

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

O MOMENTO VERA CRUZ

Valéria Angeli Hein

Campinas - 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

O MOMENTO VERA CRUZ

Valéria Angeli Hein

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto
de Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
mestre em Multimeios sob a orientação do
Prof. Dr. Adilson José Ruiz.

CAMPINAS - 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Hein, Valéria Angeli

H364m

O momento Vera Cruz / Valéria Angeli Hein. --
Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Orientador : Adilson José Ruiz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema - Estética. 2. Crítica cinematográfica.
3. Cinema - História. 4. Cinema brasileiro. I. Ruiz, Adilson
José . II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS:

*Ao meu orientador, **Adilson***

***José Ruiz**, por me*

mostrar os caminhos da academia..

*Ao Prof. **Paulo Bastos Martins**,*

pela orientação na produção

do vídeo que acompanha a dissertação.

*À minha filha, **Paula**, por me mostrar os motivos*

para se querer seguir em frente.

*À **Capes** (pela bolsa de 6 meses concedida).*

ÍNDICE

RESUMO	07
INTRODUÇÃO.....	09
CONTEXTUALIZAÇÃO.....	13
REVISÃO CRÍTICA E HISTÓRICA.....	19
<i>Franco Zampari</i>	21
<i>O Cangaceiro</i>	24
<i>Lima Barreto</i>	25
<i>Cinema de 1º Mundo</i>	29
<i>Estúdios</i>	35
<i>Alberto Cavalcanti</i>	37
<i>Cinema de Autor</i>	40
<i>Brasileirismo Artificial</i>	46
<i>Chanchada</i>	48
<i>Interessante enquanto durou</i>	50
ANÁLISE FÍLMICA	55
<i>O Cangaceiro</i>	58
<i>Sinhá Moça</i>	70
<i>Ângela</i>	78
<i>Appassionata</i>	83
<i>Veneno</i>	86
<i>Esquina da Ilusão</i>	90
<i>É Proibido Beijar</i>	91
<i>Floradas na Serra</i>	94
<i>Terra é Sempre Terra</i>	98
<i>Tico-Tico no Fubá</i>	100
<i>Na Senda do Crime</i>	106
<i>Sai da Frente</i>	109
<i>Nadando em Dinheiro</i>	112
<i>Uma Pulga na Balança</i>	115
<i>Família Lero-Lero</i>	117
<i>Candinho</i>	119
<i>Caiçara</i>	122
<i>Luz Apagada</i>	126
CONCLUSÃO.....	133
BIBLIOGRAFIA.....	135
ANEXOS.....	137

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem a proposta de contribuir para o preenchimento de uma lacuna bibliográfica sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz através de uma revisão de seu papel na história do Cinema Brasileiro e uma análise e sistematização de sua filmografia.

Para isso, fez-se uma revisão e uma reavaliação da bibliografia existente acerca do tema, onde uma atualização foi proposta, embasada em entrevistas com pessoas que viveram aquele momento histórico, além de estudiosos e críticos especializados na área. Finalmente, foi proposta uma análise dos 18 longas-metragens produzidos pela companhia, no sentido de oferecer ao leitor um estudo aprofundado a respeito de sua filmografia.

INTRODUÇÃO

Esse trabalho tem uma importância clara na sua proposta: uma revisão do papel da Companhia Cinematográfica Vera Cruz na história do Cinema Brasileiro. Para isso, proponho uma revisão da produção da companhia durante os 5 anos em que esteve em atividade e a posterior repercussão que essa produção causou no meio cinematográfico brasileiro, questionando muitas das análises observadas em publicações que versaram sobre o tema e reavaliando a pertinência destas. Minha ênfase será em torno da herança positiva deixada pela companhia porque considero que os aspectos negativos já foram bastante explorados em estudos anteriores. No entanto, não deixarei de apontar seus erros.

Não me estenderei a dados históricos, já bem explorados na conceituada dissertação de doutorado da historiadora Maria Rita Galvão, posteriormente sintetizada no livro *Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz*. No entanto, terei em algum momento que pontuá-los visando uma atualização dos fatos apontados pelas publicações que trataram do tema.

Para essa revisão, pretendo destacar e reavaliar os pontos polêmicos que marcaram todos os estudos, análises e críticas a respeito da Vera Cruz: chanchada x Vera Cruz, Técnica, artificialismo de seus filmes, temática nacional, grandes estúdios x cinema de autor, Alberto Cavalcanti e os estrangeiros, o temperamental Lima Barreto, O Cangaceiro, Franco Zampari.

Em seguida farei uma análise da filmografia da Vera Cruz, que será mais detalhada em alguns filmes e menos em outros, mas, neles pretendo apontar características que se repetem na maioria dos filmes, tais como a fotografia expressionista, uma iluminação que, apesar de aclamada,

principalmente pela presença de técnicos do mais alto padrão profissional, como Chick Fowle e Edgar Brasil, foi também polêmica e criticada pelo seu artificialismo, ou seja, por contrariar uma tendência moderna de “preocupação da verdade na iluminação e uma sadia concepção do realismo, que tende a suprimir seu emprego exagerado e melodramático”¹.

Veremos como, em alguns casos, a fotografia da Vera Cruz se contrapõe ao conteúdo naturalista (realista) que o filme pretende atribuir ao enredo. Destacarei também a montagem dinâmica e a decupagem clássica, presente em todos os filmes, marcando o estilo de Oswald Hafenrichter. Esse estilo de montagem também contraria a ambientação de filmes como **Caiçara** e **Sai da Frente**, com tendências neo-realistas, onde os cortes freqüentes não são comuns. “...o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-seqüência tendia a substituir a montagem de representações...”²

Também proponho um recorte nas personagens femininas da Vera Cruz, marcadas por uma força mais representativa que aquela reservada aos personagens masculinos. Uma presença que contraria a tendência do cinema dominante hollywoodiano onde “é negada à mulher uma voz ativa e um discurso, e seu desejo está sujeito ao desejo masculino”³. A bela moça, Lina (Marisa Prado) de **Terra É Sempre Terra**, por exemplo, nem sequer finge resistência. Buscando satisfazer seu desejo, se entrega ao belo e jovem Luís Carlos (Mário Sérgio). A filmografia da companhia reserva, inclusive, dois títulos à duas personagens femininas, **Sinhá Moça** e **Ângela**, personagens que mesmo com toda a sua beleza e sofisticação, se entregam sem rodeios, às suas paixões. Se insinuam, e tal qual a mulher liberada moderna, “se oferecem” à eles, levando em conta apenas o seu próprio

¹ Martin, Marcel, *A linguagem do Cinema*, Itatiaia/1963/ p. 49

² Deleuze, Gilles, *A Imagem-Tempo*, Brasiliense/1990/ p. 9

³ Kaplan, E. Ann, *A Mulher E O Cinema, Os Dois Lados Da Câmara*, Rocco/1995/p. 24

desejo. A mulher é a ‘dona do olhar’ no cinema da Vera Cruz, ao contrário do cinema dominante, onde a mulher é colocada num pedestal para ser “depositária passiva do desejo masculino”⁴.

Outros exemplos: em ***É Proibido Beijar***, a ação é inteiramente comandada por June (Tônia Carrero), que durante toda a trama, apoiada em uma aposta, empreende uma “caçada” à Eduardo (Mário Sérgio). ***Em Luz Apagada, Caiçara e Terra É Sempre Terra***, Mário Sérgio também é objeto do olhar feminino, colocado na posição de objeto sexual de mulheres que controlam a ação do filme. Em ***Appassionata***, a forte personagem Silvia Nogalis, logo no início do filme é liberada da opressão do marido, que se suicida, e se torna livre para viver dois amores, interpretados por mais dois galãs escolhidos sob medida para o olhar feminino, Anselmo Duarte e Alberto Ruschel. Os romances terminam tão rápido quanto começaram, e Silvia decide ficar sozinha, dispensando os dois.

A dissertação será dividida em três partes: o primeiro capítulo inclui uma contextualização do momento histórico em que se implantou a companhia. No segundo faço uma revisão das publicações e críticas acerca do tema, onde proponho uma atualização dessas análises e críticas, embasada em entrevistas realizadas com pessoas que viveram aquele momento e com estudiosos e críticos de cinema. No terceiro capítulo tratarei da análise filmica dos 18 longa-metragens da companhia: ***Caiçara, Terra É Sempre Terra, Ângela, Tico-Tico No Fubá, Appassionata, Sai da Frente, Nadando em Dinheiro, Veneno, Candinho, O Cangaceiro, Uma Pulga Na Balança, Sinhá Moça, Esquina da Ilusão, Família Lero-Lero, Luz Apagada, Na Senda do Crime, É Proibido Beijar, Floradas Na Serra.***

⁴ Kaplan, E. Ann, *A Mulher E O Cinema, Os Dois Lados Da Câmara, Rocco/1995/ p. 47*

CONTEXTUALIZAÇÃO

A história do cinema brasileiro tem início no dia 19 de junho de 1898 quando, a bordo do navio francês 'Brésil', Afonso Segreto filmou, com um aparelho Lumière, a Baía de Guanabara. De lá até a década de 1950, o cinema brasileiro passou por várias etapas e fases, desde o seu começo quando era o preferido do público nacional, aos ciclos regionais, ao aparecimento de importantes cineastas como Humberto Mauro, Mário Peixoto e outros, ao cinema sonoro, à Cinédia de Adhemar Gonzaga, aos filmes de e sobre carnaval, à incorporação de cantores e cantoras, à chanchada carioca até chegar à pretensa "redenção" projetada por empresários de São Paulo.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz nasceu em São Bernardo do Campo (São Paulo) em 4 de novembro de 1949 a 500 metros do Km18 da Via Anchieta. A iniciativa foi do industrial e engenheiro Franco Zampari que, liderando um grupo de industriais paulistas, deu início no local à implantação de um parque cinematográfico nos moldes dos europeus e americanos.

Para produtor geral da companhia, Zampari convidou Alberto Cavalcanti, brasileiro que estava obtendo sucesso na Europa com a produção de documentários cinematográficos. Cavalcanti aceitou a proposta, entusiasmando-se ao saber que o empreendimento contava com o apoio financeiro de industriais, tais como Francisco Matarazzo Sobrinho. Foi então buscar da Europa técnicos e equipamentos de primeira qualidade, fazendo crescer ainda mais o sonho de que São Paulo poderia criar um centro capaz de liderar a produção cinematográfica na América Latina.

O crítico Ismail Xavier, em entrevista concedida, é muito claro a respeito do que se pode chamar de 'mentalidade paulista': "Tem o sentido de que no pós guerra, você... e a Maria Rita no livro dela ('Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz') expõem estas iniciativas todas no plano cultural que não

era só da Vera Cruz, tinha o problema do museu que depois acabou dando origem ao Masp. Tem a questão do TBC que é fundamental para o teatro brasileiro. A Vera Cruz faz parte de um contexto onde havia interesse de uma burguesia paulista, de uma classe empresarial, de investir na cultura, para tentar atualizar a cidade num plano em que, eles observando, entendiam que a cidade tinha um vazio de instituições, de uma vida cultural mais condizente com o que seria este padrão das grandes capitais de outros países. O lado que eu chamo de paulista vem da idéia de que fora de São Paulo nada poderia trazer lições para este projeto”.

Na época em que nasceu a Vera Cruz, o cinema brasileiro encontrava-se na chamada fase industrial, segundo classificação de Geraldo Santos Pereira⁵. Essa fase foi caracterizada por grupos que tiveram o apoio financeiro de organizações comerciais e financeiras. Ainda segundo essa classificação, as etapas que precederam essa fase são:

Fase primitiva: (1896 a 1913), quando o cinema chega ao Brasil. Os primeiros aparatos cinematográficos que aqui aportam permitem a primeira exibição de cinema no país em 8 de julho de 1896 na rua do Ouvidor, número 57, no Rio de Janeiro. Cenas simples (chegada de um trem, banda de música militar, o mar, um acrobata...) se tornaram espetáculo ao serem apresentadas como projeções em movimento. Classifica-se ainda nessa fase o provável primeiro longa metragem brasileiro, **Os Estranguladores** (1906), um filme de Antônio Leal, baseado num crime da época.

Fase artesanal: (1913 a 1922), marcada pelo esforço de pioneiros e idealistas do cinema. Um importante exemplo deles foi o italiano Vittorio

⁵ Pereira, Geraldo Santos, *Plano Geral Do Cinema Brasileiro*, Borsoi/1973/ p.36,37

Capellaro, que fixou-se no Brasil em 1915, construindo aqui sua carreira cinematográfica. Em Capellaro observa-se pela primeira vez a preocupação com a “temática brasileira”, que se tornaria um aspecto polêmico na obra da Vera Cruz e que mais adiante iremos abordar.

“ O que mais impressiona, na obra de Capellaro, é sua predileção pelos assuntos tipicamente brasileiros. Enquanto muitos cineastas nativos eram tentados pela imitação de sucessos estrangeiros, esse inteligente italiano jamais se afastou do caminho iniciado, em 1915, com **Inocência**, aproveitando o célebre romance do Visconde de Taunay. De Alencar, Capellaro adaptou ao cinema **O Guarani**, primeiro em 1916, depois em 1926; e **Iracema**, em 1919. De Bernardo Guimarães filmou **O Garimpeiro**, em 1920; de Aluísio de Azevedo, **O Mulato**, em 1917, dando-lhe o título de **O Cruzeiro do Sul**”.⁶

Fase pré-industrial : (1923 a 1933), quando nasce o cinema de autoria, com marcas estilísticas mais profundas, graças ao surgimento de cineastas consagrados como Humberto Mauro, Mário Peixoto e Adhemar Gonzaga. As principais obras desses cineastas foram consecutivamente, **Ganga Bruta**, **Limite** e **Barro Humano**.

Uma das críticas mais freqüentes a respeito da Vera Cruz foi em relação a essa fase, mais especificamente pelo fato da companhia não ter ouvido “os calejados veteranos de tantas batalhas do cinema brasileiro – gente como Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Moacir Fenelon e Pedro Lima -, que tanto trabalho poderiam ter poupado e tanto dinheiro também.”⁷

Fase industrial: Essa fase é marcada principalmente pela produção da Atlântida, no Rio de Janeiro e pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo. Apesar de não possuir seus próprios estúdios, a Atlântida produzia em escala industrial, assim como a Vera Cruz. No entanto, a distinção entre elas chegou a um estado de indiferença da Vera Cruz em relação aos filmes da Atlântida. Para Maria Rita Galvão isso ocorria devido ao que ela chama de “sensibilidade burguesa”:

⁶ Viany, Alex – *Introdução ao Cinema Brasileiro*/Revan/1993/ p.38

⁷Viany, Alex – *Introdução ao Cinema Brasileiro*/Revan/1993/ p.97

“O que repugnava na chanchada era aquilo que ela tinha de mais aparente: a produção rápida e descuidada, alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas as decorrências de baixo orçamento”.⁸

Finalizando a classificação de Geraldo Santos Pereira, as etapas que se seguiram à fase vivida pela Vera Cruz foram :

Fase de produção independente: quando se desenvolveu o chamado “filme de autor” , representado principalmente pelo movimento Cinema Novo.

Fase Contemporânea: marca a fusão entre produção independente e grupos consorciados de produção e distribuição.

O nascimento da Vera Cruz foi, na época, anunciado com grande otimismo. Os jornais consideravam a companhia como a maior esperança de futuro para o nosso cinema. Eis alguns exemplos:

“Anuncia-se para o próximo mês de outubro, em São Paulo, num circuito de 15 cinemas, encabeçado pelo cine Marabá, o lançamento do primeiro filme da Companhia Cinematográfica Vera Cruz: **Caçara**. Eis aí uma notícia auspiciosa que entusiasmará a todos os que acreditam no futuro do cinema brasileiro...
...Atualmente, o capital da Vera Cruz é de dez milhões de cruzeiros, mas será brevemente elevado para vinte milhões. Seus acionistas são: Francisco Matarazzo Sobrinho, Franco Zampari, Paulo Alvaro de Assumpção, Sophia Lebre de Assumpção, Tex Kemeny e Cia., Hernani Lopes, Luiz Maiorana, José Augusto Belluci...
...o equipamento da Vera Cruz nada deixa a desejar, o que lhe permitirá produzir filmes do mais alto teor técnico e artístico”.

“...Novembro está sendo rico de realidades e de promessas no campo da cinematografia. Uma das notícias mais gratas, que rapidamente repercutiu por todo o estado e pelo Brasil inteiro, foi a fundação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que sob a responsabilidade industrial de vários capitalistas bandeirantes, funcionará, a partir de janeiro, com Alberto Cavalcanti na chefia geral de produção e na direção artística.”⁹

⁸Galvão, Maria Rita – *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz/Civilização Brasileira/1981/* p.42

⁹ Jornal de Piracicaba – 10/09/1950.

REVISÃO CRÍTICA E HISTÓRICA

Maria Rita Galvão apresentou sua tese de doutorado sobre a Companhia Cinematográfica Vera Cruz nos anos 70. Passados quase trinta anos, pouco foi acrescentado ao estudo da pesquisadora. Sua tese, de mil páginas, foi sintetizada e transformada no livro ***Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz***. O estudo da escritora e pesquisadora tem como ponto forte a descrição dos fatos que marcaram a história da companhia através de depoimentos das mais diversas pessoas que viveram de perto aquele momento. Além disso, faz uma análise estilística da Vera Cruz sempre relacionada à burguesia paulista da época.

Para ela, a burguesia paulista propõe uma imagem de si própria em toda a filmografia da companhia:

“Podem ficar tranqüilos os bons burgueses paulistas, divertir-se à vontade com seus carros-esportes, seus cassinos, suas amantes e sua arte moderna. Se o dinheiro se vai, sempre se arranja um filho, um tesouro, uma esposa, um mandado de prisão – os recursos são múltiplos -, um jeito qualquer de trazê-lo de volta. O enredo é vigilante, coloca no seu devido lugar os atrevidos que ousam ameaçar o poder da burguesia paulista. E por mais deteriorados que estejam os seus resíduos, as maquinações do enredo se encarregam de reconduzir os verdadeiros burgueses à sua posição de elite.”¹⁰

Respeitado por estudiosos e críticos de cinema como literatura fundamental para os que querem entender aquele momento da história cinematográfica no Brasil, o livro, no entanto, não foi bem aceito por aqueles que participaram da Vera Cruz. Renato Consorte, em entrevista concedida, diz que Maria Rita “maldosamente escreveu um livro... Um livro que ressalta o lado negativo da companhia, escrito sob orientação de pessoas que gostariam de ter trabalhado na Vera Cruz, mas que por não terem sido convidados partiram para a crítica exacerbada”. Anselmo Duarte considera o livro um “crime” contra o cinema nacional. Sua crítica se estende ao orientador de Maria Rita, Jean Claude Bernardet, que ao se

¹⁰ Galvão, Maria Rita – *Burguesia E Cinema: O Caso Vera Cruz*/ Civilização Brasileira/1981/ p.280

“infiltrar nos cursos de comunicação como professor de cinema”, fez proliferar as idéias pregadas nesta e em outras publicações que tratam o tema de forma deturpada e tendenciosa. O resultado disso, segundo ele, foi uma influência negativa para as gerações que se seguiram, provocando o fim definitivo da possibilidade de se viabilizar um cinema no Brasil.

Publicações sobre o tema são poucas. Muitas são as críticas, o que torna difícil um estudo sobre a herança positiva deixada pela Vera Cruz. Mas essas críticas, muitas vezes, pertinentes, são essenciais para o presente estudo. Proponho nesse capítulo, uma revisão histórica e uma compilação dos estudos e críticas a respeito da companhia, buscando oferecer ao leitor uma síntese comentada e atualizada dos temas referentes à Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Franco Zampari

Uma análise usual sobre Franco Zampari está relacionada às suas boas intenções, sobre seu idealismo em relação ao cinema no Brasil.

“...talvez o maior êxito de Cavalcanti foi ter avivado a consciência cinematográfica em São Paulo e no Brasil. Não só nos clubes de cinema como até mesmo no meio do povo, o nome de Cavalcanti suscitou debates, despertou entusiasmos, obrigou a falar de cinema, como algo bem mais sério do que uma partida de futebol”¹¹.

Já, para a maioria dos críticos e cineastas ligados ao Cinema Novo, “Zampari agiu muito mais como diletante, como uma espécie de ditatorial mecenas, do que mesmo com industrial”.¹²

¹¹Carlos Ortiz para a Folha Da Manhã/ Fevereiro de 1951.

¹²Viany, Alex - *Introdução Ao Cinema Brasileiro*/Revan/1993/ p. 95

Caminhando na contramão de todas essas análises, Jacques Deheinzelin, que viveu bem de perto aquele momento, como cinegrafista da Vera Cruz e que realizou posteriormente vários estudos sobre relações econômicas e financeiras na área de cinema, contesta tudo o que foi escrito até hoje sobre a companhia. Ele afirma: “O interesse de Zampari pelo Cinema, diferentemente daquele que nutria pelo teatro – sua grande paixão – pouco tinha a ver com o mecenato: era empresarial. Em busca de dados para meus estudos, perguntei a Zampari o que o levou a partir para essa ‘aventura’. Ele tirou de sua gaveta um minúsculo recorte de jornal, que noticiava o grande público (6 milhões de espectadores) do filme **O Ébrio** (de Gilda de Abreu, produzido por Adhemar Gonzaga e lançado em 1946). Foi aparentemente a perspectiva de sucesso empresarial e comercial, através da bilheteria, que o levou a perder sua fortuna (cerca de 250 mil dólares da época). Paradoxalmente, o seu empreendimento teatral, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), para o qual ele alimentava uma real vocação de mecenato cultural, conseguiu durante muitos anos manter uma razoável suficiência financeira”.

E bom lembrar, que de acordo com esse ponto de vista, Zampari quase provou que estava certo. **O Cangaceiro**, produzido pela Vera Cruz, repetiu o sucesso de **O Ébrio**, mas o filme já havia sido entregue à *Columbia Pictures* para pagamento dos adiantamentos sobre rendas, feito pela distribuidora americana. **O Cangaceiro** virou propriedade da *Columbia* e nas suas mãos teve uma carreira internacionalmente vitoriosa, rendendo muitos milhões de dólares, que dariam para cobrir várias vezes o déficit da Vera Cruz.

Outro dado fornecido por Deheinzelin, não observado em revisão bibliográfica realizada a respeito do tema, é a participação de Cicillo Matarazzo: “Dono de uma grande gleba entre a via Anchieta e a então pequena cidade de São Bernardo do Campo, ele entrou como sócio no

capital da Vera Cruz também com uma visão de negociante. Cedeu uma parte de seu terreno (uma antiga granja avícola) ao empreendimento visando a valorização da região, a exemplo do que ocorreu em Hollywood, subúrbio de Los Angeles, milagrosamente transformado num dos mais valorizados bairros do mundo graças à instalação de uma indústria cinematográfica no local. Ele possuía um loteamento (*Jardim do Mar*) que acabou realmente sendo valorizado, não por causa da Vera Cruz, mas pela indústria automobilística que, escolhendo São Bernardo do Campo como sede de suas fábricas alguns anos depois, iria fazer de seu empreendimento imobiliário um sucesso. A implantação da indústria automobilística veio amenizar, graças à grande valorização do terreno, o problema da dívida contraída pela Vera Cruz no Banco do Estado de São Paulo e no Banco do Brasil”. Para Deheinzelin, portanto, a Vera Cruz ‘não faliu’ do ponto de vista financeiro graças à supervalorização de seu terreno. Para os bancos, o sucesso imobiliário compensou o prejuízo causado pelo investimento cinematográfico. Quem faliu, portanto foi a pessoa de Franco Zampari, que já no terceiro filme havia perdido toda sua fortuna.

Em contraposição, para Galileu Garcia, diretor de cinema que tem no seu currículo, entre outras funções de destaque, a assistência de direção em ***O Cangaceiro***, Zampari foi sem dúvida um grande idealista e benfeitor do Cinema Brasileiro. Ele lembra que em favor da Vera Cruz, deixou a Metalma (Metalúrgica Matarazzo) e a oferta de, além da participação nos lucros, uma retirada mensal de 150 contos de réis. “Minha admiração por Franco Zampari era grande. A última vez que o vi foi no cine Marabá, por ocasião da entrega dos últimos Prêmio Saci. Zampari recebeu uma estatueta pelos serviços prestados ao teatro paulista, ou coisa que o valha... Ele foi receber o troféu de *O Estado de São Paulo*, num ano que ele era um nome já desconhecido. Minha pequena homenagem ao maravilhoso idealista foi aplaudi-lo desde a pronúncia de seu nome, até a sua

caminhada até o palco e a volta à sua poltrona com sua estátua de Brecheret em mãos, de cabeça baixa como quem não quisesse ser notado. As pessoas que estavam à minha volta não entenderam meu entusiasmo”.

O Cangaceiro

Apesar de uma importância sem precedentes até aquele momento na história do nosso cinema, muitas das críticas consideraram **O Cangaceiro** um filme superficial no seu conteúdo, como mostra o trecho a seguir:

“O fenômeno do cangaço teria ainda de esperar alguns anos para ser abordado com profundidade, mas **O Cangaceiro** revelou, sem dúvida, um talento. A primeira imagem ao som de Mulher Rendeira, era inegavelmente, um achado e muitas passagens da obra tinham o tempo certo em cada imagem”¹³.

Galileu Garcia, que iniciou suas atividades na Vera Cruz no início de 1951, contratado por intermédio do amigo e jornalista Flávio Tambellini, crítico dos Diários Associados de São Paulo, conta que a Vera Cruz recebia notícias constantes a respeito da repercussão de **O Cangaceiro** no exterior. O filme virou mania em vários países da Europa. “**O Cangaceiro** começou a dar ibope já nas primeiras remessas de material chegados de Vargem Grande para serem revelados. Quando os rushes (copiões corridos) eram projetados em São Bernardo do Campo para checagem pelo editor Oswald Hafenrichter e os montadores Baldaconi e Lúcio Braun, a sala de projeção era invadida pelos que trabalhavam nos estúdios. Essa pequena multidão que lotava a projeção dos copiões de **O Cangaceiro** renunciaram o grande público que transformou o filme num respeitável sucesso de bilheteria. Farejando um campeão de renda, a Columbia Pictures, através do senhor Paulo Fuchs, deu o bote certo: cobrou da

¹³ Nascimento, Hélio – *Cinema Brasileiro*, Mercado Brasileiro/1981/ p. 39

Vera Cruz os adiantamentos sobre exibição que a empresa havia fornecido. Pressionada, a diretoria da empresa entregou sua galinha dos ovos de ouro. **O Cangaceiro**, durante um bom tempo, funcionou como carro-chefe das exibições internacionais da Columbia Pictures. Foi utilizado como cabeça-de-lote, como se diz no jargão do comércio de filmes, arrastando com sua força de venda centenas de subprodutos de Hollywood. É oportuno recordar: um cinema lançador de Paris ficou seis meses com **O Cangaceiro** em cartaz. A Cidade Luz foi tomada pela ‘moda cangacerrô’, as sandálias femininas imitavam as alpercatas nordestinas, as bolsas seguiam os desenhos dos embornais. As rádios martelavam *Mulé Rendera, Saudade, Meu bem, Saudade, Lua Bonita* e todas as demais canções do filme, transformadas em *hits*. Grandes cineastas se manifestaram, Kurosawa e John Ford aplaudiram. Os brasileiros ficaram chupando o dedo”.

Para Glauber rocha, no entanto...

“Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldades cômicas. O cangaço como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra... A cena final, quando Teodoro (Alberto Ruschel) morria beijando e comendo a terra do sertão (uma terra seca, estéril, propriedade de cruéis senhores feudais) e recitando umas palavras ridículas que a ficha técnica indica como ‘diálogos de Raquel de Queiróz’, é, na *mise-en-scène*, a revelação moral de Lima Barreto”¹⁴.

Lima Barreto

De acordo com as publicações pesquisadas, a opinião que mais se destaca a respeito de Lima Barreto é sem dúvida a de Glauber Rocha:

¹⁴ Rocha, Glauber – *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro/Civilização Brasileira/1963/* p. 69

“Lima Barreto é, lógico, um retardado de 1922 e filmes como **Painel**, **Santuário**, **O Cangaceiro** e **A Primeira Missa** estariam bem situados na cultura brasileira daquela fase, revolucionária, de nacionalismo verde-amarelo-geofásico, etc... onde o desvairismo nacionalista era uma válida reação ao império grego das hostes acadêmicas e reacionárias. Nesta época, era possível falar em estética campeira-sertaneja-caipira e outras terminologias típicas de escolas, como o “não objeto” , no concretismo.”¹⁵

Galileu Garcia prefere definir Lima Barreto, pela sua personalidade, sem questionar o filme **O Cangaceiro** que pelo seu modo de ver é inquestionável. “Lima Barreto era quase tudo o que diziam dele: cabotino, malcriado, impulsivo, vaidoso, irreverente, descontrolado, arrogante, auto suficiente, mas tinha a contrapartida de possuir predicados importantes para um cineasta. Fez cinema e fotografia a vida toda, escrevia bem, conhecia a língua como poucos, tinha bossa para desenho, era um cinéfilo inveterado e um estudioso permanente, qualquer área de conhecimento o entusiasmava. Conhecia o caminho do sucesso, dominava a autopromoção e o marketing pessoal, por isso era assunto permanente da mídia. Sua visibilidade na imprensa incomodava muita gente, mas Lima Barreto seguia o seu fadário, como costumava dizer. Sabia pescar e tinha um repertório de anedotas de fazer inveja. Ao mesmo tempo, tinha também hábitos que incomodavam muita gente. Perdia um amigo mas não perdia a oportunidade de uma boa resposta ou um trocadilho”. Conta que, certa vez, fez uma piada a respeito de Gustavo Nonnenberg, chefe de divulgação publicitária da Vera Cruz e intelectual respeitado. No seu currículo constava a tradução, a partir do francês de Guerra e Paz, de Leon Tolstoi. Lima, então, deu início a uma série de comentários espirituosos mas ao mesmo tempo ofensivos a respeito do trabalho de Nonnenberg. Ele dizia: “Tolstoi realizou uma obra imorredoura, fantástica, que um grande escritor alemão traduziu para a sua língua. Outro grande tradutor francês, para a

¹⁵ Rocha, Glauber – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro – Civilização Brasileira/1963/ p. 68

língua de Victor Hugo. Aí veio o Nonnenberg e traduziu para o português, a partir do francês. Um grande diretor do cinema americano que vivera no Brasil e leu o livro, quis a todo custo fazer um filme com essa história, pois daria um ótimo faroeste”. Segundo Galileu, Nonnenberg recebeu a alfinetada com fleugma e elegância, mas saiu triste do episódio, especialmente por ter sido ele uma das pessoas da Vera Cruz que mais apoiou Lima Barreto.

Outro episódio característico da personalidade de Lima lembrado por Galileu Garcia foi quando a produção de **O Cangaceiro** foi quase cancelada. Dez dias antes da partida para Vargem Grande do Sul, na região Mogiana, Lima Barreto jogou uma pesada cadeira na cabeça do amigo Oswaldo Sampaio por causa de um desentendimento sem importância. “Resultado: mais de 20 pontos na cabeça de Oswaldo Sampaio e a filmagem de **O Cangaceiro** suspensa. A diretoria da Vera Cruz ficou temerosa a entregar a direção do maior orçamento até aquele momento a uma pessoa geniosa e imprevisível. Felizmente entrou em ação a equipe *deixa-disso*, da qual eu fazia parte, por ser amigo dos dois, mais de Valentina e Verah, as esposas. Como ocorre em muitas brigas desse tipo, o impasse terminou num aperto de mão e num solene pedido de desculpas. A produção recomeçou aos poucos e em 15 dias partimos para a locação, bafejados por chuvas torrenciais que sempre abençoam uma produção que precisa de sol”.

Esse contratempo climático que foi, inclusive, previsto pelo diretor de produção do filme, Renato Consorte. Mas, segundo ele, a falta de preocupação com o planejamento foi infelizmente um fator que contribuiu para a derrocada da companhia. No entanto, com relação ao resultado final do filme, Consorte considera que a temática do cangaço no cinema, nas mãos de Lima Barreto e da Vera Cruz, não poderia ter sido melhor inaugurada.

