



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

LEANDRO CÉSAR CARAÇA

**DESTINO, APUROS E PAPAGAIOS:
A HISTÓRIA DA MULTIFILMES**

Campinas

2018

LEANDRO CÉSAR CARAÇA

**DESTINO, APUROS E PAPAGAIOS:
A HISTÓRIA DA MULTIFILMES**

**DESTINY, TROUBLES AND PARROTS:
THE HISTORY OF MULTIFILMES**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em
Multimeios.

ORIENTADOR: IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO LEANDRO CÉSAR CARAÇA, E ORIENTADO
PELO PROF. DR. IGNACIO DEL VALLE DÁVILA.

Campinas

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Juliana Ravaschio Franco de Camargo - CRB 8/6631

C257d Caraça, Leandro Cesar, 1976-
Destino, apuros e papagaios : a história da Multifilmes / Leandro Cesar
Caraça. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Ignacio Del Valle Dávila.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Cinema - Brasil. 2. Cinema - São Paulo (Estado) - História. 3. Diretores e
produtores de cinema. 4. Cinema - Produção e direção - História. I. Del Valle
Dávila, Ignacio, 1982-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Destiny, trouble and parrots : the history of Multifilmes

Palavras-chave em inglês:

Movies - Brazil

Cinema - São Paulo (State) - History

Directors and producers of cinema

Cinema - Production and direction - History

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Ignacio Del Valle Dávila [Orientador]

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Reinaldo Cardenuto Filho

Data de defesa: 23-04-2018

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LEANDRO CÉSAR CARAÇA

ORIENTADOR: IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

MEMBROS:

PROFº. DRº. IGNACIO DEL VALLE DÁVILA

PROFª. DRª. MARIANA DUCCINI JUNQUEIRA DA SILVA

PROFº. DRº. REINALDO CARDENUTO FILHO

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 23.04.2018

*Em memória de Nuno Cesar Pereira de Abreu,
Glaucio Mirko Laurelli e Maria Rita Galvão.*

Agradecimentos

Ao final deste trabalho, há muitas pessoas e instituições a agradecer.

Agradeço, primeiramente, ao professor Ignacio Del Valle Dávila, pela imensa paciência e por ter me ajudado com este projeto até o fim. Agradeço também ao professor Nuno Cesar Pereira de Abreu, *in memoriam*, por ter acolhido meu trabalho no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, e ao professor André Oliva Teixeira Mendes, pela orientação de Iniciação Científica que deu origem a esta investigação.

Agradeço ainda aos docentes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas pela oportunidade de aqui realizar este trabalho, e também à Secretaria e à Coordenação do Centro de Pós-Graduação pela imensa ajuda. Finalmente, agradeço à CAPES pela concessão de bolsa que possibilitou a dedicação a este trabalho.

É fundamental ainda agradecer aos entrevistados e colegas que compartilharam comigo suas histórias e conhecimentos, assim como reconheço o grande débito que tenho, para com as pesquisas de Maria Rita Galvão, sobre a Vera Cruz, e de Afrânio Mendes Catani, sobre a Maristela. Igualmente, agradeço ao memorialista Pedro Thomaz Pereira, aos funcionários dos arquivos e bibliotecas do Arquivo Público do Estado, do Centro Cultural São Paulo, da Cinemateca Brasileira, do Museu Lasar Segall, do Museu da Imagem e do Som e da Cinemateca Portuguesa, pela imensa ajuda e gentileza, e por me ajudarem a enxergar uma luz no fim do túnel.

Aos meus pais, à minha família e principalmente à Laura, agradeço por terem me apoiado e ficado do meu lado todo esse tempo.

Resumo

Esta dissertação examina a curta trajetória da empresa cinematográfica Multifilmes S.A., fundada na cidade de Mairiporã, no Estado de São Paulo, durante o *boom* do cinema industrial paulista, na primeira metade da década de 1950. Para isso, o trabalho recorre à pesquisa bibliográfica e observação de documentos – como os filmes produzidos, roteiros e outros registros preservados. Objetiva-se, com isso, a reconstituição de parte da história do cinema paulista do período, com destaque para a trajetória profissional de um de seus protagonistas: o cineasta italiano Mario Civelli, que atuou como Diretor de Produção da empresa. A partir dessa reconstituição, busca-se também refletir sobre o conjunto de oito longas-metragens realizados pela Multifilmes, em uma análise que identifica algumas de suas principais características temáticas.

Palavras-chave: 1. Cinema; 2. Brasil; 3. São Paulo; 4. Multifilmes; 5. Mario Civelli.

Abstract

This dissertation examines the short trajectory of the film company Multifilmes SA, founded in the city of Mairiporã, in São Paulo, during the boom of São Paulo's industrial cinema in the first half of the 1950s. In order to reach this objective, this work uses bibliographical research and document observation – such as produced films, scripts and other preserved records. The purpose of the masters is to reconstitute part of the history of São Paulo cinema of the period, highlighting the professional trajectory of one of its protagonists: the Italian filmmaker Mario Civelli, who acted as Production Director of the company. From this reconstitution, it is also sought to reflect on the set of eight feature films made by Multifilmes, in an analysis that identifies some of its main thematic features.

Keywords: 1. Cinema; 2. Brasil; 3. São Paulo; 4. Multifilmes; 5. Mario Civelli.

Lista de figuras

Figura 01 - Imagem de <i>Susana e o Presidente</i> (1952)	17
Figura 02 - Equipe de filmagens de <i>Quando Elas Querem</i> (1925)	24
Figura 03 - Foto de Alex Viany, Mario Civelli e Millôr Fernandes.....	31
Figura 04 - Passaporte de imigração de Mario Civelli	33
Figura 05 - Equipe de filmagens de <i>Luar do Sertão</i> (1949).....	36
Figura 06 - Propaganda de jornal de <i>Luar do Sertão</i> (1949).....	38
Figura 07 - Imagem de <i>Presença de Anita</i> (1951)	46
Figura 08 - Imagem de <i>Presença de Anita</i> (1951)	46
Figura 09 - Imagem de <i>O Comprador de Fazendas</i> (1951)	46
Figura 10 - Imagem de <i>O Comprador de Fazendas</i> (1951)	46
Figura 11 - Imagem de <i>Meu Destino é Pecar</i> (1952)	46
Figura 12 - Imagem de <i>Meu Destino é Pecar</i> (1952)	46
Figura 13 - Imagem de <i>Susana e o Presidente</i> (1952)	49
Figura 14 - Imagem de <i>Susana e o Presidente</i> (1952)	49
Figura 15 - Imagem de <i>Susana e o Presidente</i> (1952)	49
Figura 16 - Imagem de <i>Susana e o Presidente</i> (1952)	49
Figura 17 - Imagem de <i>Modelo 19 – A ponte da esperança</i> (1952).....	53
Figura 18 - Imagem de <i>Modelo 19 – A ponte da esperança</i> (1952).....	55
Figura 19 - Imagem de <i>Modelo 19 – A ponte da esperança</i> (1952).....	55
Figura 20 - Imagem de <i>Modelo 19 – A ponte da esperança</i> (1952).....	56
Figura 21 - Imagem de <i>Modelo 19 – A ponte da esperança</i> (1952).....	56
Figura 22 - Imagem de <i>Il Cammino della speranza</i> (1950)	59
Figura 23 - Imagem de <i>Il Cammino della speranza</i> (1950)	59
Figura 24 - Foto de Mario Civelli.....	62
Figura 25 - Foto da Revista Anhembi	66
Figura 26 - Convite para festa de Mario Civelli.....	68
Figura 27 - Foto de Angelika Hauff e Ilsa Elkins	89
Figura 28 - Propaganda da Multifilmes	90
Figura 29 - Imagem de <i>The Americano</i> (1955)	97

Figura 30 - Imagem de <i>The Americano</i> (1955)	97
Figura 31 - Imagem de <i>The Americano</i> (1955)	97
Figura 32 - Imagem de <i>The Americano</i> (1955)	97
Figura 33 - Imagem de <i>The Americano</i> (1955)	98
Figura 34 - Imagem de <i>The Americano</i> (1955)	98
Figura 35 - Imagem de <i>The Americano</i> (1955)	98
Figura 36 - Imagem de <i>The Americano</i> (1955)	98
Figura 37 - Imagem de <i>Chamas no Cafezal</i> (1954).....	99
Figura 38 - Imagem de <i>Chamas no Cafezal</i> (1954).....	99
Figura 39 - Imagem de <i>A sogra</i> (1954)	99
Figura 40 - Imagem de <i>A sogra</i> (1954)	99
Figura 41 - Propaganda de <i>Fatalidade</i> (1954)	100
Figura 42 - Imagem de <i>A estrada</i> (1955)	104
Figura 43 - Imagem de <i>A estrada</i> (1955)	104
Figura 44 - Imagem de <i>A carrocinha</i> (1955).....	105
Figura 45 - Imagem de <i>A carrocinha</i> (1955).....	105
Figura 46 - Foto dos bastidores de <i>Senhora</i> (inacabado)	106
Figura 47 - Imagem de <i>Uma Vida para Dois</i> (1953)	108
Figura 48 - Imagem de <i>O Craque</i> (1953)	108
Figura 49 - Imagem de <i>O homem dos papagaios</i> (1953)	110
Figura 50 - Imagem de <i>Modelo 19 – A ponte da esperança</i> (1952).....	110
Figura 51 - Imagem de <i>O homem dos papagaios</i> (1953)	111
Figura 52 - Imagem de <i>O homem dos papagaios</i> (1953)	111
Figura 53 - Imagem de <i>O homem dos papagaios</i> (1953)	116
Figura 54 - Imagem de <i>O homem dos papagaios</i> (1953)	116
Figura 55 - Imagem de <i>O homem dos papagaios</i> (1953)	117
Figura 56 - Imagem de <i>O homem dos papagaios</i> (1953)	117
Figura 57 - Imagem de <i>L'eroe sono io!</i> (1952)	117
Figura 58 - Imagem de <i>L'eroe sono io!</i> (1952)	117

Figura 59 - Imagem de <i>Uma Vida para Dois</i> (1953)	117
Figura 60 - Imagem de <i>Uma Vida para Dois</i> (1953)	117
Figura 61 - Imagem de <i>Uma Vida para Dois</i> (1953)	119
Figura 62 - Imagem de <i>Uma Vida para Dois</i> (1953)	119
Figura 63 - Imagem de <i>Uma Vida para Dois</i> (1953)	119
Figura 64 - Imagem de <i>Uma Vida para Dois</i> (1949)	120
Figura 65 - Imagem de <i>Uma Vida para Dois</i> (1953)	120
Figura 66 - Imagem de <i>O Craque</i> (1953)	124
Figura 67 - Imagem de <i>O Craque</i> (1953)	124
Figura 68 - Imagem de <i>Gli eroi della domenica</i> (1952)	124
Figura 69 - Imagem de <i>Gli eroi della domenica</i> (1952)	124
Figura 70 - Imagem de <i>Chamas no cafezal</i> (1954)	125
Figura 71 - Imagem de <i>Chamas no cafezal</i> (1954)	125
Figura 72 - Imagem de <i>Chamas no cafezal</i> (1954)	127
Figura 73 - Imagem de <i>Chamas no cafezal</i> (1954)	127
Figura 74 - Imagem de <i>A sogra</i> (1954)	127
Figura 75 - Imagem de <i>A sogra</i> (1954)	127
Figura 76 - Imagem de <i>A sogra</i> (1954)	130
Figura 77 - Imagem de <i>A sogra</i> (1954)	130
Figura 78 - Imagem de <i>Modelo 19 – A ponte da esperança</i> (1952)	131
Figura 79 - Imagem de <i>Modelo 19 – A ponte da esperança</i> (1952)	131
Figura 80 - Foto publicitária de <i>Destino em apuros</i> (1953)	132
Figura 81 - Imagem de <i>It Happened Tomorrow</i> (1944)	135
Figura 82 - Imagem de <i>It Happened Tomorrow</i> (1944)	135
Figura 83 - Imagem de <i>It Happened Tomorrow</i> (1944)	135
Figura 84 - Imagem de <i>It Happened Tomorrow</i> (1944)	135
Figura 85 - Foto publicitária de <i>Fatalidade</i> (1953)	136
Figura 86 - Foto publicitária de <i>A outra face do homem</i> (1954)	138
Figura 87 - Imagem de <i>O homem dos papagaios</i> (1953)	146

Sumário

Introdução	15
-------------------------	-----------

Capítulo 1 - DESTINO: Um cinema industrial paulista	21
--	-----------

1.1. Prólogo: O caminho navegado até Vera Cruz	22
---	-----------

1.2. Mario Civelli, cineasta italiano	31
--	-----------

1.2.1. Antecedentes	34
----------------------------------	-----------

1.2.2. Luar do Sertão	35
------------------------------------	-----------

1.3. Companhia Cinematográfica Maristela	43
---	-----------

1.4. A ponte para a Multifilmes S.A.	51
--	-----------

1.4.1. Modelo 19 – A ponte da esperança	55
--	-----------

Capítulo 2 – APUROS: Um grande aventureiro em Mairiporã	61
--	-----------

2.1. Mario Civelli, moderno cavador	63
--	-----------

2.1.1. Problemas do cinema industrial	68
--	-----------

2.1.2. A fórmula Civelli	72
---------------------------------------	-----------

2.2. Multifilmes S.A. em atividade febril	79
--	-----------

2.2.1. Colorido em apuros	81
--	-----------

2.2.2. Mairiporã em ritmo de cinema (em escala industrial)	85
---	-----------

2.2.3. Multifilmes, muitos filmes (... esse era o plano)	89
---	-----------

2.2.4. Um americano contra dois estúdios brasileiros	94
2.3. Algumas observações	98
Capítulo 3 – Papagaios: Fatalidade na serra paulista	101
3.1. Multifilmes, fase final	101
3.2. Personagens predestinados	107
3.3. Breves análises das produções disponíveis	110
3.3.1. <i>O Homem dos Papagaios</i>	111
3.3.2. <i>Uma Vida para Dois</i>	117
3.3.3. <i>O Craque</i>	121
3.3.4. <i>Chamas no Cafezal</i>	125
3.3.5. <i>A Sogra</i>	128
3.4. Comentários sobre as produções não disponíveis	132
3.4.1. <i>Destino em Apuros</i>	132
3.4.2. <i>Fatalidade</i>	137
3.4.3. <i>Fortunas Escondidas</i>	138
3.4.4. <i>A Outra Face do Homem</i>	139
3.5. Projetos não realizados	142

Conclusão	146
------------------------	------------

Bibliografia	149
---------------------------	------------

Filmografia da Multifilmes S.A.	161
---	------------

Filmografia Nacional Complementar	163
--	------------

Filmografia Internacional Complementar	163
---	------------

Introdução

O ciclo industrial do cinema paulista dos anos 1950, apesar de observada com muito interesse pela historiografia brasileira, ainda carece de estudos e levantamentos documentais que permitam uma compreensão maior do complexo fenômeno econômico e artístico que representou. A disparidade de trabalhos dedicados ao principal estúdio paulista, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹, em comparação aos outros estúdios, é bastante evidente. Essa empresa concentrou grande parte da atenção dos pesquisadores, um reflexo da importância da sua trajetória para a historiografia do cinema nacional. A maioria das produções da Vera Cruz alcançou uma repercussão superior aos filmes realizados pelas outras duas empresas paulistas: a Cinematográfica Maristela S.A.² e a Multifilmes S.A.³, que nasceram em decorrência do surgimento do primeiro grande estúdio e do alvoroço causado no meio cinematográfico nacional.

