INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO

Texto de Regina Paranhos Pereira
Fotos do Arquivo Adhemar Gonzaga

Quem estudar a história do cinema brasileiro, em geral, e a história do filme musical brasileiro, em particular comprovará a teoria da interdependência dos fatôres na manifestação artística. Isto significa que a correlação entre a infra-estrutura social e as superestruturas culturais, considerando-se o cinema uma superestrutura, é íntima, tem conexão absoluta. Estudando o filme musical brasileiro, verificaremos que a uma forma exterior pobre, oriunda do subdesenvolvimento intelectual, e a ausência de recursos técnicos e financeiros apreciáveis correspondia, nos primeiros tempos, seja na década de 30, a uma forma interior igualmente precária, mimética dos filmes estrangeiros das grandes potências industriais das quais o Brasil era caudatário. Tal forma se engajava como fórmula de subordinação ideológica, até por que mais cômoda — ausente o espírito criador legítimo, a autenticidade, a inventividade mal delineada quase por uma contingência histórica.

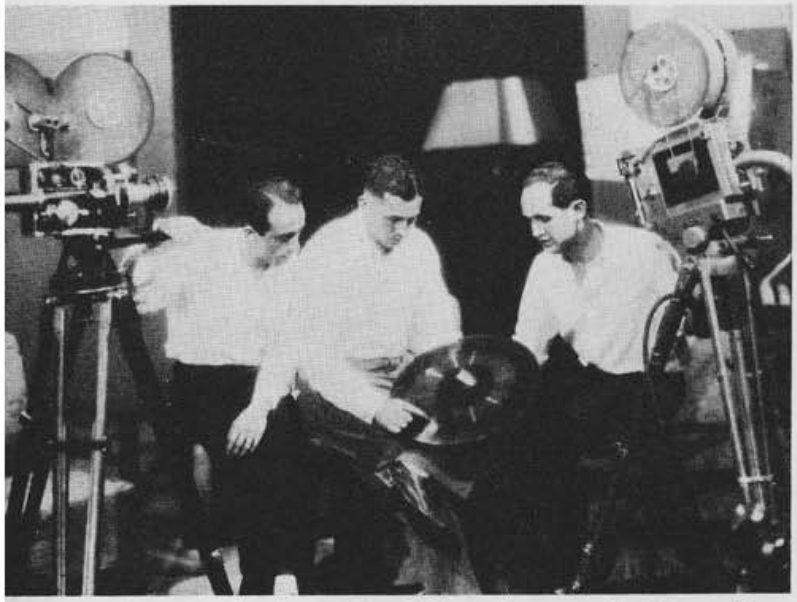
SEGUE

Aurora e Carmen Miranda, as "garôtas do rádio". em "Alô, Alô Carnaval" (1936) — um dos "abre-alas" do filme musical brasileiro.

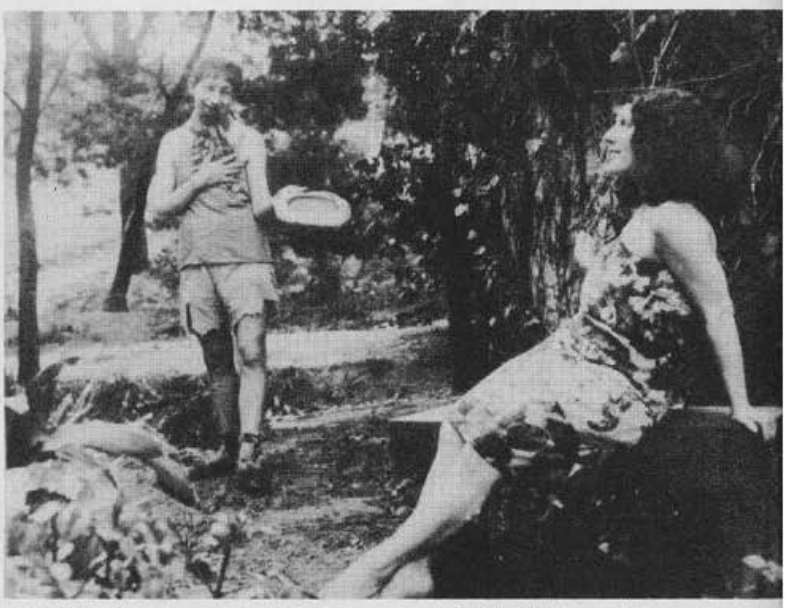
Havia, entretanto, uma contradição extraordinária nos primeiros tempos do chamado Cinema Sonoro: aquêle cinema de um Brasil semi-agrário, semifeudal, pré-industrial e pré-desenvolvido refletia, no seu conteúdo, uma certa pureza, um certo primitivismo que veio a perder nas produções subseqüentes do filmusical. Era, no princípio, no fundo, exteriorização de uma brasilidade elementar, orgulho nacional-popular da classe média que se lançava em brios patrióticos, deixava os últimos elos da cultura européia e ainda não abraçara, totalmente, a cultura americana. Infensa às radicalizações políticas de grupos alheios à psique nacional, a classe média aceitava as novas promessas de emancipação prometidas pelas aparentes modificações sociais oferecidas pela Revolução de 1930, tolerando, inclusive, a ditadura política, de 1930 a 1933 e de 1937 em diante, embora se inclinasse por um regime mais livre, mais aberto, como o surgido após a Segunda Guerra Mundial.

