente, 1952.
 Direção: Abílio
 Pereira de Almeida.
 Trilha: Radamés
 Gnattali.
 Appassionata, 1952.
 Direção: Fernando
 de Barros. Trilha
 Musical: Enrico
 Simonetti. Nadando
 em Dinheiro, 1952.
 Direção: Abílio
 Pereira de Almeida
 e Carlos Thiré. Trilha
 Musical: Radamés
 Gnattali. Veneno,
 1952. Direção:
 Gianni Pons. Trilha
 Musical: Enrico
 Simonetti. O
 Cangaceiro, 1953.
 Direção: Lima
 Barreto. Trilha
 Musical: Gabriel
 Migliori. Uma Pulga
 na Balança, 1953.
 Direção: Luciano
 Salce. Trilha
 Musical: Enrico
 Simonetti. Sinhá
 Moça, 1953.
 Direção: Tom
 Payne. Trilha

leitmotivs. O naipe mais utilizado é o de cordas, além de combinar perfeitamente o naipe de cordas com o naipe dos instrumentos de madeiras.

A TRILHA MUSICAL DA VERA CRUZ E O MODELO HOLLYWOODIANO

Na Vera Cruz é pertinente estabelecermos duas vertentes de influências: a europeia e a hollywoodiana. Um dos fatores levados em consideração é sobre o estilo de orquestração utilizado pelos compositores. Os cinco compositores sofreram influência da música europeia, ou seja, conservaram o estilo de orquestração europeu advindo da música erudita do século XIX e XX, embora utilizassem de ritmos nacionais, instrumentos característicos do Brasil e músicos brasileiros para execução. O outro fator sobre o qual devemos refletir é a questão de estarmos analisando a música composta para cinema e então consideramos que esses mesmos compositores receberam influências da música de cinema orquestral advinda dos EUA, pois esse era o padrão de referência da época. Estas influências são semelhanças observadas principalmente no período de composição para música de cinema americano da década de 30. Por fim, quando analisamos a música composta para cinema, outro fator relevante diz respeito à inserção da música nos filmes. Na Vera Cruz, a inserção da música assemelha-se ao estilo hollywoodiano.

De acordo com nossa análise ao longo deste estudo, a inserção musical dos dezoito filmes de ficção [3] conserva as mesmas características dos filmes de Hollywood, principalmente da década de 30 até 50, aplicando os conceitos de inserção de trilhas musicais para o cinema propostos por Gorbman. A autora apresenta os seguintes conceitos baseados no modelo clássico hollywoodiano de trilha musical:

- a) "Invisibilidade: no qual o aparato técnico da música não diegética não deve ser visível;
- b) Inaudibilidade: a música não é destinada a ser ouvida conscientemente. Ela deve subordinar-se aos diálogos, às imagens;
- c) Significador de emoção: a trilha musical pode estabelecer climas e enfatizar emoções particulares sugeridas na narrativa, mas em primeiro lugar e acima de tudo ela é um significador de emoção por si só;
- d) Sugestão narrativa – Referencial/narrativa: a música proporciona sugestões narrativas e referenciais, indicando pontos de vista, provendo de-

marcações formais e estabelecendo ambientação e caráter. Conotativa: a música interpreta e ilustra eventos narrativos;

e) Continuidade: a música provê continuidade rítmica e formal entre planos, em transições, entre cenas, preenchendo lacunas;

f) Unidade: pela repetição e variação do material musical e da instrumentação, a música auxilia na construção da unidade formal e narrativa”. (GORBMAN, 1987: 73)

Aplicamos todos os conceitos propostos acima por Gorbman aos filmes da Companhia Vera Cruz e obtivemos resultados de que a grande maioria das inserções musicais apresentou características semelhantes à abordagem da autora. Entretanto, é preciso muita cautela para avaliar o modelo exposto por Gorbman e transportá-los para os filmes brasileiros, pois há questões que a autora não menciona. Ao comparar a inserção de música nos filmes da Companhia Vera Cruz ao modelo hollywoodiano apontado por Gorbman, podemos afirmar que os compositores de música para cinema brasileiro desse período espelharam-se nos filmes que Hollywood produziu e também realizaram outros tipos de inserções para suas composições em seus filmes.