Anselmo Duarte também considera **O Cangaceiro** inquestionável. No entanto, em relação à personalidade de Lima Barreto ele tem muitas questões a colocar. “Lima Barreto era um homem que estudava muito cinema. Mas ele era um iniciante quando foi para a Vera Cruz. O mérito de **O Cangaceiro** deve-se muito à genialidade do fotógrafo Chick Fowle e do montador Hafenrichter, que praticamente encomendava os planos que deveriam ser feitos. Ele pedia para Lima Barreto um determinado número de long shots, planos médios, planos detalhe e assim por diante..., porque apesar de ser criativo e arrojado, Lima não entendia muito bem aquela mecânica inglesa de se fazer filmes. Ele inicialmente se deu bem com Hafenrichter, o que era inédito porque Lima Barreto brigava com todo mundo. Porém, mais tarde ele também começou a brigar com o Hafenrichter por causa dos cortes feitos na montagem do filme. Mas era impossível não cortar. Lima gastou 120 rolos de filmes, para aproveitar 10. Se comparada à minha média que foi a do **Pagador de Promessas**, eu filmei 50 rolos, para aproveitar 10. Então ele dizia que o Hafenrichter estava tirando a ‘brasileiridade’ do seu filme. O Lima aprendeu esse discurso com o Paulo Emílio Salles Gomes, com quem ele conversava muito no Nick Bar, um bar ao lado do TBC que era freqüentado pelos intelectuais e pela alta sociedade paulista. Lima passou, então, a duvidar da competência de um montador que mesmo sendo inglês ganhou um Oscar em Hollywood. Mas ele era assim, um homem destemido, sem meias palavras... Gostava de falar muito, de aparecer... No dia que **O Cangaceiro** ganhou o prêmio de melhor filme de aventuras em Cannes, ele pediu para todos que estavam no Nick Bar, inclusive a orquestra, para acompanhá-lo, cantando o novo Hino Nacional Brasileiro: ‘Olê Mulé rendera, Olê mulé rendá, tu me ensina a fazê renda, que eu te ensino a namorá...’ E todos começaram a cantar. Certa vez ele me chamou quando estávamos no hall no TBC. Ele percebeu que tinha muita gente lá e aproveitou a oportunidade para fazer seu show e realmente todos desviaram a atenção para ele. Ele me disse:

‘você é um bom ator’. Depois de elogiar meu estilo de interpretação apropriado para o cinema, aproveitou para me convidar diante de todos para estrelar seu projeto de adaptar para o cinema a obra de Érico Veríssimo, ***Um Certo Capitão Rodrigo***. Disse que para o intérprete do personagem principal ele precisaria de um ator bonito, com ar destemido, ativo, conquistador de mulheres e guerreiro, e que eu era muito ‘bonitinho’ para fazer o capitão Rodrigo. Então, para que eu pudesse fazer o papel ele teria que injetar silicone no meu nariz, na região entre os olhos... Explicou que precisaria operar meu nariz para que eu ficasse com um perfil mais greco-romano, mais másculo. Ele impressionava, ficava todo mundo olhando. Ele entendia de tudo... até de bio-tipo, estética facial, operação plástica....”.

Para Galileu Garcia, Lima Barreto tinha adquirido o direito de ser dessa maneira pois ***O Cangaceiro*** foi o filme mais importante do cinema brasileiro. Deu rios de dólares para os grandes negociantes do filme. Mas Lima Barreto terminou morrendo pobre num asilo (Lar do Velhinhos), aos cuidados de irmãs caridosas em Campinas.

Cinema de 1º mundo

Antes de assumir o cargo de assistente de direção, que era seu real objetivo dentro da Vera Cruz, Galileu Garcia foi assessor de imprensa da companhia, cargo que naquela época estava ligado ao departamento de publicidade e era denominado *publicista*. Ele pode ser considerado o primeiro assessor de imprensa do cinema brasileiro. Conforme informou, até aquele momento nosso cinema nunca havia proposto um esquema organizado de divulgação para produções cinematográficas. “Entrei com a função de auxiliar na feitura dos releases, dando atendimento à grande solicitação de material informativo sobre a empresa e sobre os filmes em

produção ou já produzidos. **Caiçara** tinha sido lançado com sucesso. A expectativa pública em torno da Vera Cruz era muito grande. **Terra é Sempre Terra** estava em processo de lançamento e o interesse do público era enorme. Sistemáticamente, todos os jornais e revistas do país eram atingidos pela correspondência da empresa. Eles recebiam boletins noticiosos acompanhados de fotos dos filmes terminados ou em produção. Além da rotina, o departamento atendia pedidos de matérias especiais e exclusivas, com entrevistas com pessoas do elenco, diretores, fotógrafos etc.

Do planalto abençoado para as telas do mundo era o slogan divulgado pela propaganda da companhia conforme informação de Galileu Garcia; foi criado pelo poeta Guilherme de Almeida. “Abençoado pelos santos (São Paulo, São Bernardo, São Caetano e Santo André), visando o mercado internacional (telas do mundo). Para tornar realidade esse sonho as instalações do antigo galinheiro foram transformadas em oficinas mecânicas, carpintaria, marcenaria, fundição, gessaria, tapeçaria, almoxarifados, guarda-roupas, cozinhas, alojamentos, refeitórios... Os setores de produção e manutenção de equipamentos chegaram a construir quatro *Dollys*, cópias de outros dois que haviam sido importados. Também construíram uma Grua”.

Com Cavalcanti vieram técnicos de diversos países, gente famosa como o montador Oswald Hafenrichter, o engenheiro de som Erik Rasmussen, o diretor de fotografia Henry Edward Fowle (o Chick Fowle). Sob supervisão dos contratados, importou-se equipamento de primeira linha como as duas câmeras Mitchell e duas Newall, além dos equipamentos completos das salas de montagem (algumas adquiridas de segunda mão nos Estados Unidos) e uma central de som RCA Victor de última geração com cabeça magnética para gravação direta e mixagem com 8 canais, além das unidades móveis de captação. Algum equipamento elétrico foi comprado da

Americana Filmes, uma produtora importante que construíra um estúdio exemplar no bairro de Congonhas, nas proximidades do Aeroporto”.

Dentre os grandes mestres que a Vera Cruz trouxe para o Brasil, um dos mais reverenciados foi Hafenrichter, que apesar de ter voltado para a Europa com o fim da Vera Cruz, foi responsável pela formação de uma geração de montadores brasileiros. Um deles foi Mauro Alice, que foi seu assistente na Vera Cruz. Mauro Alice conta que foi contratado, não porque foi indicado, nem porque foi convidado... como aconteceu com a maioria dos que lá trabalhavam. “Apaixonado por cinema, fui pessoalmente pedir um emprego para Carlo Zampari, irmão de Franco.

Passou então a trabalhar como assistente de projetorista e em seguida passou a assistente de montagem. Mauro Alice descreve o austríaco Hafenrichter como um homem de traços germânicos, extremamente corpulento, de traços fortes e faces avermelhadas. Adorava a vida no campo. “Era autêntico naquela autenticidade que os homens do campo possuem sendo ao mesmo tempo muito sofisticado. Ele exigia muito de mim, como assistente, a organização do material, que consistia em guardar os restolhos de negativo que se fazia da pré-montagem ou da montagem final de acordo com os números de cena. Ele criou uns armários com gavetinhas um pouco maiores que o tamanho dos filmes de 35mm, onde nós guardávamos os rolinhos de filmes por montar ou os restolhos. Tudo muito bem classificado, o que eliminava aquele tampa e destampa apertado das latas de filmes, a dificuldade de empilhamento das latas...etc”. Para Mauro Alice, Hafenrichter era um homem inteligentemente organizado, o que contribuía sobremaneira no resultado do trabalho. Essa característica propiciava o imediatismo no momento da necessidade de um determinado pedaço de filme, contribuindo para que os momentos criativos fossem 100% aproveitados. “Isso é exatamente o que nós ganhamos com a tecnologia de ponta da edição não linear. Nós

tínhamos beans (ganchos) arrumados em caixotes para pendurar os pedacinhos de filmes - eles não eram jogados no chão, nem guardados em uma lata qualquer - ele criou aquelas gavetinhas, que são como os arquivos de hoje dos computadores. Enfim, eu reencontrei no computador, o Hafenrichter”.

Segundo dados de César Memolo, que foi assistente de direção na companhia, a implantação da Vera Cruz possibilitou a criação de um estúdio de som, instalado sob orientação de Erik Rasmussen, que era similar aos melhores estúdios do mundo. Lembra que as importações de equipamentos se intensificaram a partir do surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Além do aperfeiçoamento dos serviços de laboratório de revelação para cinema.

Mauro Alice conta que o também reverenciado fotógrafo, Chick Fowle, que, ao contrário de Hafenrichter permaneceu no Brasil após o fim da Vera Cruz, foi consultor permanente do laboratório *Rex Filmes*, que se tornou o mais requisitado laboratório de revelação para cinema do Brasil. Mauro Alice se lembra o quanto eram precários os serviços de revelação no Brasil antes da Vera Cruz. Tanto que, na noite de estréia do seu primeiro filme, ***Caiçara***, a fita ainda não havia chegado à sala de projeção. “Os discursos dos atores, produtores e diretores tiveram que ser estendidos e enquanto um rolo era exibido o outro ainda estava no laboratório para acertar contrastes de luz que, de acordo com Chick, não apresentavam ainda o padrão exigido”.

Além dessas inovações técnicas que colocaram o Brasil décadas à frente de onde se encontrava até então, a Vera Cruz transformou a mentalidade cinematográfica do nosso país. É nesse sentido que está o grande mérito da Vera Cruz. Franco Zampari, seu fundador, liquidou toda sua fortuna

tentando mostrar ao mundo que o Brasil poderia produzir filmes “de classe” e tecnicamente perfeitos.

“É loucura, diziam os jornais, é roubalheira! Simplesmente nenhum filme poderia custar tanto no Brasil. Mas custava, e não era roubo. Simplesmente nós queríamos um cinema de padrão internacional. No início, antes da entrada de Cavalcanti para a Vera Cruz – não tínhamos a menor idéia do que iríamos fazer. A única coisa clara é que queríamos um cinema de padrão universal, bem-feito, bem acabado, diferente das porcarias que se faziam então no cinema brasileiro”¹⁶.

Quanto ao ganho, do ponto de vista técnico, nunca houve um estudo ou crítica sequer que questionasse a importância da Vera Cruz nesse aspecto. Mas sempre que há um comentário positivo a esse respeito seguem-se ao mesmo tempo comentários negativos como: “todavia, seus filmes eram artificiais”, “contudo, sua temática não era nacional”, “porém, seus diretores eram inexpressivos”, “apesar de serem todos estrangeiros”, e assim por diante. Tais quais os exemplos:

“Deve-se ressaltar que também Cavalcanti, talvez imbuído das idéias que respiravam em São Bernardo, subestimou o pessoal técnico nacional. Mas, por outro lado, mesmo que tivesse contratado todos os bons técnicos nativos, não teria pessoal suficiente para preencher os vários setores dos grandes estúdios que se erguiam nos arredores da capital paulista. Por isso, sem desculpá-lo pelo descaso com que inicialmente considerou o técnico brasileiro, deve-se elogiá-lo por ter trazido um grupo tão importante como esse Chick Fowle, Ray Sturgess, Erik Rasmussen, Oswald Hafenrichter e outros – sem dúvida decisivo no melhoramento de nossa qualidade técnica e artística.”¹⁷

“Não há dúvida de que as promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas, a partir de **Caiçara**, confirmando-se em muitos outros: **Ângela**, **Terra É Sempre Terra**, **Veneno**, **Sinhá Moça**, **Uma Pulga Na Balança**... Contudo, diferentemente de Lima Barreto – que com **O Cangaceiro**

¹⁶ Galvão, Maria Rita – *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz/Civilização Brasileira/1981* (Depoimento de Abílio Pereira de Almeida)/ p. 170

¹⁷ Viany, Alex – *Introdução Ao Cinema Brasileiro/Revan/1993/* p. 100

inaugurou um gênero que permanece ainda vivo e fecundo – os diretores desses filmes não deixaram marcas duradouras¹⁸.

Os tão aclamados técnicos que participaram da Vera Cruz continuaram exercendo funções ligadas ao meio cinematográfico, contribuindo dessa maneira para colocar o Brasil décadas à frente do momento em que se encontrava até então: Chick Fowle ficou no Brasil, foi para a *Lynxfilm*, além de fazer a fotografia para muitos filmes brasileiros, influenciando gerações. Foi o fotógrafo da nossa Palma de Ouro e Cannes, **O Pagador de Promessas**. O fotógrafo Tony Rabatoni se tornou diretor de fotografia de todos os filmes de Flávio Tambelini e se destacou pelo seu trabalho em **Os Cafajestes**, de Rui Guerra. O Geraldo Gabriel era assistente de câmara na ocasião, depois foi para a *Lynxfilm* atuando na área publicitária, mas paralelamente foi diretor de fotografia de muitos longa metragens, entre eles, todos os filmes de Roberto Palmares. Marcelo Primavera foi o segundo assistente de câmara em **O Cangaceiro**, as *Mitchell* da Vera Cruz pesavam mais de 80 quilos, fora o tripé que pesava 30 quilos, portanto eram necessários três assistentes. Depois da Vera Cruz ele foi diretor de fotografia de filmes publicitários e segundo Galileu Garcia era excelente na sua profissão. Sua versatilidade o permitiu fazer uma carreira brilhante na área publicitária, onde era capaz de fotografar dentro das mais diversas tendências e estilos. Lúcio Braun, que foi montador de **Nadando em Dinheiro**, continuou no Brasil, atuando no cinema.

Pierino Massenzi continuou atuando como cenógrafo no cinema brasileiro, depois de sua atuação como assistente de Caribé em **O Cangaceiro**. Foi cenógrafo de todos os filmes de Walter Hugo Khouri, nos quais ganhou muitos prêmios. Ainda está vivo morando em São Bernardo do Campo. Oswaldo Kemeny, primeiro assistente de câmara de **O Cangaceiro**, era sobrinho de dois dos diretores da *Rex Filmes* e deu continuidade ao trabalho do Laboratório, desenvolvendo a tecnologia de revelação a cores.

¹⁸ Gomes, Paulo Emilio – *Cinema, Trajetória No Subdesenvolvimento/Paz e Terra/1980/ p. 66*

Michael Stoll foi contratado como microfonista na Vera Cruz e seu imenso talento lhe permitiu uma brilhante carreira, construída no Brasil, onde ele resolveu continuar vivendo. Ele foi o fundador do laboratório de som *Álamo*, que definitivamente fez evoluir décadas a qualidade de som no cinema brasileiro. Ou seja, mesmo com o fim da Vera Cruz, a qualidade de 1º mundo que a companhia implantou no som de nosso cinema, teve continuidade nas mãos da *Álamo*.

Os profissionais que a Vera Cruz deixou como herança para o nosso país, foram não apenas responsáveis pelo desenvolvimento profissional do cinema brasileiro, como também pela profissionalização do filme publicitário no Brasil. As primeiras e mais importantes produtoras de comerciais brasileiras foram criadas por profissionais formados pela Vera Cruz. O alto nível de exigência técnica e profissional implantado pela Vera Cruz foi responsável pela criação de profissionais afinados com o alto padrão de qualidade exigido pela área de publicidade. Profissionais vindos da Vera Cruz como Galileu Garcia, César Memolo (*LynxFilm*), Jacques Deheinzelin e John Waterhouse (*J.Filmes*) deram início à produção publicitária para TV, já que, antes disso, os comerciais eram feitos ao vivo, calcados na participação de garotas propagandas que demonstravam os produtos dos anunciantes durante os intervalos comerciais. O surgimento desses profissionais veio ao encontro das necessidades das agências de publicidade daquele momento que, comprometidas com a forte exigência de seus clientes anunciantes, encontraram nesses profissionais, vindos da Vera Cruz, o alto grau de qualidade e profissionalismo que procuravam.

Estúdios

Foi só a partir de ***Tico Tico No Fubá*** que os estúdios começaram a se estruturar. Fernando de Barros, substituto de Alberto Cavalcanti na função de produtor geral da companhia e responsável pelo projeto de ***Tico-***

Tico... conta que quando chegou, a Vera Cruz não era nada daquilo que pensava. “Compunha-se de um estúdio de som com uma sala de projeção que ainda está lá, um pequeno estúdio de filmagem e um galinheiro transformado em carpintaria, camarins e restaurante. Quando começamos a preparar **Tico Tico No Fubá** tínhamos que ir à Santa Rita do Passa Quatro, o que era penoso pela falta de experiência de produção, o Jipe da companhia quebrava no caminho... Então decidimos recriar Santa Rita em estúdio, construímos uma cidade inteira na própria Vera Cruz”.

O investimento a partir da entrada de Fernando de Barros foi intensificado. Foi o último sopro de esperança. Os três primeiros filmes (**Caiçara, Terra é Sempre Terra e Ângela**) não deram o retorno financeiro esperado e o Banco do Estado de São Paulo passou a financiar o projeto. Conforme explica Galileu Garcia “na fase áurea da empresa, Franco Zampari decidiu fazer dois grandes blocos de construção para abrigar dois (ou moduladamente, quatro) estúdios. As construções tinham 140 metros de comprimento, 40 de largura e 14 de pé direito, que ficaram incompletos. Eles eram cópias de estúdios americanos: no centro os estúdios, nas laterais, três andares com compartimentos para todos os serviços auxiliares. Apesar de a construção ter se transformado num elefante branco, abrigou muitas produções, diversas delas americanas, outras européias. Um dos estúdios era equipado com um poço-piscina de grandes dimensões e contava com visores para filmagens subaquáticas. Todas essas instalações, afora as partes que foram desmembradas, terminaram entregues à prefeitura de São Bernardo, em pagamento de dívidas imobiliárias. Serviram como palco anual da “Feira de Móveis” de São Bernardo do Campo”.

Segundo informação de Fernando de Barros, a intenção num primeiro momento era de se criar dois núcleos de produção dentro da Vera Cruz. Um, sob o comando de Alberto Cavalcanti, iria manter aquela linha mais

elitizada, com filmes considerados de “nível internacional”. O outro núcleo seria comandado por Fernando de Barros e produziria filmes considerados mais “populares” visando o crescimento da bilheteria.

“A política de produção da Vera Cruz a levou a partir de certo momento a produzir filmes mais despretensiosos, sem grandes ambições e que atingissem um público maior e mais popular. Essa linha, em que encontramos atores como Mazzaropi e Walter D’ávila, é conceituada diferentemente pela Vera Cruz: o padrão de qualidade internacional é substituído pelo melhor padrão possível.”¹⁹

Fernando de Barros, depois de ter produzido três filmes no Rio Grande do Sul, entre eles, ***Perdida pela Paixão***, estrelado por Tônia Carrero, veio para São Paulo devido o enorme sucesso de sua Cia. de Teatro que contava com Paulo Autran e Tônia Carrero no elenco. “Zampari soube das minhas intenções de produzir um filme sobre Zequinha de Abreu (***Tico Tico...***) e me chamou para trabalhar ao lado de Cavalcanti numa segunda linha de produção. Fui conversar com Cavalcanti, mas ele só ficou falando mal de Tom Payne que estava fazendo ***Terra é Sempre Terra***. Bem Nada Feito. Mais ou menos uma semana depois, o Zampari me ligou me perguntando se eu podia assumir o cargo de Cavalcanti, já que este estava se desligando da companhia. A polêmica nos jornais foi grande. Ele tinha vários admiradores e eu era quase um desconhecido, mas eu assumi a Vera Cruz”.

Alberto Cavalcanti

A passagem dramática de Cavalcanti pela Vera Cruz foi relatada por ele mesmo em seu livro Filme e Realidade:

¹⁹ Bernardet, Jean Claude e Galvão, Maria Rita – *Cinema, Repercussões Em Caixa de Eco Ideológica/Brasiliense/1983/p. 121*

“Em 1949, a convite do Dr. Assis Chateaubriand e do professor Bardi, vim a São Paulo fazer

uma série de dez conferências no Museu de Arte. Fui então convidado por um grupo de capitalistas daquela cidade

para assumir o posto de Produtor-Geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.... Aceitei com entusiasmo esta oportunidade para colaborar na nova indústria. Nas minhas memórias, que conto publicar brevemente, há um capítulo que relatará as condições desse trabalho e as minhas dificuldades com os dirigentes da Vera Cruz. Nele se explica em pormenores como, durante o ano de 1950, sofri uma grande injustiça e a única séria decepção em toda a minha carreira cinematográfica”²⁰.

A saída de Cavalcanti foi essencialmente política, afirma Galileu Garcia. “O grupo anti-Cavalcanti ganhou”. As opiniões a esse respeito dividem-se até os dias de hoje.

“É ele o responsável pela alta qualidade técnica de **Caiçara**, tanto por ter reunido a excelente equipe de estrangeiros, como por seus longos anos de experiência cinematográfica postos a serviço de um cinema brasileiro feito nos moldes internacionais. Mas também é culpa sua ter se deixado levar pelo embalo da companhia, permitindo que a produção desencarrilasse tantas vezes, admitindo ao lado dos ingleses tanta gente incompetente, aceitando o argumento falso de **Caiçara** e toda sorte de imposições da Vera Cruz. Cavalcanti, que tantas vezes afirmou a sua intenção de formar diretores brasileiros, deveria ter-se empenhado nisso, e também na constituição de uma equipe de cenaristas nacionais. E depois de ter afirmado ainda, por ocasião de sua chegada no Brasil, que ‘entre o fundo e a forma, vale o primeiro, nada me diz uma fita técnica brilhante, mas vazia de significado humano, principalmente de significado social e poético’, permitiu no entanto que **Caiçara** desmentisse a afirmativa...”²¹

Para o Cinema Novo, Cavalcanti foi um cineasta do passado.

²⁰ Cavalcanti, Alberto – *Filme E Realidade*, Martins Editora/1953/ p. 19

²¹ Galvão, Maria Rita – *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira/1981/ p.231

“Seu livro (Filme e Realidade) desenvolve teorias de argumento, roteiro, cor, cenografia, produção, direção e interpretação tipicamente industriais – segundo as quais, na prática, torna-se impossível a liberdade de autor. Concordo em parte com seus conceitos de produtor, mas até certo ponto: o autor é ser necessariamente livre...”²²

Os pró-Cavalcanti exaltavam seus méritos como integrante do movimento do documentarismo inglês, de sua participação nos principais acontecimentos do cinema europeu, começando como diretor e cenógrafo na década de 20. Citam seus trabalhos **Le Train Sans Yeux** e suas obras antológicas: **Rien Que Les Heurs** (1926) e **En Rade** (1927).

Anselmo Duarte, cineasta premiado em Cannes, que foi ator na Vera Cruz, é um de seus defensores. “Franco Zampari entregou a responsabilidade da Vera Cruz para Alberto Cavalcanti. Sem dúvida nenhuma, uma pessoa bem escolhida para iniciar qualquer cinema em qualquer lugar do mundo, o que dirá no Brasil, que era sua pátria. Ele era consagrado. Não há enciclopédia de cinema no mundo que não fale de Cavalcanti, das suas obras como documentarista, dos filmes que dirigiu. A Vera Cruz estava em boas mãos. Ele trouxe com ele os melhores técnicos. A crítica da época dizia que ele trouxe os desempregados da Inglaterra. Uma mentira. Vou citar só três deles: Bob Huke, Ray Sturgess, que foi câmera em Hamlet, de Lawrence de Olivier. Oswald Hafenrichter quando se mudou para a casinha simples onde se hospedou aqui, colocou na estante um Oscar pelo filme **3º Homem** de Orson Welles. O erro de Cavalcanti foi ter vindo para o Brasil. Não há país para destruir vencedores como o Brasil”.

Deve-se acrescentar ao comentário de Anselmo, ainda, Geraldo Veloso, cineasta mineiro, que por algum tempo acompanhou Cavalcanti em

²² Rocha, Glauber – *Revisão Crítica Do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira/1963/ p. 53

atividades cinematográficas, por Brasil e Portugal, na década de 70, em artigo publicado no livro “Presença do CEC: 50 Anos de Cinema em Belo Horizonte”: “No Brasil, a viagem é parecida: Alberto Cavalcanti que vem para a Vera Cruz, de Franco Zampari, com o projeto de criação de uma dramaturgia nacional (que já vinha sendo realizada por figuras como Humberto Mauro, José Carlos Burle, Moacyr Fenelon) depois de defenestrado do estúdio de Zampari vai para a Maristela e depois funda sua produtora, a Kino Filmes. Nestes espaços de produção cria aquilo que vai ser um verdadeiro embrião do Neo-realismo brasileiro (a comédia **Simão, o caolho**, na Maristela, melhor que qualquer comediota neo-realista dirigida por Steno, ou escrita pela dupla Age-Scarpelli e estrelada por Totó – aliás, o **Simão**, representado por nosso Mesquitinha, lembra o Totó – e, em seguida, vai refilmar seu ‘En rade’, feito na França, nos anos 20, com roteiro de Hermilo Borba Filho e que ganhou o título **O canto do mar**”

Cinema de autor

Anselmo Duarte tem uma visão radical sobre a linha de pensamento relacionada ao cinema de autor. Ele considera que o *cinema novo* influenciou negativamente todas as gerações que se seguiram, provocando o fim definitivo dos ideais cinematográficos que a Vera Cruz tentou implantar no país. “Foram 30 anos de mentira histórica. Existem livros que foram crimes dentro dos cursos de comunicação”.

Se não levarmos em conta o radicalismo de suas opiniões, Anselmo tem razão ao afirmar que as críticas em relação à Vera Cruz primaram muitas vezes pelo exagero:

“O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que

desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmara na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela *Columbia Pictures* – quem mais lucrou com a falência, também grande motivo da falência. Como arte, o detestável princípio de imitação, de cópia dos grandes diretores americanos...”²³

Esperava-se da Vera Cruz um comprometimento maior com a tendência crescente naquele momento do dito “cinema de autor”.

“... Quando um produtor, segundo as concepções da indústria, escolhe argumento, atores, técnicos, e chama um diretor para fazer aquele trabalho, raramente surge um filme que preste. A experiência da Vera Cruz, nos anos iniciais de Cavalcanti, é denunciadora: ***Caiçara***, dirigida por Adolfo Celi, é um melodrama que envolve personagens burgueses, escondendo a realidade dos habitantes da ilha. A cenografia falsificante se evidencia em cada detalhe, até nas vestes e na maquiagem dos atores. Um plano que mostra a chegada de Mário Sérgio na ilha, é feito na convenção do cinema americano dos mares do sul. O “folclore”, nos xingamentos de uma velha negra, “Sinhá Felicidade”, é apenas folclore despido do menor sentido crítico. O quarteto de três homens e uma mulher – a canastrice dupla de Abílio Pereira de Almeida e Mário Sérgio, o expressionismo mambembe de Carlos Vergueiro e a extática beleza de Eliane Lage - é um molde de noveletas radiofônicas; a busca do exótico comercial marca a seqüência final do enterro marítimo; intenções metafísicas numa seqüência que a personagem faz soar uma pedreira encantada; busca de modelos americanos na briga entre Mário Sérgio e Carlos Vergueiro; e um erotismo castrado, na obsessão amexicanada de Abílio Pereira por Eliane”²⁴.

A questão do “autor” esbarra numa dúvida: será que um bom filme tem que ser necessariamente “independente”. Andrew Tudor em *Teorias do Cinema* faz uma reflexão a respeito do tema:

²³ Rocha, Glauber – *Revisão Crítica Do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira/1963/ p. 58

²⁴ Rocha, Glauber – *Revisão Crítica Do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira/1963/ p. 54

“Ao empregar a noção de *auteur* como uma base para a avaliação dos filmes existia sempre um convite em aberto para elevar os piores filmes de um *auteur* em detrimento dos melhores filmes de um outro realizador como se fosse uma coisa natural. Como foi um *auteur* que fez o filme, este tem de ser bom. A *reductio ad absurdum* desta posição é que não é necessário ver de fato os filmes, basta só saber quem os realizou...”²⁵”

É claro que o comprometimento da Vera Cruz com um esquema de produção em escala, visando a criação de uma indústria e de um mercado cinematográfico no Brasil tornava difícil a elaboração de enredos mais intelectualizados para seus filmes.

“... é evidente que o aspecto industrial dificulta, em certa medida, a ascensão do cinema ao plano da arte... O caráter ‘industrial’, em princípio da construção das catedrais nunca foi um obstáculo para a sua ascensão à beleza: deveria acontecer o mesmo com o cinema...”²⁶”

Além disso, será que havia tempo e espaço naquele momento para a pesquisa de uma determinada linguagem. Diante do gigantismo daquele empreendimento que ambicionava a implantação de uma viabilidade cinematográfica para o Brasil, talvez nem tempo houvesse para discussões ideológicas.

“Não se colocava na época, nem teria sentido, a questão de opções de linguagem. Montar assim ou assado não era uma questão de estilo, havia o certo e o errado, e o único modo de fazer filmes naquela época para nós era aquele. A capacidade de percepção do público estava condicionada por determinada linguagem e esta capacidade de perceber coisas ditas de outra forma, através do cinema só se pôde desenvolver a partir dos anos 60, das modificações radicais que se introduziram na forma cinematográfica. Em 50, o público estava preconditionado a ver uma determinada seqüência e esta ele entendia, porque conhecia bem... Eram filmes esquematizados, de acordo com a linguagem clássica da época... Na Vera Cruz era tudo

²⁵ Tudor, Andrew – *Teorias Do Cinema*, Martins Fontes ed./ p.130

²⁶ Martin, Marcel – *A Linguagem do Cinema*, Itatiaia/1963/ p. 10

absolutamente acadêmico. Não havia sequer ambiente para qualquer espécie de pesquisa estética, mesmo que alguém quisesse fazer isso, o que, repito, não era o caso”²⁷.

Esperava-se da Vera Cruz um olhar mais atento para os cineastas brasileiros considerados naquele momento os maiores nomes da história do nosso cinema.

“A Vera Cruz, por assim dizer, iniciou suas atividades em hostilidade a tudo o que se fizera de cinema no Brasil. Seus porta-vozes não hesitavam em dizer que com ela se começava a produção cinematográfica entre nós. Não interessava o que acontecera antes – nem mesmo como exemplo. E naturalmente, o depoimento dos veteranos, que tanto tinham errado, de nada serviria. Zampari resolveu partir da estaca zero. Assim passou a contratar uma porção de gente não contaminada pela lepra endêmica que assolava a indecisa produção de filmes no Brasil...”²⁸

Glauber Rocha vai ainda mais além. Para ele, a receita do sucesso da Vera Cruz está estreitamente ligada à questão dos cineastas locais:

“...Sim, Cavalcanti não era o responsável pelos italianos; mas devia, quando Zampari o convidou, aceitar o convite com a condição de usar somente diretores brasileiros nos estúdios de São Bernardo do Campo; com sua experiência, que influenciou gente como Charles Frend, Basil Dearden, Robert Hamer (para citar entre os melhores diretores britânicos), com a técnica dos elementos importados e com o respeito que estes diretores brasileiros devotam a eles – Cavalcanti poderia ter contornado e, com certeza, faria a Vera Cruz vingar...”²⁹

Esperava-se da Vera Cruz uma *temática nacional* para todos os seus filmes.

“**O Cangaceiro** e **Sinhá Moça** correriam mundo, despertando a atenção geral para o cinema no Brasil. Mas a lição não foi aprendida... A seguir

²⁷ Galvão, Maria Rita – *Burguesia E Cinema: O Caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira/1981/ (depoimento de Rex Endsleigh)/ p. 126,127

²⁸ Viany, Alex – *Introdução Ao Cinema Brasileiro*, Revan/1993/ p. 98

²⁹ Rocha, Galuber – *Revisão Crítica Do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira/1963/ p. 55

viriam filmes tão pouco brasileiros como a ***Esquina da Ilusão, Luz Apagada, Uma Pulga na Balança, É Proibido Beijar, Na Senda Do Crime, Floradas na Serra...***³⁰

Jean Claude Bernardet considera também os diálogos nos filmes desprovidos de um ‘tom brasileiro’:

“A Vera Cruz não ficou para trás em matéria de elegância, do diálogo bem escrito e bem dito, mas que pouco tinha a ver com o português comumente falado no Brasil”.³¹

Para Jean Claude Bernardet, até mesmo em relação ao aclamado rigor técnico a Vera Cruz pecou pelo distanciamento em relação à realidade brasileira:

“...Os fotógrafos e iluminadores da Vera Cruz utilizaram um claro-escuro rebuscado, uma luz trabalhada pelo refletor, pelo rebatedor e pelos filtros. Era a única escola de fotografia do Brasil... Embora não se possa rejeitar sistematicamente esse tipo de fotografia, deve-se reconhecer que não está apto a expressar a luz brasileira. ***O Cangaceiro***, produção da Vera Cruz fotografada por Chick Fowle, obtém efeitos de luz que nada têm a ver com a luz que envolvia os cangaceiros...”³²

Ismail Xavier aprofunda a análise de Jean Claude: “Havia um descompasso na Vera Cruz com relação à atenção aos temas brasileiros. O problema da Vera Cruz com a cultura brasileira não é temático. Pelo contrário, e aí está a contradição. A experiência brasileira está lá, em ***Caiçara, O Cangaceiro, Sinhá Moça, Terra é Sempre Terra...*** O aspecto nacional está lá, o problema da Vera Cruz é de estilo. O tratamento que foi dado a essa temática. Foi o fato de achar que bastava ter fotógrafo com formação técnica. Foi um descompasso entre o interesse pelo nacional e o fetiche da dita qualidade técnica, como se essa qualidade

³⁰ Viany, Alex – Introdução Ao Cinema Brasileiro, Reva./1993/ p. 106

³¹ Bernardet, Jean Claude – *Cinema Brasileiro, Propostas Para Uma História*, Paz E Terra/1979/ p. 147

³² Bernardet, Jean Claude – *Brasil Em Tempo De Cinema*, Paz e Terra/1977/ p. 147

técnica universal existisse... Não é assim, o técnico, o estético e os aspectos culturais caminham sempre juntos. Ao se fazer um projeto de cinema é preciso usar os recursos que são compatíveis com os outros aspectos, e não achar que existe uma só forma universal técnica, que é aquela cristalizada em Hollywood”.