Maria Rita Galvão, em sua tese de doutoramento⁴ sobre a Vera Cruz, dedicou dois apêndices inteiros à Maristela e à Multifilmes, em uma complementação ao estudo que fez do principal estúdio paulista. Com relação à Multifilmes, Galvão elaborou um levantamento precioso da cronologia do estúdio, em relação às obras produzidas e também aos roteiros e aos projetos que não foram filmados. No início do capítulo sobre a Multifilmes, Galvão faz um alerta de que o estúdio não escapou dos mesmos problemas que haviam acometido a Maristela: *“Com pequenas variações circunstanciais, a história da Multifilmes é praticamente a mesma da Maristela – a ponto de só nos darmos ao trabalho de transcrever as informações levantadas”*.

A proposta inicial, de produções rápidas, com baixos custos e filmagens sem grandes atribulações, compartilhada por ambos, logo se veria esquecida, naquele *“mesmo desvirtuamento, que da ideia inicial conduz rapidamente ao esquema de produção grandiloquente, baseado na importação de técnicos e equipamentos, no imenso estúdio, em grande investimento de capital.”* (1975, p.694) Um dos tópicos, quase sempre presente nos trabalhos que envolvem o cinema industrial paulista, é o fracasso dos administradores dos estúdios para implantar o sistema das grandes companhias estrangeiras de cinema em território brasileiro. Um sistema de produção

¹ Fundada em 1949, em São Bernardo do Campo, na região do ABC paulista.

² Fundada em 1950, no norte da capital paulista, no afastado bairro do Jaçanã.

³ Fundada em 1952, no município de Mairiporã, região serrana da Grande São Paulo.

⁴ Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista (1975)

industrial inspirado, em especial, nos modelos estadunidenses e italianos, com equipes fixas trabalhando em vários filmes feitos simultaneamente; que também investia no *star system*, procurando ligar seus produtos a atores/atrizes conhecidos e a gêneros específicos de comprovado sucesso popular (comédias, melodramas, musicais, etc.), prevendo interferências constantes dos produtores executivos no andamento dos filmes⁵.

A Vera Cruz, financiada pelo industrial Franco Zampari (1898 – 1966), almejava um destino igual ao dos estúdios de Hollywood, construindo, para tanto, instalações apropriadas, recrutando técnicos capacitados da Europa e cultivando a ideia de um *star system* próprio, com atores e atrizes com contratos de exclusividade (CALIL, 1987; GALVÃO, 1981). A Cinematográfica Maristela, por sua vez, vinha mais atrelada à difícil realidade do mercado, ou melhor, à precariedade dele, e alertada dos problemas pertinentes à exibição e à distribuição que há muito tempo prejudicavam os profissionais do cinema nacional, sem falar na concorrência com o produto estrangeiro⁶.

A presente pesquisa traz como tema central a história da Multifilmes S.A. dentro desse cenário instável do cinema industrial paulista dos anos 1950. Entre os grandes estúdios paulistas, essa empresa se caracterizou pela existência mais efêmera (em torno de três anos somente) e por ter produzido a menor quantidade de filmes, o que talvez ajude a explicar o reduzido número de trabalhos a ela dedicados. Embora esta pesquisa tenha se iniciado como um projeto de Iniciação Científica⁷ em 2013, o interesse a respeito da produtora surgiu através de uma retrospectiva (incompleta) dedicada não a esta companhia, mas sim à concorrente Maristela, no Centro Cultural Banco do Brasil, na unidade de São Paulo, em 2011.

Entre os filmes programados, dois em especial despertaram minha curiosidade: *Presença de Anita* (Ruggero Jacobbi, 1951) e *Meu Destino é Pecar* (Manuel Peluffo, 1952), melodramas com fortes tinturas de romantismo gótico, transportados para os cenários urbanos e rurais paulistas. Um terceiro filme, *Suzana e o Presidente* (Ruggero Jacobbi, 1951), chamou a atenção pelos créditos iniciais, repleto de caricaturas que representavam a equipe técnica, uma delas destacando o produtor da obra em questão, sentado em um trono, usando uma coroa e cercado por pilhas de sacos de dinheiro.

⁵ SCHATZ, Thomaz; em *O Gênio do Sistema – A era dos estúdios em Hollywood* (1991).

⁶ As dificuldades dos cineastas brasileiros – com relação à exibição, distribuição e leis de incentivo – foram abordadas em trabalhos de vários pesquisadores (AUTRAN, 2013; CATANI, 2002; PEREIRA, 1973; SIMÕES, 1996; VIANY, 2009).

⁷ Curso de Licenciatura em História, das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU).

Junto à mostra do CCBB-SP, seguiu-se um debate promovido pelos organizadores do evento, no qual foi destacado o trabalho do capitalista e produtor cinematográfico Mário Boeris Audrá Jr. (1921-2004), sempre à frente da Maristela e responsável por sua existência, desde a inauguração em 1950, até seu fechamento em 1958. Entretanto, não era Audrá, a figura que se anunciava nos letreiros de *Suzana e o Presidente*, soberana e caricata ao mesmo tempo (**fig.1**). Tratava-se do italiano Mario Civelli (1923-1993), um dos principais responsáveis pelas produções da primeira fase da Maristela⁸. Terminada a sua passagem por esse estúdio de cinema, Civelli reapareceria em outro, a Multifilmes, em uma trajetória não tão diferente de um produtor nos moldes de Hollywood ou das companhias italianas. Porém não havia nenhum trabalho acadêmico mais abrangente específico a respeito de Mario Civelli ou da Multifilmes, o que me incentivou a percorrer esse tema.



Figura 1: Créditos iniciais de *Suzana e o Presidente* (1951)

Fonte: Fotograma reproduzido do filme

A partir daí, ao desenvolver meu projeto de Iniciação Científica, decidi pesquisar a atuação de Civelli na Multifilmes S.A., enquanto diretor geral de produção, cargo que exerceu de 1952 até pouco antes do final de 1954. Nesse período, o estúdio realizou a maior parte dos seus filmes: oito longas-metragens e um curta, o hoje obscuro *Fortunas Escondidas* (H. B. Corell, 1954), exibido no I Festival Internacional de Cinema⁹.

⁸ A primeira fase da Maristela corresponde de 1950 a 1952, com o estúdio produzindo, além dos citados *Presença de Anita*; *Suzana e o Presidente* e *Meu Destino é Pecar*; a comédia *O Comprador de Fazendas* (Alberto Pieralisi, 1952), baseado na obra de Monteiro Lobato.

⁹ Realizado na cidade de São Paulo, entre 12 e 27 de fevereiro de 1954.

Os filmes com a assinatura de Civelli na produção foram *Modelo 19 – A Ponte para Esperança* (Armando Couto, 1952); *O Homem dos Papagaios* (Armando Couto, 1953); *Destino em Apuros* (Ernesto Remani, 1953); *Uma Vida Para Dois* (Armando de Miranda, 1953); *Fatalidade* (Jacques Maret, 1953); *O Craque* (José Carlos Burle, 1953); *Chamas no Cafezal* (José Carlos Burle, 1954); *A Sogra* (Armando Couto, 1954) e o curta-metragem *Fortunas Escondidas* (H. B. Corell, 1954). Sem a presença de Civelli no quadro de funcionários, a Multifilmes realizou apenas um único longa-metragem, *A Outra Face do Homem* (J. B. Tanko, 1954), em parceria com a produtora carioca Atlântida Cinematográfica, depois alugando seus estúdios e os equipamentos a terceiros, até encerrar as atividades completamente em 1956.

O processo de pesquisa continuou, e o levantamento de fontes primárias se transformou em um projeto de mestrado, inicialmente focado em supostas influências do cinema italiano nas produções de Mario Civelli no Brasil, em particular, no estúdio da Multifilmes. Após as sugestões da banca de qualificação, o foco passou a ser a própria história do estúdio, durante e após a passagem de Civelli. Dessa maneira, procurei fazer um mapeamento mais abrangente, para entender melhor a atuação da companhia dentro do cinema industrial paulista. A pesquisa também continuou tendo Mario Civelli como importante protagonista, abordando a forte liderança e influência que o italiano exerceu na empresa, e principalmente, o resultado de suas decisões, que foram os próprios filmes em si e também vários dos problemas que o estúdio enfrentou.

Os longas produzidos por Civelli na Multifilmes se filiavam a gêneros consagrados, nacional e internacionalmente, como o drama com pretensões neorrealistas (*Modelo 19*), o realismo fantástico (*Destino em Apuros*), o melodrama rasgado (*Fatalidade*), o drama feminista de tinturas gótico (*Chamas no Cafezal*), o drama esportivo (*O Craque*) e a comédia de costumes, representada pelos dois filmes estrelados por Procópio Ferreira (*O Homem dos Papagaios* e *A Sogra*). Estas obras compõem uma sequência bastante correlata em comparação com a produção de Civelli na Cinematográfica Maristela: o romantismo sombrio de *Chamas no Cafezal* dava continuidade às ideias de *Presença de Anita* e de *Meu Destino é Pecar*. Procópio Ferreira havia sido o protagonista de *O Comprador de Fazendas*, o maior sucesso de bilheteria da Maristela (AUDRÁ, 1997). O assunto do futebol, doloroso naquele momento, mostrado com grande destaque em *O Craque*, já havia aparecido em *Susana e o Presidente*, em um momento em que o torcedor brasileiro ainda se encontrava sob o efeito da derrota diante do Uruguai no final da Copa do Mundo de 1950.

Observando o conjunto das obras de Civelli na Multifilmes (assim como na Maristela), será possível apontar nele, certa coerência no modo de trabalho. Como ocorria com os produtores clássicos, a atuação de Civelli não se deu apenas na parte de administração, mas também ao exercer certa liderança artística, que guardadas as devidas proporções, teve correspondência com produtores estrangeiros, como Dino de Laurentiis (1919 - 2010) na Itália, e David O. Selznick (1902-1965) em Hollywood.

Nesse sentido, vale ressaltar que, diferentemente do conceito de autor no cinema, difundido pelos jovens críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* a partir de 1955¹⁰, irei trabalhar nesta dissertação a interferência do produtor no resultado final de uma película, tal qual era entendida no cinema clássico. Afinal, o cinema industrial sempre foi centrado na figura dos grandes produtores, que tomavam para si o papel de conceber e de acompanhar a execução dos filmes. Como aponta Autran (2013, p.246), existe na historiografia brasileira, uma pronunciada atenção ao papel dos diretores, entendidos como autores. No entanto, no que se refere ao cinema alimentado pela burguesia industrial, esse papel é no mínimo compartilhado com os produtores.

Uma das intenções deste projeto será desvendar, então, qual era, e se havia realmente, um projeto amplo de Civelli enquanto produtor nos grandes estúdios paulistas. A historiografia costuma lembrá-lo como um dos nomes mais controversos da cinematografia dos anos 1950, com o italiano ganhando menções pouco ou nada elogiosas por parte de nomes marcantes como Alberto Cavalcanti (1897-1982), Alex Viany (1918-1992) e Glauber Rocha (1939-1981). Tais declarações - e também as de outros nomes - serão citadas nesta dissertação, mas em nenhum momento minha intenção será a de perpetuar o juízo de valor reservado a Civelli por seus contemporâneos. Para embasar a discussão a seguir, serão considerados textos e documentos que permitam compreender melhor os processos de concepção e de produção dos filmes realizados pelo italiano na Multifilmes.

Os depoimentos e escritos por ele, assim como dos profissionais que trabalharam ao seu lado, serão uma fonte preciosa para entender os erros e os acertos de um produtor de estúdio do terceiro mundo, no começo de um processo de industrialização. Este mesmo processo que vai se frustrar em questão de poucos anos, e que no momento do aparecimento da Multifilmes já apresentava graves sinais de desgaste.

¹⁰ No artigo "*Ali Baba et la "Politique des Auteurs"*" de François Truffaut, publicado em *Cahiers du Cinema* nº44, fevereiro de 1955.

Além das produções realizadas pela Multifilmes, com várias características temáticas em comum, também será reservada atenção aos diversos projetos não concretizados pelo estúdio, como *Invasão do Paraíso* e *Amor entre Fronteiras*, que apontam para um possível caminho de produções mais caras, e de caráter épico-histórico, o que aproximaria a Multifilmes mais da proposta ambiciosa de uma Vera Cruz, do que da discreta abordagem pretendida pela Maristela.

A partir das bases conceituais que envolvem tanto a teoria do cinema e história do cinema, o presente trabalho está organizado da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, observa-se a desventura do cinema industrial paulista, desde as primeiras tentativas até o nascimento da Vera Cruz, primeiro grande estúdio consolidado. Também será explorada-se o início da trajetória de Mario Civelli, e seus trabalhos anteriores à Multifilmes, em especial, a passagem pelos estúdios da Maristela.

No segundo capítulo, examina-se mais detalhadamente o papel de Civelli como produtor, sendo ele a peça-chave para se compreender a postura da Multifilmes enquanto companhia cinematográfica. Acompanha-se as atividades que se seguiram à sua saída imediata da Maristela, como a participação no I Congresso Paulista de Cinema. Em seguida, narra-se a criação dos estúdios da Multifilmes, a contratação de funcionários, os projetos concebidos e a realização das obras produzidas por Civelli, durante a sua permanência como diretor de produção da empresa.

No terceiro capítulo, mostra-se a última fase da Multifilmes - sem a presença de Mario Civelli - e o eventual declínio da companhia, com transformação do complexo cinematográfico em somente um estúdio de aluguel para produções independentes. Neste panorama, serão analisadas as produções lançadas pela Multifilmes, nos anos de 1953 e de 1954, até o fechamento, observando-se alguns temas em comum, que supostamente, estariam presentes neste conjunto de filmes.

Capítulo 1 – DESTINO

Um cinema industrial paulista

O título desta dissertação foi inspirado nas duas produções mais emblemáticas da Multifilmes S.A. (*Destino em Apuros* e *O Homem dos Papagaios*), e acredito, representa bem as diferentes fases da empresa. Este capítulo mostra a busca idealista do sonho do cinema industrial (*Destino*), indo dos cineastas pioneiros até o surgimento da Vera Cruz e da Maristela, e destacando o começo da trajetória de Mario Civelli no cinema paulista. O capítulo seguinte (*Apuros*) apresentará a fundação e o início das atividades da Multifilmes, com a construção das instalações, contratação de profissionais e os filmes produzidos por Civelli durante o ano de 1953. O último capítulo (*Papagaios*¹¹) descreverá as tentativas derradeiras de manter o complexo de Mairiporã em funcionamento (em coproduções ou como um estúdio de aluguel) finalizando com o fechamento do estúdio após o acúmulo de dividendos.

Como o (terceiro e menos celebrado) membro dos grandes estúdios paulistas, a Multifilmes somente confirmou o fracasso de um projeto da burguesia industrial ao implantar um sistema de produção cinematográfico em grande escala. Porém, esse sistema era desprovido de elementos fundamentais ao processo, como as redes de distribuição e de exibição, que garantiam a chegada dos filmes produzidos aos cinemas, e que desta forma, sustentaram as principais indústrias de cinema mundiais.