Traduziu o filme musical — descontadas as deturpações ou desvios ideológicos sutilmente introduzidos pela cultura de importação — a razão e o sentimento filosóficos, científicos, culturais, morais, jurídicos, religiosos, políticos, bem como as tendências lingüísticas, literárias, plásticas, musicais e esportivas do brasileiro médio, do brasileiro de classe média a quem, em última instância, se dirigia a mensagem. Naquela época, fase áurea do teatro-de-revistas, do disco de gramofone, dos programas radiofônicos, do samba, etc., o cinema era a grande diversão audiovisual — e o eixo sòmente pouco a pouco, de 1955/57 a 1965/67 penderia definitivamente para a televisão. Durante a década de 30, e em grau proporcionalmente menor mas ainda assim respeitável, durante os anos 40 e 50, o filme musical foi a grande distração da burguesia brasileira, e, por que não dizê-lo, da maioria do povo brasileiro.

Nos primeiros tempos, de sintaxe errada e formalmente empírico, o filme musical brasileiro constituiu bastião de nacionalismo, veiculando os ritmos brasileiros urbanos e rurais, o samba, a marchinha, o jongo, a toada, e mesmo as adaptações de música importada que sofriam a influência apassivadora ou amaciante de legítimos patriotas. Veiculados e vinculados tais ritmos à tristeza intrínseca da raça — ou sua euforia imotivada, o chamado ufanismo popular basbaque. Eis que um dos primeiros filmes sonoros, *O Babão*, produzido em São Paulo em 1931, dirigido por Luiz de Barros e interpretado por Genésio Arruda, Tom Bill (pseudônimo gozativo), Rina Weiss e os craques de futebol Tufi e Friedenreich, era, no título, na linha do enrêdo e na canção principal, uma paródia a um filme americano de sucesso, *The Pagan/O Pagão*. Enquanto o filme de Hollywood apresentava um galã da moda, Ramon Novarro, envolvido em complicações com nativas de ilhas do sul do Pacífico, o filme brasileiro explorava tema então em voga em nossa literatura de ficção e em nossa literatura dramática: o jeca-tatu e seus quefazeres na tapera, sua ignorância secular, seu analfabetismo, a lenda da sua preguiça congênita — que Monteiro Lobato destruíra, apontando as reais falhas do regime social que roubava escolaridade e saúde ao campo —, suas cantigas e seu conformismo ou passividade, todo aquêle complexo sociológico que os citadinos mal informados ou pretenciosos tomavam como sinônimo de bom senso.



Rudolph Lustig (operador), Wallace Downey (gravador-som), Adalberto Kemeny (operador), parte da equipe técnica de "Coisas Nossas" (1930).



Genésio Arruda e Corita Cunha em "O Babão" (1931), paródia de "O Pagão" — famoso filme americano de Ramon Novarro.

INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO

Porém foi *Coisas Nossas* o primeiro filme-revista brasileiro a apresentar as características do tipo de cinema que dominaria três décadas no agrado popular, o chamado filmusicarnavalesco ou chanchada. Na primeira década conservando, no enrêdo e na música, a brasilidade alienada a partir de 1940, mais ou menos, e gradativamente. *Coisas Nossas* é de 1930, feito nos moldes das revistas da Broadway e Hollywood que nos chegavam através dos primeiros filmes falados, cantados e dançados americanos; isto é, ajuntava a um argumento pífio, quadros e "cortinas" musicais — a exemplo, também, das burletas e das *féeries* encenadas nos teatros Recreio, Carlos Gomes e

João Caetano, do Rio, e do velho Santana de São Paulo. Reunia elenco monumental, desde Procópio Ferreira, Estefânia de Macedo, Zezé Lara, Corita Cunha, Paraguaçu, Jaime Redondo, José Oliveira, Francisco Alves etc., até o poeta Guilherme de Almeida, mestre-de-cerimônias do *show*, como era moda nas superproduções ianques da época. Entre as músicas lançadas em *Coisas Nossas*, a principal era, naturalmente, o samba de Noel Rosa que dava título ao espetáculo, com aquela letra de caçoada:

"Saudades do violão e da palhoça
Coisa nossa, muito nossa..."

Coisas Nossas instituiu o hábito cuja primeira tentativa fôra, em 1929, com a comédia *Acabaram-se os Otários*, que Luiz de Barros dirigira, com o mesmo elenco que voltaria a utilizar em *O Babão*, isto é, Genésio Arruda, Tom Bill, Rina Weiss, e, em números cantantes, Paraguaçu, Miss Florinda e outros. O hábito: o "alô" anual. Alô porque o rádio era a palavra de ordem do dia, como a televisão o seria na década de 60. A disputa de dois ou três estúdios improvisados no Rio e em São Paulo se resolvia no filme de carnaval, no filme a ser exibido nas semanas pré-carnavalescas. Depois, estendeu-se, sem muito êxito, ao filme junino ou de meio-de-ano, tal como os sambas e as marchinhas — em função dos quais, aliás, parecia viver êsse tipo de cinema. Suporte do disco mensal e da promoção radiofônica que invadia os lares alterando os costumes e o comportamento do homem da metrópole — as populações caranguejantes da orla marítima. Caranguejantes e, segundo os argentinos de então, macaqueadoras dos estrangeiros superdesenvolvidos. *A Voz do Carnaval*, dirigido por Adhemar Gonzaga, é de 1931 — um semidocumentário estreado às vésperas do reinado de Momo, com a trilha sonora dando o brado retumbante das marchinhas e sambas da ocasião, e a imagem focalizando o corso, as batalhas de confete com ranchos e cordões.

Embora 1932, 1933 e 1934 tenham sido anos de euforia carnavalesca e de êxitos marcantes em nossa lira popular, a crise econômica e política que se abatera sôbre o mundo refletiu-se, aqui, nos custos de produção dos filmes cinematográficos, pois o material importado passou a preços não compensadores, com a alta do dólar. Por isso, talvez, em 1934 nenhum filme de longa metragem foi produzido no País. Já 1935 foi o ano da recuperação; o ciclo do filmusical retomou seu ritmo com a apresentação do inesquecível *Alô, Alô, Brasil*. O enrêdo de João de Barro e Alberto Ribeiro servia de ponte para Mário Reis lançar a marchinha de Lamar-

Carmen Miranda e a Orquestra de Simon Boutman, em um dos números mais animados de "Alô, Alô, Brasil" (1935).

INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO

Aurora Miranda e o Conjunto Regional de Benedito Lacerda em "Alô, Alô Carnaval" (1936).

Seqüência de "Bonequinha de Sêda" (1936): na ordem,

tine Babo "Rasguei minha Fantasia". Também em *Alô, Alô, Brasil* — dirigido pelos argumentistas com impressionante simpatia, se bem total desconhecimento de cinema, direção corrigida ou amparada ou consertada pela sagacidade e bom gôsto de Adhemar Gonzaga, — Francisco Alves cantava o samba "Foi Ela", um dos mais inspirados de Ary Barroso, na base da letra tradicional da dor de cotovêlo; Aurora Miranda interpretava o futuro hino do Estado da Guanabara, "Cidade Maravilhosa", escrito por André Filho; a mesma cantora entoava, do mesmo autor, outra marcha:

"Ladrão, ladrãozinho
Ladrão do meu amor..."