Essa obsessão pelo “tom brasileiro” lança uma dúvida. Será que essa característica por si só garante a qualidade de um filme?

“O corte de Viany recai na insistente procura do ‘tom brasileiro’ dos ‘temas Nacionais’, com amplas referências, e isso levava a uma certa condescendência, justapondo filmes díspares como o inexpressivo **Rebelião em Vila Rica**, de reduzida importância cultural, e o fundamental **O Grande Momento**, que tinha Nelson Pereira como produtor e lançava uma proposta de cinema de cunho social e poucos recursos... Uma idéia persistente na linha que buscava uma ‘libertação nacional’ é a de que a penetração cultural estrangeira macula, descaracteriza, corrompe a cultura brasileira”.³³

Galileu Garcia conta que, levado pelas pressões desse pensamento, ele e Caio Pinto Guimarães, vice-presidente da Vera Cruz, estavam preocupados em “abrasileirar” a Vera Cruz e se cogitou a contratação de “valores da terra”. “Eu sugeri ao Lima Barreto, porta-voz oficial do vice-presidente, o nome de Alex Viany, que no momento compunha o time de redação da Maristela. A indicação foi aprovada e pessoalmente transmiti o convite ao Alex. No dia do encontro entre Caio Guimarães e Alex Viany, fomos testemunhas, Lima Barreto e eu, Alex agradeceu a lembrança de seu nome, mas peremptoriamente recusou-se a trabalhar para uma empresa atrelada aos interesses americanos. E largou o verbo, fustigando o imperialismo, o colonialismo, etc. Educadamente, Caio Pinto Guimarães respeitou a posição do famoso crítico e ex-representante da Revista O

³³ Ramos, José Mário Ortiz – *Cinema Estado E Lutas Culturais*, Paz e Terra/1983/ p. 40

Cruzeiro em Hollywood e lamentou a Vera Cruz não poder contar com seu talento. Nós (eu e Lima) ficamos com a proverbial *cara de tacho*".

A "estética da fome" "... recoloca com veemência a perspectiva de um cinema pobre, reflexo do miserabilismo do país, aliada à preocupação com um cinema revolucionário, conscientizador, um cinema que ajude a romper com o 'colonialismo' a que o país está submetido..."³⁴

Essa tendência estética da época acabou se tornando premissa básica para se fazer um cinema considerado "sério".

Brasileirismo artificial

Esperava-se da Vera Cruz uma "pureza nacional" em seus filmes, ou seja, um comprometimento maior com nossas raízes culturais e com nossa realidade social de acordo com a tendência estética neo-realista daquele momento.

"No fundo, ***Caiçara*** é um 'cartão postal'. 'Do planalto abençoado para as telas do mundo, a Vera Cruz apresenta...' Não é um mero slogan: a Vera Cruz cumpriu sua promessa de fazer filmes para o mundo. A obsessão com o mercado externo não se esgota em objetivos comerciais, é ainda uma questão de cultura: é preciso mostrar ao mundo aquilo que somos, e aquilo que somos capazes. Mas mostrar apenas aquilo que é digno de ser mostrado: paisagens, folclore, um povo típico. Importação de técnicas e estruturas dramáticas. Exportação de exotismo".³⁵

Ismail Xavier não concorda com a ênfase dada em determinadas publicações quanto à questão do artificialismo dos filmes. "***Caiçara***, por exemplo, não pode ser considerado artificial, porque ele tem uma pauta de história relacionada com um padrão internacional de roteiro que vai

³⁴ Ramos, José Mário Ortiz – *Cinema Estado E Lutas Culturais*, Paz e Terra/1983/ p. 75,76

³⁵ Galvão, Maria Rita – *Burguesia E Cinema: O Caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira/1981/ p. 255

obedecer determinadas regras que vão construir o personagem de um determinado jeito. Isso leva as pessoas a acharem que está sendo imposto a um tipo social uma maneira de ser que não corresponde à realidade. A idéia de artifício é complicada porque ela supõe uma visão do real. Quando a Vera Cruz se propôs a fazer o drama sério caiu no estereótipo do melodrama, numa fórmula já estratificada, já ossificada para se pensar a experiência social. O melodrama é uma forma que impõe às personagens e ao modo de ação, uma fórmula já dada que pode não corresponder ao universo de experiência que está sendo focalizado. Eu não chamaria isso de artificial, eu chamaria de utilização de determinados gêneros da indústria para focalizar experiências sociais que não são enquadráveis nesse gênero. Eu não chamaria isso de artificial, mas de uma estratégia de linguagem para criar o imaginário. Essas obras são criadoras de um imaginário, não são o real. O problema é que o imaginário da Vera Cruz está carregado demais dessas regras universais de como fazer..."

No entanto, para Ismail, o cinema de autor, apesar de não ser a melhor solução para o cinema brasileiro, está mais próximo da nossa possibilidade de se fazer cinema atualmente do que aquele esquema industrial proposto pela Vera Cruz. A herança deixada pelo neo-realismo se nota nas alterações substantivas na maneira de se entender como se organiza uma produção. "Hoje em dia não se faz mais o dito 'cinema de estufa' onde tudo é reproduzido em estúdio. As filmagens em locações denunciam que permaneceu um diálogo com aquela experiência do neo-realismo. Quanto à questão do autor, no Brasil, continua sendo o diretor a figura fundamental das produções, agora talvez com um pouquinho menos de autarquia, pois está se valorizando mais o trabalho de roteirista. Mas, na verdade o cinema de produtor continua não existindo".

É importante lembrar que em ***Caçara*** existiu um olhar em direção às novas tendências cinematográficas que naquele momento vinham

principalmente da Itália com o neo-realismo. ***Caicara*** foi quase todo feito em locações, utilizando o ambiente natural de Ilha Bela. Houve um estudo dos tipos humanos característicos da região (pescadores, pessoas simples, a fala dos personagens etc). O que faltou, talvez, foi um aprofundamento estético. Mas esse não era o propósito da Vera Cruz naquele momento.

Ismail Xavier analisa que nesses 50 anos que se passaram o cinema modificou-se significativamente. Ou seja, não é possível se viabilizar um cinema nacional de comunicação com o público nos termos dos anos 50 ou 60. “O que existe hoje é o ideal de uma produção que se comunique com o público brasileiro dentro de um esquema produtivo que estabeleça uma ruptura face a ênfase dos jovens do cinema novo (questão do autor) mas que nada tem a ver com o que se fazia na Vera Cruz”.

Chanchada

É uma constante nas publicações a respeito da Vera Cruz estabelecer-se um paralelo com a chanchada da Atlântida, pois ambas buscavam uma produção sistemática de filmes, apesar de suas posturas terem sido bem diferentes e da Vera Cruz tê-la desconsiderado como proposta cinematográfica para o Brasil.

“os paulistas rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número”³⁶.

Maria Rita Galvão tem uma explicação para essa hostilidade paulista:

“...O que repelia , fundamentalmente, era a chanchada enquanto tipo de espetáculo, exatamente como o teatro ligeiro da época, e muito parecida com ele.

³⁶ Gomes, Paulo Emilio Salles – *Cinema: Trajetória No Subdesenvolvimento*, Paz E Terra/1980/ p. 66

Sobretudo como tipo de espetáculo, porque é pouco provável que as pessoas tivessem alguma noção do que representava a chanchada em termos de produção. Na verdade, a improvisação não era tanta assim. Os orçamentos de fato eram baixíssimos, e – o que é mais importante se se for levar em conta a contraposição chanchada-Vera Cruz – tratavam-se de orçamentos fechados. Cumpriam-se os prazos de produção, faziam-se os filmes dentro das condições previstas. Realmente, já se tratava de um cinema empresarial. Mas a imagem de empresa que a chanchada representava não satisfazia os paulistas, não estava de acordo com o mito do cinema industrial: sem estúdios modernos, sem grandes capitais, sem maquinário adequado, sem equipes permanentes, contratando técnicos e atores por projetos, e tendo que sustentá-los, os grandes nomes do rádio nacional...»³⁷

Ismail Xavier considera a experiência da chanchada da Atlântida muito mais bem sucedida do que a Vera Cruz, como projeto de viabilização de um cinema brasileiro, por seu baixo orçamento e sua comunicabilidade com seu público, operando em tradições extra-cinematográficas (rádio/carnaval/ música brasileira/teatro de revista) com um corpo de realizadores (atores, diretores) advindos dessa experiência local. A chanchada é muito mais enraizada na realidade brasileira, com muito mais inserção no diálogo possível de um cinema brasileiro da época com seu público.

Ismail faz parte de uma geração de estudiosos e críticos brasileiros que está revalorizando o papel da chanchada da Atlântida pelo seu caráter de identidade com o povo brasileiro, porém considero que não exista uma base de comparação entre a chanchada e aquilo que propunha a Vera Cruz. São dois projetos muito distintos. Cada qual com seus acertos e desacertos, mas essencialmente opostos. O projeto da Vera Cruz visava uma produção cinematográfica de padrão internacional, diferentemente da

³⁷ Galvão, Maria Rita – *Burguesia E Cinema: O Caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira/1981/ p. 42, 43

Atlântida, que possuía uma produção voltada objetiva e essencialmente para o mercado interno.

O caráter popular da chanchada, hoje intelectualmente exaltado, teve na época a função de conquistar uma imensa bilheteria, como realmente o fez, tanto que os exibidores rejeitavam todo filme brasileiro que não fosse a chanchada da Atlântida. Soma-se a isso o fator lembrado por Jean Claude Bernardet:

“A diferença básica entre uma Vera Cruz e uma Atlântida, do ponto de vista estrutural comercial e industrial, não é tanto a existência ou não de estúdios próprios, como o fato de, em 1940, entrar na Atlântida e se tornar acionista majoritário, Luiz Severiano Ribeiro, dono de extenso circuito exibidor”³⁸.

Considero os filmes da Atlântida uma oportunidade para o público poder rir, ao mesmo tempo em que via seus ídolos do rádio cantando nas telas, tanto que, com o advento da televisão, o projeto começou a perder espaço. Entendo que esse é o motivo pelo qual a Vera Cruz não levou em conta o fenômeno da chanchada.

“Sob o ponto de vista técnico, a Vera Cruz começou a fazer exatamente o cinema que na época se reclamava para o Brasil: o filme de boa qualidade, certinho. O salto que se deu em relação ao cinema anterior foi realmente extraordinário...”³⁹

Interessante, enquanto durou...

Ismail Xavier me expôs a questão da herança positiva deixada pela Vera Cruz da seguinte forma: “Esse momento marcado pelo fato de industriais terem se ocupado (investido) no cinema, chamou a atenção da sociedade para o cinema de uma forma que nunca tinha acontecido. O fato de uma classe social se ocupar de uma determinada atividade altera o estatuto

³⁸ Bernardet, Jean Claude – *Cinema Brasileiro, Propostas Para Uma História*, Paz E Terra/1979/ p. 90

³⁹ Galvão, Maria Rita – *Burguesia E Cinema: O Caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira/1981/ p. 133

daquela atividade. Mesmo tendo ocorrido uma falência do ponto de vista econômico, esse grande exemplo vai permanecer para sempre. Se eu posso fazer um filme como **O Cangaceiro**, dou um exemplo de viabilidade de uma produção cinematográfica no Brasil”. Ismail considera que a Vera Cruz demonstrou a viabilidade técnica de um cinema “bem cuidado”, do ponto de vista fotográfico, som, montagem... etc.

“Por que tudo isso foi para o brejo?” Essa pergunta formulada por Galileu Garcia, foi respondida por ele mesmo. “Hoje, o distanciamento explica: inexperiência. Com a saída conturbada de Cavalcanti após o lançamento de **Terra é Sempre Terra**, o descontrole da produção passou a ser grande. **Tico Tico No Fubá**, após o terceiro mês de rodagem, teve que ser recomeçado, porque o primeiro fotógrafo, o argentino Beltran, havia assinado um contrato de 90 dias, seu prazo expirou e ele tinha compromisso na Europa. Chick Fowle assumiu, mas seu estilo de luz era diferente do fotógrafo anterior. Decisão: refazer o trabalho de 3 meses, justamente as seqüências do circo, que estavam sempre apinhadas de gente. **Luz Apagada** foi filmado duas vezes, da primeira editou-se menos de uma hora de filme. **Sinhá Moça**, apesar de ter sido uma produção comandada com mais critério, também teve o orçamento estourado. Em meio a essa confusão, os desvios de verbas, os maus contratos. A maioria dos filmes, por melhor que fossem a bilheteria, não se pagavam”.

Renato Consorte, que foi diretor de produção na Vera Cruz e fez pequenos papéis como ator, ressalta os problemas de produção como um dos responsáveis pelos problemas financeiros enfrentados pela Vera Cruz. Conta que chegou a perder um dia todo para conseguir objetos de cena e de cenário que no final nem foram aproveitados. Entre outros problemas de desorganização que ocasionavam gastos desnecessários. “Tivemos que interromper as filmagens de **Tico-Tico No Fubá** porque o roteiro ainda não tinha sido aprovado pela família de Zequinha de Abreu. Fui informado que

precisaria ir às pressas buscar essa assinatura quando já estávamos com 10% da filmagens prontas... Como todos sabem, um dos motivos pelo atraso nas filmagens de **O Cangaceiro**, que durou 9 meses, foram as chuvas torrenciais que caíram no local das principais filmagens. O que ninguém sabe é que eu, na condição de diretor de produção, fiz um relatório alertando pelo já previsto mal tempo”. Ele explica que preparou um relatório detalhado sobre as condições climáticas da região naquele período do ano e das previsões meteorológicas que confirmavam a ocorrência de chuvas exatamente na data de filmagem.

Soma-se a isso, a ingenuidade dos dirigentes da Vera Cruz de acreditar que o padrão internacional e a qualidade técnica de suas produções por si só garantiriam o retorno financeiro esperado e, diante disso, a falência foi inevitável. As várias publicações que tentaram explicar o que determinou o fim desse empreendimento não diferem muito da bem sintetizada análise de Carlos Roberto de Souza:

“Um complexo de causas determinou a falência da Vera Cruz: a criação de grandes estúdios, de custo elevado e de custosa manutenção, num momento em que se anunciava, mesmo nos Estados Unidos, o desaparecimento desse tipo de conjunto industrial campal e estático; orçamentos caros e feitos sem nenhuma objetividade; ordenados elevados e manutenção de um corpo de artistas e técnicos com dedicação exclusiva à companhia e que recebiam remuneração mesmo sem estarem em atividade; a falta de apoio governamental na criação de barreiras à concorrência desleal do filme estrangeiro; a não criação, paralelamente ao complexo industrial instalado, de uma grande cadeia distribuidora e exibidora”.⁴⁰

A visão de César Memolo a respeito dessa questão é hoje de essencial importância devido ao seu profundo conhecimento na área. Ele foi

⁴⁰ Souza, Carlos Roberto – A Fascinante Aventura Do Cinema Brasileiro, Fundação Cinemateca Brasileira/1981/ p. 72

convidado para trabalhar na Vera Cruz pelo próprio Abílio Pereira de Almeida que o conheceu quando se hospedou em Atibaia no hotel cujo proprietário era o pai de Memolo. Mais tarde, assumiu a direção de **Osso, Amor e Papagaios**, já na *Brasil Filmes*. Diante da dificuldade de atuar na área de cinema acabou abrindo uma empresa produtora de filmes publicitários, a *Lynxfilm*, que veio a se transformar na maior produtora de comerciais da América Latina, considerada em 1972, a 4ª melhor do mundo. “O que os homens que implantaram a Vera Cruz não sabiam é que o cinema não é um fenômeno artístico em si. Ele precisa seguir determinadas regras de mercado que teriam que ter sido levadas em conta antes da implantação da companhia. O mercado cinematográfico depende fundamentalmente de dois extratos: da distribuição e da exibição”.

Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Sucesso ou fracasso?

Empreendimento cultural ou aventura de burgueses paulistas?

Falência de um sonho ou de um homem?

Toda essa discussão, que é atual, esbarra na questão da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Esse é o momento de revê-la, de estudá-la de entendê-la. Esse é o momento Vera Cruz.

ANÁLISE FÍLMICA

Visando a estratificação das características dos 18 (dezoito) filmes de longa metragem produzidos pela Vera Cruz, opta-se por uma divisão por gênero temático e por algumas considerações pontuais a respeito de cada um.

Mas antes, é preciso ressaltar a questão do estilo. Por que será que muitos filmes da Vera Cruz nos parecem tão estranhos, tão afastados de uma realidade, aspecto importante de se levar em conta, mesmo considerando o seu lado de fantasia. Um viés possível é o de que a tentativa, pouco planejada, de se fazer um cinema internacional, de primeira qualidade, tenha ofuscado o caminho para uma maneira menos rebuscada, mais solta, mais brasileira de se contar cinematograficamente uma história/estória.

Um outro viés que pode ser levantado, entre outros, é o de que o aperto financeiro, representado pela comercialização dos filmes através de distribuidoras estrangeiras (Universal e Columbia), tenha contribuído por um certo desnorteamento de rumo. Rumo, estilo, falta de planejamento, falta de humildade bastante comum numa cultura subdesenvolvida (“do planalto abençoado para as telas do mundo”!) e peso excessivo dado à qualidade técnica certamente contribuíram para a decadência e a hoje pouca compreensão dos filmes produzidos pela Vera Cruz naquela época.

Mas torna-se imperioso registrar as contribuições significativas por ela trazidas: o desenvolvimento técnico, o filme de cangaço, o cômico Mazzaropi, a preocupação com alguns temas brasileiros (a música de Zequinha de Abreu, o litoral dos Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, o drama histórico, a adaptação de alguns romances). A seguir, proponho uma análise e caracterização dos filmes de longa metragem produzidos pela Vera Cruz.

1. Cangaço

“O CANGACEIRO” (1953), Argumento, Roteiro e Direção de Lima Barreto, polêmica produção que inaugurou a “temática do cangaço” no cinema, abrindo caminho para interpretações posteriores de outros cineastas. Sua história, apesar de sugerir a figura de Lampião na pele do capitão Galdino (Milton Ribeiro), é ficcional . Críticos e pesquisadores criticaram o caráter “não realista” do filme, principalmente por sua afinidade com o western americano. Um ponto polêmico foi a utilização de imponentes cavalos pelos cangaceiros do filme em pleno sertão nordestino.

O brasileirismo artificial é apontado pela crítica, tanto nessa, quanto em outras fitas da Vera Cruz. A razão dessa crítica se deve a um fato recorrente nas produções da companhia, que é o a preocupação com uma temática nacional em contraposição à linguagem universal. No entanto, para a Vera Cruz não se tratava de reproduzir fielmente suas ambientações temáticas. Para a Vera Cruz, o importante era a pesquisa e o documentário das nossas raízes culturais, o que foi feito em vários filmes da companhia, como veremos, e especialmente em **O Cangaceiro**, que exigiu de Lima Barreto uma pesquisa exaustiva sobre a realidade de nosso sertão. O que marca nessa fita a forte presença do autor, um fato que distancia **O Cangaceiro** de toda a filmografia da Vera Cruz, onde os diretores exerceram uma influência apenas funcional.

As opiniões divergentes a seu respeito não invalidam o fato de ter sido a mais importante realização da Vera Cruz e o primeiro êxito internacional do cinema brasileiro. A sua renda no exterior (exibido como “The Bandit”) teria sido suficiente para pagar em dobro a dívida da Vera Cruz. Alguns destaques na equipe são os diálogos de Rachel de Queiroz, a decoração de Caribé e a participação no elenco de Adoniram Barbosa.

O filme foi ganhador dos Prêmios internacionais ‘Melhor Filme de Aventuras’ e ‘Menção Especial para Música’ (Mulé Rendera), Festival de Cannes (1953) e ‘Melhor Filme’, Festival de Edimburgo, Escócia, 1953.

Trechos do filme que podem ser destacados:

. Início, a partir dos créditos da equipe;

O filme tem início com o seguinte letrero: *Época imprecisa: quando ainda havia cangaceiros*. Este início sugere a intenção do autor de se situar mais no nível do verossímil do que da veracidade histórica. Não indicando uma data, ele se compromete menos com a realidade, sem, no entanto, desconsiderá-la totalmente.

O motivo musical diegético (Mulé Rendera) aparece de forma extra diegética (música orquestrada num tom grave). A música passa do instrumental para a “versão tema” (Mulé Rendera), cantada. Um plano geral do nascer do sol marca a silhueta dos cangaceiros em seus cavalos sugerindo a característica épica do western que marcará toda a fita: “...deslocamentos em grandes espaços, a paisagem rude, quase desértica, a perseguição implacável, a violência grupal e os duelos de feição cavalheiresca...”⁴¹

“Olê, mulé rendera, olê mulé rendá, tu me ensina a fazê renda, que eu te ensino a namorá...” O refrão se repete algumas vezes até se aproximar do bando de cangaceiros, onde já se encadeia um ação. Uma pessoa assustada com a chegada do bando sinaliza para um perigo iminente.

. 05’30”, gesto dos anéis.

Capitão Galdino cospe nos anéis em seus dedos, fricciona-os na roupa para brilharem e os contempla, com a mão esticada. O bando de cangaceiros se aproxima de um grupo trabalhando. O diálogo que se trava

⁴¹ Xavier, Ismail – Sertão Mar-Glauber Rocha E A Estética Da Fome, Brasiliense/1983/ p.122

em *contre-plongées* (Galdino) e *plongées* (funcionário), é funcional como em toda a produção da Vera Cruz, dando ao público uma informação precisa e rápida:

Galdino: Boa tarde..., o que estão fazendo por essas bandas?

Funcionário: Somos funcionários civis do Rio de.... (é interrompido)

Galdino: Está querendo dizer que não é macaco, não. Isso eu vejo logo...

Funcionário: Somos funcionários civis do Rio de Janeiro e fomos mandados para fazer o levantamento de um traçado.

Galdino: que instrumento é aquele? (aponta para o instrumento de Medição).

Funcionário: É um teodolito.

Galdino: Não perguntei de quem é o instrumento, perguntei para que é que ele serve.

Funcionário: É para medir terreno.

Galdino: Medir para quê?

Funcionário: Para abrir uma estrada de rodagem.

Galdino: Então a sua viagem acaba aqui. Volte e diga lá para o seu governo que ele fique mandando em suas governanças e não se meta no sertão onde mando eu. Enquanto capitão Galdino Ferreira for governador da caatinga, por aqui não passa rodagem nenhuma. Vamos, vire o pé e suma daqui e deixe o tal de “teodorico”.

Ao apontar as características do personagem Galdino e do ambiente “sem lei” onde se desenvolve a trama, Lima Barreto anuncia que o roteiro do filme não foi escrito ao acaso. Faz nesse momento da trama a primeira referência explícita á Lampião, “o governador do sertão”. Durante todo o filme, como veremos, Lima deixa clara sua preocupação em explicitar que seu roteiro foi apoiado numa base cuidadosa de pesquisas acerca do tema tratado no filme.

. 07', entrada dos cangaceiros numa vila;

Em seguida, inicia-se a bem construída seqüência do ataque ao vilarejo, que merece uma análise particularizada por representar o estilo de montagem da Vera Cruz em toda a sua essência. Uma montagem característica de Oswald Hafenrichter, tão aclamado pelo seu preciosismo nos cortes, pela pontuação corretíssima de nível internacional. Uma montagem também por vezes polêmica por seu academicismo que remete à Kulechov (“cineasta russo que estabelece uma correlação necessária entre o bom cinema e a sucessão rápida dos planos”⁴²) aliado ao ritmo hollywoodiano.

Vamos então à descrição da seqüência:

(plano de conjunto) – Cangaceiros combinam o ataque e saem à cavalo.

(plano geral) – Cavalaria se divide na estrada, sugerindo que cada grupo deverá invadir por um determinado lado do vilarejo.

(plano de conjunto) – Entram no vilarejo. Começam as atrocidades.

(plano de conjunto) – Mulher assustada derruba comida que estava prestes a colocar no forno de barro para assar e corre, saindo de plano.

(Close) – Manivela de poço se desenrola após ser repentinamente abandonada por mãos de mulher assustada.

(plano de conjunto) – Tiros – correria de pessoas – bando de cangaceiros à cavalo por trás de uma cerca de arame por onde salta um menino em fuga.

(plano de conjunto) – Cavalaria – cangaceiros atiram para o alto.

(plano de conjunto) – Homem se esconde atrás de um muro de uma casa.

(plano de conjunto) – Cavalaria e pessoas correndo.

(plano médio) – De costas para a câmera, de dentro para fora, na contraluz, uma mulher tenta fechar uma janela. Pelo lado de fora, um cangaceiro surge pela janela e torna a abrir a janela, ele quase entra pela janela, mas ele se vira e retorna. Câmera o acompanha através da janela.

⁴² Xavier, Ismail – *O Discurso Cinematográfico*, Paz e Terra/1984/ p. 36

(plano de conjunto) – No interior de um quarto, homem se esconde em baixo de uma cama escapando por pouco dos tiros que atingem uma bacia ao seu lado.

(primeiro plano) – Gato tenta pular para dentro de uma janela para fugir dos tiros.

(primeiro plano) – Senhora reza aos pés de um santo à meia luz.

Nesse momento, a música adquire um tom melancólico e contemplativo com acordes de órgão religioso. A música até então era dinâmica sugerindo suspense, com tons graves de contrabaixos e celos, onde o instrumental introduz por vezes a “música tema” (Mulé Rendera) de forma incidental. Um artifício recorrente na filmografia da Vera Cruz, e que remete ao estilo clássico, cristalizado em Hollywood. É na forma, e não no conteúdo, que a Vera Cruz se aproxima de Hollywood. Aliás, a forma e o conteúdo muitas vezes se contrapõe, como veremos durante esse estudo. Uma característica que pode ter gerado a falsa noção de artificialismo nos seus filmes.

A proposta musical que acompanha essa seqüência é emblemática quanto ao estilo da Vera Cruz. Propõe uma função de acompanhamento dramático. A música se apaga por trás da imagem, praticamente não a sentimos, o que revela mais um aspecto da “decupagem clássica”.

Continuando a descrição, vemos o bando de cangaceiros se aproximando em *contre-plongée*.

(plano de conjunto) – Passam ao lado de uma igreja e param.

(plano médio) – Galdino faz o sinal da cruz. Aqui, Lima Barreto adiciona elementos da veracidade histórica, mostrando o caráter ambíguo de Lampião que praticava o crime em contraposição à sua fé religiosa.

(plano médio) – Cangaceiro entra em frente à câmera de costas e laça com uma corda uma mulher à sua frente.

(plano de conjunto) – Mulher sendo laçada.

(*contre-plongée*) – Alguns cangaceiros do bando se aproximam e assistem à cena rindo.

(*plongée*) – Mulher tenta se livrar da corda, cangaceiros a impedem.

Zoom atravessa uma cerca de madeira aproximando-se de um grupo de cangaceiros que aterroriza uma mulher que se esperneia.

(plano médio) – Cangaceiros levam um ferro em brasa em direção à mulher.

(primeiríssimo plano) – Mulher em pânico aos berros.

Nessa seqüência fica nítido o conhecimento de Lima em relação à formação de “grupos de cangaceiros que lutam de armas na mão, assaltando fazendas, saqueando comboios e armazéns de víveres nas próprias cidades e vilas...”⁴³ É preciso ressaltar que nos primórdios dos anos 50, os meios audiovisuais não tratavam a temática do cangaço como é comum nos dias de hoje. Ou seja, as informações contidas na seqüência analisada que hoje nos parecem óbvias, não o eram na época.

O bando tem o domínio do vilarejo e se descontrai zombando e assaltando os habitantes. Música acompanha o tom descontraído. Surge uma mulher aos prantos por causa de sua cabrinha, único sustento da família, morta pelo bando. Galdino se mostra cordial e obriga um dos cangaceiros a lhe dar dinheiro para a compra de uma nova cabra. É delineado o caráter paternalista e político do personagem. Mais uma vez se repete o campo e contra campo com o Galdino em *contre-plongée* e seu interlocutor em *plongée*. Esse recurso, que coloca Galdino em posição de superioridade em relação ao outro é largamente utilizado no filme.

⁴³ Facó, Ruy – *Cangaceiros E Fanáticos*, Civilização Brasileira/1963/ p. 37

É colocado em ação o plano para seqüestrar a professora do vilarejo, iniciando o movimento que irá delinear a trama entre Galdino, Teodoro e a professora Olívia (Marisa Prado).

(plano médio) – Galdino arromba a porta da escola.

(plano de conjunto) – No fundo da sala de aula surge a professora que sai de uma porta.

No momento em que Galdino dá a ordem “traga a moça aqui para fora”, surge pela primeira vez a figura de Teodoro (Alberto Ruschel) num primeiro plano. Ele observa interessado a cena que se desenrola enquanto acende um cigarro.

A montagem a seguir, desenvolve um jogo de olhares em primeiros planos entre os protagonistas, que delinea a trama sem a necessidade de explicações ou diálogos. Ou seja: Teodoro se interessa por Olívia e provoca ciúme em Maria Clódia (Vanja Orico), que pela sua postura e seu figurino, entendemos que pertence ao bando:

(plano de conjunto) – A moça sai pela porta da escola e se apresenta ao bando de Galdino: “sou a professora Olívia”.

(primeiro plano) – Olhar interessado de Teodoro.

(primeiro plano) – Olhar desconfiado de Maria Clódia, que é introduzida na trama.

É importante salientar o cuidado no desenvolvimento dessa seqüência, com relação ao que Noel Burch chama de “raccords de olhar”, ou seja, de respeito à orientação do olhar dos personagens no sentido de “observar certas regras para que o espectador não se perca, nem fique privado do sentido de orientação que ele experimenta diante da cena teatral (e, talvez diante das cenas ‘da vida’).”⁴⁴

O rapto se define com um plano de conjunto de Galdino escrevendo na lousa da escola o pedido de resgate. Ele deixa a sala abraçado à Maria

⁴⁴ Burch, Noel – *Práxis do Cinema*, Perspectiva/1992/ p. 30

Clódia que o observava pensativa, o que confirma a sua condição de membro do bando. Em seguida, o autor mais uma vez registra seu conhecimento a respeito de Lampião, introduzindo a famosa cena onde o bando se agrupa para posar para uma foto. Ainda nesta seqüência, Lampião solta um pássaro da gaiola, sinalizando a face humanitária e o desejo de liberdade do personagem. Outro aspecto introduzido pelo autor diz respeito à vaidade dos cangaceiros. Maria Clódia aparece penteando os cabelos em alguns planos e Galdino lustra seu anel a todo momento.

É anunciada a volante que irá perseguir o bando para resgatar Olívia, tendo Lima Barreto no papel de comandante. Uma espécie de Coronel Rufino (matador de cangaceiros), pela sua postura e personalidade, mas que no entanto será morto por Galdino, fato que não ocorreu na história real, já que Rufino não saiu em perseguição de Lampião, mas de Corisco e no final saiu vitorioso, assassinando o cangaceiro.

Em seguida, o dia-a-dia do bando é mostrado em vários planos que na sua maioria são fixos. Lavagem de roupas, descanso nas redes, cangaceiros escrevendo... Os *travellings* e panorâmicas são pouco utilizados nessa fita, o que confirma a preferência da Vera Cruz pela narração filmica clássica, com espaços estáticos, temporalizados e fragmentados.