Início este capítulo com um resumo de informações sobre as experiências anteriores (e infrutíferas) com o cinema industrial. Em especial, destaco as contribuições dos profissionais e diletantes paulistas, até ao aparecimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no ano de 1949, pelas mãos do engenheiro italiano Franco Zampari (1898-1966), administrador da Metalúrgica Matarazzo e mecenas da cultura paulistana. Como identifica Arthur Autran:

É fora de dúvida que durante muito tempo a necessidade de construção do *studio system* para o desenvolvimento da indústria entre nós foi um dogma do pensamento industrial, corporificado ao nível de infraestrutura (...) Apesar do fracasso inapelável de todas essas experiências, o dogma continuou inabalável até a falência de 1954 da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, certamente o exemplo mais bem acabado dessa ideologia. (2013, p. 216)

¹¹ Nome dado, na gíria comercial, a qualquer título cambial, ou promissória. Fonte: Dicionário online de português. <<https://www.dicio.com.br/papagaio>> Acesso em 09/08/2017.

1.1. Prólogo: O caminho navegado até Vera Cruz

As primeiras experiências (e tentativas) com estúdios profissionais de cinema no Brasil foram relatadas por diversos historiadores (GALVÃO, 1981; GOMES, 1974; NORONHA, 1987; VIANNY, 2009), sendo que desde a década de 1920, importantes questões envolvendo profissionalização, leis de proteção e impostos alfandegários já eram discutidas por críticos e profissionais da área como Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Luiz de Barros (AUTRAN, 2013).

Anita Simis (1996) destaca que, entre os anos de 1908 e 1913, surgiram salas de cinema com exhibições regulares em diversos estados do país, e verificou-se também o aumento da produção cinematográfica. *“É significativo que 1910 tenha sido o ano em que foi organizado o primeiro estúdio¹², por iniciativa de Giuseppe Labanca, seguido por outro¹³, em 1915, de Antonio Leal, este todo de vidro para aproveitar a luz solar”* (1996, p.71). Ainda na década de 1910, foram registradas na cidade do Rio de Janeiro, as ações de pioneiros cineastas como Paulo Benedetti¹⁴ (1863-1944) e sua Ópera Filmes, além da criação da Guanabara Filme¹⁵, de Luiz de Barros (1893-1981), que segundo Alex Viany (1918-1992), *“se manteria em atividade durante alguns anos, em fins da década de 1910-20 e princípios da segunda”* (1993, p.34).

Nesse período, o cinema paulista sobreviveria graças ao empenho dos cineastas cavadores (muitas vezes semiprofissionais), que filmavam documentários por encomenda de políticos, fazendeiros e empresários. Como afirma Maria Rita Galvão, *“o cinema paulista das primeiras décadas do século 20, seria relegado a uma posição de marginalidade”* (1975, p.39), devido à precariedade de suas produções e a concorrência do produto estrangeiro mais bem acabado. Sem a presença de estúdios de cinema na cidade de São Paulo, os filmes de ficção - com poucos técnicos e atores capacitados – eram feitos de maneira improvisada, com cenários em interiores, e geralmente *“filmados nos próprios quintais dos produtores”* (GALVÃO, p. 47).

¹²Giuseppe Labanca (? - ?) fundou um estúdio localizado na cidade do Rio de Janeiro, entre a Rua do Lavradio e a Rua Riachuelo (PEREIRA, 1973, p. 228).

¹³Neste estúdio carioca, Antonio Leal (1876-1947) produziu *Lucíola*, baseado na obra de José de Alencar, e direção de Franco Magliano. Foi lançado com grande sucesso em 1916 (VIANNY, 1993, p. 33).

¹⁴Benedetti inventou um aparelho chamado cinemetrofonia, que sincronizava o som com o filme na tela, e utilizando esse aparato em suas primeiras produções. Mais tarde, criou a Benedetti Filme em 1920, pioneiro laboratório profissional de revelação e reprodução de filmes do país (MIRANDA, 1990, p. 52).

¹⁵A Guanabara Filme lançou, entre outros, *Perdida* (1916), *Ubirajara* (1919), *Augusto Aníbal Quer Casar* (1923) e *Hei de Vencer* (1924), todos estes dirigidos por Luiz de Barros.

Apesar da existência de bons profissionais¹⁶, como José Medina (1894-1980) e Gilberto Rossi (1882-1971), o cinema paulista ficaria marcado pela atividade dos cavadores, que movimentavam o meio cinematográfico, e por uma produção que privilegiou muito mais os documentários (os chamados “filmes realistas”) e cinejornais, do que os filmes de ficção encenados (os “posados”). Conforme aponta como Jean-Claude Bernardet, a produção da época “*assenta-se num documentário exclusivamente ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, de que os cineastas são dependentes*” (2014, p. 40).

Houve, entretanto, uma primeira tentativa de um grande estúdio de cinema em São Paulo, planejado e construído por um industrial, na década de 1920. Formado em medicina nos EUA, e rico proprietário de uma fábrica de louças (AUTRAN, p. 239), Adalberto de Almada Fagundes ergueu um estúdio no bairro paulistano da Barra Funda, chegando a realizar, um único longa-metragem, *Quando Elas Querem* (1925), codirigido por Paolo Trincheira e E.C. Kerrigan. Conforme destaca Alex Viany:

Foi quando o milionário Adalberto Fagundes fundou, em São Paulo, em 1925, a Visual Film. Apaixonado por cinema, (...) Fagundes adaptou um barracão da Barra Funda em estúdio, comprou algumas máquinas, e contratou os técnicos que pode encontrar. Sua aventura industrial, porém, foi tão mal sucedida como as anteriores, e de suas produções só descobrimos até agora uma intitulada *Quando Elas Querem*. (1993, p. 43)

A ousada ação de Adalberto Fagundes chamou a atenção de críticos como Adhemar Gonzaga e de Pedro Lima, do Rio de Janeiro, que viram, em *Quando Elas Querem*, “*as virtudes particulares que, aos seus olhos, davam vitalidade à maior parte da produção americana, independente de assunto, enredo, cenografia, intérpretes, direção e até, eventualmente, qualidade fotográfica*” (GOMES, 1974, p. 362). Considerado moderno para a época, o tema principal do filme, envolvendo conflitos industriais, como aponta Galvão, foi sugerido por E.C. Kerrigan¹⁷, o técnico estrangeiro que Fagundes “*encontrou em Campinas*” (GALVÃO, 1975, p. 55).

¹⁶José Medina e Gilberto Rossi fundaram a Rossi Filme em 1919. O primeiro cuidava da parte artística dos filmes, enquanto o segundo respondia pela técnica. Produziram diversos cinejornais e documentários, além de curtas e longas como *Gigi* (1925) e *Fragmentos da Vida* (1929), dirigidos por Medina.

¹⁷Figura controversa, Eugênio Kerrigan(1874-1956), dizia ser um renomado diretor com passagem em estúdios dos EUA. Outras vezes, apresentava-se como Conde Eugenio Maria Piglione Rossiglione de Farnet. Além de *Quando Elas Querem*, dirigiu mais quatro filmes: *Sofrer para Gozar* (1923); *Corações em Suplício*(1926);*Amor Que Redime* (1928) e *Revelação* (1929). Para mais detalhes sobre sua vida e a sua participação no cinema brasileiro, ver a dissertação de mestrado de Ingrid Hannah Salame da Silva <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/320828/1/Silva_IngridHannahSalameda_M.pdf>. Acesso em 25/06/2017.

Deslocado junto aos cavadores paulistas - em sua maioria descendentes de italianos, vindos de classes menos abastadas - Adalberto Fagundes (**fig. 2**) “*ignorou o cinema paulista e foi por ele ignorado*”, como explica Galvão, não sendo notado pela classe cinematográfica local. Já os periódicos cariocas deram atenção especial ao realizador, como o *Para Todos...*, que publicou¹⁸ a resenha favorável de Adhemar Gonzaga para *Quando Elas Querem*, enquanto que a *Cinearte*¹⁹, em seu segundo número²⁰, publica um artigo de Fagundes ilustrado por uma grande fotografia dele (GOMES, 1974, p. 328).



Figura 2: A equipe de filmagens de *Quando Elas Querem*, dirigida por Paolo Trincheira e E.C. Kerrigan. Lançada em 1925, esta foi a primeira tentativa paulista de cinema industrial. Na imagem acima, sentado ao centro, usando óculos, o produtor Adalberto de Almada Fagundes.

Fonte: Fotografia copiada do livro *No Tempo da Manivela*, de Jurandyr Noronha. Editora Embrafilme/Ebal/Kinart. Todos os direitos reservados.

Para Paulo Emílio Salles Gomes, o industrial Fagundes deve ter sido o primeiro no Brasil a teorizar a respeito de cinema, através de entrevistas dadas a revistas e em alguns raros artigos escritos por ele (GOMES, 1974, p.328). Nada disso, porém, evitou o fracasso da primeira e única produção²¹ da Visual Film que, de acordo com Maria Rita Galvão, “*foi quase uma pré-Vera Cruz, exatamente como seria a Companhia Sul-Americana de Films na década de 30*” (1975, p.54).

¹⁸ Publicada em 28/11/1925 (GOMES, 1974, p. 362).

¹⁹ Fundada no Rio de Janeiro, em 1926, por Ademar Gonzaga (1901-1978) e Mario Behring (1876-1933).

²⁰ Publicada em 10/03/1926 (GOMES, 1974, p. 362).

²¹ Adalberto Fagundes almejava uma segunda produção, *Centro e Peripheria*, a qual ele apresentou em seu artigo na *Cinearte* (GOMES, 1974, p. 329).

Embora Galvão tenha citado erroneamente o nome da produtora (a designação correta é Companhia Americana de Filmes), a sua fala se referia a outro empreendimento paulista no rastreio de uma fábrica de cinema, desta vez, na metade da década de 1930, e encabeçada por um grupo de fazendeiros. Como conta Catani: *“Inicia-se a construção de grandes estúdios, importam-se equipamentos modernos, contrata-se um técnico estrangeiro, obtém-se o financiamento oficial para a produção – mas todo esse esforço traz como resultado um único filme”* (1987, p. 94-95). A única produção da Cia. Americana foi *Eterna Esperança*, dirigida por Leo Marten (1897-1961) e lançada apenas em 1940²². Alex Viany conta que o tema central dessa obra era a seca do nordeste, e inclusive, atenta para o título irônico da obra de Marten. (1993, p. 86). Notas encontradas no jornal *O Estado de S. Paulo* informavam ao público todo o empenho da produção, filmada²³ no sertão do Ceará.

A chegada do cinema sonoro, a partir do final da década de 1920²⁴, reduziria ainda mais a produção de filmes paulistas de ficção. O problema não se restringia a São Paulo, como enfatiza Autran, ao dizer que a chegada do som não impulsionou a indústria, pois o ano de 1933 *“marcou o fim do entusiasmo com o advento do som como possível elemento impulsionador da indústria cinematográfica brasileira, basta observar que apenas dez longas foram produzidos, contrastando com os dezoito de 1930”* (2013, p. 141). Ao contrário do Rio de Janeiro, onde recém-criados estúdios profissionais como a Cinédia²⁵, a Brasil Vita Filmes²⁶ e a Sonofilmes²⁷ resistiam bravamente apesar dos problemas de distribuição e exibição (aliados à própria aventura de se produzir filmes no Brasil), o cinema paulista definhou durante a década de 1930, apesar da breve euforia causada na classe artística pela chegada do sistema de produção sonora. Nesse período, poucos filmes de ficção foram feitos no estado, como afirma Galvão: *“Em 1930, oito filmes foram feitos em São Paulo. Em 31, dez filmes; em 32 e 33, a produção cai verticalmente: apenas dois em cada ano; em 1934, um último filme”*²⁸ *encerra essa fase do cinema paulista: é o canto do cisne”* (1975, p.62).

²² Permaneceu em cartaz durante uma semana, em apenas um cinema (CATANI, 1987, p. 195)

²³ A nota publicada em 09/03/1937, informando que o diretor Leo Marten havia viajado para o Ceará para rodar o filme, foi assinada por Guilherme de Almeida.

²⁴ O primeiro filme sonoro nacional foi *Acabaram-se os Otários* (1929), dirigido por Luiz de Barros.

²⁵ Fundada em 1930 por Ademar Gonzaga.

²⁶ Fundada por Carmen Santos (1904-1952), com seus estúdios e os dois palcos de filmagens concluídos em 1936 (MIRANDA, 2000, p. 67)

²⁷ Fundada em 1937, por Wallace Downey (1902-1978), representante comercial da Columbia Pictures no Brasil, e por seu sócio, o industrial Alberto Byington.

²⁸ O filme em questão é *O Caçador de Diamantes* (1934), de Vittorio Capellaro.

Segundo os escritos de Galvão (1975) e Catani (1987), essa escassez de produções paulistas resultou em somente meia dúzia de filmes nos quatorze anos seguintes, até a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949. O veterano Vittorio Capellaro²⁹ lança sua última obra, *Fazendo Fitas*, em 1935. Tratava-se de uma sátira aos empecilhos de se fazer cinema de ficção no Brasil.

Em seguida, temos a experiência malsucedida de *Eterna Esperança*, única produção da Cia. Americana de Filmes, que seria lançada somente em 1940. Para Alex, o grande fracasso do filme, que almejava o modelo industrial dos EUA, terminou sendo maior do que *Quando Elas Querem*. Na opinião do crítico e historiador, o malogro de *Eterna Esperança* “esterilizou São Paulo para o cinema durante dez anos” (VIANY, 1993, p. 86) Em 1943, surge outro filme, também dirigido por um nome conhecido do cinema paulista desde os anos 1920, José Medina. Nesse ano, ele dirigiu e escreveu *Canto da Raça*, seu último filme, baseado em poema de Cassiano Ricardo. De acordo com depoimento dado pelo diretor a Maria Rita Galvão, o filme sequer chegou a ser exibido, pois “Getúlio Vargas mandou a censura apreendê-lo sob a acusação de ‘bairrismo’ e O Canto da Raça foi queimado” (1975, p. 129).

No ano de 1946, temos *Palhaço Atormentado*, dirigido por Rafael Falco Filho (e com fotografia de Gilberto Rossi, auxiliado por seu filho, Ludovico Rossi), com o comediante Waldemar Seyssel (1905-2005) no papel principal. Famoso por encarnar o palhaço Arrelia, Seyssel envolveu-se seriamente com o cinema nesse momento da vida, tendo participado de mais outro filme paulista, também como o protagonista: *A Vida é uma Gargalhada* (1950), de Mário Santos. O filme é mencionado pela imprensa em 1948³⁰, mas somente foi lançado³¹ dois anos depois, quando os estúdios da Cia. Cinematográfica Vera Cruz já funcionavam em São Bernardo do Campo, trazendo novas esperanças para os profissionais e entusiastas locais. Ainda assim, *A Vida é uma Gargalhada*³² merece figurar entre as corajosas incursões paulistas durante uma fase complicada para seu cinema. Já Seyssel, por sua vez, nos anos seguintes, faria parte do quadro de funcionários da Maristela, e logo depois da Multifilmes.

²⁹O italiano Vittorio Capellaro (1877-1943) chegou ao Brasil em meados de 1915. Realizou documentários e filmes de propaganda, além de oito longas metragens ao longo carreira, incluindo *Inocência* (1915), duas versões para *O Guarani* (uma em 1916; a outra em 1926) e *Iracema* (1917).

³⁰ Fonte: Jornal de Notícias, de 24/12/1948.

³¹ Segundo o site da Cinemateca Brasileira, o filme estreou no Cine Ritz, em 26/04/1950.

³² O filme sequer é mencionado no site do IMDB, na página correspondente a Waldemar Seyssel. <http://www.imdb.com/name/nm0037213/?ref=fn_nm_nm_1> Acesso em 24/11/2017.