CANÇÕES E CANTORES

A canção sempre esteve presente na narrativa cinematográfica. No Brasil, houve uma relação muito estreita entre o cinema e o rádio. Como vimos, os compositores de música que atuaram no rádio passaram a atuar no cinema e posteriormente na televisão.

Em 1933, o rádio e o cinema sonoro se concatenaram ao carnaval e foram produzidos os filmes chamados de “músico-carnavalescos”, pela Cinédia (RAMOS, 2000). Essa produtora contou com diretores como Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, que utilizavam no cinema artistas conhecidos, os quais já possuíam algum sucesso no rádio. Esse gênero de filme tinha o modelo parecido ao de shows de cassino e de revista: canções de carnaval e atores-cantores de rádio. Atuaram nesse período Carmem Miranda, Francisco Alves e Lamartine Babo.

Em meados da década de 40, a chanchada, uma mistura de comédia e canções de carnaval, parodiava filmes clássicos conhecidos do grande públi-

Musical: Francisco Mignone. Esquina da Ilusão, 1953. Direção: Ruggero Jacobbi. Trilha Musical: Enrico Simonetti. Família Lero-lero, 1953. Direção: Alberto Pieralise. Trilha Musical: Gabriel Migliori. Luz Apagada, 1953. Direção: Carlos Thiré. Trilha Musical: Enrico Simonetti. Candinho, 1954. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Trilha Musical: Gabriel Migliori. Na Senda do crime, 1954. Direção: Flaminio Bollini Cerri. Trilha Musical: Simonetti. É Proibido beijar, 1954. Direção: Ugo Lombardi. Trilha Musical: Enrico Simonetti. Floradas na Serra, 1954. Direção: Luciano Salce. Trilha Musical: Enrico Simonetti.

co, destacando os atores-comediantes que se tornaram astros do cinema, com isso obteve grande sucesso junto ao público. A trilha musical desse período se baseava em composições para espetáculos musicais e tinha uma ligação muito forte com o teatro de revista. Em consequência disso, “durante os anos 30 e 40, o Rio de Janeiro teve uma maior produção cinematográfica” (GOMES, 1980: 41) e se verificou muito interesse no comércio e exibição dos filmes nacionais.

Percebemos que, assim como em outros países, também a canção no Brasil teve uma grande importância no cinema para que este se firmasse como comercial e industrial. Isso porque o filme apresentava uma canção de boa aceitação, era veiculada no rádio e a venda de discos aumentava. Dessa maneira, o filme conseguiria maior projeção, então seria mais visto e por conseguinte, venderia mais.

A canção é diferente da música instrumental, que permite uma gama de possibilidades de interpretação. Carrasco conclui que, sem letra, a inserção da música em filmes “tem o poder de penetrar no universo da narrativa e coexistir com a ação, sem que isso seja prejudicial à clareza e a inteligibilidade dessa ação” (CARRASCO, 1993: 88). Pontuamos que o fato da música possuir letra torna a inserção da composição na narrativa fílmica mais delicada, pois o poder descritivo é maior e há a associação do discurso musical ao texto poético. Portanto, a canção inserida no cinema deve ser muito bem articulada, para que o diretor, posteriormente, não tenha surpresas quanto à recepção do público. A canção tem interferência ativa na narrativa e pode ocorrer nas cenas de caráter épico ou dramático. Existe a canção já inserida na narrativa, como intervenção naturalista, ou seja, a canção faz parte do contexto e o espectador a percebe.