O linguajar do jagunço - bem assimilado pelo espectador, graças ao som de excelente qualidade da fita - é introduzido na figura da moça rebelde capturada pelo bando e por seu interlocutor num diálogo que teve a colaboração de Raquel de Queiroz na sua redação:

Cangaceiro – Se aquêta senão te passo fogo de verdade...

Mulher – Deixe de pabulagem, mané mole. Passa fogo nada seu farofêro. Quanto mais arma mais medo, e fique sabendo que não é você sozinho, não. Tudo aqui é um bando de cabra mole, banana, medroso. Sozinho

nenhum de vocês é hómi. Coragem...? Se encontra um cabra disposto fica tudo tremendo. Vocês são mesmo é um galinha... Porque vocês não anda tudo de saia feito mulé.

O cangaceiro diz que a opinião dela não interessa porque já se tornou mulher fácil demais: "fruta gostosa é no ato do pau difícil de apanhá, mas melancia de beira de estrada, essa agente rebola com o pé".

A seqüência seguinte, onde se desenrola um pequeno diálogo entre Galdino e Teodoro sobre o destino da professora, é marcada pelo documentário da flora da região, pouca vegetação, arbustos com poucas folhas e o polêmico plano da paisagem com um cactos colocado em primeiro plano de uma forma considerada "forçada" e "artificial". A trama se desenrola no sertão nordestino, mas foi realmente gravada no interior de São Paulo.

Em seguida, é sinalizado o caráter "bom" de Teodoro, que defende um jovem cangaceiro ameaçado por outro do bando. Essa seqüência funciona como pré-requisito para a seguinte, quando Teodoro visita a professora em seu cativeiro para oferecer-lhe proteção.

A volante parte para a busca de Olívia, mas o confronto entre a volante e Galdino ficará marcado por um conflito apenas coadjuvante em relação ao duelo Teodoro-Galdino em torno de Olívia, que representa o verdadeiro eixo da narrativa.

. 28'20", canção "Lua Bonita", por Zé do Norte e mais duas canções depois;
. 35'40", Vanja Orico canta "Sodade Meu Bem Sodade";

Uma reunião noturna do bando abre espaço para o documentário da música regional, onde um sanfoneiro e a própria Maria Clódia interpretam as canções típicas. A cantoria, que é diegética recebe um arranjo de coro e orquestra extra-diegético , bem ao estilo hollywoodiano.

. 39'52", o Capitão Galdino acordando, após a fuga da professora Olívia, ajudada por Teodoro;

Durante a festa, Teodoro aproveita a ausência temporária de Galdino para colocar em prática seu plano para libertar Olívia; delineia-se a figura do herói, pouco comum na filmografia da Vera Cruz e somente apontada também no personagem de Anselmo Duarte (Rodolfo) em **Sinhá Moça**. Ela, por sua vez, tem todas as características da heroína (corajosa, confiante, fala pouco, bonita), porém não apresenta resistência à figura masculina como acontecia nos clássicos de hollywood. As heroínas nos filmes comerciais americanos da época eram mais arredias, tinham que se mostrar “díficeis” e não entregariam seu amor tão rapidamente como acontece com Olívia.

Logo no início da fuga, ela insinua interesse pelos sentimentos de Teodoro. “Por que resolveu desgraçar sua vida para me salvar?” Ao que ele responde: “Eu faço uma boa obra uma vez por ano pra Deus não se esquecer de mim”. Ela voltará a instigar Teodoro durante uma parada para descanso. “Chego a desejar que essa nossa fuga não tenha fim”.

. 1hora03'20", Teodoro fala para Olívia: “Nasci aqui, aqui vivo e aqui morro, seja como for...”;

Eles então se declaram apaixonados um pelo outro, mas Teodoro se recusa a viver na cidade com ela, por amor à terra. O comentário musical intensifica o discurso idealista sertanejo. “Não me largo desse sertão” ; “Parece até que tenho um bocado dessa terra desmanchada no meu sangue”. Essas palavras articuladas pelo sotaque gaúcho do ator Alberto Ruschel provocam estranheza e tornam a narrativa pouco convincente, apesar da boa interpretação do ator.

O olhar que **O Cangaceiro** deposita sobre a questão da terra não se pauta pelo acaso. As tentativas de explicação dos fatores do cangaço também esbarram na questão do monopólio da terra.

“O despotismo dos potentados rurais havia, durante séculos, relegado os pobres do campo à condição de objetos. A classe agrária dominante via no trabalhador da terra o escravo, que o era de fato e juridicamente. Mesmo com a abolição, uma vez que não se processaram mudanças fundamentais no campo e o latifúndio foi mantido com todas as suas prerrogativas e privilégios, o trabalhador rural continuava a ser considerado um semi-escravo. O conceito de ser humano em relação a ele não era válido para o grande proprietário. A classe dos pobres do campo se achava à margem da sociedade constituída. Não tinha terra, nem outros bens, não tinha direitos. Não tinha sequer deveres- além daqueles de servir o senhor. Proliferando em meio à miséria, seu número crescendo, o latifúndio estagnado não podia integrá-los totalmente em sua economia limitada. Temendo-os. Dispersa-os. É a sua grande arma. A própria existência do latifúndio, açambarcando terras, expulsa-os de suas vizinhanças...”⁴⁵

O figurino de Olívia - vestido simples e básico de pregas com comprimento abaixo dos joelhos - confirma a imprecisão da época em que se desenrola a trama. Já, o figurino de Teodoro (chapéu em arco com três estrelas, cinturões com armas e munição cruzando o peito, lenço no pescoço e camisa de mangas longas) documenta a vestimenta típica dos cangaceiros, porém de forma mais ornamentada que o real, enriquecida por desenhos do artista Caribé.

Através da montagem alternada, temos a indicação de que “enquanto isso”, Galdino parte com seu bando na captura do “traidor” Teodoro e de Olívia, depois de derrotar a volante e de “dar um galope” (homem é amarrado a uma corda e arrastado por um cavalo até a morte) no cangaceiro que facilitou a fuga de Teodoro.

⁴⁵ Facó, Ruy – *Cangaceiros e Fanáticos*, Civilização Brasileira/1963/ p.36

Uma seqüência inusitada de fino humor acontece durante o percurso de Galdino e seu bando atrás de Teodoro. Novamente, em *plongées* e *contre-plongées*, Galdino se encontra com o vigário e demonstra respeito à sua presença. O vigário aproveita para lhe pregar alguns valores à respeito da violência, aos quais Galdino ouve com atenção. Terminadas as palavras do vigário, Galdino comenta: “Bonito cavalo, vigário”. O vigário concorda e comenta: “até nem fica bem um padre velho como eu num cavalo bonito assim”. Há um corte e no plano seguinte o vigário aparece a pé seguindo seu trajeto.

. 1hora18’ até 1hora29’50”, desfecho, incluindo a luta do Capitão Galdino e Teodoro e a posterior morte de Teodoro, correndo em fuga.

Ao se notarem perseguidos, Teodoro dá seu cavalo para Olívia para que ela fuja enquanto ele cerca o bando. Inicia-se o duelo com um tiro certeiro de Teodoro no ombro de Galdino. A seqüência, com características do *western* (tiroteios ritualizados que atravessam a noite, homens bons e maus, tema de vingança) finaliza com a caminhada de Teodoro para a morte. A câmara acompanha seu andar num dos poucos planos longos do filme; ele é atingido por tiros em suas costas e continua andando até cair e se fundir na terra por uma trucagem. Antes de morrer profere outras palavras sobre amor à terra.

O final do filme segue a mesma linha do início. Música-tema e silhuetas dos cangaceiros em seus cavalos em contraluz solar. Só que dessa vez o bando se desloca em direção contrária à do início.

A morte do cangaceiro bom incita a revolta do espectador. “Teodoro é a alma pura do sertanejo. Galdino é a anomalia, sua face adulterada”⁴⁶.

⁴⁶ Xavier, Ismail – *Sertão Mar-Glauber Rocha E A Estética Da Fome*, Brasiliense/1983/ p. 138

Teodoro simboliza o inevitável fim destes homens que sem escolha, mesmo que na sua essência fossem bons “tinham forçosamente que ser revoltados. Sem terra, sem ocupação certa, revoltar-se-iam qualquer que fosse a dosagem do seu sangue, sua origem racial, o meio físico que atuasse sobre seu organismo...”⁴⁷

2. Histórico

“**SINHÁ MOÇA**” (1953), adaptação do romance homônimo de Maria Dezzone Pacheco Fernandes, com roteiro da própria, mais Osvaldo Sampaio e Tom Payne (que foi o Diretor), conta uma história que se desenrola na época da abolição da escravidão no Brasil, tendo por cenário a imaginária e pequena cidade de Araruna. Destaque nos créditos para Anselmo Duarte e para a consagração da grande atriz negra, Ruth de Souza.

O enredo aborda os grandes senhores preocupados com as contínuas fugas de escravos; entre eles, destaca-se o coronel Ferreira, latifundiário e líder contra o movimento abolicionista. Sua linda filha Sinhá Moça (Eliane Lage) regressa de São Paulo influenciada por idéias abolicionistas. Conhece Rodolfo Fontes (Anselmo Duarte), advogado recém formado, filho do médico de Araruna, abolicionista convicto. Os dois sentem-se mutuamente atraídos, mas Sinhá Moça fica na dúvida entre a atração e a recusa, pois Rodolfo lhe parece ter tendências escravocratas. Ledo engano: Rodolfo na verdade é um ferrenho abolicionista, saindo à noite, vestido de preto, para ajudar os escravos. Convence-os a fugir, mas a fuga, mal planejada, termina com a morte de muitos e a recaptura de vários. O líder da fuga é capturado e levado a julgamento; para surpresa geral, Rodolfo se oferece para ser seu advogado; Sinhá Moça começa então a perceber a verdadeira identidade de Rodolfo. Quando se está no meio do julgamento, chega a

⁴⁷ Facó Ruy – *Cangaceiros e Fanáticos*, Civilização Brasileira/1963/ p. 40

notícia de que a escravidão acabara de ser abolida pela Lei Áurea. A cidade de Araruna entra em grande comemoração pelos negros e abolicionistas. No meio de tudo, Rodolfo e Sinhá se abraçam, se beijam.

Trechos do filme a serem mencionados:

. 05'20", regresso de Sinhá Moça de São Paulo e revolta dos escravos;
Diálogo e figurino são o destaque nesse início do filme. Eles definem o momento histórico em questão. A tia de Sinhá Moça exclama: "O senhor pode me informar o que aconteceu?". " Não sei minha senhora, mas parece que é uma revolta de escravos". "Será que esses negros não sossegam..."

. 07'53", tensão entre escravos, delegado e fujões;
Plano de conjunto em contraluz mostra escravos que atravessam a tela da esquerda para a direita em fila indiana, acorrentados. Corta para o delegado que observa algo vindo em sua direção. Sua expressão é de imensa expectativa. Marcel Martin descreve esse movimento como travelling realista, "quanto o personagem avança em direção à câmara"⁴⁸. O contra-plano é um travelling subjetivo. A câmara assume o olhar do delegado, observando os feitores que estão a cavalo vindo em sua direção e termina fechando em plano americano de um dos feitores. Ele explica que a situação está ficando sob controle. Mais uma vez o diálogo é funcional e define a trama: "São os fujões, senhor delegado, só falta um, o Fugêncio, mas não deve estar longe". Sinhá Moça surge no local e depois de se colocar a par da situação coloca seu ponto de vista idealista num diálogo com o delegado, no qual o espectador toma conhecimento de seus ideais abolicionistas em contraposição ao pensamento de seu pai. O delegado é provocativo: "O senhor seu pai vai ficar 'muito satisfeito' quando souber de suas idéias". Enquanto isso a câmara flagra em close o olhar misterioso de Rodolfo que espreita a conversa. Para surpresa do espectador, Rodolfo se

⁴⁸ Martin, Marcel – *A linguagem do Cinema*, Itatiaia, 1963/ p. 36

manifesta contra as idéias avançadas de Sinhá Moça: “as mocinhas de hoje são assim mesmo. São as leituras perigosas que vêm de fora, mas logo isso passa...” Durante a fala de Rodolfo entra um motivo musical que indica surpresa e suspense. A música entra como acompanhamento dramático. “um elemento constitutivo, um elemento de significação do espetáculo audiovisual, que deve evocar, sugerir e discretamente, suscitar operações da consciência”⁴⁹. O olhar de Rodolfo desvia-se para Sinhá Moça de forma enigmática. Em contrapartida, o olhar de Sinhá Moça é de pura decepção, pois ela havia demonstrado um certo interesse por Rodolfo durante a viagem de trem que a trouxe à fazenda.

. 11’15”, citação ao termo Abolição;

É definida a simpatia de Sinhá Moça pelos negros. Sua mucama a recebe com um grande abraço. As duas se mostram íntimas. São grandes amigas. Sinhá Moça lhe conta: “lá em São Paulo só se fala em abolição”.

. 14’50”, abolição nos Estados Unidos, guerra civil;

Plano de conjunto de uma sala escura tendo ao centro uma mesa em plongée, com homens a sua volta. Rodolfo entra na sala e entendemos que trata-se de uma reunião de abolicionistas. Entre os homens está o pai de Rodolfo, o anfitrião. Rodolfo mais uma vez surpreende com suas teorias escravagistas. Um dos homens se defende: “se o imperador não resolver rapidamente a questão da abolição teremos inevitavelmente uma guerra civil”. A seqüência termina com um close na expressão mais uma vez misteriosa de Rodolfo. Uma fusão no rosto de Rodolfo corta para uma sucessão de planos de um misterioso homem mascarado com capa preta e montado em seu cavalo. Ele realiza vários atos corajosos, libertando escravos de suas correntes. Essa seqüência é uma das responsáveis pelo comentário de Glauber Rocha a respeito do filme: “melodrama da

⁴⁹ Betton, Gérard – *Estética do Cinema*, Martins Fontes, 1987/ p. 48

escravatura, com a grande diva Eliane Lage e Anselmo Duarte na mistura de Zorro e Castro Alves, revivendo a capa-espada americano”⁵⁰.

. 18’50”, conversa e entendimentos entre escravos;

Plano seqüência em travelling inicia em uma fusão das grades da cama de Sinhá Moça para a grade da senzala. A escuridão é quase total, percebe-se apenas a silhueta dos escravos que conversam. A fala do escravo (irmão de Fugêncio) agora tem a função de levar o espectador a se sensibilizar pela causa dos escravos, no sentido de colocá-lo ao lado dos abolicionistas. O Plano seqüência termina num plano médio do irmão de Fugêncio que olha pela janela gradeada. A luz agora é suficiente para iluminar o seu rosto negro e sofrido. Esse travelling na escuridão não tem exatamente uma função descritiva da cena, mas, como explica Betton, “tem uma função psicológica e dramática, particularmente ao exprimir ou materializar a tensão mental de um personagem”⁵¹, nesse caso, do irmão de Fugêncio.

. 23’40”, o pai do advogado Rodolfo Fontes (Anselmo Duarte) é um renomado médico local e, fica-se sabendo, um entusiasta abolicionista; Fica-se definitivamente claro que o pai de Rodolfo é abolicionista, e que o filho mantém segredo sobre suas reuniões as escondidas.

. 28’10”, questão da raça negra, do castigo;

Num diálogo à mesa, na casa de Sinhá Moça, é apresentado mais um integrante da causa abolicionista, o frei José, que pede para o coronel perdoar Fugêncio, o escravo fugitivo que havia sido capturado.

. 37’, saída furtiva do escravo e conversa sobre rebelião;

⁵⁰ Rocha, Glauber – *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira/1963/ p. 56

⁵¹ Betton, Gérard – *Estética do Cinema*, Martins Fontes, 1987/ p. 36

O homem mascarado da capa preta reaparece. Agora reconhecemos sua voz. Trata-se de Rodolfo. O espectador confirma o que as atitudes misteriosas de Rodolfo indicavam. Ele é um fervoroso abolicionista que finge estar do lado oposto para não causar suspeitas.

. 58'26", Festa de São Benedito;

Na festa de São Benedito, Sinhá Moça participa de uma brincadeira onde é leiloadada como a prenda mais valiosa da noite. Rodolfo oferece o maior lance (60 mil réis) e tem o direito de dançar com ela. Mais uma vez é utilizado o travelling subjetivo durante a valsa. Sinhá Moça olha em direção à câmara (ponto de vista de Rodolfo) num travelling giratório ao ritmo da valsa, Contra-plano de Rodolfo que olha em direção à câmara (ponto de vista de Sinhá Moça) num travelling giratório ao ritmo da valsa.

Ele mantém o olhar enigmático enquanto o olhar dela não consegue esconder a satisfação de estar dançando com o objeto de sua irresistível atração. Seu olhar denuncia. Ela é a moça liberada que aprendeu na cidade grande a ser, não só uma idealista da abolição, como também uma moça moderna, que não precisa esconder seus desejos em relação ao sexo oposto.

. 1hora03'27", sacrificio de negro;

Na senzala, a festa de São Benedito é comemorada com muita cantoria e danças. O coronel se irrita e pede para pararem. Eles não obedecem. Fugêncio (acorrentado) é porta voz: "Hoje é dia de São Benedito, eles têm o direito de se divertir". "Mas quem manda aqui sou eu", responde o coronel. Fugêncio mais uma vez reage, mas dessa vez passa dos limites e é mandado para o tronco. As chibatadas o levam à morte e seu sacrificio é descrito de forma puramente cinematográfica em dinâmica e inventiva montagem alternada, bem ao estilo Hafenrichter:

- É hora da missa. Close no olhar lacrimoso da namorada de Fugêncio que reza por ele.

- Travelling em contre-plongée acompanha o delegado que se dirige ao tronco onde está Fugêncio.
- Close no rosto revoltado de Fugêncio, que tem os braços amarrados ao alto. Ele não responde as perguntas do delegado. Por isso, vai levar 100 em vez de 50 chibatadas, como havia ordenado o coronel.
- Ação volta à igreja. Frei José reza a missa em latim, de acordo com o costume da época.
- Plano médio na namorada de Fugêncio. Ela demonstra ainda mais preocupação.
- Plano médio em Frei José
- O plano médio agora está no sargento de lado para a câmara e em frente à janela. Ele dá o sinal para o início do sacrifício.
- Em contre-plongée novamente, o feitor ergue os braços para a primeira chibatada. O ritmo da montagem se intensifica.
- Som da chibata entra junto ao close no rosto de dor de Fugêncio. Ele geme.
- O soldado, também em contre-plongée, que acompanha a execução, inicia a contagem enquanto lustra sua espada: “uma”.
- Sargento martela um carimbo, fazendo contraponto no ritmo da segunda chibatada.
- Capataz lança a segunda chibatada em direção à câmara. Ponto de vista das costas de Fugêncio.
- Frei José reza a Ave Maria.
- Tilt acompanha a subida em plano médio da namorada de Fugêncio, que se levanta e grita: “Não”.
- Plano geral da igreja. Silêncio.
- Frei José, agora em plano próximo, continua a reza com lágrima nos olhos.
- A moça é consolada por outro negro.
- O soldado ainda lustrando a espada comanda: “quatro”.
- O feitor, sempre no mesmo ângulo, chicoteia.

- Close de dor em Fugêncio.
- Na seqüência seguinte, a interpretação primorosa de Ruth de Souza, como namorada de Fugêncio, comanda uma das cenas mais dramáticas do cinema brasileiro. O ruído das chibatadas desespera a moça. Ela se levanta como que hipnotizada pelo desespero, corre até o altar e se joga aos pés do padre pedindo ajuda com dificuldade de pronunciar as palavras. O padre, também atordoado, tenta prosseguir a missa, mas sua dicção se torna confusa. Ele também tem dificuldade em pronunciar as palavras. Sua expressão de desespero se alterna à da moça.
- Já se passaram 70 chibatadas. Essa informação teria que ser passada de forma poética, emocional, e para isso, fez-se o uso de uma das ferramentas cinematográficas que é a fusão. A mão do negro, em close, se abre a cada ruído de chibata e entra em fusão com o capataz que o observa com preocupação .

“Com a fusão pretende-se dizer que ‘entretanto passou tempo’... De fato a fusão exprime qualquer coisa de irreal, de não objetivamente inerente à imagem: torna-se expressão de acentos puramente subjetivos, de qualquer coisa de interior e de espiritual”⁵².

É anunciado ao delegado que “o negro não agüenta mais”.

- Frei José encerra a missa. Todos correm para o tronco. O frei ordena que encerrem a execução, assumindo a responsabilidade. Sinhá Moça também assume: “eu me entendo com o meu pai”. Mas já era tarde. O silêncio é absoluto. Só o ruído dos sinos da igreja embalam o fim da execução de Fugêncio, que morre nos braços de sua namorada.

. 1hora13’40”, e a possibilidade de revolta dos negros?;

Um toque expressionista na luz dá o clima para o diálogo que se desenrola entre Frei José e Rodolfo. O padre executa uma peça musical no órgão da igreja. Rodolfo está preocupado. Os negros, revoltados pelo assassinato de

⁵² Balázs, Bela – Estética do Filme, Verbo/1958/ p. 60

Fugêncio, querem armar uma rebelião não planejada e que poderá ser mal sucedida.

. 1hora14'56", os escravos conversam e falam que vão fugir.

Sinhá Moça e sua mãe ficam sabendo sobre a fuga dos negros que se inicia. A moça tranca a mãe num quarto para que a notícia não chegue aos ouvidos de seu pai. Essa pequena seqüência demonstra o idealismo ingênuo de Sinhá Moça em relação ao engajamento estudado de Rodolfo, que não queria uma rebelião sem bases sólidas de planejamento.

“Sinhá centraliza as expectativas de uma reversão sensível da ordem escravagista. Rodolfo é o centro da razão e da justiça. Ele projeta os planos para a libertação dos negros...”⁵³

. 1hora23'40", a ordem é não deixar passar pela ponte;

Os negros são encurralados. Para evitar um massacre em massa, um feitor e sua cavalaria se colocam no caminho dos escravos e não os deixam prosseguir. Mas eles resolvem prosseguir pelo rio, em baixo da ponte, onde o caminho está livre.

. 1hora30'37", na fuga, cavalo e escravo e depois o tiro em Rodolfo Fontes; O coronel e um dos negros se deparam frente a frente. Rodolfo surge para coibir um tiro do escravo em direção ao coronel e acaba ferido. Sua fala é reveladora: “não era assim, vocês colocaram tudo a perder”.

. 1hora33'38", o julgamento do negro, o júri, a informação que chega sobre a abolição da escravatura, as cenas grandiloqüentes da festa na rua, até os créditos finais.

3. Drama urbano

⁵³ Costa, Cláudio da – *Cinema Brasileiro (anos 60-70), Dissimetria, Oscilação e Simulacro*, Viveiros de Castro Editora Ltda/2000/ p. 26

3.1 **“ÂNGELA”** (1951), argumento baseado no conto “Sorte no Jogo”, de Hoffman, direção de Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne. Destaque no elenco para Luciano Salce, Inezita Barroso, Maria Clara Machado, Carlos Thiré, Milton Ribeiro, Sérgio Hingst, Antunes Filho, Toni Rabatoni e Sérgio Cardoso. Como dados significativos, o fato deste filme ter sido distribuído pela Universal Filmes (e não pela Columbia) e a sua produção ter sido iniciada por Alberto Cavalcanti que, logo depois, saiu da Vera Cruz. O enredo trata da trajetória do jogador Dinarte (Alberto Ruschel) e de sua paixão dividida entre o jogo e Ângela (Eliane Lage). Após o nascimento da filha, Dinarte entra numa decadência contínua até, após tentativa de suicídio, a possível reconciliação final.

Trechos do filme que merecem destaque:

. 07’36”, “a madrinha morreu como um passarinho”. “A gente também morre um pouco”;

O diálogo na Vera Cruz é muito utilizado para alimentar a ação e pontuar o temperamento e o caráter do personagem. As duas falas descritas acima tem essa função. Uma pessoa morreu. A personagem não é mostrada, nem ao menos sua morte, mas através dos diálogos o telespectador toma conhecimento do fato, além de ser informado a respeito do temperamento das pessoas ligadas à falecida. A afilhada, prefere a frase-clichê: “morreu como um passarinho”, enquanto a melancólica e sensível filha, Ângela, demonstra autenticidade na fala poética: “A gente também morre um pouco”. Ângela é uma mulher diferente. É determinada, sem perder a feminilidade. Ela comanda as ações do filme sem utilizar os recursos da sedução. Aqui a heroína não é uma *femme fatale*, como é comum observar nos filmes onde a mulher tem lugar de destaque.

13’35”, dramática conversa entre Dinarte e Ângela sobre se ela sai ou não da casa que ele ganhou num jogo com o padrasto de Ângela, o inveterado jogador Gervásio;

O diálogo que se segue tem a função de informar mais uma vez o caráter dos personagens. O enquadramento é bem trabalhado, evitando o recurso cômodo do campo/contra-campo, de acordo com o ponto de vista de Bazin, segundo o qual “... a montagem só pode ser utilizada dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. Por exemplo, não é permitido ao realizador escamotear com campo/contra-campo, a dificuldade de mostrar dois aspectos simultâneos de uma ação...”⁵⁴

A cena, portanto, é encenada em profundidade. O aspecto estético da profundidade de campo é que nos interessa aqui, que tem “... uma importância extrema porque ela implica uma concepção de realização e também uma concepção do cinema...”⁵⁵. Ângela está de perfil em primeiro plano arrumando suas caixas para a mudança, pois a casa foi perdida no jogo por seu tio Gervásio. Ao fundo, Dinarte entra pela porta da sala, pára e observa a movimentação dos carregadores de caixas e dos preparativos para a mudança. Caminha em direção à Ângela, posicionando-se ao lado dela e de frente para a câmara. Os dois são enquadrados em plano médio, ela, de perfil arruma suas coisas nas caixas à sua frente. Ângela inicia o diálogo arredia: “pensei que o senhor tivesse um pouco de consideração conosco, para não entrar na casa antes que tivéssemos saído”. Ele, por sua vez, responde que sua visita é rápida e que veio apenas para avisar que eles podem continuar morando na casa.

. 41’50”, cena de amor entre Dinarte e Ângela;

Eles em primeiro plano e árvores ao vento ao fundo. Definitivamente decidem ficar juntos para sempre.

. 44’06”, importante diálogo;

⁵⁴ Bazin, André – *Qu’est-ce que le cinéma?*, Cerf/1975/ p.60

⁵⁵ Martin, Marcel – *A Linguagem do Cinema*, Itatiaia/1963/ p. 140

Dinarte promete largar o jogo.

. 50', cavalhada; preocupação com as raízes culturais.

Mais um momento para o documentário das festas típicas brasileiras. A cavalhada é típica da região sul do país, onde se passa o filme. Num passeio, o casal se diverte com a atração.

A preocupação da Vera Cruz é deixar registrada sua atenção às nossas raízes culturais, mesmo que esse olhar seja dos protagonistas, ao contrário da vertente mais respeitada desse tipo de registro cinematográfico, a camera-olho de Dziga Vertov, onde “não tem entretido, mas tem um protagonista, que é exatamente ‘o homem com a máquina de filmar’ e com a sua sensibilidade. Um homem que se não vê, mas que indica tudo o que ele próprio vê”⁵⁶.

. 1hora00'50”, conversa sobre problema do jogo;

Dinarte volta a jogar. Ele diz saber o que está fazendo e Ângela lembra que agora serão três, pois um filho está chegando.

. 1hora05'22”, “a sorte vira o jogo”;

Cenas intercaladas com fusões, mostram várias situações em que Dinarte está jogando e sempre perdendo. Sua voz em off explica:

- A sorte tinha virado. Perdia sempre, sempre. Devia a todo mundo. Já havia hipotecado a casa e a fazenda. Só via Ângela de longe em longe.

A voz em off termina durante a cena em que Ângela se ocupa da filha. A cena se destaca pela relação intensa e amorosa entre mãe e filha. Ângela parece estar totalmente satisfeita, só por estar cuidando da filha. A situação descontrolada do vício no jogo, da ruína financeira é compensada pela maternidade. O espaço para a mulher na condição de mãe, reservado nesse filme pela Vera Cruz, não costuma ser valorizado no cinema

⁵⁶ Balázs, Bela – *Estética do Filme*, Verbo/1958/ p.80

dominante, que, “ao definir e dominar a mulher como objeto erótico, consegue reprimir as relações da mulher na sua posição de mãe”⁵⁷

. 1hora13’50”, briga de galo;

A aposta na briga de galo é o registro da decadência. Nesse jogo ele também perde.

. 1hora17’, necessidade da venda de jóias;

Dinarte pede as jóias de Ângela emprestadas para hipoteca. Ela, sem manifestar nenhuma reação, as entrega e abraça a filha que diz: “mamãe”.

. 1hora25’40”, roubo do dinheiro de Ângela por Dinarte; “como os mortos...”;

Quando descobre que foi roubada pelo marido, Ângela mantém a mesma passividade que demonstrou durante todo o filme. No entanto, seu inconsciente, não suporta a carga emocional que carrega e transborda em alucinações. Momento para uma amostra do trabalho primoroso de iluminação e montagem, característicos da Vera Cruz.

- Em plano americano, caminha até a penteadeira.
- Plano médio. Ela pega um copo e coloca um líquido escuro no seu interior.
- Plano detalhe no copo. O enquadramento de cima para baixo sinaliza o ponto de vista de Ângela ao olhar para o interior do copo. O líquido escuro balança e reflete luz.
- Big-close nos olhos extáticos de Ângela
- Plano-detulhe do copo enquadrando o ponto de vista de Ângela. O copo vai em direção à câmara até o líquido escuro, refletindo luz, encher a tela.
- Close de perfil. Ângela bebe o líquido.

⁵⁷ Kaplan, E. Ann – *A Mulher e o Cinema-Os Dois Lados da Câmera*, Rocco/1995/ p.16

- Tela cheia do espelho. O reflexo de Ângela no espelho caminha para frente. Desfoque. Fecha zoom no rosto de Ângela refletido. Desfoque em fusão para close de uma cantora de ópera. Luz expressionista distorce o nariz da cantora e o instrumental caótico distorce a voz da cantora. Fusão para close de Ângela atordoada com as mãos no cabelo. Fusão para nuvens enquanto entra sobreposta às nuvens, a imagem de Ângela correndo em slow-motion, efeito que Arnheim considera “um excelente processo de apresentar visões e fantasmas”⁵⁸ e gritando por Dinarte. Somem as nuvens. Ela corre até corte para plano médio dela se debatendo atrás de uma grade de prisão. O enquadramento está fora de simetria. Corta em fusão para Dinarte, em contre-plongée fora de simetria, jogando cartas numa mesa. A cantoria de ópera acompanha a seqüência. Fusão para Ângela na grade da prisão. Ela corre em slow. Fusão para as nuvens. Fusão para Ângela correndo agora num cemitério. Fusão para plano aéreo dela correndo ainda em slow, numa paisagem arquitetônica de colunas em arcos marcados no chão pelas suas sombras em leve tom sépia, passando a impressão de uma pintura em tela. Fusão para Ângela em tamanho reduzido em efeito de trucagem. Ela olha para cima onde vê a imensa cadeira de balanço de sua avó. Voz em off da avó repete insistentemente: “há criaturas que até no amor são como os mortos, sempre sós”. Entram em fusão várias cenas: beijo romântico dela e de Dinarte, lustres, jogos...
- Final incerto. Dinarte caminha com Ângela desmaiada em seus braços.

Sobre este filme, escreve Alberto Cavalcanti no livro “Filme e Realidade” (Livraria Martins Editora, SP, 1953):

⁵⁸ Arnheim, Rudolf – *A Arte do Cinema* – Edições 70/1958/ p. 95

“Meu desligamento da Vera Cruz deu-se durante os trabalhos de conclusão de meu segundo filme brasileiro. Minha terceira produção nos estúdios de São Bernardo, **Ângela**, inspirada no conto de Hoffmann, ‘Gluck in Spiel’, foi interrompida e entregue a outros produtores, que modificaram o meu argumento, feito em colaboração com Neli Dutra e com diálogos de Aníbal Machado. A sutil atmosfera do original não pareceu, por certo, interessar ao gosto dos meus sucessores.

No entanto, **Ângela** era realmente a primeira história a ser filmada na Vera Cruz por minha livre escolha. Uma história que desejei realizar desde que comecei a fazer cinema. **Ângela** seria também o primeiro filme dirigido nesta companhia por um brasileiro, Martim Gonçalves, que foi substituído pelo argentino Tom Payne”⁵⁹.