Dois filmes aparecem em 1949: *Luar do Sertão* e *Quase no Céu*. O primeiro foi realizado em uma parceria entre Mario Civelli e Tito Batini compartilhando a função de diretor. Por causa da presença de Civelli, falarei com mais detalhes a respeito em um tópico posterior deste capítulo. *Quase no Céu* foi uma produção da Rádio Tupi, de propriedade de Assis Chateaubriand (1892-1968), com a direção, argumento e roteiro sob o comando de Oduvaldo Vianna³³, e a participação de um grande elenco de profissionais do rádio. O filme ainda marcou a estreia nas telas de nomes, que em seguida se tornaram famosos na televisão, como Lia de Aguiar (1927-2000), Hebe Camargo (1929-2012); Dionísio Azevedo (1922-1994) e Lima Duarte (1930-).

Notemos que neste momento, Assis Chateaubriand estava prestes a inaugurar a TV Tupi, primeira emissora de televisão do Brasil e a quarta do mundo, o que ocorreria em 18 de setembro de 1950. Assim como aconteceu com o anúncio de uma elite fundando um estúdio (no caso, a Vera Cruz), a atuação de um empresário midiático como Chateaubriand na produção de um filme deve ter contribuído para as esperanças de uma indústria de cinema regional. Máximo Barro³⁴ avaliou que “*todo mundo esperava que o cinema nascesse com o dinheiro do Chateaubriand. Mas vai nascer através de um concorrente dele que é o grupo Matarazzo*” (2012).

A possibilidade de fábricas de cinemas em São Paulo voltava com força através de uma burguesia que, enfraquecida politicamente desde os anos 1930³⁵, “*toma a iniciativa de promover o desenvolvimento cultural em São Paulo para suprir a incapacidade de ação no Governo*” (Galvão, 1981, p. 23). Como parte desse processo progressista, haviam sido inaugurados em 1948, por setores da burguesia paulista, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), entre outras instituições culturais que também surgiram durante esse período de afirmação de um setor excluído das decisões política pelo Estado. Existem duas versões para nascimento da Cia. Vera Cruz, o mais importante estúdio de cinema brasileiro. Para Adalberto Kemeny³⁶ (1901-1969) e Benedito Junqueira Duarte³⁷ (1910 -1995), a ideia teria germinado durante um ensaio da peça *Arsênico e Alfazema* no Teatro Brasileiro de

³³ Oduvaldo Vianna (1892-1972) foi um importante autor teatral, atuando como ator e diretor. Dirigiu *Bonequinha de Seda* (1936), da Cinédia, que transformou Gilda de Abreu (1904-1979) em estrela.

³⁴ Em depoimento concedido a nós.

³⁵ A burguesia paulista começa a perder sua influência política com a chegada ao poder de Getúlio Vargas a partir da Segunda República (1930-37), com o processo consolidado no Estado Novo (1937-45).

³⁶ Técnico húngaro, que trabalhou na Pathé e nos estúdios da UFA. Mudou-se para São Paulo em 1926, quando fundou, junto de Rex Lustig (1901-1970), o laboratório de revelação Rex Filmes.

³⁷ B. J. Duarte foi um crítico de cinema, fotógrafo e escritor, que também se dedicou a documentários como *Parques e Jardins de São Paulo* (1941) e *O Micróbio Mata o Homem* (1955).

Comédia – TBC³⁸. Com os equipamentos de filmagem, disponibilizados por Kemeny (e sua assessoria técnica), o ator e diretor italiano Adolfo Celi (1922-1986) rodou um pequeno filme, que logo chamou a atenção tanto de Franco Zampari - proprietário do TBC - quanto de Francisco Matarazzo Júnior (1900-1977), amigo bastante próximo de Zampari, e diretor-proprietário das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo³⁹, então o maior complexo industrial da América Latina. (GALVÃO, 1981, p. 86-88)

Outras pessoas próximas à Vera Cruz, como Abílio Pereira de Almeida⁴⁰ (1906-1977), defendem a versão mais conhecida da história, a de que tudo se iniciou em uma das reuniões de amigos, aos domingos, na casa de Zampari. Numa dessas ocasiões foi filmado um pequeno curta-metragem sobre o roubo de um anel, como contou Almeida para Galvão: *“O importante é que você entenda que desde o início aquilo foi uma brincadeira, um passatempo divertido de grã-finos, e o espírito não muito até o fim, simplesmente as coisas escaparam do controle das pessoas”* (1981, p. 89).

Como de costume, os cineastas brasileiros enfrentavam a competição com os produtos estrangeiros, e sofriam com a dificuldade de distribuição e de exibição nas salas de cinema, com a falta de película virgem no mercado e com o tabelamento dos preços dos ingressos instituído pela Comissão Central de Preços (CCP), órgão do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em 02/07/1948, por meio da portaria nº58 (SIMIS, 1996, p. 185). Por outro lado, em São Paulo, a Vera Cruz surgia ambiciosa em 1949, querendo ser o berço de um cinema nacional de qualidade, renegando o que viera antes⁴¹, e sendo *“uma escola para os cineastas brasileiros, onde a convivência com os profissionais estrangeiros iria preparar toda uma geração de técnicos para o futuro do cinema do Brasil”* (CALIL, 1987).

Aproveitando a ilustre presença do cineasta Alberto Cavalcanti⁴² (1897-1982) no Brasil, Franco Zampari o convidou a dirigir um filme em sua futura companhia cinematográfica, a ser construída em São Bernardo do Campo. Pouco interessado em

³⁸ Fundado em 1948, por iniciativa do industrial Franco Zampari e apoio financeiro da elite paulista.

³⁹ Fundada em 1891, como Companhia Matarazzo S.A., pelos irmãos Francesco, Giuseppe e Luigi Matarazzo, e a sua principal atividade era importação de produtos dos EUA.

⁴⁰ Diretor, autor, produtor e ator teatral. Um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia, com quatro créditos de direção na Vera Cruz: *Ângela* (1951) e os três primeiros filmes estrelados pelo comico Amácio Mazzaropi: *Sai da Frente* (1952), *Nadando em Dinheiro* (1952) e *Candinho* (1954).

⁴¹ Na historiografia brasileira clássica, no período anterior a Vera Cruz, destacam-se os ciclos regionais de Campinas – SP (1923-27), Cataguases -MG (1920-29) e Recife – PE (1923-31), além do surgimento de produtoras como as cariocas Cinédia, em 1930, e Atlântida, em 1941. (MIRANDA; RAMOS, 2000)

⁴² Cineasta nascido no Rio de Janeiro, Alberto Cavalcanti foi um nome importante durante o movimento impressionista francês da década de 1920, com filmes como *Nada Mais Que Horas* (*Rien Que Les Heures*, 1926), e em seguida, na escola documentarista inglesa da década de 1930, com curtas como *SOS Radio Service* (1934) e *Coal Face* (1935), entre outros.

deixar a Inglaterra, onde residia há três décadas, para participar de um projeto de industriais paulistas, Cavalcanti ofereceu-se para ajudar a construir todo o aparato da Vera Cruz, buscando equipamentos de primeira linha na Europa e contratando técnicos competentes como o fotógrafo inglês Chick Fowle (1915-1995), o montador austríaco Oswald Hafenrichter (1899-1973) - responsável pela edição de *O Terceiro Homem* (1949) de Carol Reed - e o operador de câmera francês Jacques Deheinzelin (1928-).

Depois de quatro filmes⁴³, e atritos de natureza gerencial, ocorridos entre Alberto Cavalcanti e Carlo Zampari⁴⁴, aconteceu o afastamento de Cavalcanti de suas funções como produtor-geral. Mas apesar do episódio, o estúdio manteve um alto padrão técnico, não visto na quase totalidade das produções nacionais até então.

A poderosa Vera Cruz estava disposta a ser uma típica “cidade do cinema” nos padrões internacionais de uma Hollywood. Como explica Carlos Augusto Calil:

O projeto industrial contava ainda com um star-system, nos moldes hollywoodianos. Nele havia lugar inclusive para a contrafação nacional do cão Rin-Tin-Tin, o amestrado pastor Duque. A distribuição dos filmes, que se destinavam em última instância a conquistar o mundo, precisava ser dos americanos: Universal ou Columbia. Os temas abordados deviam ser nobres – a vida de Santos Dumont, a Retirada de Laguna, temas aliás, permanentes do nosso repertório de projetos. A produção deveria diversificar-se: dramas, adaptações literárias (Martins Pena, Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Érico Veríssimo, Hoffman), musicais (a vida de Noel Rosa), documentários (sobre os índios, inicialmente). Escritores importantes seriam recrutados para colaborar no departamento de roteiros: Afonso Schmidt, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Aníbal Machado, Guimarães Rosa e outros. (1987, p.15)

Apesar dos resultados satisfatórios de alguns filmes⁴⁵ nas bilheterias, a empresa não conseguiu sustentar todo o aparato construído para sua fábrica de sonhos. Manter os estúdios funcionando com uma produção contínua, que demorava longos meses para ser filmada, e também justificar o salário de atores e técnicos se mostrou algo inviável. Com a deficiência corriqueira de exibição e de distribuição, e os baixos preços (tabelados) dos ingressos, o complexo imponente de São Bernardo do Campo não foi capaz de se manter, nem as outras companhias surgidas em sua esteira (Maristela e Multifilmes) foram capazes de escapar à crise do cinema industrial.

⁴³ Alberto Cavalcanti teve envolvimento apenas com os longas *Caiçara* (Adolfo Celi, 1951) e *Terra é Sempre Terra* (Tom Payne, 1951), além dos curtas *Painel* (1951) e *Santuário* (1952), de Lima Barreto.

⁴⁴ Irmão de Franco Zampari, e responsável pela administração da Vera Cruz.

⁴⁵ Obtiveram lucro as produções *Sinhá Moça*; *O Cangaceiro* e os filmes estrelados por Mazzaropi: *Sai da Frente*, *Nadando em Dinheiro* e *Candinho*. (GALVÃO, 1981; CALIL, 1987; CATANI, 1987).

Mesmo com todas as dificuldades, a Vera Cruz produziu e lançou⁴⁶ 18 longas metragens (e mais três curtas) entre os anos de 1950 e 1954. Com a falência declarada de Zampari, o Banco do Estado de São Paulo assumiu as despesas e o controle acionário da Vera Cruz, e a seguir destacou Abílio Pereira de Almeida (1906-1977) como supervisor de produção, a fim de dar seguimento aos afazeres da empresa. Agora renomeado como Brasil Filmes, e com ideais bem menos ambiciosos, o estúdio produziu⁴⁷ sete filmes, funcionando até meados de 1959. Depois de cessar as atividades⁴⁸, o complexo da Vera Cruz com seus estúdios e equipamento foram alugados para diversas produções nas décadas seguintes.

Ao surgir a partir de iniciativa da elite cultural, a Vera Cruz movimentou o meio cinematográfico nacional, e não apenas o paulista. Cineastas cariocas experientes como Adhemar Gonzaga⁴⁹ e Moacyr Fenelon (1903-1953), mostraram-se dispostos a colaborar com a empresa de Zampari. Logo em seguida, outras duas companhias de cinema surgiram, mantendo acesa a chama da possibilidade de (enfim existir) uma indústria da sétima arte em São Paulo. Em 1950, surgia a Cinematográfica Maristela, e dois anos depois, a Multifilmes S.A. - cada qual desejando produzir filmes em série e ambas bancadas pelo mecenato da burguesia industrial. As duas contaram com a participação de uma mesma figura-chave: o romano Mario Civelli, que esteve atuante durante a construção dos dois estúdios, e em seus períodos iniciais de atividade.

Civelli, entretanto, não estaria presente durante todo o ciclo destas empresas, sendo demitido de seu cargo de diretor geral de produção - tanto na Maristela, quanto na Multifilmes - após gastos excessivos e do fraco retorno financeiro dos filmes produzidos. A partir de agora, tratarei da trajetória de Mario Civelli no cinema paulista, discutindo a contribuição dele para a criação da Maristela e da Multifilmes.

⁴⁶*Caiçara* (Adolfo Celi) e *Painel* (Lima Barreto) em 1950; *Ângela* (Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne), *Terra é Sempre Terra* (Tom Payne) e *Santuário* (Lima Barreto) em 1951; *Apassionata* (Fernando de Barros), *Nadando em Dinheiro* (Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré), *Sai da Frente* (Abílio Pereira de Almeida), *Tico-Tico no Fubá* (Adolfo Celi) e *Veneno* (Gianni Pons) em 1952; *O Cangaceiro* (Lima Barreto), *Esquina da Ilusão* (Ruggero Jacobbi), *A Família Lero-Lero* (Alberto Pieralisi), *Luz Apagada* (Carlos Thiré), *Uma Pulga na Balança* (Luciano Salce) e *Sinhá Moça* (Tom Payne) em 1953; *Candinho* (Abílio Pereira de Almeida), *É Proibido Beijar* (Ugo Lombardi), *Floradas na Serra* (Luciano Salce), *Na Senda do Crime* (Flaminio Bollini Cerri) e *São Paulo em Festa* (Lima Barreto) em 1954.

⁴⁷*O Gato de Madame* (Agostinho Martins Pereira) e *O Sobrado* (Walter George Dürst) em 1956; *Ossos, Amor e Papagaios* (Carlos Alberto de Souza Barros e César Mémolo Jr.) em 1957; *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri), *Paixão de Gaúcho* (Walter George Dürst) e *Rebelião em Vila Rica* (Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira) em 1958; e *Ravina* (Rubem Biáfora) em 1959.

⁴⁸A partir de então, o estúdio passaria por vários donos, servindo como locação de cenários e equipamentos para terceiros e nunca voltando a funcionar no sistema de produção em escala industrial.

⁴⁹Ademar Gonzaga chegou a trabalhar em um grande estúdio paulista, mas não a Vera Cruz, e sim em um filme da Maristela: *Carnaval em Lá Maior* (1955), uma coprodução com a TV Record.

1.2. Mario Civelli, cineasta italiano

A cronologia de Civelli no cinema paulista tem início na segunda metade da década de 1940, sendo anterior à criação da Vera Cruz. Imigrante europeu do tempo do pós-guerra, Civelli trouxe na bagagem - um autoproclamado - conhecimento que adquiriu durante o conflito, quando teve a oportunidade de colaborar com equipes de cinema das forças aliadas, e depois, com o fim da guerra, ao trabalhar em grandes estúdios da Itália como assistente para vários diretores e produtores.



Figura 3: Sentado ao centro, um sorridente Mario Civelli, então produtor geral da Maristela. À sua esquerda, o crítico de cinema Alex Viany, e à direita, o escritor Vão Gogo (pseudônimo usado por Millôr Fernandes) - ambos contratados do departamento de roteiros do estúdio.

Fonte: Revista A Cena Muda nº 06, de 08/02/1951.

1.2.1. Antecedentes

Ainda que seja uma figura essencial na concepção e estruturação dos estúdios paulistas da Cinematográfica Maristela (em 1950), e da Multifilmes S.A. (em 1952), o romano Mario Civelli (1922 - 1993) (**fig.3**) costuma ser descrito pela historiografia como um dos nomes mais controversos do cinema brasileiro da década de 1950.