E com aquêle jeito de mulata brejeira, completava: "Tu és um ladrão diferente, em vez de ser prêso tu prendes a gente". A bomba de Almirante (Henrique Foreis) era "Deixa a Lua Sossegada". Dois números cantava Carmen Miranda: "Primavera no Rio" e "Salada Portuguêsa", êste último em dueto com Manoel Monteiro, célebre cantor de fados. Pequerrucha e deliciosa, Dircinha Batista oferecia um número inquietante. Elisinha Coelho, Arnaldo Pescuma, o pianista Muraro, Os Quatro Diabos, a orquestra de Simon Boutman tinham intervenções musicais "costuradas" por aparições num enrêdo de nítido sabor carioca de Mesquitinha, Manoelino Teixeira, Jorge Murad, Cordélia Ferreira, Barbosa Júnior, Afonso Stuart, Ary Barroso e César Ladeira. E, no auge da popularidade, o Bando da Lua assoprava "Muita Gente Tem Falado de Você".

Falou-se foi do filme. O inesperado sucesso de *Alô, Alô, Brasil*, oportuno e contagiante, foi de tal ordem que o produtor Wallace Downey — que dirigira *Coisas Nossas* — empresou o filmusical seguinte, lançado menos de seis meses depois, em julho de 1935 — pouco após as festas juninas, mas abordando, tangencialmente, êsse tema. A estória de *Estudantes* girava em tôrno de uma "república" universitária, seus problemas típicos, o romance entre estudantes, etc. O "tempêro" era a música popular brasileira. Aurora Miranda, na canção sãojoanina "Onde Estás, Carneirinho?", constituía número do *show;* Silvinha Melo e os Irmãos Tapajós, em "Ou êle ou eu", seguiam o espetáculo. Outros eram O Bando da Lua em "Lulu"; Almirante em "Assim como o Rio"; e Mário

Reis, eleito galã, embevecido, trauteava para Carmen Miranda, a mocinha, "Ninon" e a célebre "Mimi" — e esta última, pela melodia delicada e a letra formosa, falando em "xícara de chá", pegou de Norte a Sul do País.

A competição era entre o Rio e São Paulo, desde *Coisas Nossas*. Por isso, para responder a essa produção da Cinédia com argumento de João de Barro e Alberto Ribeiro, os paulistas apresentaram o "seu" musical de 1935, igualmente primário e simpático, mas sobretudo repleto da brasilidade improvisada que não ofendia por ser autêntica. O veterano italiano radicado no Brasil Vittorio Capellaro foi quem dirigiu *Fazendo Fita*. Interpretavam êsse *show* os grandes nomes da radiofonia bandeirante, Alzirinha Camargo, Cida Tibiriçá, Vassourinha, Januário de Oliveira, Ruth Carvalho Lopes, Mário Gracco e Alvarenga & Ranchinho. Entre as músicas, sobressaía aquela em que Alzirinha Camargo, loura e jovem, punha tôda a graça e jovialidade de sua voz: "Cidade do arranha-céu/E da garoa também/ Quem vive pertinho do céu/Mil felicidades tem/Cidade que Deus abençoa/Meu São Paulo da Garoa...".

Grande ano para o samba no cinema aquêle de 1935! Um dos filmes mais cheios de brasilidade, de tradução de nossos costumes, da exposição do conflito entre a vida miserável do morro frente à nascente burguesia industrial da cidade e a aristocracia agrária decadente, *Favela dos Meus Amôres*, escrita por Henrique Pongetti e dirigida com habilidade e sentimento por Humberto Mauro, tinha inventividade, beleza plástica, coerência, e ainda quando reprisado em 1947 conservava todo o frescor dos primeiros tempos. Alguns sambas dolentes de Ary Barroso na voz de Sylvio Caldas enriqueciam a trilha sonora. Inclusive aquêle samba que fala de "quem se deixou escravizar". E aquêle outro, genial, intitulado "Arrependimento", cujos versos bem representam o fetiche queixoso-conformista igual, em 1967, ao que era em 1935: "O arrependimento quando chega/Faz chorar, oi, faz chorar..."