3.2 **“APPASSIONATA”** (1952) , com roteiro de Agostinho Martins Pereira, levemente inspirado no filme “Homens de Minha Vida” (The Men In Her Life) e direção de Fernando de Barros, que havia assumido o cargo de Produtor Geral no lugar de Alberto Cavalcanti. Destaque para a estréia de Paulo Autran no cinema.

A estória prende-se à grande pianista Silvia Nogalis (Tônia Carrero) e ao drama vivido por três homens que com ela convivem: seu marido, o famoso maestro Hauser (Ziembinski), que é encontrado morto; Pedro (Anselmo Duarte), o diretor de um reformatório de jovens delinqüentes, por quem se apaixona e que acaba abandonando em troca de realização de concertos na Europa; e o pintor Luís (Alberto Ruschel), que ela conhece em Estocolmo e se apaixonam. No final, todos saem perdendo, ao som da Appassionata de Beethoven.

Trechos que podem ser mencionados:

. 01’60”, platéia em concerto, cenas muito bem resolvidas;

Como mostrar uma cena de concerto de piano sem cansar o espectador? A Vera Cruz sabia como e a receita pode ser vista nessa seqüência inicial de

⁵⁹ Cavalcanti, Alberto – *Filme e Realidade*, Martins Editora/1953/ p.19

Appassionata. Com recursos que só o a técnica cinematográfica pode proporcionar, a seqüência intercala planos gerais do alto do teatro, onde vemos a pianista Sílvia no centro do palco sentada ao piano, e planos de conjunto por vezes abertos e outras vezes mais fechados em duas ou três pessoas. O destaque fica para a montagem, que acompanha nas entradas e saídas dos planos, o ritmo que os acordes do piano comandam. Outro destaque é a fotografia. Impecável no alcance dos detalhes de cena sem saturá-los, já que o clima de teatro exige um toque de penumbra.

. 07'40", Sílvia Nogalis toca Appassionata de Beethoven;

No intervalo do espetáculo, os diálogos entre o público no saguão situam o espectador a respeito de fatos relacionados à artista que se apresenta e ao seu marido, Hauser. Ficamos sabendo que Sílvia talvez tenha se casado só pelo interesse na fama do marido e nos benefícios que isso lhe proporcionaria à sua carreira. Ficamos sabendo também que Hauser havia proibido Sílvia de tocar Appassionata. O artifício empregado é o mesmo utilizado em **Caiçara**, onde também no início do filme, os habitantes da ilha, durante um diálogo, passam informações essenciais para o entendimento da trama.

Sílvia, ainda no camarim, recebe a notícia da morte de Hauser. Mesmo assim decide tocar. Ela toca Appassionata. Mais uma vez a obsessão da Vera Cruz pelas alucinações: plano aéreo fora de simetria de Sílvia ao piano com iluminação destorcida, o que provoca uma longa e definida sombra da cauda do piano. Fusão para o rosto de Sílvia com a expressão atormentada. Voz sussurrante de Hauser entra em BG. Em fusão e flou na imagem, o rosto de Sílvia e de Hauser são sobrepostos, os dois em plano médio. Ela, ainda mais atormentada e ele, carregando um candelabro sussurra o nome dela. O Flou se intensifica com a saída de Hauser. Entra agora em fusão um marcador de tempo musical. Fusão para um corpo enforcado, pendurado por uma corda que balança. A cena sinistra é intensificada pela iluminação mais uma vez expressionista e pelos acordes

do piano que ecoam no teatro. Volta o flou com o rosto de Sílvia atormentado. Ela não resiste e desmaia em cima do piano. Entra em seguida, de acordo com a regra da decupagem clássica, o contra-plano da reação do público.

. 39'30", superstição da noite, negro;

Sílvia é uma das suspeitas da morte de Hauser. Resolve então, passar um tempo em retiro na casa de praia da amiga.

Na primeira noite, o caseiro negro se despede de Sílvia. Ela pede que ele fique e ele então explica:

- Quando tem negro aqui de noite, o céu fica zangado e manda raio que não acaba mais – e vai embora.

Voltam as visões, as alucinações, a luz expressionista, o candelabro sinistro. Sílvia corre em desespero para fora e desmaia. É salva pelo galã Anselmo Duarte interpretando o personagem Pedro.

. 51', aluno fica encantado ao ouvir Sílvia tocar;

Sílvia é misteriosa, ela seduz pelo seu talento, pela sua personalidade. Na Vera Cruz não há lugar para as sex symbols. São bonitas, mas não se utilizam da beleza para conquistarem. O sex appeal está, ao contrário, nos personagens masculinos. Ao interpretá-los, Anselmo Duarte, Alberto Ruschel e Mário Sérgio são os destaques. Os dois primeiros, presentes nesse filme.

.1 hora05'40", viagem de Sílvia à Europa, um bom recurso cinematográfico para a época;

Sílvia e Pedro estão apaixonados. Mas Pedro desconfia: Sílvia estaria tendo um caso com um dos alunos do reformatório? Foi um grande engano, mas que marcou a separação do casal. Sílvia resolve ir para a Europa. A cena de sua partida revela o estilo Vera Cruz de fazer cinema, ou seja, a atenção e o cuidado com cada detalhe para que o resultado seja

cinematograficamente perfeito: plano próximo das turbinas do avião, ruído forte. Panorâmica sutil revela uma parte do corpo do avião. Plano de conjunto do avião se posicionando na pista para a decolagem. Panorâmica acompanha o início da decolagem. Plano próximo das rodas do avião se desgrudando do solo. Plano de conjunto em panorâmica acompanha o avião ganhando o céu.

Sua viagem é marcada por diversas turnês e pelo casamento com o artista plástico, Luís.

. 1hora20'48", entrada de Sílvia no palco para tocar (uma palma só + palmas);

Luís não quer voltar ao Brasil, ele diz que lá será chamado de marido de uma assassina. Eles brigam. De volta aos palcos brasileiros, ela não é aplaudida. Apenas Pedro, que estava na platéia, tenta puxar algumas palmas. Durante o concerto, é chamada de assassina, apesar de nada ter sido provado contra ela.

. 1hora31', final infeliz;

Pedro descobre uma carta que prova o suicídio de Hauser. Apesar da prova de amor, Sílvia prefere ficar sozinha. Não quer mais saber de Luís e se despede de Pedro:

- Se eu ainda pudesse amar alguém, seria você. Agora minha vida é a música e esta carta. Adeus Pedro. Em plano com profundidade de campo, Sílvia sobe as escadas. Em primeiro plano está Luiz prostrado numa cadeira olhando para o além, aos pés da escada está Pedro de pé, inconformado, enquanto ao fundo, Sílvia sobe as escadas vagarosamente.

3.3 **“VENENO”** (1952), roteiro de Afonso Schmidt e Gianni Pons, sendo ele o autor do argumento e também diretor do filme. Destaque para a atriz Leonora Amar que, quando o estreou, já fazia muito sucesso no exterior e

depois casou-se com um ex-presidente do México, com quem teve dois filhos; no filme, sua voz foi dublada por Cleide Yaconis. Também para a direção de fotografia de Edgar Brasil, um dos mais importantes na história da cinematografia brasileira.

As dificuldades no casamento de Hugo (Anselmo Duarte) e Gina (Leonora Amar), a quem ama e que vão num crescendo, até que ele, corroído por ciúmes, a envenena... num crime quase perfeito... num dos filmes menos conhecidos da Vera Cruz;

Partes a destacar:

. 01'35", assassinato;

Um drama psicológico com influência expressionista na fotografia. O drama é um gênero que se encaixa muito bem aos propósitos da Vera Cruz.

“É o gênero mais importante, ‘intelectual’, do cinema hollywoodiano, que revelou diretores e autores talentosos. Sobre um fundo de conflitos familiares e traumas pessoais, personagens perturbados vivem intrigas pungentes ou irrisórias. A influência da psicanálise é sentida com muita profundidade em roteiros originais, mas também em inúmeras adaptações de obras literárias de renome, muitas vezes recompensadas pelo júri dos Oscars”⁶⁰.

Logo na primeira seqüência, a primeira alucinação de Hugo: ele mata sua mulher Gina com pancadas de remo e a afoga no lago onde passeavam de bote. Era só um sonho. A obsessão da Vera Cruz por alucinações, por personagens confusos e em crise... provavelmente tenha relação com a tentativa de se aproximar do cinema europeu, considerado “sério” no seu conteúdo e cujas características incluem, segundo Francis Vonoye, “momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais as vezes

⁶⁰ Paraire, Philippe – *O Cinema de Hollywood*, Martins Fontes/1994/ p. 49

abertos e ambíguos, ...personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica)”⁶¹.

. 07'25”, espelhos, lustres e alucinações;

Por motivo de trabalho, Hugo tem que conferir uma mercadoria envolvendo espelhos e lustres. Plano de Conjunto bem aberto. Ao fundo, em plongée, a porta por onde entra Hugo. Seus passos inicialmente firmes, diminuem a velocidade. Trata-se de uma sala repleta de lustres e espelhos. Reflexos por todos os lados. Corta para plano de conjunto fechado do reflexo de Hugo no espelho, de lado caminhando da direita para a esquerda. Logo em seguida, ele entra em quadro pelo lado direito como que perseguindo seu próprio reflexo. O efeito é belíssimo. Ele pára e olha para o alto. Close num lustre que se mexe. Close em Hugo com expressão de pânico. Close no lustre que se mexe ainda mais. Ruído de passos. Plano próximo nos pés de Hugo que caminham vagorosamente. Ruído de passos e de lustres tremulando. A música dramática se intensifica. Plano próximo em Hugo que olha para o alto, em direção aos lustres. Plano próximo nos pés novamente que continuam caminhando. Volta para a expressão assustada de Hugo olhando para o alto. Travelling acompanha seu andar.

Corta para travelling subjetivo dos lustres (ponto de vista de Hugo). A luz passa a adquirir um caráter mais expressionista. Surgem sombras no rosto e nos pés que caminham. Hugo pára em plano próximo e olha em direção ao espelho. Corta para plano americano de Hugo totalmente de frente olhando para a câmara. Trata-se do seu ponto de vista no espelho. Um braço entra em quadro e agarra o ombro de Hugo. Corta para Hugo que olha assustado para o lado. Quando ele retorna o olhar para o espelho, não é mais ele quem está refletido, mas o mesmo homem que o havia atormentado em sonhos na noite passada. Ele joga um martelo contra o espelho, que se estilhaça.

⁶¹ Vonoye, Francis/ Goliot-Lête, Anne – *Ensaio sobre a Análise Fílmica/ p.35*

. 30'50", desmaio fingido ... até o assassinato de Gina.

Cenas de espelhos são uma constante nas produções da Vera Cruz, como veremos. Ao contrário de ***Terra É Sempre Terra***, onde um espelho salvou a vida do protagonista, como veremos adiante, neste caso, o espelho contribui para a morte de Gina. Ela finge um desmaio para chamar a atenção do marido, Hugo, mas este, enquanto buscava água no banheiro, observa pelo espelho a imagem refletida de Gina, que ajeita o vestido para deixar suas pernas à mostra na fenda do vestido. A cena causa ojeriza em Hugo, que a recompensa com um copo de veneno. Na Vera Cruz, definitivamente não há espaço para as femme-fatales. São poucas as personagens com estas características. A encontramos em Gina e em Margot, de ***Na Senda do Crime***. Os dois filmes têm em comum, inclusive, a influência do filme noir, onde a presença das femme-fatales é quase obrigatória. A principal função desse tipo de personagem no cinema é a ameaça que sua sexualidade traz à tona.

“O homem ao mesmo tempo a deseja e teme o seu poder sobre ele. Tal sexualidade, ao desviar o homem de seu objetivo, intervém de modo destrutivo sobre a sua vida. Vista como maligna por sua sexualidade explícita, essa mulher precisa ser destruída...”⁶²

Enquanto Gina representa o tradicional cinema comercial americano, em contrapartida, o filme inclui uma segunda personagem na trama, que desconstrói a primeira. Diane (também *femme fatale*) é uma espécie de clone de Gina, que Hugo descobre como prostituta nas ruas e a leva para a sua casa com a intenção de camuflar o crime. Diane teria que se passar por Gina. Ao contrário de Gina, o destino de Diane é feliz, termina herdeira da casa e dos bens de Hugo, que morre numa perseguição policial. A força das personagens femininas nos filmes da Vera Cruz mais uma vez se confirma.

⁶² Kaplan, E. Ann – *A Mulher E O Cinema, Os Dois Lados Da Câmara*, Rocco, 1995/ p.22

3.4 **“ESQUINA DA ILUSÃO”** (1953), direção e argumento de Ruggero Jacobbi. No elenco, destaque para Nicete Bruno e Ítalo Rossi.

Com uma estória corriqueira, o filme fala de Dante Rossi (Luiz Calderaro), dono de uma pequena pizzaria no bairro do Brás e, por coincidência, homônimo de poderoso industrial de São Paulo. Quando seu irmão, Camilo (Waldemar Wey), que mora na Itália e é bem sucedido, avisa que vem visitá-lo, Dante, que sempre lhe mentiu sobre sua vida no Brasil, resolve fingir ser o industrial Atílio Rossi (Renato Consorte), aproveitando que este viajou para o exterior. A farsa é mantida até que tudo acaba numa grande confusão.

Trechos a serem destacados:

. 07’35”, Rua do Novo Mundo, no Brás;

São mostradas cenas bem características da época e do bairro. O filme é na sua totalidade um grande documentário da cidade de São Paulo dos anos 50.

. 14’18”, novela de rádio;

Mais uma característica da São Paulo urbana da década de 50. A novela de rádio é muito bem retratada nessa seqüência.

. 34’32”, batucada (bate lata) e, logo depois, canção, interpretada por cantora;

A família rica chega. Alberto (Alberto Ruschel), chofer do dono de uma próspera metalúrgica, aceita participar da farsa porque se apaixona por Luiza (Ilka Soares), filha de Camilo.

. 1hora18’50”, “tanta gente se arruma, menos eu”.

Atílio Rossi descobre a farsa de Dante e os dois desenvolvem um diálogo a respeito da imigração de italianos para o Brasil. Foi uma busca de reflexão a respeito desse problema, característico daquela época no Brasil. Atílio lembra que a principal farsa que Dante armou não é a de fingir-se rico,

mas a de ter vindo para a América com uma idéia falsa de prosperidade fácil. Uma noção criada na cabeça dele e que não é real. Faz parte do imaginário de muitos italianos que vieram com a falsa crença de enriquecimento fácil.

Depois da lição de moral, Dante é perdoado.

3.5 **“É PROIBIDO BEIJAR”** (1954), baseado na peça teatral de Alessandro de Stefani, com roteiro de Fábio Carpi e Maurício Vasques e direção de Ugo Lombardi. No elenco, além de Tônia Carrero e Mário Sérgio, pode-se mencionar Otelo Zeloni (dublado por Renato Consorte), Ziembinski, Inezita Barroso, Celia Biar e Paulo Autran.

A trama gira em torno de uma moça (Tônia Carrero) que não pode beijar, por causa de uma aposta feita pelo seu pai com um milionário. Uma gincana realizada no Guarujá proporciona uma visão interessante do lugar. A canção “É Proibido Beijar”, de Enrico Simonetti e Alfredo Borba, é interpretada por Elza Laranjeira e Os Modernistas.

Trechos a serem destacados:

. 06’23”, canção interpretada por Inezita Barroso.

Ensaio de cantora em um bar entra assim meio que de repente, lembrando esse tipo de entrada em muitas das chanchadas típicas da Atlântida. Além do plano de conjunto sem cortes, que mostra a cantora no canto esquerdo do palco e a orquestra tocando numa espécie de teatro filmado. Característica que destoa do estilo Vera Cruz de montagem, que é muito mais dinâmica. Ao assistir essa seqüência realmente temos a impressão que vemos uma chanchada da Atlântida, inclusive se levarmos em conta a melodia da música em questão, meio carnavalesca.

. 08’35”, aeroporto, aviões típicos da época, seguida da seqüência dos telefones, bastante significativa;

A comédia-romântica é um dos grandes gêneros do cinema hollywoodiano. Nesse filme ele é tratado em todos os detalhes. Eduardo (Mário Sérgio) é

jornalista e precisa receber uma famosa atriz no aeroporto. Ao pedir informações sobre o voo em que ela se encontra, ele se depara com um recepcionista bem característico numa seqüência recheada de humor. A interpretação de Renato Consorte como recepcionista incrementa ainda mais a cena cômica: plano de conjunto aproximado, Renato Consorte, atrás do balcão e Eduardo ansioso, recostado à recepção. Renato Consorte consulta um papel e nada encontra, então, pega o telefone e pergunta sobre o voo. Corta para atendente 1, que atende o telefone e pede um momento. Ele pega um segundo aparelho telefônico onde também pergunta sobre o voo. Corta para atendente 2, que também pede um momento e consulta um papel. Volta para Renato Consorte que pede paciência à Eduardo. Corta para avião aterrissando. Volta para o atendente 2, que ainda está consultando sua lista, mas nada encontra. Então, resolve pegar o telefone e tocar para Renato Consorte em busca da mesma informação que Renato Consorte havia pedido no início dessa confusa corrente. Renato, estranha a pergunta, mas diz que não sabe nada sobre o tal voo. Volta para o atendente 2 que diz para o atendente 1 não ter conseguido a informação sobre o voo e corta para o atendente 1 que diz à Renato Consorte não ter conseguido a informação. Eduardo vai embora sem saber de nada.

Ele finalmente encontra a tal famosa atriz, June, mas o que ele não sabia, é que ela na verdade não era a verdadeira atriz.

. 17'18", June começa a se despir no banheiro;

No hotel, June dá uma entrevista à Eduardo. Quando ela entra no banheiro, a entrevista continua e seu comportamento irônico, enquanto tira a roupa, dá pistas ao espectador de que há algo misterioso naquela história. Quando ele pergunta:

- A propósito, o que você veio fazer em São Paulo? - Ela responde:
- Dar a primeira entrevista de minha vida. - Ele estranha a resposta, mas vai embora porque está atrasado para a entrega da matéria.

. 24'39", bom desenvolvimento do problema junto à loja O Facilitário;
June começa a facilitar as coisas para Eduardo na questão do pagamento de seus móveis. Uma compensação pelos transtornos que vem causando ao moço desde que chegou com a história de que precisaria se esconder na casa dele por motivos não muito bem revelados.

. 30', a palavra "democraticamente" é utilizada, seguida de um telefonema interno e, depois, entra Inezita cantando na boate;
Percebemos que há uma trama muito bem armada no momento em que vemos um misterioso homem (Ziembinski) conversando com June ao telefone sobre a namorada de Eduardo. A cena na boate, mostra que tem algo armado para separar Eduardo de sua namorada.

. 49'49", marido chama Phillips (geladeira) seguido de diálogo entre eles;
Eduardo finalmente flagra June numa mentira. Em meio à confusão da trama, June se viu obrigada a dizer que seria casada. Não conseguindo disfarçar a mentira, corre para a cozinha. Ele, da sala, pergunta o nome do marido. Ela, fica confusa, mas olha em direção à geladeira e tem uma idéia. Um zoom com travelling sai de June em plano médio até close na Marca da geladeira: Phillips. Ela então responde: "Phillip, Phillip é o nome dele". Ele então rebate, que pela biografia da atriz, esta seria solteira.

. 53'03", June e Eduardo chegam à boate no Guarujá;
O clima de romance se intensifica. Eduardo diz que apesar de muita coisa estar mal explicada, ele gosta das coisas assim.

. 1 hora, June e Eduardo passeiam de barco;
No barco, Eduardo tenta beijá-la. Mas bem nessa hora uma lancha passa em alta velocidade rente ao barco. O diálogo entre os dois oferece pistas para desvendar o mistério. Eduardo reclama da lancha:

- Parece de propósito!

Ela demonstra alívio:

- Acho até que foi bom.
- Bom o quê?
- A lancha, senão estaria tudo perdido.
- Não compreendo.
- Agora é mesmo difícil explicar.

Eduardo fica irritado:

- Você tem umas coisas esquisitas... Me diga francamente, você gosta de mim?
- Se eu disser que sim, você não insiste em me beijar?

A única personagem feminina que oferece resistência aos assédios masculinos nos filmes da Vera Cruz, é June. E mesmo nesse caso, essa resistência fica explicitamente clara ao espectador como sendo falsa e relacionada a algum propósito que não está ligado à falta de desejo da personagem em relação a Eduardo.

. 1hora20'18", finalização, com "happy end".

Toda essa trama foi armada entre ela, seu pai (Ziembinski) e um outro amigo, ambos milionários. June teria que seduzir um rapaz e conseguir viver às custas dele durante alguns dias sem permitir-se ser beijada. Mas ela acaba apaixonando-se de verdade e eles se beijam. Ela provou seu amor por Eduardo abrindo mão de ganhar a aposta. Mas, no final... a descoberta: era horário de verão e é dado ganho de causa para June e seu pai.

3.6 **"FLORADAS NA SERRA"** (1954), baseado em romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, tem argumento, roteiro e diálogos de Fábio Carpi, é o último filme da chamada fase áurea da Vera Cruz. Destaque para o elenco, que tem Cacilda Becker, em seu único desempenho importante no cinema, Jardel Filho, Miro Cerni, Ilka Soares, Sílvia

Fernanda, Gilda Nery, Liana Durval, Marina Freire, Lola Brah, John Herbert (dublado por Rubens de Falco) e outros.

A trama central acontece em Campos do Jordão e entre doentes que se recuperam ou pioram de tuberculose; o amor de Lucília (Cacilda Becker) por Bruno (Jardel Filho) só aprofunda a sua doença, enquanto ele se recupera a cada dia, até ficar bom; como consequência, o desentendimento, a separação. Nota-se neste filme, dirigido por Luciano Salce, uma característica que é marcante em muitos filmes da Vera Cruz: uma certa atmosfera “falsa”, um acontecer que o espectador acompanha sem dele participar ativamente.

Trechos do filme que podem ser destacados:

. 14’25”, exame médico de Lucília;

Em um exame de rotina, com poucos diálogos, que em nenhum momento citam a palavra “tuberculose”, é descoberta a doença em Lucília. As imagens intercalam planos de conjunto do Dr. Celso (Miro Cerni) sentado numa cadeira de costas para a câmara e de frente para a placa de raio x que revela o interior dos pulmões de Lucília e contra-planos do rosto da paciente. Seu corpo está atrás da placa de raio x. O consultório está às escuras. A fotografia impecável simula como única luz do ambiente aquela que vem da placa de raio x rente ao peito de Lucília. O plano final da seqüência termina num zoom-in sutil na placa de raio x, que revela a imensa mancha branca da tuberculose nos pulmões de Lucília. A música dramática durante o zoom sinaliza a trama que está por se desenrolar.

Em seguida, em excelente recurso cinematográfico, inicia-se uma seqüência onde o conteúdo da locução em off de Lucília se contrapõe ao conteúdo da imagens. A dica para o espectador é de que Lucília mente aos amigos e parentes. Sua voz em off explica que está em Campos do Jordão para descansar e ouvir o som dos pássaros. Enquanto vários planos de seringas, chapas de pulmões e outros motivos médicos entram seqüencialmente em fusão durante sua fala.

. 24'50", estação de trem e o aparecimento de Bruno;

Lucília tenta fugir do sanatório onde está internada. Na estação de trem, desmaia e é socorrida por Bruno, que acabara de chegar também para tratamento.

. 45', Cecília fala para o Dr. Celso: “daqui há três meses, tempo das floradas...”

O médico pede para Lucília não ter emoções de nenhuma espécie, se referindo ao romance dela com Bruno que se iniciava. Ele avisa: “daqui a três meses ele estará curado. Ela tenta fugir do assunto e da triste realidade da partida de Bruno, falando sobre as Floradas, que também virão dali há três meses.

.49'08", Bruno e Lucília correm para tomar o bonde e a paisagem se descortina;

Durante o passeio, aparece um menino japonês, que conversa com os dois. Surge o medo do contágio. Eles tentam se distanciar do menino.

. 54'05", no lago, dentro do barco, a declaração de amor e o beijo de Lucília e Bruno;

Lucília se entrega ao amor. Uma entrega que transcende as tramas e os enredos tradicionais. A personagem feminina mais uma vez comanda a ação. Ela cria um conto de fadas em Campos do Jordão para fugir da realidade trágica da sua doença. Mas, ao contrário dos contos de fadas tradicionais, ela é quem busca seu príncipe, enquanto ele se mantém no propósito inicial que o levou a Campos do Jordão, que é a busca da cura, considerando aquele romance apenas como um passatempo.

. 58', ela apresenta a casa que alugou para eles;

Lucília quer viver aquele momento de romance sem pensar nas conseqüências. Não sabe até quando a felicidade poderá durar. Mais uma vez a fuga da realidade. Comete abusos e piora.

. 1hora01'20", "tempo das floradas" e a paisagem da primavera;
Novamente um diálogo envolvendo Dr. Celso e sua namorada faz referência às floradas. Elas chegam. É o momento de mostrar a paisagem que deu nome ao filme. Fusões intercalam planos da paisagem. No último deles, está a belíssima Elza (Ilka Soares), em meio à paisagem, sendo pintada em tela pelo namorado. A atriz se destaca pela interpretação e pela beleza, mas o estilo Vera Cruz de ser, optou por Ilka Soares, não tão bela assim, mas cultuadíssima pela sua atuação no teatro, considerada atriz séria e requintada.

. 1hora34'55", Lucília espera Bruno em casa;
O romance acaba. Lucília fala para Bruno: "a radiografia das mentiras, a radiografia da hipocrisia", até a saída intempestiva dela, a correria entre árvores, a queda e uma espécie de desmaio.

. 1hora40', o clímax:
Plano geral da estrada. Bruno indo embora de trem de Campos do Jordão, enquanto que Lucília, muito doente, vai sendo levada de ambulância. Um desfecho descrito por Glauber Rocha à sua maneira e que merece ser mencionado pela sua peculiaridade:

"No final, Jardel, que era escritor e tinha curado os pulmões, mistura-se com outra mulher e só pensa em deixar a tuberculosa chata. O mundo os separa: Jardel pega o bondinho e desce a montanha; a ambulância leva Cacilda, que já está nas últimas. O público não chorou, sorriu de tanto drama e o filme, entre as louvações da crítica, encerrou a carreira da Vera Cruz"⁶³.

⁶³ Rocha, Glauber – *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira/1963/ p. 57

Drama rural/urbano

“TERRA É SEMPRE TERRA” (1951), baseado na peça teatral “Paiol Velho”, de Abílio Pereira de Almeida, que inclusive é um dos atores principais, ao lado de Marisa Prado e Mário Sérgio.

Interessante observar que, quando Fernando de Barros, por indicação de Franco Zampari, foi conversar com Alberto Cavalcanti, este só falou mal de Tom Payne que, na ocasião, dirigia **Terra É Sempre Terra**; oito dias depois Fernando substituiu Cavalcanti na função de Produtor Geral da Vera Cruz.

O enredo conta, de forma bem simplificada, as idas e vindas em torno de uma fazenda: de um lado, Tônico (Abílio) o tomador de conta (uma espécie de administrador), que junta dinheiro para comprar a fazenda; do outro lado, a dona, uma viúva que mora em São Paulo e um dia resolve mandar seu filho, João Carlos (Mário Sérgio) olhar as terras; ele é um jogador inveterado. Conquista a mulher de Tônico, Lina (Marisa Prado). Tônico, por sua vez, compra a fazenda, pois o rapaz está atolado em dívidas de jogo, mas logo após comprá-la acaba morrendo do coração. No final, Lina, que carrega no ventre um filho de João Carlos, encaminha-se para ocupar a casa principal da fazenda.

Trechos a serem mencionados:

. 06’25”, acordar típico numa fazenda;

Depois de uma panorâmica giratória ambientando a fazenda. O galo na cerca canta e todos começam a acordar. Tônico, desde cedo, resmungando, Lina, sua infeliz mulher e a empregada que é obrigada a trabalhar duro, mesmo estando grávida.

. 11’20”, um empregado da fazenda tenta matar o administrador;

Sequências envolvendo espelhos se repetem em vários filmes da Vera Cruz, como vimos. Os raccords envolvendo espelhos são normalmente de

resolução difícil, o que exige planejamento rigoroso, previsto em roteiro. Nesse filme, um espelho salva Tônico de um assassinato, numa seqüência cinematograficamente precisa e muito criativa:

- Plano médio de Tônico escrevendo numa mesa. A luz da vela à sua frente, projeta sua sombra na parede. Ele olha para frente preocupado com o que vê.
- Corta para um espelho que reflete a sombra do assassino que está no cômodo ao lado.
- Tônico pensativo.
- Plano médio no assassino de perfil. Ao fundo, o espelho do quarto reflete a imagem de Tônico que se levanta. O assassino se esconde no batente da porta que divide um cômodo do outro.
- Tônico finge não saber de nada e discretamente pega um revólver na penteadeira.
- Plano médio do assassino no canto esquerdo da tela, escondido atrás do batente da porta. Ao fundo, em profundidade de campo, vemos a movimentação de Tônico em frente ao espelho da penteadeira.
- Tônico volta para sua posição inicial, na mesa onde escrevia. De frente para o espelho e de costas para a porta onde se esconde o assassino.
- Primeiro plano nas mãos de Tônico que engatilha a arma. Sobe travelling pelo braço até close de Tônico olhando atento em direção ao espelho.
- Câmara nas costas de Tônico e de frente para o reflexo do assassino no espelho, que entra no quarto (ponto de vista de Tônico). Tônico faz um giro rápido para trás e atira em direção ao assassino.

. 16'40", diálogo na metrópole;

João Carlos e sua noiva, à beira da piscina de um clube, conversam sobre educação na Europa e sobre a industrialização de São Paulo;

. 37'28", primeira cena de amor entre Lina e João Carlos;

Lina se oferece à João Carlos. Pois, sabendo que ele está na cama, abre a porta do quarto e o chama para o almoço como quem chama para o amor. Em pé, ao lado da mesa, ela o espera, demonstrando a certeza do primeiro beijo, que realmente acontece. Lina sente-se atraída por João Carlos desde o dia em que o vê pela primeira vez. Seu esforço em conquistá-lo comanda a maior parte do filme.

. 49'15", interessante cena na igreja;

Momento para registrar cenas típicas das raízes culturais “da roça” brasileira. Cantoria religiosa aos pés do altar. Quermesse, com lampiões e bandeirinhas de papel.

. 1hora10'30", registro da colheita de café;

. 1hora12'55", amigos reunidos em torno de Tônico;

Tônico agora é o dono da fazenda, pois comprou-a, insinuam que ele pode até vir a ser deputado;

. 1hora21', velório do ex-administrador, agora (ex) dono da fazenda.

Tônico compra a fazenda mas morre no dia em que se mudaria para a sede, deixando para Lina o posto de proprietária. João Carlos, que mostrase um fraco, viciado em jogo, rejeita Lina e parte para São Paulo. Mas é ela a grande vitoriosa. Dona da fazenda por direito adquirido e também por direito de sangue, pois tem em seu ventre o filho de João Carlos.

5. Biografia musical

“TICO-TICO NO FUBÁ” (1952), um dos objetivos da contratação de Fernando de Barros visava a implantação da realização de filmes mais populares. Inspirado na vida do compositor Zequinha de Abreu, a partir de um argumento romanceado de Jacques Maret, diálogos do poeta

Guilherme de Almeida e um trio amoroso formado por Anselmo Duarte, Marisa Prado e Tônia Carrero, obteve significativo sucesso na época.

A cidade de Santa Rita do Passa Quatro, onde nasceu Zequinha, foi totalmente construída em estúdio, na “Vila Tico-Tico”, em São Bernardo do Campo, onde, inclusive, foi montado um circo inteiro.

Dirigido por Adolfo Celi, a história começa com a chegada de um circo na pequena cidade do interior, onde mora o rapaz Zequinha de Abreu (Anselmo Duarte), noivo de Durvalina (Marisa Prado), uma das moças mais bonitas do lugar. Mas Zequinha fica enfeitiçado por Branca (Tônia Carrero), uma bela amazona do circo. À noite, no circo, ela lhe dedica um número especial; empolgado, compõe *Tico-Tico no Fubá*.

Branca propõe que ele vá embora junto com ela e o circo; na última hora, ele refuga e volta para Durvalina. Casa e começa a ter filhos; sempre fica na expectativa de que os Irmãos Vitale editem suas músicas, até que consegue, mas recebe a notícia de que nenhuma foi vendida. Passa, pela primeira vez, mal do coração.

Resolve ir para São Paulo e começa a ter êxito na venda de suas partituras, mas o progresso chega e ele começa a ter dificuldades; envelhece e um dia tocando numa festa de ‘réveillon’ vê Branca sentada com um homem rico; toca para ela *Tico-Tico no Fubá*; extenuado, sai correndo para a rua e lá morre do coração. A sua música aparece sendo tocada em várias versões e cantada em várias línguas.