Enquanto esteve à frente das duas grandes companhias, Civelli foi merecedor de vários adjetivos (nada lisonjeiros) por parte da imprensa, da crítica e de profissionais da área. Mais adiante, historiadores também emitiram rápido parecer sobre ele, reduzindo

em muito a sua importância⁵⁰. Nascido em uma família de figuras políticas e militares de renome durante o período fascista italiano (ANDRADE, 1997; BARRO, 2012; CATANI, 2005), Civelli teria, de acordo com relatos dele próprio, participado de diversas experiências cinematográficas anteriores à sua chegada ao Brasil, todas mencionadas em uma cópia do seu *curriculum vitae*⁵¹.

No documento, Civelli declarou que durante a campanha das forças aliadas na Itália, trabalhou para a 5ª Armada Americana, do Departamento de Guerra Psicológica⁵². Foi 1º assistente do Cap. Peter Praud - responsável por documentários e cinejornais de propaganda ideológica - e depois assumiu “*provisoriamente a direção de produção quando da doença do mesmo*” (Civelli, s.d., p.1). Civelli afirmou ter sido roteirista e diretor de produção, em 22 documentários e 57 cinejornais. Entre os cineastas com quem teria trabalhado estavam Luchino Visconti (1906-1976), Alberto Lattuada (1914-2005), Aldo Tonti (1910-1988), Mario Soldati (1906-1999), Marcelo Pagliero (1907-1980), Mario Mattoli (1898-1980), Camilo Mastrocinque (1901-1969) e o estadunidense Alexander Mackendrick (1912-1993).

Em entrevista⁵³ a Afrânio Mendes Catani em 1981, Civelli informa mais detalhes de seu passado, como o diploma adquirido em Direito e atividades clandestinas que manteve durante o início da 2ª Guerra Mundial (1981, p. 33). A falta de um levantamento maior de documentação, nunca permitiu a comprovação de vários acontecimentos relatados por Civelli, o que desde sempre causou desconfiças em relação ao seu passado cinematográfico na Itália.

Após o término da 2ª Guerra Mundial, Civelli teria sido contratado pela recém-criada produtora Rovere-De Laurentiis⁵⁴ (R.V.L.) - de Luigi Rovere (1908-1996) e Dino De Laurentiis (1919-2010). Com a missão de averiguar as condições para uma cinebiografia - a ser filmada no Brasil - sobre a líder revolucionária Anita Garibaldi⁵⁵ (1821-1849), Civelli chegou ao país em 1946. “*Mas a situação técnica dos estúdios no Brasil não comportava uma produção daquela envergadura*” (Civelli, s.d., p.1).

⁵⁰Neste presente trabalho de dissertação, irei procurar fazer um balanço entre os acertos e os erros de Civelli como produtor cinematográfico, sem fazer juízo de valor. Ao longo do texto, apresentarei diversas opiniões sobre ele, e que foram coletadas durante a minha pesquisa.

⁵¹ Depositado na Cinemateca Brasileira.

⁵²Psychological Warfare Branch (PWB), organização militar anglo-americana, designada para táticas de guerra psicológica contra as tropas alemãs no norte da Europa.

⁵³Não foi possível localizar o documento original.

⁵⁴Fundada em 1945.

⁵⁵Nascida na cidade de Laguna, em Santa Catarina.

Em outra entrevista, desta vez cedida para Regina Glória Andrade, ele confirmou sua chegada a São Paulo em 1946, aproveitando a ocasião para convidar sua irmã mais velha, Carla Civelli (1921-1977), para residir e trabalhar com ele no Brasil (1997, p.02). Uma das raras cineastas atuantes no cinema brasileiro dos anos 1950, Carla foi montadora e assistente de edição nos três grandes estúdios paulistas, e mais tarde, montou dois curtas de Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988): *O Poeta do Castelo* e *O Mestre de Apipucos*, ambos lançados em 1959. Sua única experiência como de diretora de cinema foi com a comédia *Um Caso de Polícia*⁵⁶ (1959), com roteiro de Dias Gomes (1922-1999). A respeito do passado cinematográfico de Carla na Itália, segue-se a mesma lacuna de informações que temos com seu irmão. De acordo com Mario Civelli (1997, apud ANDRADE, p.02), Carla teria aprendido o ofício de montadora com o cineasta Mario Serandrei (1907-1966). Todavia, de acordo com pesquisas feitas sobre Carla, uma “consulta feita à Cinemateca de Roma mostrou que seu nome não constava nos registros” (1997, p.02).

Não existe - até o momento - qualquer outra informação sobre o suposto levantamento logístico de Civelli para a Rovere-De Laurentiis (ou mesmo sobre a mencionada produção a respeito da vida de Anita Garibaldi). Consegui encontrar uma cópia digital (fig. 4) de uma folha do passaporte utilizado por Civelli para vir ao Brasil, expedido pelas autoridades policiais de Roma (datado de 27/07/1946), e depois preenchido na embaixada brasileira (em 06/08/1946).



Figura 4: Cópia digital do passaporte utilizado por Mario Civelli em 1946.

Fonte: Site Family Search.⁵⁷

⁵⁶ Nunca lançado comercialmente em sua época, o filme foi restaurado, e exibido na 18ª edição do Festival do Rio em 2016 <<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/e-um-caso-de-policia>> Acesso em 10/06/2017; e 12ª Mostra de Cinema de Ouro Preto em 2017. <<http://www.cineop.com.br/programacao/filme/21105>> Acesso em 10/11/2017.

⁵⁷ <<https://www.familysearch.org>> Acesso em 19/05/2017.

A referência mais antiga sobre Civelli já estabelecido no Brasil, que consegui localizar - em livros, periódicos ou artigos acadêmicos - foi um encontro dele com a primeira companhia teatral da Itália a atravessar o oceano, após o fim da 2ª Guerra Mundial. A atriz Diana Torrieri⁵⁸ (1913-2007) e sua equipe atuaram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1946, para depois desempenhar, com muito êxito, nos palcos de São Paulo (LYCIA, 2007, p.218). Na sequência, retornaram então para a cidade carioca, com o objetivo de seguir viagem para Buenos Aires.

A companhia ainda aguardava para partir, quando foi recepcionada por um conterrâneo, que foi Civelli. Sobre este encontro, a própria Diana Torrieri fez um registro em seu diário pessoal: “*Chegou o todo poderoso do cinema local, um tal Mario Civelli, e levou a turma para o hotel Quitandinha, onde ficaram dias deitados no sofá, fumando charutos enormes.*” (VANNUCCI, 2014, p.54). O pitoresco episódio continua a partir daí, com o suposto todo poderoso do cinema brasileiro desejando filmar com a companhia teatral, mas as negociações não foram adiante porque “*no dia da partida para Buenos Aires, ninguém fechou a conta e os artistas se escafederam pelas janelas, pelas matas, pelas ruelas sórdidas, até o cais.*”, como relata Vanucci (p.54).

Neste grupo teatral, encontrava-se Ruggero Jacobbi (1920-1981), jovem crítico literário e teatral, e também o diretor artístico da companhia de Diana Torrieri. Às vésperas da viagem para a Argentina, Jacobbi decidiu permanecer no Rio de Janeiro⁵⁹, onde dirigiu espetáculos e escreveu “*crônicas sobre o Brasil para o jornal [italiano] Il Tempo, no qual atuara como redator-chefe em 1944-45*” (RAULINO, 2002, p.61).

Os caminhos de Jacobbi e de Civelli se entrelaçaram neste momento, com Jacobbi começando um namoro com Carla Civelli em 1947, e casando-se oficialmente com ela em 1951 (RAULINO, 2002, p. 235). Quando se mudou para São Paulo, em 1949, Jacobbi idealizou o Seminário de Cinema, promovido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo - MASP, em uma iniciativa junto com seu amigo, o ator e diretor teatral Adolfo Celi, e o crítico de cinema Carlos Ortiz (FABRIS, 1994, p.61).

Jacobbi trabalhou no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e em outras companhias importantes de São Paulo, como o Teatro Íntimo Nicette Bruno, o Teatro Popular de Arte, a Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, o Teatro Paulista de Estudantes e a Companhia Madalena Nicol, da qual foi um dos fundadores.

⁵⁸Pseudônimo de Angela Torrieri, famosa atriz italiana de teatro, rádio e televisão.

⁵⁹ Durante sua passagem no Rio de Janeiro, Ruggero Jacobbi dirigiu peças estreladas por Procópio Ferreira, Rodolfo Mayer, Maria Della Costa, entre outros dos mais populares atores da época.

Após liderar, em 1950, uma “*dissidência do TBC que se rebelara contra a administração*” (AUDRÁ, 1997, p. 22), rompeu com Zampari e aproximou-se de Mário Boeris Audrá Júnior (1921-2004), “*filho caçula de uma bem-sucedida família de empresários, com negócios que abarcavam serviços de transportes (Transportes Maristela S.A.) e principalmente ramo têxtil*” (FREIRE, 2011, p. 14), com quem idealizou e fundou a Cinematográfica Maristela⁶⁰ em 1950.

Dois anos mais tarde, Jacobbi retornou aos palcos do TBC, conseguindo inclusive o aval de Zampari para dirigir o filme *Esquina da Ilusão*, na Vera Cruz, lançado em 1953. Esta foi a última experiência de Jacobbi como diretor de cinema. Em declarações posteriores, o próprio reconheceu as suas limitações:

Foi curta e desesperada a incursão pelo cinema. Dele saí com a certeza de ter errado o caminho. Porque se para escrever eu era um homem de ação, para a ação eu ficava, desesperadamente, um homem de letras. Foi esta a primeira certeza (2002, *apud* RAULINO, p. 216).

Para Mario Civelli, a relação familiar e pessoal com Jacobbi rendeu bons frutos, pois permitiu que – em um momento de grande agitação cultural, no final dos anos 1940 - pudesse circular livremente por entre os frequentadores dos cineclubes paulistas e também do Seminário de Cinema do MASP (AUDRÁ, 1982; BARRO, 2012). Mas ao contrário de boa parte daquele seletor público de entusiastas da sétima arte (que abrigou críticos, intelectuais e futuros cineastas), Civelli já contava, com pelo menos, uma experiência cinematográfica no Brasil: *Luar do Sertão* (1949).

1.2.2. Luar do Sertão

Ainda em 1946, Civelli se associou com o jornalista e escritor Tito Batini (1904-1990) para a realização de um longa-metragem: *Luar do Sertão*. Em entrevista⁶¹ concedida a Zulmira Ribeiro Tavares, Batini lembrou que, nessa ocasião, foi convidado para participar de um filme que seria realizado por um importante cineasta italiano:

(...) mas acontece que este famoso diretor era o Mario Civelli, que eu respeito pelo número de filmes que ele fez (...), mas naquele momento, ele estava apenas sacando. Ele dizia que tinha participado do filme *Roma, Cidade Aberta*, etc., mas na verdade... pelo Ruggero Jacobbi, que era parente dele... eu soube que não era nada disso (BATINI a TAVARES, 1978).

⁶⁰Ruggero Jacobbi dirigiu *Presença de Anita* (1951) e *Suzana e o Presidente* (1951) na Maristela.

⁶¹ Entrevista em áudio (e transcrita) depositada nos arquivos do Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Filmado no período de 1946-47, mas lançado apenas em 1949, *Luar do Sertão* foi uma das raras produções paulistas daquela década⁶² e inicialmente, tratou-se de um projeto compartilhado por Batini e Civelli (**fig.5**).



Figura 5: Da esquerda para a direita: Tito Batini, o ator Walter Forster, a atriz Lyda Sanders e Mario Civelli, durante um intervalo das filmagens de *Luar do Sertão* (1949).

Fonte: Revista Cine Reporter, 13/09/1947.

No mesmo depoimento, Batini confessou a sua incapacidade, como também a do companheiro, para elaborar o roteiro do filme. Dificuldade esta, que levou a dupla a pedir ajuda para Ruggero Jacobbi, que por sua vez, aproveitou para mostrar a Batini, um documentário⁶³ italiano com batalhas em Monte Cassino (registradas durante a 2ª Guerra Mundial), a fim de ajudá-lo na concepção do filme. Batini ressalta que Civelli lhe pareceu possuir noções dos procedimentos básicos de uma produção cinematográfica. Na opinião dele, esse conhecimento mínimo sugeria que o ex-parceiro circulou nos estúdios italianos, mesmo que em funções menos prestigiadas.

Após um período de trabalho inicial⁶⁴ com as rodagens de *Luar do Sertão*, Batini encontrou-se literalmente sozinho com o material filmado, pois o codiretor Civelli “*havia desaparecido (ou sido afastado) e deixado a bomba nas mãos de Batini. Este acaba pedindo aos produtores mais 20 ou 30 contos de reis, dizendo que daria um jeito de arrumar o filme*”. (CATANI, 1987, p. 196-197)

⁶² O filme estreou em 06/07/1949 na cidade de São Paulo, no circuito Ópera, Paramount e Santa Cecília. Fonte: Cinemateca Brasileira.

⁶³ Na entrevista, Batini não revelou o nome do filme.

⁶⁴ A companhia creditada na realização de *Luar do Sertão* foi a Produtores Unidos, e o trabalho de filmagem ocorreu em uma fazenda na cidade paulista de Araras (SP).

Com a ausência de Civelli, os problemas com a película tiveram continuidade, desta vez com a recusa dos órgãos de censura em liberar o filme. Como conta Batini (1978): *“Houve uma dificuldade tremenda, a censura não queria deixar passar, o filme estava descosturado, a montagem não tinha sido perfeita, quer dizer, as tomadas obtidas não ajudavam também e o enredo era meio chocho”*.

Predisposto para que o material fosse aprovado pelos censores, Batini escreveu mais diálogos e solicitou que o ator Walter Forster (1917-1996) dublasse novas falas do seu personagem. Também se viu obrigado a reutilizar material alheio ao já existente: ele reciclou alguns trechos de filmagens noturnas, retiradas de um documentário⁶⁵ dirigido por Humberto Mauro (1897-1983). Para finalizar uma nova edição⁶⁶ de *Luar do Sertão*, o agora diretor solo, recorreu aos laboratórios da Rex Film, e especificamente, aos serviços do engenheiro de som Mário Sydow Jr. e de Adalberto Kemeny, que é o técnico creditado pela fotografia do filme.

Nos anos que se seguiram, o inusitado sumiço (ou afastamento) de Civelli das referidas gravações, apenas contribuiu para aumentar a desconfiança geral sobre os supostos conhecimentos de cinema que o italiano teria na bagagem. Batini jamais especificou, de maneira clara, quais foram as causas do episódio, tampouco Civelli falou a respeito em qualquer material que pudesse ser encontrado até o momento.

Em julho de 1949, Batini escreveu um longo texto para um jornal paulista⁶⁷, no qual comenta - superficialmente - sobre as dificuldades da longa produção. *“Tivemos até aqueles que desistiram da tarefa a meio caminho. Entretanto, houve sempre algum disposto a arcar com os perigos de assumir a paternidade de um fracasso (...)”*, apontou ele, numa possível referência ao perdido Civelli.

Na mencionada matéria, Batini também aproveitou para lançar elogios a inúmeras pessoas que o ajudaram a finalizar a película, como Walter Forster, Adalberto Kemeny, Mário Sydow Jr., Humberto Mauro; os maestros Ítalo Izzo, Walter Guilherme, Napoleão Tavares, Silva Araújo; membros do Instituto de Cinema Educativo e outros nomes que, segundo o diretor, apoiaram o seu trabalho até o final⁶⁸.

⁶⁵ Batini também não especifica de qual filme de Mauro reutilizou a sequência.

⁶⁶ Carla Civelli é creditada como a montadora oficial do filme.

⁶⁷ Fonte: Jornal de Notícias, de 03/07/1948.