O ciclo carnavalesco prosseguiu com *Alô, Alô, Carnaval*, o filme folião de 1936, produzido por Cinédia & Downey, dirigido por Gonzaga. Nêle, Francisco Alves cantava "Manhãs de Sol" e a marchinha do Lalá "A-M-E-I". Carmen e Aurora Miranda juntas diziam "Nós somos as garôtas do rádio". E Carmen, sòzinha, de *palazzo pijama* de lamê, diabólica, sensual, rebolativa: "Adão, meu querido Adão/Todo mundo sabe que perdeste o juízo/Por causa da serpente tentadora/O nosso mestre te expulsou do Paraíso...".

Mário Reis procurava: "Cadê, Mimi?", Dircinha Batista desmascarava o "Pirata da Areia de Copacabana". Almirante e as Irmãs Pagãs (Elvira ainda não se desnudava em público) faziam números. A explosão musical ocorria com Joel e Gaúcho lançando o imortal "Pierrô Apaixonado", de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres. Em outros quadros: Alzirinha Camargo, Luiz Barbosa, Heloisa Helena e Bando da Lua. A estória era simples, mas funcional: Pinto Filho e Barbosa Jr. eram dois malandros cariocas interessados em montar um espetáculo. O empresário, Jaime Costa, preferia uma cantora lírica. Ao fim e ao cabo, o empresário cedia, para gáudio de Oscarito, um espectador embriagado na platéia... A direção de Gonzaga conferia interêsse à comédia, cujos diálogos eram inspirados e divertidos.

Ainda de 1936 foi o filme *Cidade-Mulher*, onde a dupla Pongetti-Mauro tentou repetir o sucesso de *Favela dos Meus Amôres*. Salvou-se o saldo musical: o magistral "Cabaré da Lapa", de Noel. E Orlando Silva, ladeado das Irmãs Pagãs, exaltando o Rio, "Cidade sensível/irresistível/ maior e mais bela/que outra qualquer", nos versos de Noel.

Seria injusto e irregular esquecermos de incluir, numa resenha do filmusical brasileiro, outro fenômeno de 1936, a comédia elegante, escrita e "dirigida" por Oduvaldo Vianna, *Bonequinha de Sêda*. Essa produção da Cinédia foi das mais "badaladas" pela imprensa do País e atingiu uma quota de bilheteria respeitável, para a época, com as multidões ansiosas e logo assobiando a música-tema do filme. Uma espécie de adaptação sem disfarces da história da gata borralheira, possuía um elenco que representava teatralmente, mas a qualidade técnica da fita era digna de aplausos. Mesmo o pieguismo era autênticamente brasileiro — segundo o pensamento da classe média. Gilda de Abreu era a mocinha, Delorges Caminha o galã, a comparsaria reunia Conchita de Moraes, Darcy Cazarré, Déa Selva, Apolo Correia, Lúcia Delor, Manoel F. de Araújo (como um ínclito mordomo de libré)...

Filme que revelava a vocação pioneira ou de um mimetismo arriscado dos brasileiros, *João Ninguém*, escrito, interpretado e dirigido por Mesquitinha, em 1957, se caracterizava por seu sentimentalismo e pelo fato de oferecer uma experiência em côres — quando os americanos mal experimentavam o sistema Technicolor, ainda com cautelas. Outro as-

momentos "vienense", "as fadas", "os gaúchos" e "portuguêses".

pecto marcante de *João Ninguém* — que tocava a música triste de Noel Rosa: a temática da solidão na velhice, que só muitos anos depois Vittorio De Sica consagraria com seu *Umberto D.* Outro espetáculo a ser considerado na evolução do filme musical brasileiro: *Samba da Vida,* com Heloisa Helena vivendo a ingênua nem tanto, que interpretava o samba-título.