A canção como intervenção naturalista é facilmente encontrada nos filmes da Companhia Vera Cruz, pois 77 % dos filmes utilizaram a canção desse modo. Percebemos que essa intervenção se faz notar por duas maneiras: o cantor é acompanhado de uma pequena orquestra ou é acompanhado por um instrumento solo. A inserção se dá em situações diversas como apresentação em *dancings*, shows de variedades e no teatro. Entretanto, também há intervenções de canções em roda de amigos com acompanhamento de violão ou acordeon e nos créditos iniciais dos filmes.

Dentre os cantores que participaram dos filmes da Cia. Vera Cruz, podemos destacar Isaurinha Garcia, que foi a primeira cantora de São Paulo a ganhar projeção nacional. Possuía um estilo romântico de cantar e os sambas-canções foram o ponto forte de sua carreira. Na Companhia Vera Cruz, Isaurinha interpreta a canção *Neblina*, no filme *Na Senda do Crime*. O filme foi lançado em 1954, ano do auge de sua carreira.

Outra cantora que atuou em filmes na Companhia Vera Cruz foi Inesita Barroso que iniciou sua carreira em 1950 na Rádio Bandeirantes e em seguida participou da inauguração da TV Tupi. Atuou na Rádio Nacional de São Paulo e posteriormente na Rádio Record. Em 1953, Inesita Barroso recebeu o prêmio Roquete Pinto de melhor cantora de rádio da música popular brasileira e o prêmio Guarany como melhor cantora de discos. Desde o início de sua carreira, Inesita esteve ligada ao folclore nacional e ao cinema. Na Companhia Vera Cruz, atuou em *Ângela* e *É Proibido Beijar*. Entretanto, participou de outros filmes em algumas companhias cinematográficas. Constatam em sua filmografia: *Destino em Apuros*, *Mulher de Verdade*, *O Craque* e *Carnaval em Lá Maior*.

Nos filmes da Vera Cruz também há a inserção de canções realizadas por atores. Escolhemos como exemplo o ator Mazzaropi. Em seus filmes *Sai da Frente*, *Nadando em Dinheiro* e *Candinho*, o ator aparece cantando. Amácio Mazzaropi nasceu em São Paulo em 1912. Aos dezesseis anos fugiu de casa para ser assistente de faquir. Em 1940, montou o Circo Teatro Mazzaropi e criou a Companhia Teatro de Emergência. Em 1948, foi para a Rádio Tupi, onde estreou o programa *Rancho Alegre*. Em 1950, inaugurou a televisão no Brasil e para lá levou seu programa, com estrondoso sucesso. Abílio Pereira de Almeida, então produtor e diretor da Vera Cruz, procurava um tipo diferente e curioso para estrelar uma comédia. Quando viu Mazzaropi na televisão, não teve dúvida e o contratou para atuar em *Sai da Frente* (ABREU, 1982). O sucesso popular foi tanto que Mazzaropi acabou se dedicando quase que exclusivamente ao cinema. Após sua saída da Vera Cruz, o artista atuou em outras produtoras até fundar em meados de 1958, a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi) e continuou inserindo canções nos filmes, interpretadas por ele ou por outros artistas. Em sua produtora trabalhou por mais de vinte anos com Elpídio dos Santos, responsável pela trilha sonora da maioria

de seus filmes. Mazzaropi criou o tipo do caipira pacato e segundo Nuno César de Abreu “ele materializou um estereótipo que veio ocupar um espaço carente no cinema brasileiro e no inconsciente popular” (ABREU, 1987: 37). Paulo Emílio também discorreu sobre o ator, afirmando que Mazzaropi “atinge o fundo arcaico da sociedade brasileira e de cada um de nós” (MACHADO, CALIL, 1986: 57). Essas duas afirmações percebem o preenchimento dessa lacuna no cinema, pois com a criação desse tipo, a popularidade do ator-cantor aumentou. Como prova, na Companhia Vera Cruz seus filmes foram muito bem recebidos pelo público, tornando-se todos sucessos de bilheteria.