⁶⁸ Batini agradece o grande apoio de profissionais paulistas e cariocas, como exibidores, radialistas e colegas da imprensa (Edmundo Lys, Salvyano Cavalcante de Paiva e Carlos Ortiz); e os cineastas Alinor Azevedo, Arnaldo Farias, Plínio Campos e José Veiga.

Ainda conforme Batini, a única (ou última) cópia existente de *Luar do Sertão* ficou depositada na distribuidora⁶⁹, e se deteriorou devido às péssimas condições de armazenamento. A obra encontra-se perdida desde então, e com pouco material referente disponível – além das notas de imprensa da época (**fig. 6**). Foi possível encontrar o texto de uma edição de *A Cena Muda* contando a história do filme, e duas resenhas escritas por Carlos Ortiz, para o jornal *Folha da Manhã* (SP): uma destacando as qualidades do longa-metragem, e a outra, as suas deficiências.



Figura 6: Propaganda de jornal de *Luar do Sertão*

Fonte: Correio da Manhã, 11/09/1949.

Uma primeira menção encontrada em *A Cena Muda*⁷⁰ informa que a película, “baseada na canção de Catulo da Paixão Cearense⁷¹, foi realizada por Mario Civelli, com a colaboração artística de Tito Batini (...)” e que “*Luar do Sertão* possui um vastíssimo elenco (...) e mais de dois mil extras”. Um ano mais tarde⁷², a revista reservou novo destaque para o filme, com três páginas e meia, dedicadas a narrar a trama do filme, que agrega o melodrama romântico com o musical.

A revista, logo de início, identifica Tito Batini como o único diretor do filme, e revela o nome de alguns dos personagens e de seus respectivos intérpretes: Paulo (Walter Forster), Regina Guimarães (Lyda Sanders), Oliveira (Vicente Leporace), Fronzelli (Vicente Paula Neto) e também o locutor (Homero Silva).

⁶⁹ Segundo o site da Cinemateca Brasileira, a companhia distribuidora foi a Hermantino Coelho.

⁷⁰ Fonte: *A Cena Muda* nº16, de 20/04/1948.

⁷¹ Catulo da Paixão Cearense (1863-1846) foi um poeta, músico e compositor. Sua obra mais famosa foi a canção *Luar do Sertão*, composta em 1914, em parceria com João Pernambuco (1883-1947).

⁷² Fonte: *A Cena Muda* nº20, p. 18-19, 30-31; de 17/05/1949.

De acordo com a matéria, *Luar do Sertão* começa mostrando um famoso autor de argumentos para cinema, em sua residência no alto de um arranha-céu de São Paulo. O personagem não nomeado, em busca de uma inspiração para um novo filme, se dirige para sua biblioteca de onde retira uma edição de *Meu Sertão*, de Catulo da Paixão. A partir desse ponto, o roteiro apresenta a célebre cantora lírica Regina Guimarães, que está voltando da Europa para uma apresentação no Teatro Municipal.

A artista é recepcionada pela imprensa e por seus dois empresários, Oliveira (“surdo como uma porta”) e o “atrapalhado” Fronzelli, mas a fisionomia melancólica de Regina deixa transparecer uma antiga tristeza, a saudade dos tempos de infância, quando morava no interior, longe da agitação e da riqueza das capitais e dos palcos.

Após o conselho de um médico (“mais psicólogo do que médico”), Regina busca refúgio em um clube de campo, mas o ambiente repleto de luxo, de jogos e de dança, apenas aumenta sua insatisfação. Na manhã seguinte, resolve partir do local e dirige seu carro sem um destino certo, enquanto os empresários começam a se preocupar com o próximo show de Regina no Municipal, que está com os ingressos esgotados.

Ao cair da noite, ela resolve voltar para a capital, mas se vê diante de uma encruzilhada, sem saber qual caminho é o correto. Regina pede ajuda para dois garotos locais, mas estes informam, de propósito, o rumo errado para a garota. Dirigindo por uma longa estrada, ela precisa desviar de um animal e termina por avariar o motor do veículo. Sozinha, mas fascinada por aquele ambiente idílico, acaba por adormecer debaixo de uma figueira. Pela manhã, ela é despertada por Paulo, um jovem fazendeiro que a convida para ficar em sua casa, próxima dali.

Regina pede para que Paulo a leve para a capital, ao Teatro Municipal, mas este não se mostra muito interessado. Ao mesmo tempo em que percebe que nunca conseguirá chegar a tempo ao teatro, Regina passa a ceder aos encantos do local e também aos de Paulo. Ela começa a recordar dos sofrimentos que passou em solo europeu, assolado pela guerra, e cada vez mais percebe o quanto adora o campo.

Conforme passam os dias, começam a chegar notícias da capital sobre o desaparecimento da famosa cantora. Os sitiantes da fazenda de Paulo, logo descobrem que se trata da mais nova hóspede do local, e aconselham a moça para que regresse o mais rápido possível à cidade. Contudo, o amor de Paulo por ela aumenta cada vez mais, e ele organiza uma festa tipicamente caipira em homenagem a Regina, com direito à canção *Luar do Sertão*, cantada “na voz plangente e cabocla de um seresteiro matuto”.

Embora perdidamente apaixonada, tanto por Paulo, quanto por aquela fazenda, Regina sofre uma crise de consciência e decide voltar para a capital. Ainda tentando convencê-la, Paulo declara seu amor por ela, e acaba correspondido, mas Regina decide que é hora de voltar para sua antiga vida. Amargurado, Paulo promete que um dia irá buscá-la, e ambos se despedem. Com o passar do tempo, o fazendeiro se torna uma pessoa taciturna, que se afastou de todos os moradores do local.

De volta às luzes do estrelato, Regina se apresenta no Municipal para uma plateia abarrotada, ao mesmo tempo em que o espetáculo é transmitido pelo rádio, sendo ouvido pelos moradores da fazenda de Paulo. A cantora impressiona a todos, com uma performance emocionada da *Ária da Loucura*⁷³, e ao final da apresentação, os roceiros invadem o local em grande número, disposto a levar Regina à fazenda.

Ela reconhece que o amor nutrido por Paulo e pelos campos é maior do que a fama e a glória. O filme termina com um beijo apaixonada entre os Regina e Paulo, com o sopro do vento, parecendo trazer “aquela melodia inimitável (de Luar do Sertão) que se transformara no elo de amor de dois corações jovens”. Fim.

Batini é creditado como autor do argumento e do roteiro, contudo, alguns elementos apontados na matéria de *A Cena Muda*, não serão nada estranhos em produções de Mario Civelli para a Multifilmes⁷⁴: as pausas na narrativa para os momentos musicais, o destaque que o roteiro oferece para a erudição cosmopolita e a música popular caipira (ou de fora dos grandes centros), e o momento chave, em que o acaso interfere de maneira decisiva no destino do (a) protagonista.

Sequências baseadas em canções ou espetáculos musicais serão filmadas para *Destino em Apuros*, *O Craque* e *Chamas no Cafezal* – em gêneros que transitam da chamada alta cultura para o cancionário mais popular. O melodrama *Uma Vida para Dois* apresentará dois personagens (um compositor e um escritor), que se recusam a criar uma obra popular de sucesso, mas um deles faz (a contragosto) para seguir em sua busca pelo reconhecimento da alta elite cultural. Assim como em *Luar do Sertão*, a trama de *Destino em Apuros*⁷⁵ apresenta espetáculos filmados no Teatro Municipal de São Paulo. O drama rural de *Chamas no Cafezal* começa com a protagonista, uma mulher da capital carioca, se mudando para a fazenda de café do marido paulista e

⁷³ Terceiro Ato da ópera *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (1797-1848).

⁷⁴ Especial menção para *A Outra Face do Homem* - obra não produzida por Civelli. O thriller dramático de J.B. Tanko possui três cenários bastante distintos: o roteiro leva os personagens principais da periferia carioca para o ambiente luxuoso da elite paulista, e depois para as fazendas de café do interior.

⁷⁵ Conforme apurado em notas da imprensa, fotos de publicidade e no roteiro do filme.

tentando compreender os segredos do local (e o mistério do passado do proprietário). Novamente, vemos aqui uma garota cosmopolita encontrando a felicidade longe das modernas metrópoles, mas em sintonia com a nova ambientação.

Em *Luar do Sertão*, é importante a passagem em que a cantora lírica se encontra literalmente, em uma encruzilhada, e acaba sendo guiada para um destino melhor por forças que fogem ao seu controle e conhecimento (neste caso, a simples travessura de crianças). Em algumas produções da Multifilmes, há uma intromissão quase divina, que oferece novas possibilidades para os protagonistas de *Destino em Apuros* e *Uma Vida para Dois*. Pode também ser uma troca de identidade (em *Fatalidade*) ou falsidade ideológica involuntária (em *O Homem dos Papagaios*) - que de uma maneira ou outra, levará ao final feliz, não sem antes uma considerável quantidade de problemas.

Carlos Ortiz escreveu duas resenhas para *Luar do Sertão*, em uma clara tentativa de promover o filme do colega Batini (finalizado a duras penas), além do próprio cinema paulista⁷⁶. O texto publicado - no final de junho de 1949 - exalta a fotografia e o som do filme, “o calcanhar de Aquiles de quase todo filme nacional”.

Ortiz ressalta que:

(...) o que mais agradavelmente surpreende em *Luar do Sertão* é a preocupação de cinema a dominar o filme todo. Nesse sentido, não é exagero afirmar que esse trabalho é dos mais cinematográficos que já se fizeram no Brasil. É um filme de mais ação – embora em ritmo lento, porque extremamente romântico – do que de palavras. Às vezes são reduzidas ao mínimo, e há sequências inteiras com apenas 2 ou 3 diálogos. Com isto removeu-se um dos maiores escolhos de nossos filmes: a tagarelice (Folha da Manhã, 29/06/1949).

O crítico continua com os elogios, destacando a fuga de Regina para a fazenda, com a câmera “*localizada embaixo do carro, junto ao acelerador, apanha o rosto (...) num ângulo magnífico, ricamente composto entre os raios do volante*”. Outro bom momento, segundo Ortiz, são os fragmentos de montagem que Batini inseriu para representar as lembranças da protagonista dos horrores da guerra. Estas devem ser a sequências reaproveitadas do filme de Humberto Mauro, e provavelmente, são elas que justificam o exagerado comentário sobre um elenco de mais de dois mil extras, em *A Cena Muda*. Para Ortiz, as cenas “*criam um excelente contraste com o tom demasiado romântico do filme, emprestam-lhe um interesse documentário e justificam a fuga da cantora de ópera para a fazenda sertaneja*”.

⁷⁶ Carlos Ortiz dirigiu dois filmes no começo da década de 50: *Alameda da Saudade*, 113 (1951), em São Paulo; e *Luzes das Sombras* (1953), codirigido por Heládio Fagundes, no Rio de Janeiro. No final da década, abandonou a crítica de cinema para se dedicar ao ensino no magistério.

Na metade de julho, do mesmo ano, Ortiz escreveu uma resenha mais rigorosa, e identificou que o filme se ressentia, “*antes de tudo da falta de uma boa história*”. Com um enredo “*indubitavelmente piegas e banal*”, o filme tem ainda como sua maior falha “*a absoluta falta de ação*”. O crítico também mencionou novamente a boa fotografia de *Luar do Sertão*, mas não sem questionar a serventia das mesmas:

Sem dúvida uma bela fotografia, imagens densas, ricas e bem compostas, valorizam imensamente um filme. Ainda mais em se tratando de filmes nacionais, que geralmente primam pelo desleixo, no que se refere ao gosto e ao tratamento fotográfico. Mas não se podem confundir cinema e fotografia. Cinema é por natureza e definição, algo vivo e dinâmico, ao passo que a fotografia é estática e parada (...) O que interessa não é a paisagem pela paisagem, nem a fotografia. Importa é que fotografia e paisagem estejam em rigorosa dependência e em função do drama cinematográfico (Folha da Manhã, 13/07/1949).

Nas duas resenhas, Ortiz não deixa de mencionar Civelli na coautoria do filme, mas cobra Batini pelas deficiências de ritmo: “*Sente-se na obra a descontinuidade, a improvisação, o desapego ao roteiro técnico (...)*”, e se ele foi capaz de acrescentar “*apreciáveis elementos de montagem*”, lhe pareceu fazer isso apenas “*premido pela necessidade de pôr nos cartazes um filme que, do contrário, não poderia ser exibido*”. Ortiz complementa seu texto de maneira menos ríspida, com a frase tranquilizadora “*Mas nada de desalentos. Errando é que se aprende*”⁷⁷.

Tito Batini foi, indiscutivelmente, a força que impediu *Luar do Sertão* de ser apenas outra produção inacabada da filmografia clássica nacional. Porém uma comparação entre temas, escolhas e equívocos, mostra que o longa-metragem foi uma espécie de embrião do que seria visto, poucos anos depois, na Multifilmes.

Mesmo que não tenha acompanhando a realização de *Luar do Sertão* até o final, e posterior lançamento, Mario Civelli deixou impressa a sua assinatura. Este apreço pela cultura e pelos cenários do sertão brasileiro o acompanhou até o final da vida⁷⁸, e reapareceu em filmes que dirigiu depois que foi desligado da Multifilmes: nos documentários *O Grande Desconhecido* (1956), *Rastros na Selva*⁷⁹ (1959) e *O Gigante – A Hora e a Vez do Cinegrafista* (1969), e na ficção *Bruma Seca*⁸⁰ (1960).

⁷⁷ Tito Batini trabalhou com publicidade a partir dos anos 1950, e conseguiu fazer apenas mais um filme, *Se a Cidade Contasse...* (1957). Concebido para ser parte dos festejos do IV Centenário de São Paulo em 1954, acabou sendo lançado somente três anos depois.

⁷⁸ O projeto dos sonhos de Civelli sempre foi uma cinebiografia do Marechal Cândido Rondon (1865-1958), que lhe cedeu pessoalmente os direitos do projeto. Até o momento de sua morte, em 1993, Civelli esteve trabalhando no desenvolvimento do filme.

⁷⁹ Codirigido por Franz Eichhorn (1904-1982), cineasta alemão radicado no Brasil.

⁸⁰ Codirigido por Mario Brasini (1921-1997), radialista, ator, diretor e autor teatral.

1.3. Companhia Cinematográfica Maristela

O segundo dos grandes estúdios paulistas despontou pouco tempo depois da primogênita Vera Cruz. Enquanto companhia de Franco Zampari buscou reproduzir o glamour existente em terras hollywoodianas, criando um star system próprio e utilizando um departamento de publicidade, baseado nos congêneres de Hollywood (SIMÕES, 1987, P.26), a Maristela trabalhou com um objetivo inspirado pelo cinema italiano do pós-guerra, de produção mais barata e filmagens rápidas, ao contrário da Vera Cruz, no qual o processo geralmente tomava longos meses de trabalho..

Como lembra Mário Audrá Jr., *“homens como Rossellini e De Sica (...) revolucionavam o mundo cinematográfico, não só pelos temas de fundo social como também pela originalidade e profundidade de tratamento.”* (1997, p.22). O jovem Audrá, então com 28 anos, retornou ao Brasil após uma temporada na Itália, e assim *“encontra São Paulo em plena efervescência cultural – museus, pinacotecas e exposições; o TBC encenando clássicos do teatro universal e a Vera Cruz acenando com a possibilidade de um “cinema de nível” (...)”* (CATANI, 2002, p. 40).