Feito em 1938, porém lançado em 1939, às vésperas do carnaval, *Banana da Terra,* por muitos motivos — o enrêdo saboroso e o lastro musical, a desenvoltura dos atôres, o apuro técnico — foi marco importante, tanto quanto *Alô, Alô, Brasil,* cujas linhas gerais seguia. Oscarito vivia o chefe de uma campanha publicitária a favor da banana, que Barbosa Jr. incrementava. O argumento, de João de Barro e Mário Lago, dava oportunidade para um dueto musical entre Carmen Miranda e Almirante: "Pirolito que Bate, Bate". Dircinha Batista cantava a "Tirolesa", Orlando Silva cantava "Jardineira". Carlos Galhardo cantava "Sei que é Covardia". Linda Batista, Emilinha Borba, Bando da Lua, orquestras de Romeu Silva e Napoleão Tavares — era o Rio sofisticado pelo rádio e pelos cassinos. Em cenário de papel crepom, com lua merencórea e tudo, a inimitável Carmen Miranda lançava Dorival Caymmi para o mundo com o samba "O que é que a Baiana Tem?". Logo depois, Carmen embarcou para a Broadway onde foi repetir a cena...

Já no carnavalesco de 1940 — obrigatório — notavam-se os primeiros sinais da deterioração latente, a lenta mas irresistível alienação do filme musical brasileiro. O enrêdo era o mais fraco e mais falso de quantos até então tinham sido imaginados, e o comercialismo gratuito fêz com que os produtores, num ato indigno, dado o sucesso da Pequena Notável nos EUA, incluíssem de nôvo o quadro da baiana roubado ao filme de 39. Objetivo: utilizar o nome de Carmen Miranda como atração. *Laranja da China* era péssimo. Só tinha de bom Francisco Alves, numa cena de samba de roda bem movimentada, cantando "Mangueira", de Benedito Lacerda. Arnaldo Amaral, cantor desentoado, era o galã — e desentoava para a mocinha, Dircinha Batista, o lindo "Malmequer", enquanto a estrêla tascava o touro "Ferdinando" prá cima dêle. Havia ainda uma boa batucada do conjunto regional de Benedito Lacerda, mas já o mexicano Pedro Vargas, importado pelo Joaquim Rollas, para a Urca, começava a transformar samba em opereta...

O bom senso ou o que restava dêle cedia lugar ràpidamente à alienação — vá lá a palavra, que não é exclusiva do jargão comunista — e *Céu Azul,* o chamado "alô" de 1941, é exemplo frisante dessa tendência negativa. Ao lado dos Anjos do Inferno batucando o grande samba "Helena", de Joel & Gaúcho pontificando na marcha "Aurora" (Ôôôô), que as Andrew Sisters, num ato de "bravura" de boa vizinhança gravaram nos EUA, e de outros números de Francisco Alves, Sylvio Caldas, Alvarenga & Ranchinho — sempre submissos à moda da viola, caricatu-

Novamente "Alô, Alô Carnaval" (1936): Francisco Alves.

INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO

rando o pobre sertanejo —, Linda Batista, Virginia Lane e Heleninha Costa, tínhamos a letra subserviente e bocó e o ritmo mal imitado das "quadrilhas" do Oeste em *Cowboy do Amor*. Era a promessa cruel de que Ruy Rey e Bob Nelson estavam na esquina...

Daí por diante, foi o caos. Primeiro, pela absoluta falta de originalidade, ainda que primeva, dos roteiristas e dos diretores. Aquilo que Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga, e outros buscavam realizar — com falta de recursos materiais mas inteligência e sensibilidade — nos primórdios do musical foi abandonado em troca, muito cômoda mas nociva, da imitação formal. No conteúdo, descemos a nível de cloaca. E o próprio repertório musical dos chamados filmusicarnavalescos passou a ambicionar — com o objetivo tácito de conquistar o mercado interno — uma amplitude que, de fato, significava trair a música brasileira, incorporando ritmos centro-americanos, europeus e de outras origens. Os títulos podem ser citados com total indiferença: *Abacaxi Azul* e *Tristezas não Pagam Dívidas*, 1944, *Não Adianta Chorar*, 1945, *É com êste que eu Vou*, 1948, *Carnaval no Fogo*, 1949, *Aviso aos Navegantes*, 1950, *Êste Mundo é um Pandeiro*, 1951, *Carnaval Atlântida*, 1952, *Carnaval em Caxias*, 1954, *Sinfonia Carioca*, 1955, *Carnaval em Marte*, 1955, *Colégio de Brotos*, 1956, *Depois eu Conto*, 1956, *Vamos com Calma*, 1956, *Garôtas e Samba*, 1957, *O Cantor e o Milionário*, 1958, muitos e muitos outros que desenvolveram a curiosidade artesanal de Watson Macedo, José Carlos Burle, Carlos Manga e Josip B. Tanko.