Destaques:

. 01’56”, introdução, tipo documentário, da cidade de Santa Rita do Passa Quatro;

Locução em off com vários planos: igreja, monumentos, construções, a prefeitura, ruas, a barbearia e “a farmácia de Seu Abreu, pai de Zequinha de Abreu”, conforme explica a locução. Em seguida, o busto do compositor e a placa que o homenageia. Dessa forma se inicia o filme.

Em seguida, a trama se volta para o passado. Corta para plano de conjunto fechado em Zequinha de Abreu e dois meninos sentados numa charrete, de frente para a câmara. Um travelling acompanha o percurso sem perder o enquadramento. Zequinha toca uma gaita. Corta para plano de conjunto de um moinho de fubá. Plano próximo do moinho amassando o fubá. Plano próximo da água enchendo o moinho. Abre o enquadramento com o moinho em primeiro plano martelando o fubá, enquanto ao fundo, a charrete de Zequinha se aproxima e inicia uma parada. Plano americano de Zequinha chamando a atenção dos meninos para algo à sua frente, enquanto a charrete pára. Corta para um plano dos pássaros ciscando os farelos de fubá ao chão. Essa cena sugere uma pista sobre a fonte de inspiração de Zequinha de Abreu para a música *Tico-Tico No Fubá*. Num close, Zequinha olha maravilhado para os pássaros enquanto o motivo sonoro diegético dos ruídos do moinho martelando o fubá, vai dando o compasso da música extra-diegética que começa a ecoar junto à expressão inspirada do músico.

“O visível e o audível são ordens distintas da imagem: o ritmo e a harmonia do som da estaca são distintos do ritmo e da harmonia da imagem. Conjugam-se, porém, na forma atualizada da música”⁶⁴.

. 18’54”, por sugestão de Branca, o circo apresenta uma atração ao som de uma das composições de Zequinha de Abreu;

Mais uma vez, a personagem feminina se destaca na Vera Cruz pela coragem e iniciativa em relação ao homem amado. Branca homenageia Zequinha de Abreu diante do imenso público que assistia ao circo. Ela declara seu amor diante da população da cidade onde vive Zequinha. Diante até de sua noiva, Durvalina, que assistia ao espetáculo. Indo na contramão do cinema dominante hollywoodiano, “onde o olhar masculino

⁶⁴ Costa, Cláudio da – *Cinema Brasileiro (anos 60-70) Dissimetria, Oscilação e Simulacro*, Viveiros de Castro/2000/ p. 37

dominante, com o lastro de seu poder político e econômico, além de sexual, relega a mulher á ausência, ao silêncio...”⁶⁵

. 25’42”, Zequinha toca no piano do circo;

O brilho da noite culmina nos bastidores, onde a inspiração de Zequinha atinge o ápice. Em fusão, entra o flash back do moinho de fubá do início do filme. A música *Tico-Tico no Fubá* finalmente se completa na cabeça de Zequinha, que pela primeira vez a toca. Os artistas do circo dançam exaltados e Branca olha apaixonada.

. 52’59” O circo vai embora;

O interiorano Zequinha não encontra coragem para ir embora com Branca.

. 58’39”, Zequinha se casa com Durvalina.

Lima Barreto, interpretando um bandido bravo, aparece no meio do casamento de Zequinha e Durvalina;

. 1hora04’50”, Zequinha recebe a notícia de que os Irmãos Vitale vão publicar sua música;

. 1hora08’50”, Zequinha forma uma banda de música;

No dia e momento de sua primeira apresentação pública recebe a notícia de que os Irmãos Vitale não conseguiram vender nada; vai desgostoso para casa e passa mal do coração;

.1hora23’13”, Zequinha, já em São Paulo;

Começa a enfrentar os meios de comunicação e o Sindicato dos Músicos;

. 1hora28’, Zequinha executa ao piano para Branca a música *Tico-Tico no Fubá*.

⁶⁵ Kaplan, E. Ann – *A Mulher E O Cinema, Os Dois Lados Da Câmara*, Rocco/1995/ p. 20

Já fracassado em sem dinheiro, Zequinha reencontra Branca numa boate onde tocava para viver. Toca para ela e em seguida sai correndo do local cheio de gente e Branca vai atrás e assiste no meio da calçada Zequinha morrer de um ataque do coração. Ao fechar os olhos, desfilam vários locais do mundo tocando “Tico-Tico no Fubá”, numa referência ao posterior sucesso da música, quando o artista já não vivia mais. Essa seqüência foi descrita por Glauber da seguinte maneira:

“...e o final com a célebre música sendo dançada até no Egito, fazia a nossa expressão cinematográfica ficar atrás dos piores filmes mexicanos”⁶⁶.

Uma demonstração clara das contradições da Vera Cruz pode ser verificada em trecho de entrevista concedida por Anselmo Duarte a respeito desse filme: “Então eu peguei o roteiro e falei assim:

‘Sampaio, eles não vão filmar tudo isto aqui! (falei) Era a prática que eu tinha de cinema, eu já tinha feito filme, eu estava a oito anos em cinema. Eles não vão filmar isso aqui’.

. Ele falou: ‘Por quê? Está brincando?’

. Eu falei: ‘Este roteiro está com 2 quilos’.

. Ele falou assim: ‘É muito 2 quilos?’

. ‘Muito. Um roteiro bom tem que pesar 800 gramas, porque depois ele deve ficar com 1 quilo, mas está com 2 quilos já! Então, vai filmar tudo isso prá jogar tudo fora, porque o filme vai ficar com 4, 5 horas. Seja pelo tamanho; eu tinha prática de fazer roteiro, já fazia roteiro e prática de ler roteiro de filme, eu já tinha feito filmes. Eu não estava falando errado. Eu falei isso para o Celi’.

. ‘Porquê você não me falou?’

. Eu falei: ‘Porque é proibido falar!’

. Ele falou: ‘Como é que nós vamos fazer agora?’

⁶⁶ Rocha, Glauber – *Revisão Crítica Do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira/1963/ p. 56

. Eu disse: ‘O que está feito, está, não tem remédio. Mas vamos acelerar o final porque tem muita coisa aí que eu tenho certeza que o Hafenrichter vai cortar’.

. ‘Como é que se faz?’

. Eu disse: ‘Suspende a filmagem amanhã que nós vamos trabalhar no final do roteiro’.

. Ele disse: ‘Eu não posso perder, eu tenho que terminar o filme’.

. Eu falei: ‘Vai cortando o que você pode cortar, tá demais o filme, muito detalhe de cavalo, mulher, muito circo, muito, muito, não vai atrás do Hafenrichter que ele joga tudo no lixo depois, como ele fez com **O Cangaceiro**. É dinheiro que vai ser jogado no lixo. Falei: você está me pedindo?’

. ‘Estou lhe pedindo, Anselmo’.

. ‘Eu fui para casa e fiz o final em 2 dias. Reestruturei todo o final do **Tico-Tico no Fubá**. Cheguei, entreguei para ele, compreende!? Eu criei seqüência nova, que encurtava uma série de coisas. Por exemplo: aquele negócio dele ir de porta em porta vender música é uma realidade da vida do Zequinha. Não estava, eu botei no filme. Eu tinha cortado uma seqüência que eles já tinham filmado, que era a do *Tico-Tico* vencendo no mundo... Era ridículo aquilo. Era rumba... em Cuba... é como aquela música francesa... o can can... é cada país com o seu ritmo... ia mostrando o Tico-Tico no mundo e virando um musical de Hollywood’.

(Observação: a versão assistida do filme tem realmente a seqüência da venda de porta em porta, mas, por outro lado, termina com a do Tico-Tico em vários ritmos musicais e sendo executado em vários países.)

Agora, um trecho de entrevista concedida por Fernando de Barros a respeito:

. Pergunta: ‘É verdade a história que o roteiro estava muito longo...’

. Resposta: ‘É verdade...’

. Pergunta: ‘... e ele teve que ser reduzido e que inclusive o Anselmo Duarte ajudou nessa...’

. Resposta: ‘Não, o Anselmo Duarte não ajudou em nada, ao contrário’...

. Pergunta: ‘Ele disse que ajudou’.

. Resposta: ‘Não, não é verdade’.

6. Policial

“NA SENDA DO CRIME” (1954), argumento de Flamínio Bollini Cerri (também diretor do filme), Fábio Carpi, Alinor Azevedo e Maurício Vasques, tem destacada atuação de Miro Cerni.

O enredo fala de Sérgio (Miro Cerni), um rapaz com vocação para milionário, que não se conforma em ser um simples funcionário no banco de seu tio. Um dia, quando o banco é assaltado, resolve ir atrás do bando e propor ao grupo novos assaltos. O primeiro acontece na casa de uma ricaça paulistana, mas algo dá errado e uma moça é empurrada escada abaixo e morre. Mas Sérgio consegue levar a jóia de valor, vende-a e pede à namorada para depositar o dinheiro em sua conta. A polícia começa a juntar pistas, até que vai atrás do bando. Na fuga, Sérgio morre.

Trechos a serem apontados:

.06’20”, rua sendo lavada, de forma característica da época;

Se existe um filme da Vera Cruz que trabalha com todos os ingredientes da receita hollywoodiana, este se chama **Na senda do Crime**. Aqui, o noir clássico é trabalhado com todos os seus devidos clichês. Mas, afinal, o que seria do filme noir sem os seus clichês? Na cena citada acima, a rua deserta é lavada num jogo de luz e sombras, de acordo com as características que o cinema expressionista alemão emprestou ao noir americano. Docas, ruas sombrias, desertas, terrenos baldios. Os protagonistas caminham apressados após terem saído de um bar suspeito, onde um lustre baixo iluminava a mesa de bilhar e deixava às escuras os rostos dos personagens, devidamente equipados com suas piteiras e seus chapéus.

.11'15”, interessantes e curiosas situações de rua: telefone, engraxate e outras;

O cuidado com os detalhes está aqui presente, como em todos os filmes da companhia. Nessa seqüência, a gang planeja, dentro do carro em movimento, o assalto que aconteceria naquela noite. Travelling subjetivo (ponto de vista dos ocupantes do carro) passeia pela mansão onde deverá ocorrer o assalto, segue pela rua, a velocidade diminui, pessoas cruzam a tela, ao atravessarem a rua. Volta a câmara objetiva. Agora o carro estaciona para que Sérgio possa dar um telefonema, num boteco, com o objetivo de despistar a romântica Jurema (Cleyde Yaconis). Naquela noite eles não poderiam se encontrar. A preocupação com o detalhe está agora em sinalizar o cotidiano das ruas. Um garoto negro, engraxate, lustra os sapatos de Sérgio em plongée, indicando sua posição de inferioridade diante da postura de poder, típica dos gângsteres.

Aqui é importante ressaltar a figura feminina de Jurema, que divide com Margot (Silvia Fernanda), a ala feminina do filme. A figura da mulher no filme noir é quase sempre coadjuvante e encarada de forma negativa. **Na Senda Do Crime**, trabalha o clichê do gênero na figura de Margot, uma mulher fatal que leva Sérgio a cometer os crimes, pois está obcecado em conquistá-la. Ela está em busca de um homem rico. Pretendentes não faltam. Sérgio é seu preferido, mas é preciso que ele tenha dinheiro para ser digno de seu amor. “No filme noir clássico, as mulheres são misteriosas, belas, calculistas, absolutamente sem moral, manipulando machos subjugados”⁶⁷. Jurema representa o tratamento incomum dado à mulher nos filmes da Vera Cruz. Jurema, que arrisca sua vida para tentar salvar a gang, representa a coragem e a sensibilidade puramente femininas, que o cinema tradicional de Hollywood preferiu camuflar em

⁶⁷ Paraire, Philippe – *O Cinema de Hollywood*, Martins Fontes/1994/ p. 65

nome do clichê da “sedução”. Ela não é uma vítima desprotegida, nem tão pouco a *femme fatale*, “como em todos os filmes noir, que literalmente transpira sua sexualidade sedutora” ⁶⁸.

.16’47”, moça é jogada escada abaixo e morre;

O assalto não ocorre como o planejado. A empregada flagra a gang em ação e é jogada do alto da escada.

. 46’10”, cena que acontece num cinema, atrás da tela e com um filme sendo exibido;

A seqüência do assalto ao cinema demonstra a determinação da Vera Cruz em fazer cinema de qualidade. Não apenas na qualidade técnica, mas no que o cinema tem de peculiar, que é a sua linguagem audiovisual. A seqüência se inicia com um plano de conjunto de um tiroteio numa rua deserta. O objetivo é surpreender o espectador, que no primeiro momento não entende o porquê daquela cena. Logo em seguida, entram as legendas durante os diálogos, o que também foge do contexto do filme em questão, que não é legendado. O Contra-plano do público assistindo a um filme no cinema é esclarecedor. A cena inesperada era a do filme que estava sendo exibido no cinema que seria assaltado pela gang de Sérgio.

. 1hora09’ até 1hora11’, perseguição da polícia a Sérgio, no alto de um edifício em construção e que termina com a sua queda e morte.

A morte de Sérgio é assistida pelos policiais e pelo espectador no momento em que a câmara assume o ponto de vista dos policiaes. A câmara subjetiva registra a queda do corpo, do alto de um edifício em construção. A morte se dá após uma clássica cena de perseguição com todos os detalhes cinematográficos que rege a cartilha do bom filme noir. “A fuga do gângster acossado pela polícia ou por seus cúmplice, às vezes pelos dois, é um

⁶⁸ Kaplan, E. Ann – *A Mulher E O Cinema, Os Dois Lados Da Câmara*, Rocco/1995/ p. 22

outro grande tema do filme noir. *Fúria Sanguinária* (1949), de Walsh, *Horas de Desespero* (1955), de Wyler, mostram-nos gângsteres em fuga e seu destino trágico”⁶⁹.

7. Comédia

7.1 **“SAI DA FRENTE”** (1952), objetivando abrir o ramo de filmes dito populares, a Vera Cruz lança Mazzaropi, com argumento e direção de Abílio Pereira de Almeida e onde aparece o cão Duque, que, segundo depoimentos, tinha um salário altíssimo. O humor caipira de Mazzaropi fez grande sucesso popular, tirando na ocasião a Vera Cruz temporariamente de suas dificuldades financeiras.

A trama fala de Isidoro (Mazzaropi), que tem um velho caminhão apelidado de Anastácio e como companheiro o cachorro Coronel. Apesar do estado do caminhão, ele é contratado para levar uma mobília até Santos. Depois de confusões, a viagem termina. O dinheiro pago por quem o contratou é comido por um bode, Coronel é roubado e Isidoro encontra-o num circo. No fim do dia, Isidoro volta a São Paulo.

Trechos significativos:

. 02’40”, aparecimento de Mazzaropi, muito característico;

O filme inicia. A comédia burlesca dá o tom. Isidoro (Mazzaropi), em plano médio, dorme contorcendo os lábios. Som de tic-tac de relógio em off. Zoom-out até plano de conjunto da cama, e criado-mudo onde um enorme despertador toca. Não há cortes. O atrativo fica a cargo de Mazzaropi, que acorda bocejando. O despertador cai. Ele pega a armação do relógio todo estraçalhado e coloca as peças dentro dele, sacode e está pronto, funcionando outra vez.

. 07’15”, cartaz político pregado em um bar;

⁶⁹ Paraire, Philippe – *O Cinema de Hollywood*, Martins Fontes/1994/ p. 63

“Amigo dos pobres” é a inscrição no cartaz de um político pregado no bar. A ironia, em tom de crítica social, incrementa o diálogo do filme com o neo-realismo.

. 10’, as dificuldades para se ligar o caminhão;

O bairro pobre, roupas penduradas nos varais, um homem sai na varanda do cortiço reclamando da vida. Como também foi observado em **Caicara**, a ambientação dialoga com o neo-realismo em contraposição ao tratamento rebuscado da seqüência, a preocupação com os mínimos detalhes. Planos e contra-planos em simetria, o respeito aos raccords de continuidade. Planos detalhes do carro que Isidoro tenta fazer pegar. Tudo isso, somado à dificuldade de encenação envolvendo um cachorro, que precisa executar diversas tarefas para auxiliar seu dono na tentativa de ligar o carro. Esse descompasso é o que levou muitos críticos a considerarem a “ambientação e a temática na Vera Cruz como um simples pano de fundo, uma cor local... já que não há linguagem para indagá-las”⁷⁰.

Isidoro finalmente consegue sair com a missão de encontrar um médico para sua filha que está doente.

. 23’,24”]; Caminhonete perde o freio e sai andando sozinha;

Depois de muita confusão, a caminhonete é encontrada, mas Isidoro é multado por um guarda por ter deixado seu cão dirigir o carro. Mas seu drama não termina por aí. Procura um médico num prédio comercial onde as informações são sempre desencontradas. Seu dinheiro é engolido por uma cabra. Uma noiva em fuga lhe pede carona até Santos, onde encontra um circo que lhe coloca em encrencas. No final tudo acaba bem e ele volta para casa, onde encontra sua filha curada.

A respeito de Mazzaropi em relação à Vera Cruz, escreve Glauco Barsalini:

⁷⁰ Bernardet, Jean Claude – *Cinema Brasileiro, Propostas Para Uma História*, Paz e Terra/1979/ p. 77

“A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, onde o artista iniciou a sua carreira cinematográfica, fora criada em 1949, um ano após o surgimento do TBC, pela mesma pessoa que fundara esse teatro: Franco Zampari. O TBC acabou por se tornar interessante fonte de recursos humanos para a companhia de cinema paulista, e a Vera Cruz tinha o objetivo de se constituir como uma produtora de padrão internacional, capaz de fazer frente às produções internacionais, inclusive às de Hollywood, competindo com elas dentro e fora do país”⁷¹.

O cineasta Mauro Alice lembra que, embora a Vera Cruz se empenhasse em fazer cinema que chegasse a atingir um ‘padrão internacional’, essa competição, com o tempo, se configurou impossível. Em função disso, segundo o cineasta Galileu Garcia, foi necessário fazer filmes mais baratos e com apelo popular, para que se ampliassem as possibilidades de rendimentos da produtora. Nesse momento entrou Mazzaropi como ator, rendendo grandes lucros para essa companhia, através de três filmes: **Sai da Frente** (1951), **Nadando em Dinheiro** (1952) e **Candinho** (1953)”.
Mais adiante, Glauco escreve:

“A sua estréia em cinema deveu-se a um projeto de Abílio Pereira de Almeida, diretor de filmes da Vera Cruz, que intencionava produzir filmes mais baratos e que tivessem alto índice de popularidade no Brasil. O Rio de Janeiro contava com Grande Otelo, Oscarito e outras personagens, cômicas ou não, que conseguiam levar muito público ao cinema. E Abílio queria descobrir, em São Paulo, alguém que se pudesse tornar também um ícone popular, alguém que pudesse atuar num texto que escrevera, o **Sai da Frente** (1951), que conta a história de uma personagem, morador de um cortiço na Bela Vista, dono de um carrinho Ford 29, um caminhãozinho de pequenos transportes. Mazzaropi ainda era desconhecido no meio cinematográfico, mas, desde o momento em que fez o teste, constatou-se que desenvolvera, em sua longa

⁷¹ Barsalini, Glauco, *Mazzaropi, O Jeca do Brasil*, Álamo/2002/ p. 41

experiência de teatro, um tipo que se encaixaria perfeitamente ao perfil do protagonista de ***Sai da Frente***⁷².

7.2 ***“NADANDO EM DINHEIRO”*** (1953), argumento de Abílio Pereira de Almeida, que também dirige o filme ao lado de Carlos Thiré.

A história conta que Isidoro (Mazzaropi), depois de um acidente de carro em frente ao estádio do Pacaembú, descobre ser o herdeiro de uma grande fortuna. Passa então a viver como um milionário, com todas as situações e confusões daí decorrentes. Por exemplo, passa a nadar numa banheira cheia de dinheiro. Mas sua mulher e filha não conseguem se adaptar à vida como ricos. Abandonam Isidoro e voltam para sua humilde casa. Isidoro está então para ser atacado por robôs, que ele havia adquirido de um inventor; quando estão prestes a desfechar o golpe final, ele acorda em sua modesta cama. Tinha sido um sonho!

Considerada uma das melhores comédias brasileiras, pode-se destacar:

. 01’40”, início do filme, acidente em frente do estádio do Pacaembú;

O filme inicia-se com um plano geral para encher os olhos dos paulistanos. A seqüência documenta essa região de São Paulo nos anos 50, ainda tranqüila. Ao fundo, o estádio. No canto direito da tela, três homens passeiam de terno, em primeiro plano. Um ruído de freada com colisão chama a atenção deles, que apontam e olham em direção ao lado esquerdo. Inicia panorâmica para a esquerda, enquadrando o estádio no centro da tela. Curiosos descem a rampa de gramado que sai da rua para o estádio. Em frente ao estádio se vê um aglomerado se formando em torno de um carro. Corta para plano de conjunto. Trata-se de Isidoro e sua caminhonete, o Anastácio, que forma envolvidos num acidente de carro.

.15’, interessantíssima seqüência no interior do banco;

⁷² Barsalini, Galuco, *Mazzaropi, O Jeca do Brasil*, Álamo/2002/ p. 48

De um lado, o diretor tenta convencer Isidoro a deixar lá o dinheiro, enquanto ele, de seu lado, quer ver as notas e moedas todas, quer levar tudo consigo.

. 23'30", chegada à sua modesta casa, levando os sacos cheios de dinheiro; Isidoro é recebido com banda de música e festa. Sua caminhonete abre caminho no *Beco do Conforto*, onde vive, em meio aos moradores que o aplaudem. Com dificuldade, consegue sair do carro e retirar da caçamba da caminhonete dois sacos cheios de dinheiro. As cédulas escapam pelos lados. Os curiosos arregalam os olhos diante de tanto dinheiro. Ele explica o atraso: "levei o dia inteiro contando o dinheiro".

. 31'50", significativa seqüência de Isidoro, já morando na mansão e tentando tomar café da manhã de rico; Durante o café da manhã, servido por uma criada uniformizada, os comentários de Isidoro são o destaque:

- Que laranjão é esse aqui?
- É melão - responde a criada.
- E essa linguiçaiada aqui dentro?
- Melão com presunto.
- Êh, gente burra. Onde já se viu misturar fruta com carne...

Depois de estourar o ovo quente que se esparramou por todos os lados e de recusar o chá, ele resolve tomar café. A criada lhe passa o torrão de açúcar em saquinho.

- O que é isso?
- Açúcar.
- Olha! Açúcar no envelope, por correspondência... Olha! Parece naftalina.

Ele pede para ela retirar tudo aquilo e trazer "uma média, com pão quente e manteiga separada".

. 39'18", Isidoro enche a banheira de notas e de moedas; depois, mergulha dentro e toma banho de dinheiro;

Ao estilo *Tio Patinhas*, Mazzaropi esbanja talento “nadando em dinheiro”.

. 53'28", espécie de circuito interno de TV, através do qual Isidoro acompanha os convidados numa recepção em sua casa; segue-se uma antológica seqüência do jantar;

Plano Geral do salão. Convidados de Isidoro se encaminham para a mesa de jantar. Motivo musical de uma valsa em BG. De pé, em frente à mesa, os convidados esperam Isidoro sentar-se. Depois dele, todos se sentam ao mesmo tempo, como que num movimento ensaiado. Isidoro ajeita o guardanapo e todos o imitam. Em plano médio, Isidoro faz uma pausa e olha em direção dos convidados um pouco irritado. Contra-plano dos convidados que o observam esperando sua próxima ação. Ele então resolve fazer percussão com o garfo nos copos em cima da mesa. Toca qualquer coisa desconexa. Impossibilitados de imitar a inesperada atitude de Isidoro, os convidados apenas o observam e o aplaudem quando ele termina de batucar nos copos.

A “salada”, como define Mauro Alice a respeito dos estilos e tendências que influenciaram a Vera Cruz, não poria deixar de incluir o surrealismo, e nada melhor que o gênero da comédia para citá-lo.

Ainda na seqüência do jantar. A hora da sobremesa é marcada pela “fruta fujona” que literalmente escapa do prato de Isidoro em efeito de trucagem e rola mesa abaixo. Isidoro persegue a fruta em baixo da mesa e observa, num travelling que o acompanha, pernas e pés que de uma forma metafórica revelam o íntimo de cada integrante da mesa. São pés usando meias baratas e sujas, pernas de mulheres sem meias e com pelos à mostra, sandálias baratas e até uma canela usando relógio. Ele cutuca alguns e as reações vão desde uma risada assanhada até um berro desesperado.

. 1hora08'45”, era tudo um sonho;

A mulher e a filha de Isidoro abandonam a mansão e voltam para a casa simples no antigo bairro. Mas Isidoro acorda aliviado. Era um sonho.

7.3 **“UMA PULGA NA BALANÇA”** (1953), argumento, roteiro e diálogos de Fábio Carpi, direção de Luciano Salce, é considerada uma das principais comédias da Vera Cruz e do cinema brasileiro. Estréia da atriz russa naturalizada brasileira Lola Brah.

Conta a estória de um ladrão Dorival (Waldemar Wey) que se deixa prender. Da cadeia, através de anúncios de mortes, começa a encaminhar cartas comprometedoras para o morto; a família, temendo o escândalo, aceita todas as exigências do ladrão preso. Na 3ª vez que o faz, há uma desagradável e inesperada surpresa.

Destaques:

. 00'00”, início original, com dois garotos e um falando: “... uma pulga na balança...”, antes de aparecer o crédito do filme;

Afinal, o que significa essa história de “pulga na balança”? É uma brincadeira infantil, o que é logo esclarecido nos créditos iniciais do filme, quando dois garotos brincam: “uma pulga na balança, deu um pulo e foi à França”.

. 14'43”, é cantada “uma pulga na balança”;

Dorival inicia seu plano. Na prisão, pede ao carcereiro um jornal. Há uma sutil entrada musical em BG que indica expectativa. O espectador é informado através da música, que tem algo de importante relacionado àquele pedido de jornal. “Uma partitura musical adequada e inteligentemente elaborada age apenas sobre os sentidos como criadora de uma determinada ‘ambiência psicológica’ própria a duplicar a receptividade do espectador”⁷³. Dorival recorta anúncios funerários e

⁷³ Martin, Marcel – *A Linguagem do Cinema*, Itatiaia/1963/ p. 103

aponta os dedos para eles. Recita a mesma frase das crianças na abertura do filme. Ao terminar o ‘verso da pulga’, seu dedo se fixa num dos recortes do jornal.

. 23’30” a 28’12”, os herdeiros do morto (no caso, um banqueiro) recebem a carta de Dorival durante a cerimônia do velório;

A primeira carta endereçada a um morto é entregue. Nela, subentende-se a existência de um negócio ilícito entre ele e o morto e que este fora descoberto pela polícia, o que culminou na sua prisão. Só o espectador e o próprio Dorival conhecem o mistério da trama. As informações “secretas” são passadas numa locução em off do protagonista, o que torna a relação do espectador com o personagem principal bastante próxima. “A voz off abre no cinema o rico domínio da psicologia em profundidade tornando possível a exteriorização dos pensamentos mais íntimos”⁷⁴.

. 33’34” a 38’23”, encontro dos herdeiros com Dorival na prisão, na sala do diretor da penitenciária;

Os filhos do morto, inseguros em relação à fortuna da família, aceitam as condições (chantagens de Dorival) que em troca de dinheiro e favores promete não revelar nada a respeito da relação entre ele e o morto.

. 48’15”, interessante cena no cemitério, quando o último a discursar pede licença: “... duas palavras apenas...” e começa a falar, a falar e os participantes do enterro começam a ir embora, a ir embora;

A comédia burlesca da Vera Cruz, encarnada no personagem Mazzaropi, é definitivamente eliminada nesse filme. O que interessa aqui não é fazer rir um público popular, muitas vezes inculto, mas partir para o gênero satírico ou *screwball comedy*, como define Philippe Paraire. A influências

⁷⁴ Martin, Marcel – *A Linguagem do Cinema*, Itatiaia/1963/ p. 98

são de Capra e Lubitsch, “com seus diálogos e roteiros brilhantes que rompem deliberadamente com a grosseria do burlesco”⁷⁵.

. 1hora25’06”, climax final:

Dorival, já solto, entra numa loja e é preso pela polícia; a 3^a vítima que ele selecionou era um bandido e a carta enviada da prisão faz com que a polícia o considere um cúmplice. Dorival volta para prisão, mas seu ardiloso plano mostra-se infalível, pois continua sendo um segredo que só nós, espectadores, conhecemos.

7.4 **“FAMÍLIA LERO-LERO”** (1953), filme feito a partir de uma adaptação de Miroel Silveira de uma peça teatral de Raimundo Magalhães Jr. Interpretação relevante de Walter D’Ávila. Direção de Alberto Pieralisi. O interessante é que o laboratório foi Divulgação Cinematográfica Bandeirantes e não a Rex Filmes, como o de costume nos filmes da Vera Cruz.

Funcionário público pacato, Taveira (Walter D’ávila) lida na repartição com muito dinheiro e em casa com muita conta, pois sustenta mulher e três filhos já adultos. Para se ver livre, dá um golpe e vai para o Guarujá. Sua esposa, Dona Isolina, enfurecida, localiza-o, no mesmo momento em que um investigador também o faz. Taveira pede que o leve para a prisão, pois prefere lá a voltar para a casa. Na prisão, transforma-se no famoso bandido Rabo de Arraia. Mas, um amigo da família resolve cobrir o desfalque que Taveira deu na repartição, o que gera sua liberdade. Taveira volta à sua rotina anterior, sendo que agora com muito mais conhecimento da vida.

Trechos a registrar:

⁷⁵ Paraire, Philippe – *O Cinema de Hollywood*, Martins Fontes/1994/ p.44

.11'18", mulher de Taveira, Dona Isolina, rancorosa e rabugenta, muda rapidamente de atitude quando vê que ele está com um amigo na sala da casa, torna-se educada e meiga;

Taveira é explorado pela família e está entediado com o trabalho na repartição pública, onde trabalha.

. 11'58", menina cantando "amanheceu...";

Exemplo do cuidado na produção. A menina cantora revela um grande talento.

. 17'13" a 22', radiografia de como funciona uma repartição pública;

O atendimento ao público é feito por Taveira, que não consegue resolver nenhum caso. São papéis e mais papéis que devem ser pagos e carimbados em diferentes locais. A pausa para o cafezinho é sagrada, mesmo que seja no meio de um atendimento.

. 33'28", estação de rádio;

Seu filho quer ser cantor de rádio.

. 37'25", estúdio cinematográfico;

Sua filha quer ser atriz.

. 39'11", campeonato de salto;

O outro filho, quer ser atleta. Mas nenhum filho quer saber de trabalhar.

. 58'37", briga na cela da prisão;

Taveira não agüenta mais a vida que leva e resolve simular um desfalque na repartição. Chegando a ser preso.

. 1hora05', Taveira não quer sair da cela da prisão;

Os filhos se vêm obrigados a trabalhar e a mulher começa a sentir sua falta, passando a valorizá-lo. Na prisão, ele é mais feliz.

. 1hora11'50", Taveira conta a sua nova estratégia para a esposa, no quarto da sala;

Na volta para casa, explica que de agora em diante os filhos serão considerados pensionistas e ele o dono da pensão, portanto, só poderá morar na casa quem pagar aluguel.

. 1hora18", palavras finais de Taveira.

Seu plano foi bem sucedido e ele é indenizado por falsa acusação e ainda passa a ocupar o posto de chefe na repartição. O plano final é em formato de testemunhal. Taveira, de terno, fala para o telespectador, olhando em direção à câmara, com enquadramento em plano médio, olhando em direção à câmara, sentado em sua escrivaninha de trabalho:

- Vocês viram o que o abençoado desfalque fez por mim?... Vocês aí devem estar louquinhos para dar um desfalque também. Mas, olhe que isso é fita de cinema, e vocês podem se dar mal. Bem, agora com licença que eu estou até aqui de trabalho.

Zoom-out sutil, ele toma tranqüilamente um cafezinho, enquanto os telefones tocam sem parar.

7.5 **“CANDINHO”** (1954), direção e argumento de Abílio Pereira de Almeida, fotografia de Edgar Brasil.