Mário Audrá Jr. foi o primogênito de uma família abastada, proprietária de vários empreendimentos comerciais, como os Transportes Maristela S.A. e a Companhia Fabril de Juta Taubaté S.A., que emprestariam o nome para o futuro estúdio de cinema. A história da Cia. Maristela (situada no bairro do Jaçanã) começou nos primeiros meses de 1950, antes mesmo que a Vera Cruz lançasse o primeiro filme⁸¹.

O estopim para a criação foi o providencial encontro entre Audrá e Ruggero Jacobbi, durante uma recepção da alta sociedade paulista. Neste momento, Jacobbi se encontrava rompido com o TBC, e se aproximou de Audrá com a intenção de lhe oferecer sociedade em uma nova companhia de teatro (CATANI, 2002, p. 40). Ainda que fosse frequentador dos espetáculos do TBC, para Audrá, o cinema era uma opção mais interessante, como ele mesmo racionalizou:

Eu possuía conhecimentos bastante razoáveis sobre uma gama de assuntos, sem ter me especializado em nenhum deles. Talvez tenha sido influenciado pelo estudo mais profundo da cultura clássica grega, cuja filosofia abrangia quase todo o conhecimento humano. No nível psicológico, portanto, estava aberto para a carreira de “produtor cinematográfico”, pois em nenhuma outra profissão se necessita de uma gama tão grande de conhecimentos gerais como esta. Só me faltava a oportunidade (1997, p. 22).

⁸¹ *Caiçara* foi lançado em 01/11/1950.

Por intermédio de Jacobbi, Mario Civelli, começou a participar das próximas reuniões e, como recorda Audrá Jr., ele rapidamente “*se imporia por sua vitalidade e seus conhecimentos de produção cinematográfica, os quais, embora precários, eram básicos para quem, como eu, tudo desconhecia.*” (1997, p. 23).

Todo o processo de criação da Maristela, assim como sua trajetória, está bem detalhado nos trabalhos de Afrânio Mendes Catani (1987; 2002) e nas memórias escritas por Mário Audrá Jr. (1997). Meu interesse incide na participação de Civelli, que encontrou dentro dos estúdios da Maristela um providencial espaço (por influência de seu cunhado Jacobbi) - inclusive sendo aceito como acionista menor da companhia⁸².

Durante a primeira fase da Maristela⁸³, quando Civelli exerceu a função de produtor geral, foram produzidos *Presença de Anita* (Ruggero Jacobbi, 1951), *Susana e o Presidente* (Ruggero Jacobbi, 1951), *O Comprador de Fazendas* (Alberto Pieralisi, 1951) e *Meu Destino é Pecar* (Manuel Peluffo, 1952). Vale constar também *A Carne* (Guido Lazzarini, 1952), uma produção do mexicano Mario del Rio⁸⁴ e da Brasil Art Films, em uma parceria com a Maristela (que apenas alugou parte dos estúdios e equipamentos⁸⁵). Baseado no polêmico romance naturalista de Júlio Ribeiro (1845-1890), o filme⁸⁶ acabou listado por Civelli⁸⁷ em seu já mencionado *curriculum vitae*.

A influência direta de Civelli se chocou com os planos iniciais de Audrá em seguir o ideal do neorrealismo. Para competir com a Vera Cruz, que dispunha de mais capital e de uma (suposta) fatia garantida do mercado, Audrá pretendeu que a Maristela mantivesse os gastos de produção baixos, na tentativa de “*cobrir os custos com o mercado interno e obter os lucros no exterior*” (1997, p.23). Entretanto, esbarrava no entusiasmo de Civelli, que “*era um italiano no sentido da Cinecittá (...). Para o Civelli, cinema era a Cinecittá, que era uma Hollywood elevada ao paroxismo, com pizza e sem base nenhuma.*” (depoimento de AUDRÁ para BARRO e CATANI, 1982).

⁸² AUDRÁ (1997, p. 24); CATANI (2002, P. 43).

⁸³ Este primeiro momento da Maristela durou até maio de 1951, quando Benjamin Finnenberg - interventor nomeado pela família Audrá - demitiu cerca de 80 funcionários, entre eles, Mario Civelli.

⁸⁴ Radicado no Brasil Mario Del Rio foi montador em obras como *Caminhos do Sul* (Fernando de Barros, 1949), *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1952), *Agulha no Palheiro* (Alex Viany, 1952), *Amor Para Três* (Carlos Hugo Christensen, 1958) e *Redenção* (Roberto Pires, 1959). Foi contratado pela Maristela para ser diretor de produção em *O Comprador de Fazendas* (AUDRÁ, p. 56).

⁸⁵ Uma nota em A Cena Muda nº11, de 15/03/1951, informa que o filme foi rodado em Americana (SP).

⁸⁶ O filme de Guido Lazzarini foi a segunda adaptação para cinema do livro de Júlio Ribeiro. A primeira versão foi lançada em 1925, com direção de Felipe Ricci. Anteriormente, em 1924, Leo Marten começou a filmar uma adaptação produzida e estrelada por Carmen Santos. O filme nunca foi finalizado, devido a um incêndio que destruiu o material rodado (PESSOA, 2017, p. 65).

⁸⁷ Civelli voltou a trabalhar com Guido Lazzarini na Multifilmes.

Nesse sentido, será preciso que voltemos aos cineastas que Civelli alegou ter trabalhado na Itália, e que compunham entre si, um grupo bem heterogêneo. Alguns nomes foram ligados ao movimento neorrealista, como Luchino Visconti, Giuseppe de Santis⁸⁸ (1917-1997) e Marcello Pagliero⁸⁹ (1907-1980), ao tempo em que outros profissionais citados, são identificados por críticos e por pesquisadores como parte de um coletivo que se alinhou ao cinema oficial do regime fascista de Benito Mussolini⁹⁰, como Goffredo Alessandrini (1904-1978) e Mario Mattoli (1898-1980).

Entre os anos de 1936 e 1943, um ciclo de filmes populares, conhecidos como “telefoni bianchi” (telefone branco), se destacou na cinematografia italiana. Longe da proposta neorrealista, que surgiria imediatamente após o término do governo fascista, o cinema escapista preferido pelo público possuía características bem distintas:

Particular sucesso tiveram nos anos do regime fascista (...) os filmes *dei telefoni bianchi*, definição colocada em uso comum para indicar um gênero de filmes de evasão constituído de melodramas românticos e comédias sofisticadas ambientadas geralmente na alta burguesia italiana, privados de qualquer referência à vida cotidiana das classes subalternas. A expressão “telefoni bianchi” é ironicamente utilizada para dar a ideia de luxo, pois suas produções eram rodadas em locações internas, ambientadas em salões enormes, amplos *living rooms*, (...) e sobre uma mesinha de mármore ou de vidro o indefectível telefone branco: símbolo de esnobismo provinciano, correspondente a um comportamento artificial, contrastantes com o público proletário e a pequena burguesia, que utilizavam telefones negros (GARBOGGINI, 2011, P. 149).

É possível encontrar elementos do *telefoni bianchi* em produções paulistas dos anos 1950, sejam de um grande estúdio como a Vera Cruz, ou independentes, como *Colar de Coral* (Léo Ivanov, 1951) e *Macumba na Alta* (Maria Basaglia, 1959). Na filmografia de Civelli, a alienação do *telefoni bianchi* despontou desde *Luar do Sertão*, ainda que na película, as classes menos abastadas estivessem representadas pelos roceiros que moravam na propriedade do jovem e rico fazendeiro. A dicotomia entre a casa grande e os empregados reapareceu em *Chamas do Cafezal*, lançado pela Multifilmes em 1954 - em um claro contraste entre a herança italiana de Civelli e a admiração que ele nutriu pela identidade caipira brasileira.

⁸⁸ Civelli afirmou ter trabalhado em *Il Sole Sorge Ancora* (Aldo Vergano, 1946), que traz Giuseppe De Santis como um dos quatro roteiristas; e em *Italia Combatte*, do qual não foi possível encontrar qualquer informação, e que segundo Civelli, foi dirigido por De Santis. É possível que se trate de *Giorni di Gloria* (1945), documentário sobre a resistência italiana, dirigido por De Santis, Serandrei, Pagliero e Visconti.

⁸⁹ Com Marcello Pagliero, Civelli teria trabalhado em *Brumas Sobre o Mar* (*Nebbie sul Mare*, 1944), ainda que tenha mencionado errado o título em português (Civelli se referiu ao filme como *Neblina*). O longa-metragem também teve a direção (não creditada) do alemão Hans Hinrich (1903-1974).

⁹⁰ O governo de Benito Mussolini (1883-1945) perdurou na Itália de 1925 a 1943.

Das quatro primeiras produções da Maristela, três foram adaptações de livros de grande sucesso popular, escritos por Mário Donato (*Presença de Anita*), Nelson Rodrigues - sob o pseudônimo de Suzanna Flag - (*Meu Destino é Pecar*) e Monteiro Lobato (*O Comprador de Fazendas*) (figs.7, 8, 9, 10, 11 e 12). Era previsto que o apelo sensacionalista das obras⁹¹ de Donato e de Rodrigues atraísse público, contudo, o resultado artístico dos filmes baseados nestas obras decepcionou muito a Audrá⁹², que então, passou a desconfiar da capacidade de Civelli, e também de Ruggero Jacobbi e de Carla Civelli (respectivamente, o diretor e a montadora de *Presença de Anita*).



Figuras 7, 8, 9, 10, 11, e 12: Créditos de abertura de *Presença de Anita*, *O Comprador de Fazendas* e *Meu Destino é Pecar*.

Fonte: Fotogramas retirados de cópias digitais dos filmes.

Em sua passagem pela Maristela, o produtor Civelli conseguiu impor, ao menos, um filme para Mário Audrá Jr.: *Susana e Presidente*. A primeira produção do estúdio, *Presença de Anita*, foi uma sugestão de Ruggero Jacobbi, enquanto que a proposta e o argumento de *Meu Destino é Pecar* foram trazidos por Manuel Peluffo.

⁹¹ A trama de *Presença de Anita* envolve um romance proibido e um pacto de morte entre um homem adulto e uma ninfeta de 17 anos. *Meu Destino é Pecar* foi um folhetim (quase paródico) na linha dos contos góticos femininos e lançado em 1944, no jornal O Correio da Manhã. A inspiração do romance veio com o sucesso de *Rebecca – A Mulher Inesquecível* (Alfred Hitchcock, 1940) e pela polêmica envolvendo *A Sucessora*, livro de Carolina Nabuco (1890-1981) lançado em 1934. A obra de Nabuco teria sofrido um plágio da inglesa Daphne Du Maurier (1907-1989) no romance *Rebecca*, lançado em 1938, e que inspirou o filme de Hitchcock. (CÁNEPA, 2010, p. 07). <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_laura_loguercio_canepa.pdf> Acesso em: 07/04/2017.

⁹² Audrá considerou que ambos os filmes eram bastante medíocres (1997, p. 49; 54).

A concepção de *O Comprador de Fazendas* esteve de acordo com o desejo de “oferecer ao público algumas películas populares, mas de alta qualidade”, como apontou Galvão (1975, p. 675). Os direitos de filmagem foram comprados de Alberto Pieralisi (1901-2001), que fez a oferta, com a condição de que ele fosse o diretor contratado, apesar da desconfiança inicial de Audrá (1997, p.57). *O Comprador de Fazendas* foi o maior sucesso de bilheteria da Maristela, de acordo com o próprio Audrá (1981), e qualidade da obra é muito mais atribuída ao diretor de produção (do filme) Mário del Rio, e do trabalho de fotografia do italiano Aldo Tonti⁹³ (1910-1980) do que pela direção de Alberto Pieralisi⁹⁴. Apesar da boa repercussão do filme, a situação da Maristela começou a dar os primeiros sinais de problemas no começo de 1951.

Como explicou Catani (2002), *Presença de Anita* demorou para ser lançado, e neste momento *O Comprador de Fazendas* ainda “não estava em condições de ser produzido” (p. 72), pois segundo Audrá “adaptações e mais adaptações eram feitas, sem um resultado satisfatório (...) Contra a minha vontade, tivemos de rodar um filme, improvisadamente, sem nenhum interesse⁹⁵”. O tal filme em questão, *Susana e o Presidente*, se transformou na produção menos lembrada do início da Maristela – desde que não se considere *A Carne*, dado como “perdido” (FREIRE, 2011, P. 40).

Enquanto os arranjos de roteiro e de pré-produção de *O Comprador de Fazendas* eram feitos, Audrá recebeu a oferta de Manuel Peluffo⁹⁶ para filmar *Meu Destino é Pecar*⁹⁷. Nesse ponto das operações da Maristela - com *Presença de Anita* ainda preso na sala de montagem - ficou claro para Audrá e para Civelli que o sistema fabril do estúdio não poderia ficar paralisado. Para manter o maquinário e os empregados em plena atividade, Civelli sugeriu a refilmagem de um antigo sucesso do cinema italiano, do qual Ruggero Jacobbi tinha em mãos uma cópia do roteiro original.

Civelli encomendou então, que o departamento de roteiros escrevesse um novo tratamento, baseado em *La Segretaria Privata* (Goffredo Alessandrini, 1931), filme considerado como um dos precursores do gênero *telefoni bianchi*, junto de *Rotaie* (1929) e *Gli Uomini, Che Mascalzoni!* (1932), ambos dirigidos por Mario Camerini

⁹³ Contratado por Audrá e Civelli durante uma visita aos estúdios da Maristela, o experiente Aldo Tonti fotografou mais de 120 filmes na Itália, durante mais de 40 anos de carreira.

⁹⁴ Máximo Barro, durante a entrevista que fez com Glauco Laurelli, em 1981, relembrou uma piada sobre os bastidores de *O Comprador de Fazendas*, envolvendo Pieralisi. O diretor solicitou a demolição de um muro para poder focalizar melhor, apenas porque não se lembrou de trocar as lentes da câmera.

⁹⁵ Depoimento a B. J. Duarte (*apud* Catani, inédito, p. 63).

⁹⁶ Manuel Peluffo entrou na parceria com 50% dos custos de produção.

⁹⁷ Segundo Audrá (1997, p. 51), o filme começou a ser produzido antes de *O Comprador de Fazendas*, mas extrapolou o orçamento e o cronograma, sendo lançado somente depois.

(1895-1981) (MURATORE, 2017, p. 82). Contratado da Maristela, o crítico Alex Viany disse que Civelli escalou a ele e Millôr Fernandes para a tarefa de transpor a história do filme para o ambiente brasileiro, o que se mostrou de grande dificuldade, porque, de acordo com Viany, a trama “*era tão ruim que nem dava para plagiar*”⁹⁸.

O italiano Gino de Santis (1912-2001), correspondente no Brasil do jornal romano *Il Messaggero*, fazia parte do Departamento de Cenários⁹⁹ da Maristela, tendo sido contratado para fazer o roteiro de *O Comprador de Fazendas*. Coube a ele adaptar *La Segretaria Privata* de maneira a dar origem a *Susana e o Presidente*, filme que marcou a primeira parceria de Civelli com Waldemar Seyssel¹⁰⁰ no cinema, e que se prolongou com a realização de *Modelo 19*, e depois, com a fundação da Multifilmes.