PARTITURAS DOS FILMES

Durante esse trabalho de pesquisa foram visitados 14 estabelecimentos dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro – como museus, bibliotecas, arquivos, antiquários, colecionadores – e foram encontrados documentos musicais e partituras orquestrais dos filmes: *Ângela*, *Candinho*, *Família Lero-lero* e *O Cangaceiro*. [4] Vale ressaltar que consideramos o resgate dessas obras uma valiosa contribuição para a música de cinema no Brasil. Esses documentos traduzem a história da música orquestral brasileira no período da década de 50. Além de raros – pois no caso de partituras orquestrais para cinema desse período não existe quase documentação – os documentos musicais manuscritos encontrados são de extrema importância, porque a partir deles foi possível verificar com maior exatidão como os compositores das trilhas musicais desses filmes procederam. Para efetuar a análise, o pesquisador pode assistir as sequências musicadas dos filmes, ouvir o áudio e acompanhar na partitura o modo de orquestração utilizado.

Analisando a música inserida nos dezoito filmes de ficção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, alguns fatores nos parecem bem claros. O primeiro deles diz respeito à generalização dos conceitos da teoria de música de cinema. Embora os conceitos do modelo hollywoodiano tenham sido aplicados aos filmes, encontramos alguns recursos não mencionados nesse modelo e outros discutíveis. Mesmo assim, consideramos a abordagem sobre o modelo clássico pertinente, pois todas as características de inserção musical do modelo hollywoodiano estão presentes nos filmes. Outro fator

4 - As partituras do filme *Ângela se encontram na Biblioteca Nacional/RJ, devidamente embaladas e catalogadas. As partituras dos filmes *Candinho*, *Família Lero-lero* e *O Cangaceiro* foram entregues ao MIS - Museu da Imagem e do Som/ SP pelo pesquisador e Prof. Dr. Máximo Barro na década de 70 e, até 2005, encontravam-se sem catalogação.*

importante notado foi a similaridade entre os compositores que atuaram na Companhia Vera Cruz no que diz respeito ao modo de composição, todos tinham um largo conhecimento da música orquestral erudita e transitaram também pela música popular, o que reflete um modo peculiar de orquestração e composição da música para os filmes brasileiros. Também é importante observar que todos eles tinham experiência de compor para orquestras de rádio, um meio de comunicação e entretenimento muito utilizado no período. Por fim, o encontro das partituras dos filmes foi considerado como um grande avanço da pesquisa por contribuir com o resgate da memória da música composta para cinema da década de 50.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Nuno César Pereira de. *Revista Filme Cultura*, "Anotações sobre Mazzaropi, 'O Jeca que não era tatu'", no.40, ago/set, 1982.
- AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela, Memórias de um Produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.
- BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto Nacional de Música, 1984.
- CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Sygkronos – A formação da Poética Musical do Cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.
- . *Trilha musical: música e articulação fílmica*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - ECA, USP, 1993. (Dissertação de mestrado).
- CATANI, Afrânio. *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*. In: RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.p.231.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema – O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GORBMAN, Cláudia. *Unheard Melodies*. London: BFI Publishing, 1987
- MACHADO, Maria Teresa e CALIL, Carlos Augusto (orgs). *Paulo Emilio: Um Intelectual na Linha de Frente*, São Paulo: Brasiliense/ Embrafilme, 1986.

- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.
- MENDES, Eduardo Simões dos Santos. *A trilha sonora nos curta-metragens de ficção realizados em São Paulo entre 1982 e 1992*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - ECA, USP, 1994. (Dissertação de Mestrado).
- ONOFRE, Cintia Campolina. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz – a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - Instituto de Artes, 2005. (Dissertação de mestrado).
- PES, Paulo. Entrevista concedida à comissão do projeto *Memória Vera Cruz* em 17 de dezembro de 1986 no MIS – Museu da Imagem e do Som – abril de 2004.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.
- RAMOS, Fernão. *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 2002.