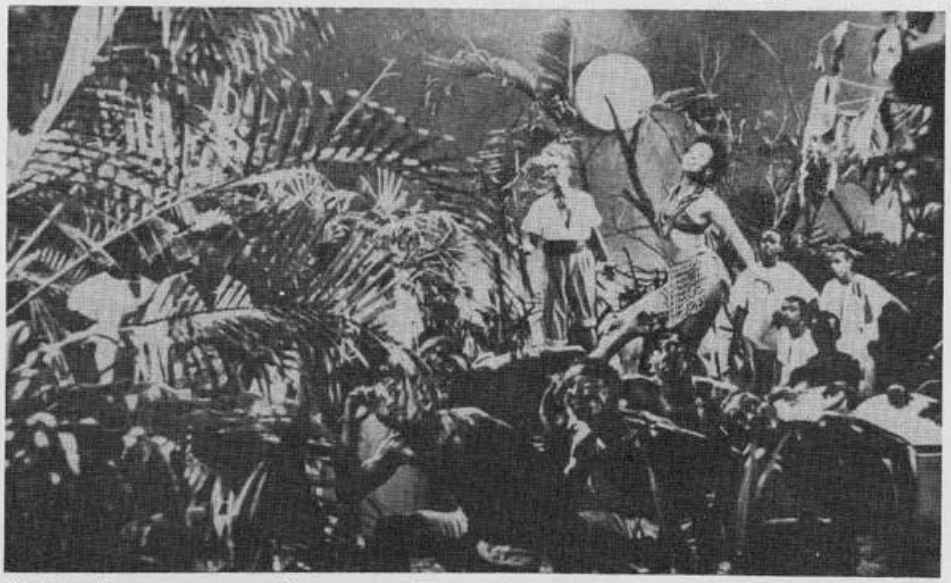
As chanchadas dêsse período nefasto, que representou perda de milhões de cruzeiros de atraso formal do cinema brasileiro, consistiam em números de carnaval cada vez mais pobres e cada vez em maior número, comprometidos ou misturados a números de rumba, conga, mambo, bolero, fox-trot, swing, rancheras, twist. De 1942 a 1960, mais ou menos, o que fôra o reduto do cinema nacional mais puro transformou-se em ponta de lança de desnacionalização e de acinematografia ou anticinema, reduto de degenerescência, inversão da nossa filosofia de vida, corrupção cultural. Até mesmo as tentativas de biografar compositores e intérpretes da música popular — tais os casos de *O Rei do Samba*, feito em 1952, contra J. B. Silva (Sinhô), por Luiz de Barros, *Tico-Tico no Fubá*, feito em 1952 por Fernando de Barros contra Zèquinha de Abreu (e que o apuro técnico da Vera-Cruz não conseguiu salvar do naufrágio), e *Chico Viola não Morreu*, feito em 1955 pelo argentino Roman Vignole Barreto, romanceando com a maior falsidade a vida de Francisco Alves, foram obras de uma pobreza franciscana de idéias e de sofisticação inadmissível, além de péssimos exemplos de cinema. A própria seleção de músicas demonstrava a indigência mental ou a vontade de anarquizar com a verdade. E enquanto ao primitivismo dos cenários correspondia autenticidade no comportamento social, nas reações psicológicas dos personagens, na in-

O corpo de "girls" que atua em "Samba da Vida" (1937).