Tendo como lema “Tudo é para o melhor neste melhor dos mundos”, o filme narra a estória de Candinho que, como Moisés, foi encontrado bebê nas águas do riacho de uma fazenda e adotado pelos seus donos. Mas após o nascimento, tão esperado, de filhos, Candinho passa a ser maltratado pelo dono, até que um dia não suporta e vai embora atrás de sua verdadeira mãe, junto com o jumento de sua estimação, Policarpo. Diversas dificuldades encontra na metrópole de São Paulo, até que

encontra o professor Pancrácio, amigo dos donos da fazenda e que, na verdade, vive à cata de esmolas, ora fingindo que é cego, ora parálítico, Encontra também a filha do dono, Filoca, agora dançarina de cabaré, a quem, depois de muito custo, convence a abandonar o tipo de vida que leva. Um dia, Filoca ganha de presente de Candinho uma espécie de broche, com o qual já foi encontrado quando bebê. De repente, o broche se abre e lá é encontrado um mapa. Voltam para a fazenda e cavam no local indicado; acham uma arca de tesouro, com muitos bens e a indicação de quem foi a mãe de Candinho que, agora rico, casa com Filoca.

Destaques:

. 01'52", motivos religiosos;

Bebê é encontrado numa cesta lembrando a situação em que Moisés foi encontrado. Seu cordão tem a imagem de santo. Seu pai adotivo faz saudação aos céus agradecendo sua chegada e prometendo tratá-lo como um de seus verdadeiros filhos. Mas a chegada dos gêmeos provará o contrário.

. 03'34", "vinte anos depois" e surge Candinho adulto;

Mais uma vez, Mazzaropi inicia o filme acordando e bocejando. Agora ele está num quartinho pobre do lado de fora da casa. Suas roupas maltrapilhas e o motivo musical melancólico indicam que a promessa do pai ao encontrá-lo na cesta, não foi cumprida.

. 05'34", cena que surge surrealisticamente assim como quê de repente, "A formiga é o símbolo do trabalho";

A célebre cena de Candinho sendo chifrado por uma cabra enquanto se lava no rio é seguida pela aparição de um homem de preto usando chapéu, que profetiza um bem maior que está por vir.

. 19'05", Candinho se despede e vai embora da fazenda; segue pela estrada, andando no jumento Policarpo e cantando;

A fotografia é belíssima. Candinho e seu burrico caminham em direção à câmera num travelling que o acompanha. Vai deixando para trás a paisagem de um corredor de árvores que deixam vazar os raios do sol da manhã. Ele canta acompanhado por orquestra e coro extra-diegéticos, ao estilo hollywoodiano. A música, apropriada ao personagem e à situação, se destaca pela qualidade e bom gosto.

. 22'30", Candinho entrando em vilarejo do interior; na praça principal, dança do fandango e briga;

A preocupação com as referências brasileiras está presente em quase todos os filmes. Nesse, a citação do fandango demonstra a pesquisa em relação às festas típicas do interior.

. 30'40", cena simples de Candinho, mas de forte emoção: "Cadê minha mãe?!?";

Candinho sai em busca de sua mãe e não desiste de seu objetivo durante toda a trama.

. 31'44", outra solução surrealista;

Um trem de brinquedo simula a viagem de Candinho e seu jumento até São Paulo.

. 52'38", igreja, devoção a Santo Antônio;

Preocupação em não perder o foco narrativo. Citações bíblicas marcam a trama do começo ao fim.

. 1hora07', tirando retrato em praça, Candinho e Filoca;

Obsessão por fotografias. Citação de Cláudio da Costa destaca a “fascinação pela câmara fotográfica”⁷⁶, presente também em **Caiçara**, na foto do casamento e em **O Cangaceiro**, na pose do bando para a foto.

. 1hora14’50”, chegada de trem na estação do interior; confusão com político que chega no mesmo trem;

. 1hora26’53”, o fazendeiro muda de opinião sobre o casamento de Filoca com Candinho quando toma conhecimento da fortuna que este herdou.

. 1hora30’, original término;

Letreiro FIM aparece escrito nas nádegas da noiva do professor Pancrácio, que se vê após alguém pisar em seu vestido.

8. Litoral

8.1 **“CAIÇARA”** (1950), primeira produção da Vera Cruz. Rodado em Ilha Bela, onde, na época, não tinha energia elétrica e, em decorrência, tiveram de ser deslocados gigantescos geradores, com todas as conseqüências daí decorrentes. Direção e argumento de Adolfo Celi, que teve, entre outros, como assistente, Trigueirinho Neto. Walter Avancini dubla o garoto Chico, Cacilda Becker dubla Zilda Barbosa, Luciano Salce dubla Carlo Zampari; Gessy Fonseca dubla Eliane Lage e Henrique Lobo dubla Mário Sérgio. Distribuição da Universal Filmes.

Marina (Eliane Lage), filha de leprosos, vive num asilo; ao casar com Zé Amaro (Abílio), construtor de barcos em Ilha Bela, é levada para lá; mas sua vida é tediosa e monótona; Zé Amaro bebe muito e participa de farras com outras mulheres. Os homens do lugar cobiçam Marina, que encontra no menino Chico um companheiro; ele é neto de Sinhá Felicidade, adepta

⁷⁶ Costa, Cláudio da, *Cinema Brasileiro (anos 60-70) Dissimetria, Oscilação e Simulacro*, Viveiros de Castro/2000/ p. 35

de bruxarias, inimiga de Zé Amaro, a quem acusa de ter matado a filha, quando esta era sua esposa. A situação muda quando chega Alberto, um marinheiro aventureiro que se apaixona por Marina. Mas Manoel, sócio de Zé Amaro, também está por ela apaixonado. Zé Amaro percebe e dá uma surra em Manoel. Dias depois, vão para o mar testar um barco novo, as águas estão bravias e Manoel aproveita para jogar Zé Amaro nelas. Um acidente com o menino Chico e a morte de Manoel chocam o lugarejo. Marina e Alberto estão livres para o amor.

Partes significativas:

. 11'18", mandinga;

Marina vai pela primeira vez às compras, quando conhece o vilarejo. A seqüência é simples, mas “obedece o ‘bem feito’ cinematográfico convencional da época. Um filme bem feito é bem articulado, suas diferentes partes se interligam de tal forma que a narrativa flui sem saltos ou retrocessos, sem tempos mortos, sem pontos obscuros, para que a história seja bem contada, de modo econômico e elegante”⁷⁷, o que se confronta com a tentativa do filme de dialogar com o neo-realismo. São “os laivos de neo-realismo”, citado por Mauro Alice em entrevista a respeito do filme. O diálogo, nessa seqüência, é um exemplo desse descompasso. A prosa dos habitantes é simples, mas marcada pela precisão dos fatos que revelam e pela eficiência ao situar o espectador na trama que está por se desenrolar:

- Como vai seu Zé Amaro? Fez boa viagem? – pergunta um habitante na janela de sua casa desgastada pela maresia.

- Muito boa, obrigado. – ele responde.

Ao se aproximarem de uma venda, Zé Amaro cumprimenta o vendedor.

- Como vai a vida, Benedito?

- Vida de pobre, seu Zé Amaro.

⁷⁷ Galvão, Maria Rita – *Burgursia e Cinema: O Caso Vera Cruz*, , Civilização Brasileira/1981/ p. 238

- Muito calor, né!
- Nossa senhora, tem dia que os pé num guenta na areia!
- É bom pros fruto. Me dá uma dúzia dessas carambola.
- Ontem eu tava chegando do sítio quando o senhor chegou...

Marina se afasta enquanto os homens conversam. Ela pára assustada e olha em direção a uma porta. A negra Sinhá Felicidade vem de encontro à câmara (ponto de vista de Marina). A iluminação surrealista cria um contraste de sombra na face da velha, o que torna a imagem de Sinhá Felicidade bastante assustadora. Essa quase obsessão fotográfica inspirada pelo expressionismo e presente em vários filmes da companhia, destoa nesse filme em específico, que é fortemente marcado pelo impressionismo da cenografia natural.

É possível encontrar em Marcel Martin uma explicação teórica que contribui para esclarecer a relação da Vera Cruz com a luz expressionista:

“Por mais prestigiosos que sejam esteticamente os efeitos obtidos, não se pode negar que esta iluminação paradoxal e sufocante tenha muitas vezes o papel de uma fácil melodramatização . Quero dizer que o contraste da luz e da sombra tinha geralmente no cinema alemão o sentido de uma luta entre o bem e o mal. Hoje, o preto e o branco fazem alguma vezes pensar em Goya ou Daumier, mas freqüentemente parecem artificiais e fabricados”⁷⁸.

Sinhá Felicidade cumprimenta Marina como se já a conhecesse:

- Bom dia, nhá Marina.
- Como sabe meu nome?
- Eu sei as coisa. Óia, vô fazê uma reza pra mecê... – É interrompida por Zé Amaro.
- Você ainda está viva, bruxa velha!
- Bruxa velha é sua mãe, seu desgraçado, assassino...

⁷⁸ Martin, Marcel – *A Linguagem do Cinema*, Itatiaia/1963/ p. 51

Nesse momento, os habitantes dirigem a atenção para a conversa.

- Berre a vontade, feiticeira de uma figa – rebate Zé Amaro.

Ela vira-se para Marina e diz:

- Tenho dó docê... – e os dois vão embora.

No caminho, Marina pergunta:

- Quem é?
- É uma velha maluca, vive fazendo mandinga e desgraçando os outros.
- Ela fez alguma coisa para você?
- É a mãe da minha primeira mulher. Me odeia.

A versão de Zé Amaro não é a mesma relatada em diálogo pelos habitantes da ilha:

- José Amaro, quando vê a felicidade, fica que nem ouriço – comenta uma mulher, enquanto alguém conclui:
- É remorso... – outro rebate:
- Não sei praquê? Ele não tem culpa que a fia dela morresse.
- O caso é que ele largô a moça na Santa Casa...
- Quarqué jeito, tenho pena da mocinha nova – essa fala entra junto com a imagem do casal em plano geral caminhando na praia ao pôr do sol.

. 26’30”, reza forte;

Zé Amaro viaja à negócios e Sinhá Felicidade vai visitar Marina, quando revela o segredo da morte de sua filha:

- Coitada da Bentinha. Vomitava sangue que dava dó. Eu tava curando ela. Fazendo minhas oração. O desalmado me botô pra fora de casa. Chamô o dotô Herege Parente, que mandô ela prô hospital pra morrê sozinha. Sozinha. Ela e Deus. – Sinhá Felicidade se aproxima de Marina e afirma – Um dia ele mata mecê tamém.

Sinhá oferece fazer uma reza para que Marina encontre um bom marido e se livre de Zé Amaro. Ela se esquivava no início, mas acaba aceitando. Marina é colocada no centro de num círculo feito de ervas. A reza forte até diminui a intensidade de luz no casebre. Novamente a luz expressionista

cria o clima de suspense. Novamente há o descompasso entre o ambiente de inspiração neo-realista e a luz que manipula o real.

. 48'10", congada;

Zé Amaro, embriagado, tem uma crise de ciúmes e ofende Marina na frente de Manoel. Ela foge, e no caminho se depara com uma festa de Congada que se desenrolava na cidade. Momento para documentar o folclore da região bem ao estilo Vera Cruz. A festa se torna elemento integrante da trama. Marina e seu perseguidor, inclusive, prejudicam o andamento da Congada, que é obrigada a fazer uma breve pausa para que os personagens encontrem espaço para correr em meio a fantasias, estandartes e bandeiras.

. 1hora20'18", a pedra que, quando se nela bate toca como se fosse um sino e por isto é conhecida como "pedra do sino";

As rezas de Sinhá Felicidade surtem efeito. Zé Amaro morre e Marina encontra a felicidade nos braços do galã Mário Sérgio, interpretando o marinheiro Alberto. A cena romântica do enlace do casal acontece na pedra do sino, que contrariando a lógica, mas de acordo com a lenda local, emite o som de sinos quando se bate nela. É importante lembrar que Mário Sérgio e Eliane Lage são estreantes nesse filme. Ele era um garoto de praia achado ao acaso em Ilha Bela e ela, uma moça da sociedade paulista. Portanto, até na escolha do elenco se observa uma intenção neo-realista.

8.2 **"LUZ APAGADA"** (1953), direção e argumento de Carlos Thiré.

A trama, desenvolvida com suspense e clima 'noir', apresenta uma cidade pequena (Angra dos Reis) intrigada com a vida que leva o faroleiro, guardião de uma ilha próxima, desde o acidente no mar que matou a sua mulher. Sua filha Glória (Maria Fernanda) de vez em quando vem à cidade, quando conversa muito com Tião (Mário Sérgio), um marinheiro. Se apaixonam, apesar das atitudes misteriosas de Glória. As atitudes de Tião

em relação ao farol se tornam esquisitas na opinião do comandante local da Marinha. Chega então a notícia de que chegará um novo ajudante para o farol; Glória se irrita, o faroleiro fica furioso. Mas este chega e eles precisam obedecer à ordem da Marinha, recebendo, a contragosto, o ajudante, que está sempre a assediar Glória.

O ajudante tempos depois descobre o segredo: o faroleiro, no acidente, ficou cego e não quer que ninguém saiba disso. O ajudante vai até a cidade, bebe muito, provoca Tião, é por ele surrado e, mesmo contra a proibição das autoridades, atravessa de barco o canal à noite. Chega ao farol, corta a corda que protege a amurada, entra na casa, provoca Glória, é atacado pelo faroleiro e, depois, já morto, é por ele levado até a amurada; como é cego, não percebe que a corda foi cortada, escorrega e cai no mar, junto com o corpo do ajudante. Tião, na cidade, detido pelo comandante, fica preocupadíssimo, achando que Glória não suportará a pressão emocional e se matará; seu rosto, no entanto, se ilumina quando vê que a luz do farol voltou a piscar: foi Glória quem ligou o mecanismo!

Partes a serem destacadas:

. 00'32", luz do farol se apaga e aparece o crédito do filme.

O farol é um elemento esteticamente bastante apropriado para o cinema. Essa seqüência de abertura, inicia-se com uma panorâmica da ilha até culminar no farol que se acende. O plano seguinte se fecha no farol num belíssimo contre-plongée do farol enquadrado no canto direto para a entrada dos créditos iniciais. A música prepara o espectador. Trata-se de um filme cheio de mistérios, que busca um afastamento dos temas tradicionais.

. 02'18", comentário, dentro do barco da Marinha, sobre a luz do farol apagada, seguido de mensagem escrita;

A luz expressionista dentro do barco deforma levemente o rosto do marinheiro que comanda o timão. Os dois marinheiros ao lado conversam sobre a necessidade de avisar a marinha que a luz do farol está apagada. Instala-se definitivamente o clima de mistério. Uma leve fusão passa do interior do barco para uma mão que em primeiro plano aciona o telégrafo, devidamente sincronizada ao som do telégrafo. No canto inferior da tela entra a mensagem telegráfica, já na forma escrita, impressa numa filipeta de papel que passa pela tela em primeiro plano.

. 05'17", entrada os oficiais e marinheiros na casa do farol: está tudo desarrumado, com sangue em várias partes e não se vê ninguém.

Um travelling descreve o ponto de vista do oficial e dos marinheiros que estão na porta em plano médio observando o interior da casa do farol. O clima de mistério se intensifica. Há sangue e desordem por todos os lados. Um zoom-out mostra uma gaiola com um pássaro morto observado por um dos marinheiros com expressão assustada. "Era o único amigo que Olavo tinha", explica o oficial, quando é mencionado pela primeira vez o nome do personagem mais misterioso da trama. O travelling continua acompanhando a inspeção dos homens que descobrem fios cortados e mais sangue. Sobem por uma escada em caracol acompanhados pela câmara com auxílio de grua. Inspeccionam o farol que está intacto, foi apenas desligado.

. 11'34", Tião é perseguido na cidade por oficiais e marinheiros.

Tião, um dos marinheiros do barco esconde um segredo e por um motivo desconhecido precisa agir rápido. O oficial quer entender sua estranha tentativa de fuga durante a inspeção do farol. Conseguem detê-lo para um depoimento, mas já na cidade, ele consegue fugir. Esse é um momento de cuidadoso tratamento de montagem, num filme considerado a obra prima de montagem de Hafenrichter para a Vera Cruz. Enquanto foge, Tião se vê encurralado pelos marinheiros que o perseguem e por uma inusitada

banda de música que vem em direção contrária, passeando solitária pela cidade vazia, sem ter nem ao menos um pequeno público a lhe observar. A montagem brinca com os dois pontos de vista de Tião em câmara subjetiva. Depois acompanha o personagem enroscando-se no meio dos instrumentos e músicos da banda, que começam a tocar de forma desconexa e desafinada ao sofrerem a interferência de Tião. Ainda durante a fuga, a câmara assume o ponto de vista de um monte de lenha que está no chão por onde Tião pula por cima durante sua corrida. Apesar do esforço, o personagem é capturado e obrigado a depor diante do oficial. Iniciando-se nesse momento uma narrativa em flash-back, contada por Tião. A voz em off do protagonista se mantém durante todo o filme.

. 17' a 21', Tião anda atrás da esquiva Glória em um parque de diversões. É apresentada a figura feminina principal da trama. E mais uma vez, ela foge do convencional. Cabelos bem curtos, pouca maquiagem, veste-se de maneira bastante recatada. No parque de diversões, seu figurino é preto, com golas redondas e fechadas, o que faz lembrar aqueles vestidos usados por freiras quando não estão de hábito. Seus gestos, como veremos mais adiante, chegam a ser até um pouco masculinizados. Mas, nem mesmo a garota sexy, bem maquiada, com vestido sensual, consegue fazer Tião desistir. Durante a perseguição, Glória entra na barraca do fantasma do parque de diversões. Mais uma vez o clima é de suspense. Nessa seqüência, repete-se o tom inusitado e pouco convencional também observado na seqüência da banda musical. No interior da tenda do fantasma, um trabalho da iluminação e da montagem entremeada com fades e fusões, criam uma sucessão de imagens sinistras de rostos assustadores; no meio deles surge de repente o de Glória que olha fixamente para Tião com uma expressão misteriosa e assustadora. Os ruídos de fantasmas são acompanhados por uma música romântica, criando um impacto criativo na narrativa, onde o elemento sonoro diegético (ruído de fantasmas) se contrapõe ao elemento sonoro extra-

diegético (música romântica), os dois inseridos na seqüência sinistra das imagens de fantasmas.

. 25'06”, Tião chega com a amante na janela e como quê é atrapalhado pela luz do farol que pisca;

Tião, pensativo, espera na janela a amante que se aproxima. Plano médio dos dois recortados pela moldura da janela. Tião olha para algo que lhe chama a atenção do lado de fora. Contra-plano do farol piscando. Tião se sente incomodado e pede: “vamos entrar?” . “O que você tem? – pergunta a moça. Tião fala: “a luz do farol parece que fica espiando a gente”. O diálogo aqui marca o momento em que a amante, na sua ingenuidade, nem imagina o conflito mental vivido por Tião nas últimas horas, enquanto ele cada vez mergulha mais naquele mistério que envolve Glória e o farol. Seu olhar, hipnotizado pela luz do farol, já flagrava seu sentimento. As palavras foram lançadas como complemento. Para Balázs, o diálogo “trouxe ao filme sonoro muitas dificuldades e poucas vantagens. Na maior parte dos casos já compreendemos com os olhos, o que o diálogo continua a dizer-nos. Os atores devem falar claramente e isso obstaculiza a sua mímica. A expressão vocal obstaculiza a expressão mímica”⁷⁹. Na Vera Cruz, não há a preocupação em relação ao ato de falar interferir na expressão do ator. O diálogo na Vera Cruz segue as regras da decupagem clássica, ou seja, “assegura uma continuidade no plano da percepção e da unidade orgânica do filme”⁸⁰.

. 26'17”, Tião, ao levar mantimentos para o farol, encontra novamente Glória e se surpreende com suas atitudes e maneira de ser;

Tião oferece ajuda a um pessoa de costas, chapêu de palha, cabelos muito curtos, calça comprida, camisa, trabalhando na pintura de um bote.

⁷⁹ Balázs, Bela – *Estética do Filme*, Verbo/1958/ p. 137

⁸⁰ Betton, Gérard – *Estética do Cinema*, Martins Fontes/1987/ p. 39

Talvez pensasse ser um rapaz. Quando ela se vira, a surpresa também é do espectador. Num close, Glória olha sorridente em direção à ele.

A atração, percebe-se, é mútua. No entanto, contrariando a regra do cinema dominante americano, é ele, e não ela, o objeto do desejo do espectador. Tião, marinheiro alto, forte e muito bonito é quem assume o papel de objeto sexual, objeto do olhar feminino. Ann Kaplan lembra que

“...quando o homem deixa seu papel tradicional , em que controla a ação e assume o de objeto sexual, a mulher adota o papel ‘masculino’, quase sempre perdendo, ao fazê-lo, as características femininas tradicionais - não aquelas da sedução, mas antes as de bondade, humanidade e maternidade. Agora é sempre fria , enérgica, ambiciosa, manipuladora, exatamente como os homens cuja posição usurpou”⁸¹.

Mas, esse não é o caso de Glória, que como veremos é extremamente sensível e boa, apesar de forte, corajosa e controladora da ação.

. 28’, Tião se encontra domingo no farol com Glória, mas o encontro é atrapalhado pela chegada de um casal de turistas e dois filhos, presumivelmente americanos;

Turistas recebem autorização da capitania para visitarem o farol. Glória os proíbe terminantemente. O que deixa Tião ainda mais confuso.

. 34’40”, Glória fala: “Foi aqui que a minha mãe morreu afogada”;

Glória revela que foi salva pelo pai num acidente numa lancha, mas que sua mãe não teve mesma sorte. Nem seu pai, que desde aquele dia nunca mais saiu do farol.

⁸¹ Kaplan – E. Ann – *A Mulher E O Cinema*, Os Dois Lados Da Câmara, Rocco/1995/ p. 51

. 1hora04'55", o ajudante novo do farol a agarra, ela reage, o pai passa perto e é como se nada estivesse acontecendo; é aí que o ajudante percebe que o faroleiro está cego ("será possível?...");

É revelado o segredo. O pai de Glória ficara cego no acidente de lancha e se fosse descoberto, ele perderia o emprego que tanto amava.

. 1hora08'40" a 1hora10'50", o ajudante, bêbado, vai provocar Tião, que está na casa da amante e eles acabam brigando, com o ajudante apanhando bastante de Tião;

. 1hora13'30" a 1hora20'28", ajudante chega bêbado à casa do farol; Nervoso e rancoroso, procura agarrar Glória, o pai pede que ela saia, tranca a porta, corta os fios de luz e avança sobre o ajudante; depois de muita luta, mata-o; mas morre ao levá-lo até a amurada para jogá-lo ao mar, pois a corda tinha sido cortada e ele cai junto com o corpo.

. 1hora21'50", clímax final.

Termina o flash-back. O depoimento de Tião retorna em fusão. É revelado o mistério da casa do farol revirada e com sangue para todos os lados. A moça, transtornada, prometeu suicidar-se, pois seu pai morreu por causa dela. Tião tentava evitar, por isso estava fugindo no momento da revista ao farol. No entanto, o desfecho sugere final feliz. Ao cair da tarde, o farol se acende.

CONCLUSÃO

Nos anos 90, iniciou-se uma fase de revisão dos antigos modelos sobre “seriedade” cinematográfica e se começa a compreender melhor que a mentalidade cinematográfica de um país não se constrói apenas com “filmes ideológicos”. Mesmo os gênios do cinema precisam de um mercado cinematográfico ativo que movimente o setor, que crie empregos bem remunerados e forme bons técnicos. É nesse sentido, que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz esteve acima de seu tempo, quando tentou criar a viabilidade de um cinema para o nosso país. É nesse sentido que proponho nesse trabalho uma visão mais otimista, ou, pelo menos, mais justa em relação à companhia.

A tendência do meio cinematográfico da época é pela busca da “realidade brasileira”. Foram análises surgidas no bojo do Cinema Novo que transportavam para a área do Cinema o embate: cultura popular/ideologia dominante. A Vera Cruz, de acordo com esse viés de pensamento é personificada como a ideologia dominante que trabalha a favor da indústria cultural e do cinema imperialista americano em vez de buscar nas nossas raízes culturais uma temática para seus filmes.

“Quando se fala da cultura popular, não enquanto manifestação dos explorados, mas enquanto cultura dominada, tende-se a mostrá-la como invadida, aniquilada pela cultura de massa e pela indústria cultural, envolvida pelos valores dos dominantes, pauperizada intelectualmente pelas restrições impostas pela elite, manipulada pela folclorização nacionalista, demagógica e exploradora...”⁸²

A ideologia que se quis implantar no meio cinematográfico daquele momento foi a do vilão (Vera Cruz), parceira do imperialismo americano e a da vítima (cinema brasileiro) arrancada de suas raízes culturais e transformada em artifício. Aliás uma das características da ideologia é que

⁸² Chauí, Marilena – *Cultura e Democracia*/ p. 63

ela não se refere mais a crenças conscientes das pessoas, mas a mitos criados para explicar determinadas formas de pensar da sociedade, como se esses mitos se referissem a uma realidade natural e indiscutível. No entanto, entendo que o que determinou o surgimento de outras propostas contrárias à da Vera Cruz, como o cinema de autor, foi exatamente o fato das anteriores terem existidos.

“Um dos traços fundamentais da ideologia consiste, justamente, em tomar as idéias como independentes da realidade histórica e social, de modo a fazer com que tais idéias expliquem aquela realidade, quando na verdade é essa realidade que torna compreensíveis as idéias elaboradas”⁸³.

Acredito que essas antigas análises não deixarão de ser consideradas, mas passarão a conviver com um ideário mais moderno, também direcionado à propostas novas de linguagem, mas igualmente voltado para a busca de se criar um mercado economicamente viável de produção cinematográfica no Brasil. É nesse sentido que flagramos a herança deixada pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Em termos técnicos, elevou nossa estima, provando que somos capazes de nos colocar de igual para igual com outros países. Em termos de proposta para se viabilizar um cinema no nosso país, ficou o exemplo de um entretenimento cinematográfico que não precisa se pautar unicamente pela fórmula popularesca.

Em termos estéticos, a Vera Cruz apresentou alguns tropeços, justamente porque não teve medo de errar. Apresentou contradições e descompassos entre a linguagem universal cristalizada em Hollywood e a busca, por vezes equivocada, mas idealista e obsessiva, de uma temática nacional aliada a um padrão de qualidade que esta acreditou ser de merecimento para o nosso Cinema Brasileiro.

⁸³ Chauí, Marilena – O Que É Ideologia – Brasiliense/1980/ p. 10

BIBLIOGRAFIA

1. ARNHEIM, Rudolf – A ARTE DO CINEMA – Edições 70/1957.
2. AUMONT, Jaques – A IMAGEM – Papyrus/ 1994.
3. BALÁZS, Bela – ESTÉTICA DO FILME – Verbo/ 1958.
4. BARSALINI, Glauco – MAZZAROPI, O JECA DO BRASIL – Álamo/2002.
5. BAZIN, André – QU'EST-CE QUE LE CINÉMA? – Cerf/ 1975.
6. BERNARDET, Jean-Claude – BRASIL EM TEMPO DE CINEMA – Paz e Terra/ 1977.
7. BERNARDET, Jean-Claude – CINEMA BRASILEIRO, PROPOSTAS PARA UMA HISTÓRIA – Paz e Terra/ 1979.
8. BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita – CINEMA, REPERCUSSÕES EM CAIXA DE ECO IDEOLÓGICA – Brasiliense/ 1983.
9. BETTON, Gérard – ESTÉTICA DO CINEMA – Martins Fontes/ 1987.
10. BURCH, Noel – PRÁXIS DO CINEMA – Perspectiva/ 1992.
11. CAVALCANTI, Alberto – FILME E REALIDADE – Martins Editora/ 1953.
12. CHAUI, Marilena – O QUE É IDEOLOGIA – Brasiliense/1980.
13. COSTA, Cláudio da – CINEMA BRASILEIRO (ANOS 60/70) DISSIMETRIA, OSCILAÇÃO E SIMULACRO – Viveiros de Castro/2000.
14. DELEUZE, Gilles – A IMAGEM-TEMPO – Brasiliense/1990.
15. FACÓ, Ruy – CANGACEIROS E FANÁTICOS – Civilização Brasileira/ 1963.
16. GALVÃO, Maria Rita – BURGUESIA E CINEMA: O CASO VERA CRUZ – Civilização Brasileira/ 1981.
17. GALVÃO, Maria Rita – CRÔNICA DO CINEMA PAULISTANO – Ática/ 1975.
18. GOMES, Paulo Emílio Salles – CINEMA: TRAJETÓRIA NO SUBDESENVOLVIMENTO – Paz e Terra/ 1980.
19. KAPLAN, e. Ann – A MULHER E O CINEMA, OS DOIS LADOS DA CÂMERA – Rocco/1995.
20. MARTIN, Marcel – A LINGUAGEM DO CINEMA – Itatiaia/ 1963.
21. NASCIMENTO, Hélio – CINEMA BRASILEIRO – Mercado Brasileiro/ 1981.
22. PARAIRE, Philippe – O CINEMA DE HOLLYWOOD – Martins Fontes/1994
23. PEREIRA, Geraldo Santos – PLANO GERAL DO CINEMA BRASILEIRO – Borsoi/ 1973.
24. RAMOS, José Mário Ortiz – CINEMA ESTADO E LUTAS CULTURAIS – Paz e Terra/ 1983.
25. ROCHA, Glauber – REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO – Civilização Brasileira/ 1963.
26. SOUZA, Carlos Roberto – A FASCINANTE AVENTURA DO CINEMA BRASILEIRO – Fundação Cinemateca Brasileira/ 1981.
27. TUDOR, Andrew – TEORIAS DO CINEMA – Martins Fontes ed.

28. VIANY, Alex – INTRODUÇÃO AO CINEMA BRASILEIRO – Revan/ 1993.
29. XAVIER, Ismail – SERTÃO MAR- GLAUBER ROCHA E A ESTÉTICA DA FOME – Brasiliense/ 1983.
30. XAVIER, Ismail – O DISCURSO CINEMATOGRAFICO, A OPACIDADE E A TRANSPARÊNCIA, Paz e Terra/ 1984.

ANEXOS

CAIÇARA (1950)

A História se passa no litoral paulista, em Ilha Bela, ambientada numa aldeia de pescadores, misturando aventura, misticismo e romance. Trata-se da primeira produção da Vera Cruz e revolucionou o cinema da época, graças ao seu excepcional padrão técnico. Juntamente com *Terra é Sempre Terra*, marca a passagem de Alberto Cavalcanti pela Vera Cruz e o estilo que ele buscava para a companhia.

Marina (Eliane Lage), filha de leprosos, sai do orfanato onde vivia para casar-se com Zé Amaro (Abílio Pereira), que a vê na rua e se apaixona. Marina encontra nesse casamento uma forma de se livrar da prisão que o orfanato representa para ela. Partem para Ilha Bela, onde Zé Amaro possui um próspero estaleiro em sociedade com Manuel (Carlos Vergueiro), que também se apaixona por Marina. Marina e Zé Amaro se desentendem. Manuel mata Zé Amaro. Enquanto isso, chega à ilha o marinheiro Alberto (Mário Sérgio), que ajuda Marina nesses difíceis momentos. Os dois se apaixonam e terminam juntos.

FICHA TÉCNICA

PRODUÇÃO GERAL: Alberto Cavalcanti

ELENCO: Eliane Lage, Abílio Pereira de Almeida, Carlos Vergueiro, Mário Sérgio,

Oswaldo Eugênio, Maria da Rocha, Kadobayashi, T. Arima, Maria Alice

Domingues, Zilda Barbosa, Celia Biar, Gini Brentani. A. C. Carvalho.

DIÁLOGOS: Afonso Schmidt e Gustavo Nonnenberg.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Carlo Zampari.

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO: Renato Consorte e Geraldo Faria Rodrigues.

FOTOGRAFIA: Chick Fowle.

CINEGRAFISTAS: Nigel Huke, Jacques Deheinzelin e Adalberto Kemeny.

ASSISTENTES DE CINEGRAFISTA: Carlo Guglielmi, Geraldo Gabriel, Oswaldo Kemeny e Jaime Pacini.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

CENOGRAFIA: Aldo Calvo.

MAQUILAGEM: Horace Cecil Fletcher.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: Mauro Alice, Lúcia Pereira de Almeida e Rex Endsleigh.

SOM: Rasmussen e H. Randal

MICROFONISTA: Michael Stoll

MÚSICA: Francisco Mignone regendo Orquestra Mun. de São Paulo.

DISTRIBUIÇÃO: Universal Filmes.

ASSISTENTES DE DIREÇÃO: Agostinho Martins Pereira, Trigueirinho Neto, Oswaldo Kathalian.

DIREÇÃO E ARGUMENTO: Adolfo Celi

TERRA É SEMPRE TERRA (1951)

João Carlos (Mário Sérgio) é um playboy que recebe a incumbência de salvar a fazenda da família que foi abandonada em nome dos compromissos e do conforto da grande cidade (São Paulo). Ao chegar na fazenda encontra o administrador da fazenda Tônico (Abílio Pereira de Almeida) e sua mulher Lina (Marisa Prado).

Lina e João Carlos mostram-se interessados um pelo outro logo que se vêem. Tônico, por sua vez, obcecado pela idéia de comprar a fazenda, finge não perceber a relação que se desenrola entre sua mulher e o recém chegado jovem dono da fazenda. Valendo-se de meios ilícitos, Tônico acaba conseguindo comprar a fazenda mas morre no dia em que se mudaria para a sede, deixando para Lina o posto de proprietária.

João Carlos, que mostra-se um fraco viciado em jogo, rejeita Lina e parte para São Paulo. Ela termina infeliz, tendo em seu ventre o herdeiro da fazenda, filho de João Carlos.

Foi baseado na obra *Paio Velho*, de Abílio Pereira de Almeida.

FICHA TÉCNICA

PRODUÇÃO GERAL: Alberto Cavalcanti.

ELENCO: Marisa Prado, Abílio Pereira de Almeida, Mário Sérgio, Eliane Lage, Zilda Barbosa, Ruth de Souza, Celia Biar, Salvador Daki, Lima Barreto, Queirós Matoso, Renato Consorte, Albino Machado, Ricardo Campos, Venério Fornasari.

DIÁLOGOS: Guilherme de Almeida.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Cid Leite da Silva.

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Geraldo Faria Rodrigues.

FOTOGRAFIA: Chick Fowle.

CINEGRAFISTAS: Nigel Huke e Jacques Deheinzelin.

ASSISTENTES DE CINEGRAFISTA: Carlo Guglielmi e Geraldo Gabriel.

LABORATÓRIO: Rex Filme

CENOGRAFIA: Martim Gonçalves.

MAQUILAGEM: Horace Cecil Fletcher.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: Edith Hafenrichter, Mauro Alice e Rex Endsleigh.

MÚSICA: Guerra Peixe regendo a Orquestra Sinfônica do Teatro Mun. de São Paulo.

CANÇÕES ORIGINAIS: *Nem Eu* de Dorival Caymi e *Qual o Quê* de Jucata e Guio de Moraes,
cantada por Alberto Ruschel.

SOM: Erik Rasmussen.

MICROFONISTA: Michael Stoll.

ASSISTENTES DE DIREÇÃO: Oswaldo Kathalian, R. Perchiavalli e Agostinho Martins Pereira.

DIREÇÃO: Tom Payne.

ÂNGELA (1951)

Um dos mais bem fotografados filmes da Vera Cruz, com locações no sul do país. Marca o período de afastamento de Alberto Cavalcanti da companhia por desentendimentos com a direção da empresa. Foi baseado no conto *Sorte no Jogo*, escritas pelo alemão, Augusto Hoffmann e tem como tema central o vício no jogo.

Considerado um dos melhores momentos da Vera Cruz, conta a história de Ângela (Eliane Lage) e Dinarte (Alberto Ruschel). Ela enfrenta os problemas do jogo em casa por causa do vício do padrasto, Gervásio (Abílio Pereira), perdendo a casa onde mora para Dinarte, para quem Gervásio acumulara uma grande dívida de jogo.

Dinarte, entre outros favorecimentos, deixa Ângela e sua família continuarem a morar na casa porque sente-se atraído pela moça. Ela também se apaixona e aceita se casar com ele com a condição dele largar o vício do jogo. Ele cumpre o prometido, mas a felicidade dura pouco quando ele volta a jogar mas não mais com a sorte de antes. Ângela não o deixa por causa da filha que tiveram juntos e terminam arruinados mas unidos para reconstruírem suas vidas.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Eliane Lage, Alberto Ruschel, Abílio Pereira de Almeida, Inezita Barroso, Ruth de Souza, Luciano Salce, Nair Lopes, Maria Clara Machado, Luiz Calderaro, Miltom Ribeiro, Xandó Batista, Margot Pollice, Renato Consorte, Edson Camargo, Albino Cordeiro, Ester Penteadó.

FOTOGRAFIA: Chick Fowle.

CINEGRAFISTA: Bob Huke.

ASSISTENTES DE CINEGRAFISTA: Carlo Guglielmi e Jaime Pacini.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Pio Paccini.

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO: Geraldo Faria Rodrigues.

DIRETOR DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: Edith Hafenrichter, Álvaro Novais, Ladislau Babuska e Mauro Alice.

MAQUILAGEM: Horace Cecil Fletcher.

SOM: Erik Rasmussen.

ASSISTENTE DE SOM: Michael Stoll.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

MÚSICA: Francisco Mignone regendo a orquestra do Teatro Mun. de São Paulo.

CANÇÕES: *Quem É* de Marcelo Tupinambá, *Enquanto Houver*, de Evaldo Ruy, ária cantada por Maria Sá Earp.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Agostinho Martins Pereira.

PRODUÇÃO E DIREÇÃO: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne.

TICO TICO NO FUBÁ (1952)

Conta a história real de Zequinha de Abreu (Anselmo Duarte), um funcionário público de uma pequena cidade, com enorme talento para a música. Ele divide-se entre o amor de uma meiga moça da cidade e de uma ferosa artista de circo. Opta pela primeira, mas suas vidas são marcadas pela pobreza e a infelicidade.

Seu trabalho é muito apreciado e ele consegue enfim o grande feito de editar suas músicas em São Paulo, indo então para lá morar com a família. Continua fazendo um relativo sucesso. Mas quando estava quase conquistando a tão almejada fama, surgem o rádio e o disco e a indústria da música levam o artista à ruína.

Ele é obrigado a vender suas músicas de porta em porta e a tocar piano em boates. Numa dessas noites de trabalho reencontra a artista de circo, agora casada com um homem rico. Ele passa mal e sai da boate agonizando. Acaba morrendo abraçado ao seu amor do passado no chão de uma calçada.

FICHA TÉCNICA

PRODUÇÃO: Fernando de Barros e Adolfo Celi.

ELENCO: Anselmo Duarte, Tônia Carrero, Marisa Prado, Marina Freire, Ziembski, Modesto de Souza, Francisco de Sá, Abelardo Pinto (Piolin).

ARGUMENTO: Jacques Maret

ROTEIRO: Oswaldo Sampaio.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Cid Leite da Silva.

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Renato Consorte.

DIÁLOGO: Guilherme de Almeida.

FOTOGRAFIA: Chick Fowle e José Maria Beltran.

CINEGRAFISTAS: Euzébio Vergara Adolfo Paz Gonzalez.

ASSISTENTES DE CINEGRAFISTA: Geraldo Gabriel e Hélio Feijó Costa.

CENOGRAFIA: Aldo Calvo e Pierino Massenzi.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

SOM: Erik Rasmussen.

ASSISTENTE DE SOM: Michael Stoll.

MÚSICA: Radamés Gnattali.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Oswaldo Sampaio e Agostinho Martins Pereira.

DIREÇÃO: Adolfo Celi.

APPASSIONATA (1952)

Sílvia (Tônia Carrero) é uma pianista de sucesso, com fama alcançada graças ao casamento com Hauser (Ziembinski), um famoso e rico músico, bem mais velho que ela. Seu amor possessivo por Sílvia a leva a pedir a separação e por isso ele se mata deixando uma carta que foi escondida pela governanta da casa, que o amava.

Sílvia é acusada de matar Hauser, mas por falta de provas, ela não é condenada, mas resolve passar um período na casa de praia de uma amiga, longe de tudo e de todos. A suspeita do assassinato a persegue, prejudicando sua vida e seu trabalho, mas um romance vivido na praia com Pedro (Anselmo Duarte), apesar de durar pouco lhe dá forças para retomar o trabalho.

Sílvia se casa com Luís Marcos (Alberto Ruschel) mas o estigma da morte de Hauser também acaba com seu casamento. O corajoso Pedro é quem vai libertar Sílvia de sua aflição, conseguindo a carta que comprova o suicídio de Hauser. Apesar disso, Sílvia não aceita ficar com Pedro, pois não se sente mais aberta ao amor, preferindo ficar sozinha com sua música.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Tônia Carrero, Anselmo Duarte, Alberto Ruschel, Ziembinski, Abílio Pereira de Almeida, Salvador Daki, Edith Helou. Josef Guerreiro, Dina Lisbôa, Lima Netto, Paulo Autran, Francisco de Sá, Jaime Barcellos, Elísio de Albuquerque, Luiz Calderaro, Vera Sampaio, Joe Kantor, Xandó Baptista.

ARGUMENTO ORIGINAL: Chianca de Garcia.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO E ROTEIRO: Agostinho Martins Pereira.

DIÁLOGOS: Senhora Leandro Dupré e Guilherme de Almeida.

FOTOGRAFIA: Ray Sturgess

CINEGRAFISTAS: A. Paz Gonzalez, Jack Lowin, Sidney Davis.

ASSISTENTES DE CINEGRAFISTA: Geraldo Gabriel, Hélio F. Costa.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Renato Consorte

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: Edith Hafenrichter e Mauro Alice.

SOM: Erik Rasmussem.

TÉCNICO DE GRAVAÇÃO: Michael Stoll

CENOGRAFIA: João Maria dos Santos.

MAQUILAGEM: Horace Cecil Fletcher.

CONCERTISTA DE PIANO: Yara Bernette.

MÚSICA: Enrico Simonetti.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

DIREÇÃO: Fernando de Barros.

SAI DA FRENTE (1952)

Filme que lançou o personagem Mazzaropi, dando continuidade ao objetivo iniciado com Tico Tico no Fubá, de produção de fitas que atingissem um público maior e mais popular. Esse personagem representa uma substituição da companhia do “padrão de qualidade internacional pelo melhor padrão possível”²¹. O filme lança também o treinado cão Duque, contratado pela companhia com salário maior que de muitos atores secundários.

Isidoro Colepícula, morador do *beco do conforto*, vive situações inusitadas ao sair de casa acompanhado pelo seu cão, à procura de um médico para sua filha doente. Como trabalha fazendo carreto no seu caminhãozinho, acaba pegando alguns trabalhos pelo caminho vivendo várias situações inusitadas.

Seu caminhão desengatado sai andando sozinho pela cidade e é encontrado por um guarda que multa Isidoro porque o seu cachorro é quem estava dirigindo o carro. Procura um médico num prédio comercial onde as informações são sempre desconhecidas. Seu dinheiro de um pagamento de trabalho é engolido por uma cabra. Uma noiva em fuga lhe pede carona até Santos, onde ele encontra um circo que lhe coloca em encrencas. No final tudo acaba bem e ele volta para casa e encontra sua filha curada.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Mazzaropi, Lady Veloso, Leila Parisi, A. C. Carvalho, Solange Rivera, Nieta Junqueira, Luiz Calderaro, Chico Sá, Vicente Leporace, Luiz Linhares, Francisco Arisa, Xandó Batista, Bruno Barabani, Danilo de Oliveira, Renato Consorte, Principes da Melodia e o cão Duque.

ARGUMENTO: P. de Almeida e Tom Payne.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Pio Piccinini.

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Geraldo Faria Rodrigues.

FOTOGRAFIA: Nigel Huke.

CINEGRAFISTAS: Jack Mills.

ASSISTENTE DE CINEGRAFISTA: Carlos Guglielmi.

CENOGRAFIA: Pierino Massenzi.

SOM: Erik Rasmussen e Ernest Hack.

MAQUILAGEM: Valerie Fletcher.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: Alvaro Novais, Mauro Alice, Germano Arlindo.

MÚSICA: Radamés Gnattali.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Carlos Thiré.

DIREÇÃO: Abílio Pereira de Almeida.

NADANDO EM DINHEIRO (1952)

O mesmo caminhão de *Sai da Frente* bate em um carro caro. Após discussão, o homem bem vestido sai do banco de trás e procura levá-lo até sua casa. Mazzaropi é levado à uma casa de alto padrão; seu nome é Isidoro Colepícula. É muito bem tratado e levado a se tornar o herdeiro de um homem muito rico, que é seu avô. Ele começa a viver situações de rico a partir do velório, quando é cumprimentado por muitas pessoas da alta sociedade. Vai ao banco e tira 20 mil cruzeiros e conta nota por nota. É recebido com festa na rua onde mora. Vai morar na mansão que herdou e começa a sofrer as vicissitudes de um rico.

No final, acorda e descobre que tudo foi um sonho e diz: “ainda bem que não é verdade”.

FICHA TÉCNICA:

ELENCO: Mazzaropi, Dy Veloso, A . C. Carvalho, Nieta Junqueira, Liana Duval, Carmem Muller, Simone de Moura, Vicente Leporace, Xandó Batista, Francisco Arisa, JaimePernambuco, Ayres Campos, Napoleão Sucupira, Domingos Pinho, Nelson Camargo, Bruno Barabani, Giordano Martinelli e o cão Duque.

ARGUMENTO: Abílio Pereira de Almeida.

FOTOGRAFIA: Nigel Huke.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

SOM: Rasmussen e Ernest Hack.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Toni Rabatoni e Sergio Hingst.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Pio Piccinini.

MÚSICA: Radamés Gnatalli.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

DIREÇÃO: Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré.

VENENO (1952)

Nesse filme, com forte influência expressionista na fotografia, Anselmo Duarte interpreta Hugo Ferreira que, obcecado por sua mulher (Gina) que o ignora, passa a ter constantes alucinações e pesadelos. Descobre uma prostituta (Diane), que é sócia de sua mulher e torna-se seu amigo. Enquanto isso, Gina continua fazendo pouco caso de Hugo, até que este resolve assassiná-la. Decide então convidar Diane para viver com ele e esta logo aceita, iludida pelas promessas de Hugo, de proteção, tranquilidade econômica e carinho. Mas com o tempo, ele começa a exigir que a moça assuma a identidade de Gina para despistar as suspeitas do assassinato. Ela não concorda e a trama é descoberta pela polícia, que o persegue até a morte.

Com o consentimento do delegado que sente simpatia por ela, Diane continua a morar na casa de Hugo, tendo que assumir para isso a identidade de Gina.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Leonora Amar, Anselmo Duarte, Ziembinski, Paulo Autran, Jackson de Souza.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Dino Badessi.

FOTOGRAFIA: Edgar Brasil.

CINEGRAFISTA: Jack Mills.

SOM: Erik Rasmussem.

MAQUILADOR: Eric Rzepecki.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTE DE EDIÇÃO: Wladslaw Babuska.

MÚSICA: Enrico Simonetti.

CENÁRIOS: João Maria Dos Santos.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Renato Marques.

ARGUMENTO E DIREÇÃO: Gianni Pons.

CANDINHO (1953)

Candinho (Mazzaropi) é encontrado numa fazenda numa cesta.

Com 20 anos, relegado a um simples empregado, beija Filó (Marisa Prado), a filha legítima do dono da fazenda, e é repreendido severamente. Resolve ir embora procurar sua verdadeira família. Em São Paulo vive os dramas de uma pessoa ingênua num grande centro. Um dia encontra o “Professor” (Adoniram Barbosa), que havia conhecido como hóspede da fazenda. Ele é falante e filósofo e vive de esmola, fingindo ser doente ou cego.

Candinho procura Filó, que virou dançarina na capital; na verdade trabalha numa casa noturna e é explorada por homens. Leva-a para a casa do “Professor” e vão um dia atrás de uma tesouro revelado numa mala. Ao desenterrarem o tesouro, descobrem papéis que provam que Candinho é o herdeiro legítimo da fazenda e de muitos outros bens.

Casa-se com Filó e o “Professor” se casa no mesmo dia com a tia de Filó.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Mazzaropi, Marisa Prado, Ruth de Souza, Adoniram Barbosa, Benedito Corsa, Xandó Batista, Domingos Terras, Nieta Junqueira, Labiby Madi, Aires Campos, Sydnéa Rossi,

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Cid Leite da Silva.

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Rigoberto Plothow

FOTOGRAFIA: Edgar Brasil.

CINEGRAFISTA: Jack Mills.

ASSISTENTE DE CINEGRAFISTA: Jaime Pacini.

DIRETOR DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: Mauro Alice e Katsuishi Inaoka.

MAQUILAGEM: Horace Cecil Fletcher.

SOM: Erik Rasmussen.

CENOGRAFIA: Gomide.

MÚSICA: Gabriel Migliori.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: César Memolo e Léo Godoy.

ARGUMENTO E DIREÇÃO: Abílio Pereira de Almeida.

O CANGACEIRO (1953)

Inspirado em Lampião, trata de um suposto Capitão Galdino (Milton Ribeiro), e seu bando de Cangaceiros, entre eles, Teodoro (Alberto Ruschel), o herói da trama que se caracteriza por ter índole boa, ao contrário dos outros.

Galdino põe em prática seu plano de capturar a professora de um vilarejo, Olívia (Marisa Prado), para exigir resgate. No entanto, é libertada do seu cativo pelo corajoso Teodoro, que a ama e é logo retribuído pelo amor de Olívia.

Teodoro luta até suas últimas forças e consegue salvá-la, mas terá que enfrentar a ira de Galdino, que se julga traído. Teodoro é assassinado pelo bando e na sua agonia ainda encontra forças para declarar seu amor à terra do sertão.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico, Ricardo Campos, Adoniram Barbosa, Neusa Veras, Zé do Norte.

HISTÓRIA E ADAPTAÇÃO: Lima Barreto.

DIÁLOGOS: Raquel de Queiroz, sobre originais de Lima Barreto.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Renato Consorte e Cid Leite da Silva.

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Rigoberto Plothow e Walter Tomaz.

FOTOGRAFIA: Chick Fowle.

CINEGRAFISTAS: Ronald Taylor.

ASSISTENTES DE CINEGRAFISTA: Oswaldo Kemeny, Marcelo Primavera.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: José Baldaconi e Lúcio Braun.

DIREÇÃO DE AMBIENTE, FIGURINO E DESENHO DE PRODUÇÃO: Caribé.

CENOGRAFIA: Pierino Massenzi.

MAQUILAGEM: Victor Merinov.

MÚSICA: Gabriel Miglioni

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Galileu Garcia.

DIREÇÃO: Lima Barreto.

CANÇÕES: *Mulé Rendera* (anônimo), *Chiquinho Olé* (anônimo), *Minervina* (anônimo), *Lua Bonita* (Zé do Norte), *Meu Pinhão* (Zé do Norte), *Sodade, Meu Bem, Sodade* (Zé do Norte).

UMA PULGA NA BALANÇA (1953)

Dorival (Waldemar Wey), simula um assalto para que, na prisão, possa por em prática seu plano para ficar rico: ele escreve cartas para pessoas mortas, escolhidas pela seção funerária dos jornais. Na carta ele informa que um fictício negócio ilícito entre ele e o falecido tinha sido descoberto pela polícia e por isso ele estava preso.

As ricas famílias dos mortos, sempre inseguras em relação às suas fortunas, acabam oferecendo altas somas à Dorival em troca do silêncio sobre os supostos negócios suspeitos dos falecidos.

No final, Dorival cai na sua própria armadilha, enviando uma carta para um morto realmente criminoso, a polícia descobre a carta e ele acaba sendo preso como cúmplice.

FICHA TÉCNICA

ARGUMENTO, ROTEIRO E DIÁLOGOS: Fábio Carpi.

ELENCO: Waldemar Wey, Gilda Nery, Luiz Calderaro, Ermínio Spalla, Paulo Autran, Ruy Affonso, John Hebert, Mário Sérgio, Lola Brah, Maurício Barroso, Aramando Couto, Jaime Barcellos, Vicente Leporace, Geraldo José de Almeida, José Rubens, Celia Biar, Labiby Madi, Maria L. Splendore, Tito L. Baccarim, João Rosa, Fausto Zip, Geraldo Ambrosio, Xandó Batista, Pilade Rossi.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Vittório Cusani .

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Geraldo Faria Rodrigues.

FOTOGRAFIA: Ugo Lombardi.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: Mauro Alice, Erik Rasmussen, Ernest Hack.

CENOGRAFIA: Ítalo Bianchi.

MÚSICA: Enrico Simonetti.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: José Geraldo Santos Pereira.

DIREÇÃO: Luciano Salce.

SINHÁ MOÇA (1953)

Rodolfo (Anselmo Duarte) é um anti-escravocrata que, como estratégia de luta, finge estar ao lado dos escravocratas. Engana até mesmo Sinhá Moça (Eliane Lage), que passa a ignorá-lo por considerá-lo insensível à causa dos escravos. Ela também rebela-se contra a crueldade de seu pai, que manda torturar um negro até a morte como castigo por tê-lo desacatado.

Enquanto isso, Rodolfo articula-se junto aos negros e o padre da região no sentido de organizar um movimento de derrubada da escravidão. Mas é obrigado a interromper seus planos para ajudar escravos que puseram tudo a perder se rebelando antes do momento planejado.

No final, ao descobrir a verdadeira personalidade de Rodolfo, Sinhá Moça se entrega aos seus braços em meio às comemorações da assinatura da lei Áurea.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Anselmo Duarte, Eliane Lage, Ruth de Souza, Henricão, Ricardo Campos, Eugênio Kusnet, José Policena, Marina Freire, Ester Guimarães, Domingos Terras, João da Cunha, Arthur Herculano, Lima Neto, Renato Consorte, Maurício Barroso, Labiby Madi, Major Bradaschio, Abílio F. Guimarães, Danilo de Oliveira, Oswaldo Barros, Walfredo A. Caldas, João Ribeiro Rosa, Fortunato Cestari, Henri de Zeppelin, Oswaldo Sampaio, Ralpo da Cunha Matos, Francisco Rodrigues, Luiz A. Celso de Oliveira, Alcides E. de Souza, Jaime Pernambuco, Luiz Alves Lima, Aparecido José dos Santos, Samuel dos Santos, Eberson de Oliveira, Amelio de Souza, João Franco Xango, Leonel Simões de Paula, José de Almeida, Cavagnoli Neto.

ROTEIRO: Fabio Carpi (adaptação do romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes)

PRODUÇÃO: Edgard Baptista Pereira.

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Ralpo da Cunha Mattos.

FOTOGRAFIA: Ray Sturgess.

CINEGRAFISTA: Jack Lowin.

ASSISTENTES DE CINEGRAFISTA: Geraldo Gabriel, Luiz Gonzaga Gonçalves.

SOM: Erik Rasmussen.

CENÁRIO: João Maria dos Santos.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTES DE EDIÇÃO: Edith Hafenrichter e Américo de Souza.

CO-DIRETOR: Oswaldo Sampaio.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

DIREÇÃO: Tom Payne.

ESQUINA DA ILUSÃO (1953)

Dante Rossi (Luiz Calderaro), chefe de uma família de descendentes de italianos, leva uma vida modesta, mas um dia resolve se fingir de rico para impressionar o irmão, Camilo Rossi (Waldemar Wey) que está de visita à cidade.

O plano tem a convivência de Alberto (Alberto Ruschel), chofer do dono de uma próspera metalúrgica, Atilio Rossi (Renato Consorte), que por coincidência tem o mesmo sobrenome de Camilo. Alberto aceita participar da farsa porque se apaixona pela filha de Camilo, Luiza (Ilka Soares).

A farsa é descoberta, mas a esposa de Atilio se comove com a história e obriga o marido a ajudar Dante e Alberto.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Luiz Calderaro, Alberto Ruschel, Ilka Soares, Waldemar Wey, Renato Consorte, Josef Guerreiro, Nicette Bruno, Benedito Corsi, Rubens Costa, Marina Freire, Dina Lisboa, Elisio de Albuquerque, Adoniram Barbosa, Wallace Viana, Labiby Madi, Tito L. Baccarin, José Mercaldi, Edith Helou, Ítalo Rossi, Honorio Martinez, Nancy Campos, Marisa Giorgi, Francisco Arisa, Francisco Tamura.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Vittorio Cusani

FOTOGRAFIA: Ugo Lombardi.

CENOGRAFIA: Luciano Gregory.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

MONTAGEM: Carla Civelli.

SOM: Erik Rasmussen e Ernest Hack.

MÚSICA: Enrico Simonetti.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ARGUMENTO E DIREÇÃO: Ruggero Jacobbi.

FAMÍLIA LERO-LERO (1953)

Extraído da obra homônima de Raimundo Magalhães Jr., A família Lero-Lero é uma bem sucedida comédia da Vera Cruz. Conta a história de um pai de família, Aquiles Taveira (Walter D'avila), submisso à mulher (dona Isolina) e explorado pelos três filhos que insistem em suas frustradas carreiras artísticas e esportivas.

Um dia, Aquiles se revolta e abandona tudo com um plano na cabeça: simular um desfalque na repartição pública onde trabalha, chegando até a ser preso por isso. Os filhos, então, se vêem obrigados a trabalhar e a mulher começa a sentir a falta que sua ausência representa, passando a valorizá-lo.

O plano foi bem sucedido e Aquiles é indenizado por falsa acusação e ainda toma o lugar do chefe. Quanto à família, ele passa a manter sob seu controle.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Marina Freire, Luiz Linhares, Elisio Albuquerque, Helena Barreto Leite, Ricardo Bandeira, Paulo Geraldo, Landa Santis, Marly Bueno, Felipe Wagner, Labiby Madi, Dires Pires, Anna Darsonval, Walfredo Caldas, Tito Baccarin, João Ribas.

ROTEIRO: Gustavo Nonnemberg e Alberto Pieralisi.

CENOGRAFIA: Luciano Gregory.

FOTOGRAFIA: Edgar Eichhorn.

MAQUILAGEM: Victor Merinov

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Vittorio Cusani.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

MONTAGEM: Carla Civelli.

SOM: Erik Rasmussen e Ernest Hack.

MÚSICA: Gabriel Migliori.

LABORATÓRIO: Divulgação Cinematográfica Bandeirante.

DIREÇÃO: Alberto Pieralisi.

LUZ APAGADA (1953)

Uma trama de suspense e mistério envolvendo um marinheiro, Tião (Mário Sérgio), o comandante de um farol, Olavo e sua filha Glória (Maria Fernanda).

Tião chega à serviço numa ilha onde funciona um farol e se apaixona pela misteriosa Glória, que durante toda a trama esconde um importante segredo: seu pai Olavo ficou cego e não poderia mais comandar o farol. Esse mistério atrapalha o romance entre os dois e Tião se afasta.

Quem descobre o segredo é Daniel, o novo ajudante do farol. Ele, então, promete silêncio em troca de ter Glória como amante. Olavo e Daniel se enfrentam e acabaram morrendo. Desesperada, Glória ameaça suicídio. Tião tenta impedir. Ela foge. Porém, na mesma noite o farol é aceso, o que poderia indicar que ela ainda vive.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Mário Sérgio, Maria Fernanda, Fernando Pereira, Arlindo Baptista, Erminio Spalla, Sergio Hingst, Helena Barreto Leite, Nelson Camargo, Victor Merinov, Luciano Pessôa, Antônio Coelho, David Novak, Araujo Salles, Renato Pacheco e Silva.

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Dino Badessi.

SUPERVISÃO DE PRODUÇÃO: Vittorio Cusanni.

CENOGRAFIA: Pierino Massenzi.

FOTOGRAFIA: Nigel C. Huke.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTE DE EDIÇÃO: Wladslaw Babuska.

SOM: Erik Rasmussen e Ernest Hack.

ASSISTENTE DE SOM: Michael Stoll

MÚSICA: Enrico Simonetti.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: José Geraldo Santos Pereira.

ARGUMENTO E DIREÇÃO: Carlos Thiré.

NA SENDA DO CRIME (1954)

Filme com forte influência do policial noir americano, com tendência expressionista na fotografia., onde um grupo de amigos resolve montar uma quadrilha para fazer assaltos. Sérgio (Miro Cerni), o chefe do grupo, quer a todo custo melhorar de vida por causa da sua paixão por Margot (Sílvia Fernanda), uma vedete que vive em busca de homens ricos, fazendo pouco caso dele.

Para atingir seus objetivos engana seus amigos, seduzindo Jurema (Cleyde Yaconis), irmã de um dos componentes da quadrilha porque esta é quem guarda o dinheiro dos assaltos. O desentendimento entre eles acaba levando Sérgio a cometer um assassinato e ao fugir da polícia, termina despencando de um prédio e morre.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Miro Cerni, Cleyde Yaconis, Sílvia Fernanda, Josel Guerreiro, Nelson Camargo, Salvador Daki, José Policena, Marly Bueno, Pedro Petersen, Lima Netto, AryFerreira, Renato Consorte, Wanda Hamel, Mira Giorgi, José Mercaldi, Vicente Leporace.

ARGUMENTO E ROTEIRO: Flaminio Bollini Cerri, Fábio Carpi, Alinor Azevedo, Maurício Vasquez.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Pio Piccinini.

FOTOGRAFIA: Henry E. Fowle.

MAQUILAGEM: Valerie Fletcher.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTE DE EDIÇÃO: Edith Hafenrichter.

DIREÇÃO DE SOM: Erik Rasmussen, Ernest Hack e Michael Stoll.

MÚSICA: Enrico Simonetti.

CANÇÃO: *Neblina*, cantada por Isaura Garcia.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Galileu Garcia.

DIREÇÃO: Flaminio Bollini Cerri.

É PROIBIDO BEIJAR (1954)

Neste filme, a Vera Cruz escolhe como gênero uma comédia romântica que envolve June (Tônia Carrero) e Eduardo (Mário Sérgio).

A trama se desenvolve a partir de uma aposta entre o pai de June (Ziembinski) e seu amigo: June teria que seduzir um rapaz e conseguir viver às custas dele durante alguns dias sem permitir-se ser beijada.

Eles acabam se apaixonando e o inevitável beijo acontece poucos minutos após o pai de June ter ganho a aposta.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Tônia Carrero, Mário Sérgio, Ziembinski, Inezita Barroso, Otello Zeloni, Renato Consorte, José Rubens, Vicente Leporace, Victor Merinov, Ayres Campos, Margot Bittencourt.

ARGUMENTO: Alessandro de Stefani.

ADAPTAÇÃO E ROTEIRO: Fabio Carpi e Maurício Vasquez.

DIRETOR DE PRODUÇÃO: Dino Badessi.

FOTOGRAFIA: Ugo Lombardi.

CENOGRAFIA: João Maria dos Santos.

MAQUILAGEM: Eric Rzepecki.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

ASSISTENTE DE EDIÇÃO: Giuseppe Baldaconi.

SOM: Erik Rasmussen e Ernest Hack.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

DIREÇÃO: Ugo Lombardi.

FLORADAS NA SERRA (1954)

Num passeio nas montanhas, Lucília (Cacilda Becker) descobre por acaso que tem tuberculose. Se interna num luxuoso asilo nas montanhas, inicia o tratamento e apresenta melhora.

Um dia, conhece Bruno (Jadel Filho), também doente, que se interna num asilo próximo, porém mais simples. Eles se apaixonam, vivendo fortes emoções, contrariando as recomendações do médico de Lucília, Dr. Celso (Miro Cerni).

Bruno logo se cura e começa a se mostrar arredio em relação à Lucília. Mais uma vez contrariando o médico, ela entra em depressão e começa a piorar a cada dia enquanto Bruno vai embora da Serra.

FICHA TÉCNICA

ELENCO: Cacilda Becker, Jardel Filho, Miro Cerni, Ilka Soares, Silvia Fernanda, Gilda Nery, Marina Freire, Lola Brah, John Hebert, Celia Helena, Jaime Barcellos, Rubens Costa, Jaime Pernambuco, Marisa Luisa Ourdan, Margarida Mayer, Camila Cardoso, Marcelo Fiori, José Mauro de Vasconcelos, Liana Duval.

PRODUÇÃO: Pedro Moacyr e Galileu Garcia.

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Ralpho da Cunha Mattos e Lores Cavazzini.

ARGUMENTO, ROTEIRO E DIÁLOGOS: Fábio Carpi.

CENOGRAFIA: João Maria dos Santos.

FOTOGRAFIA: Ray Sturgess.

CINEGRAFISTAS: Jack Lowin e Sidney Davies.

ASSISTENTES DE CINEGRAFISTA: Geraldo Gabriel, Hélio F. Costa, Hector Femenia.

CHEFE DE EDIÇÃO: Oswald Hafenrichter.

MONTAGEM: Mauro Alice.

SOM: Erik Rasmussen e Ernest Hack.

ASSISTENTE DE SOM: Michael Stoll

MÚSICA: Enrico Simonetti.

LABORATÓRIO: Rex Filme.

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Galileu Garcia.

DIREÇÃO: Luciano Salce.