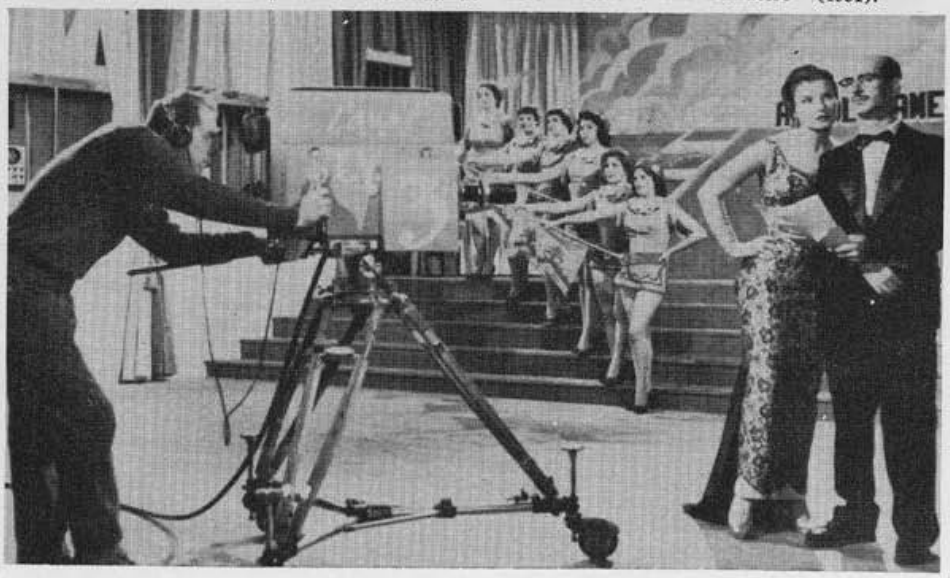
INTRODUÇÃO AO FILME MUSICAL BRASILEIRO

dumentária, no linguajar dos primeiros filmes (década de 30), na produção da década de 50, por exemplo, até as "baianas" e os "malandros" e seus bailados eram servilmente copiados dos piores filmes estrangeiros. Naturalmente, houve exceções, mas são tão poucas que não poderiam abrir trilha a uma norma. Entre as dignas de citação: *Tudo Azul*, comédia carioca com música, que Moacyr Fenelon realizou em 1952, focalizando os problemas cotidianos de um funcionário público envolvido em complicações românticas e financeiras, com Luiz Delfino, Marlene, Laura Suarez, Milton Carneiro e alguns números musicais por Jorge Goulart; *Absolutamente Certo*, outra comédia de abordagem legítima, com argumento de Jorge Ileli e Jorge Doria, divertida na interpretação de Anselmo Duarte, Dercy Gonçalves, Aurélio Teixeira, Maria Dilnah, Odete Lara, Jaime Barcelos e José Policena e onde Anselmo Duarte (1957), cinco anos antes de *O Pagador de Promessas*, já revelava qualidades de cineasta de sensibilidade. Tudo, entretanto, não passava de pingo d'água em oceano de mediocridade. A virtude, o talento, surgiriam graças ao apêlo a temas novos, do folclore, da história, da literatura brasileira, cuja partida surgiu com *O Cangaceiro* (1953), cresceu com *Rio, 40 Graus* (1955), avolumou-se com *O Grande Momento* (1949) e explodiria nos movimentos de 1962, resultantes, em última instância — ainda que negado pelos neófitos e fariseus — das sistemáticas campanhas de esclarecimento e das exigências dos críticos que, em alguma época, por se terem reunido muitas vêzes em determinado café para discutir os problemas do futuro do nosso cinema, ficaram conhecidos como Alvadia Boys. Sem êles, sem o seu trabalho intelectual, sem o seu incentivo aos bons, sem a sua severa censura aos maus, não existiria o cinema brasileiro de que até a Geração Paissandu e a do Zepelin podem orgulhar-se.

Oscarito numa seqüência alegre de "Tristezas não Pagam Dívidas" (1943).



Carmen Brown numa seqüência elaborada de "Êste Mundo é um Pandeiro" (1951).



O musical brasileiro descobre a TV: Odete Lara em "Absolutamente Certo" (1957).