O site da Cinemateca Brasileira menciona, erroneamente, que *Susana e o Presidente* seria uma refilmagem de *La Segretaria per Tutti*, obra lançada em 1932, e dirigida por Amieto Palermi (1889-1941). Não encontrei cópias (digitais ou em qualquer acervo) de *La Segretaria Privata* ou de *La Segretaria per Tutti* para uma análise comparativa com *Susana e o Presidente*, mas um resumo de ambos os filmes originais italianos, que podem ser encontrados no site Archivio del Cinema Italiano¹⁰¹ oferece uma suposta comprovação de que a película de Goffredo Alessandrini teria sido, realmente, a base para a refilmagem da Maristela, dirigida por Ruggero Jacobbi.

Os créditos de abertura de *Susana e o Presidente* (figs. 13, 14, 15 e 16) apresentam, logo após o logotipo característico da Maristela, uma caricatura de Civelli com ele sentado em um trono, devidamente coroado, cercado inúmeros por sacos de dinheiro. Na sequência, surge um quadro com a palavra “apresenta” e depois, o título do filme junto com uma foto do casal protagonista Vera Nunes (1928-) e Orlando Villar (1925-2000). A aparição do nome de Civelli com tamanho entusiasmo antes do título e dos atores principais demonstraria a óbvia vontade em se destacar como produtor junto ao espectador. Entretanto, segundo nota na imprensa, originalmente o nome de Civelli não constava nos créditos pelo fato dele ter sido afastado antes do lançamento do filme. Após ameaçar impetrar um mandato de segurança impedindo a distribuição de *Susana e o Presidente*, Civelli teve seu nome enfim, acrescido nos letreiros¹⁰².

⁹⁸ Fonte: Jornal da Tarde, de 17/02/1979.

⁹⁹ A revista A Cena Muda nº13, de 25/01/1951, lista também Alex Viany, Carlos Ortiz, Guilherme Figueiredo, Mário Donato, Miroel Silveira, Sérgio Britto e Millôr Fernandes (Vão Gogo).

¹⁰⁰ Seyssel mencionou que Civelli o contratou para trabalhar na Maristela, depois de ouvir o programa de humor no qual ele trabalhava na Radio Bandeirantes.

¹⁰¹ <<http://www.archiviodelcinemaitaliano.it>> Acesso em 02/10/2017.

¹⁰² Fonte: Folha da Tarde, de 14/07/1951.



Figuras 13, 14, 15 e 16: Créditos de abertura de *Susana e o Presidente* (1951)

Fonte: Fotogramas retirados de cópia digital do filme.

Conforme Audrá (1982), *Susana e o Presidente* não conseguiu se pagar, mesmo custando cerca de “700 ou 800 mil cruzeiros”, bem menos do que as outras produções¹⁰³ feitas naquele momento. Apesar disso, por sugestão de Ruggero Jacobbi, o filme originou uma série de televisão estrelada pela própria Vera Nunes: *As Aventuras de Suzana*, que foi ao ar em 1954, pela TV Paulista e pela TV Tupi. Com direção de Carla Civelli, o seriado teve episódios de meia hora de duração, exibidos por cerca de um ano – mais tarde sendo reprisados pela TV Record (PACE, 2008, p. 107, 109).

No elenco do filme, além de Nunes, Villar e Seyssel (no papel de contínuo de uma grande empresa), também contou com a participação de Leônidas da Silva (1913-2004), famoso jogador de futebol, ganhador do apelido de Diamante Negro e oficialmente inventor do “gol de bicicleta”. Acrescentar o tema do futebol foi uma aposta arriscada, em vista da recente derrota da seleção brasileira na final da Copa do Mundo de 1950, realizada em território nacional. Para Audrá, era preciso “reforçar o interesse de “*Suzana e o Presidente*” (sic), que nos parecia fraquíssimo” (1997, p.52), o que levou a contratação de Leônidas (no papel dele mesmo), e que nesta época já estava aposentado como jogador, e treinava a equipe do São Paulo Futebol Clube.

¹⁰³ Audrá revela que *Presença de Anita* custou cerca de um milhão e duzentos mil cruzeiros, e rendeu alguma coisa entre um milhão e setecentos mil e um milhão e oitocentos mil. *Meu Destino é Pecar* também não se pagou, mas o prejuízo para a Maristela foi menor, porque o filme foi metade financiado por Manuel Peluffo (depoimento dado a BARRO e CATANI, 1982).

No decorrer dos primeiros meses de 1951, a condição financeira da Maristela se agravou, com gastos acima do previsto e filmes produzidos, mas que ainda não estrearam. Apesar do sinal de alerta, o produtor-geral Civelli, com sua personalidade dinâmica, mantinha dentro da empresa a mesma rotina de sempre. Audrá recorda que:

(...) foi por essa altura dos acontecimentos que o pandemônio começou. Absorvido estava, pelo aspecto econômico e financeiro do negócio, bem como pelas minhas ocupações... e o Civelli ia, automaticamente, assumindo a administração da Maristela. Todos os elementos de confiança, colocados nos postos-chaves, andavam tontos com a sua exuberância e a confiança com que vaticinava o futuro (...) Embora tudo fosse feito dentro de um espírito de absoluta economia, devo confessar que 50 ou 60% das despesas eram totalmente desnecessárias (CATANI, 2002, p. 73).

Em maio de 1951, a família Audrá promoveu uma intervenção e nomeou Benjamin Finneberg¹⁰⁴ como Diretor-Superintendente, no lugar de Mário Audrá Jr., que resignado, partiu para uma temporada na Europa. Com total liberdade de decisão, Finneberg demitiu dezenas de funcionários, inclusive Civelli, que havia perdido o prestígio da família Audrá devido aos gastos altos na manutenção do estúdio e ao fraco retorno financeiro dos filmes (Depoimento de AUDRÁ, 1982).

Após o fim da intervenção, os alojamentos e equipamentos da Maristela foram arrendados por Alberto Cavalcanti, com “*um sinal de 20% do preço total e o restante seria pago em várias prestações*” (CATANI, 2000, p. 311). Com total controle do estúdio, agora denominado Kino Filmes, Cavalcanti dirigiu três obras: *Simão, o Caolho* (1952), *O Canto do Mar* (1953) e *Mulher de Verdade* (1954). Depois, sem conseguir arcar com as dívidas assumidas, Cavalcanti desfez o negócio com a família Audrá.

Voltando às antigas funções de produtor e de proprietário da Maristela, Mário Audrá Jr. - agora sem interferências familiares - manteve a companhia em plena atividade até 1958, com várias produções e coproduções realizadas¹⁰⁵ - incluindo participações no financiamento de *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958) (AUDRÁ a CATANI, 1979).

¹⁰⁴ O americano Finneberg foi um representante de estúdios de Hollywood no Brasil (CATANI, 2002, p. 127) - e que manteve boas relações “*com as principais figuras do comércio cinematográfico – Luiz Severiano Ribeiro no Rio e Serrador em São Paulo – reminiscências de seu trabalho antigo em distribuidoras norte-americanas*” (GALVÃO, 1975, p. 681).

¹⁰⁵ Produções: *Rosa dos Ventos* (Alex Viany, 1954) - episódio brasileiro de *Cinco Canções*; *A Pensão de D. Estela* (Ferenc Fekete e Alfredo Palácios, 1956); *Quem Matou Anabela?* (Didier A. Hanza, 1956); *Getúlio, Glória e Drama de um Povo* (Alfredo Palácios, 1956); *Arara Vermelha* (Tom Payne, 1957); *Casei-me com um Xavante* (Alfredo Palácios, 1958) e *Vou te Contar* (Alfredo Palácios, 1958). Coproduções: *Carnaval em Lá Maior* (Adhemar Gonzaga, 1955); *Magia Verde* (Gian-Gaspere Napolitano, 1955); *Mãos Sangrentas* (Carlos Hugo Christensen, 1955) e *Leonora dos Sete Mares* (Carlos Hugo Christensen, 1955).

1.4. A ponte para a Multifilmes S.A.

Assim que foi desligado da Maristela, Civelli se retirou para uma estância hidromineral no município de Águas de Lindoia¹⁰⁶. No mesmo hotel, se encontrava hospedado Antonio Anthony Assumpção (1900-1975), um rico industrial paulista e um dos pioneiros da indústria eletrônica no Brasil. Assumpção fundou várias empresas, como a Indústria e Comércio Assumpção e a Cia. Industrial e Distribuidora Brasileira Cidibrás, com atuações em negócios que incluíam fábricas de refrigerante, de rádios portáteis e uma cadeia de lojas de discos sonoros, entre outros.

Civelli aproximou-se de Assumpção, e vendeu-lhe a ideia de que produzir filmes numa escala industrial era uma opção viável, desde que os gastos fossem controláveis. Na metade de 1951, a Maristela encontrava-se sob intervenção, com as atividades paralisadas, enquanto que a Vera Cruz ainda à procura de um grande sucesso, após ter lançado *Caiçara* em 1950, e *Terra é Sempre Terra* recentemente, no mês de abril de 1951. O cinema industrial ainda não havia mostrado sinais de sua viabilidade¹⁰⁷, e problemas eram detectados no bairro do Jaçanã, com o afastamento de Audrá, e em São Bernardo do Campo, com a ruptura entre Zampari e Cavalcanti - que em seguida arrendaria os estúdios da família Audrá, para montar a Kino Filmes.

A conversa de Civelli interessou a Assumpção, que prontamente enxergou na produção de filmes um novo desafio. *“Preparava-me para gozar uma velhice tranquila e despreocupada (...), mas percebo que meu cinquentenário apenas encerrou um ciclo e de meu trabalho para inaugurar outro, muito mais intenso e apaixonante.”*, declarou Assumpção para o jornal Folha da Tarde, de 03/03/1953. Um ano e meio mais tarde, com a Multifilmes enfrentando sua cota de problemas, e com Civelli já afastado, Assumpção deu nova declaração para a imprensa¹⁰⁸, sem tanta convicção:

Todos conhecem a história. É escusado repeti-la, basta lembrar (...). Dois anos antes, conheci nas Termas de Lindoia o Sr. Mario Civelli, que estava no mesmo hotel. Para passar o tempo jogava-se bridge recreativo. Ele participava; jogava pessimamente. Fizemos camaradagem, e Civelli apontou-me os erros do cinema nacional. Era preciso produzir barato. Filmes de um milhão de cruzeiros, feitos em 30 dias, e continuamente para entrar dinheiro. Mas, em vez disso, produziam-se filmes pretensiosos e caríssimos. A derrocada não tardaria. E o raciocínio me pareceu bem fundamentado. (ASSUNÇÃO, 1954)

¹⁰⁶ Município turístico, distante 163 km da capital paulista.

¹⁰⁷ Maior sucesso da Maristela, *O Comprador de Fazendas* foi lançado em setembro de 1951.

¹⁰⁸ Fonte: Diário da Noite, de 13/08/1954.

Após o encontro com Assumpção, Civelli começou a preparação de um novo filme, e propôs a Waldemar Seyssel uma sociedade nesta empreitada. Da mesma foram que aconteceu com Tito Batini em relação a *Luar do Sertão*, Seyssel se convenceu, embarcando no próximo projeto de Civelli. Através de um financiamento baseado em sistema de cotas, a dupla começou a produção de *Modelo 19 – A ponte da esperança*, obra baseada em novela do italiano Ugo Chiarelli. O principal elemento do roteiro era algo muito importante para Civelli: a história de imigrantes europeus que chegam ao Brasil, repletos de sonhos e esperança, mas que também enfrentam uma série de desafios: a procura de emprego, a saudade do Velho Mundo, a má fé de terceiros.

Conforme o depoimento dado por Seyssel para o Museu da Imagem e do Som (MIS)¹⁰⁹, a produção de *Modelo 19* contou com filmagens externas feitas no Porto de Santos e em várias locações na capital paulista. Na cidade litorânea, Civelli e Seyssel conseguiram permissão para utilizar um grande navio como palco de filmagens, e em São Paulo, foram usados cenários internos, montados em imóveis nos bairros do Ibirapuera (em um grande galpão¹¹⁰) e de Perdizes, na antiga Secretaria de Segurança¹¹¹ da cidade, onde foi construído um cenário em um andar desocupado do edifício.

O título do filme se refere ao nome, popular na época, do Registro Nacional de Estrangeiros (RGE), documento emitido para os imigrantes com residência permanente ou provisória em território nacional. Apesar do tema da imigração, Civelli optou por não dirigir *Modelo 19*, e delegou a tarefa para Armando Couto (1914-?). Antigo assistente de Ruggero Jacobbi nos palcos de teatro, Couto o assessorou também nos tempos da Maristela: ele atuou e foi assistente de direção em *Presença de Anita*, e em *Susana e o Presidente*, manteve estas atividades e respondeu ainda pelos diálogos.

Armando Couto trazia uma considerável experiência ganha no teatro carioca, tanto como ator quanto como assistente e diretor. Também atuou em São Paulo, no Teatro Brasileiro de Comédia, durante os anos de 1951 a 1954. Civelli encontrou nele um associado de plena confiança, e no momento em que a Multifilmes começou a operar, incumbiu Couto da direção¹¹² das comédias de costumes *O Homem dos Papagaios* e *A Sogra*, as duas produções estreladas por Procópio Ferreira.

¹⁰⁹ Depoimento dado a Araken Campos Pereira, Boris Kossoy e Máximo Barro, em 19/03/1981.

¹¹⁰ Seyssel informou no depoimento ao MIS (1981), que esse foi o mesmo galpão utilizado para as filmagens de *A Vida é uma Gargalhada*.

¹¹¹ Na recordação de Glauco Mirko Laurelli, as filmagens teriam sido no “*Palácio da Polícia, na Rua Brigadeiro Tobias*” (JESUS, 2007, p. 36), região central de São Paulo.

¹¹² Depois da Multifilmes, Couto permaneceu trabalhando no teatro e na televisão. No cinema, ele dirigiu somente mais um filme: *Ladrão em Noite de Chuva* (1960).

Nos estúdios da Vera Cruz, também houve exemplos de profissionais de teatro selecionados - mesmo sem qualquer experiência anterior - para o exercício da direção cinematográfica, como no caso dos italianos do TBC Adolfo Celi, Flaminio Bollini Cerri¹¹³ (1924-1978) e Luciano Salce¹¹⁴ (1922-1989). Com o completo aval de Civelli, Couto seria o correspondente na Multifilmes, desta característica pouco apropriada dos grandes estúdios paulistas, e que colheu críticas de várias partes¹¹⁵.

No elenco de *Modelo 19*, vários atores que depois retornariam em produções¹¹⁶ da Multifilmes: Luigi Picchi (1922-1986), Jaime Barcelos (1930-1950), Elísio de Albuquerque (1920-1983), Sérgio Britto (1923-2011), além de Waldemar Seyssel, do próprio Armando Couto, e até Mario Civelli, em uma pequena aparição (**fig.17**), ao melhor estilo de Alfred Hitchcock. O roteiro de *Modelo 19* foi escrito por Millôr Fernandes (Vão Gogo), baseado na adaptação feita por Civelli e pelo jornalista Guido Sonini, e a fotografia foi realizada pelo francês Jacques Deheinzelin¹¹⁷.



Figura 17: Mario Civelli, em uma rápida ponta em *Modelo 19- A ponte da esperança*. Na imagem acima, Civelli está ao centro, sentado ao lado do personagem de Jaime Barcellos.

Fonte: Fotograma retirado do filme.

¹¹³ Cerri foi um dos fundadores do TBC, e na Vera Cruz dirigiu o policial *Na Senda do Crime* (1954).

¹¹⁴ Após a falência de Zampari e da Vera Cruz, o romano Salce retornou para a Itália e a partir de 1960, começou uma bem sucedida carreira como diretor de cinema, assinando mais de 30 títulos.

¹¹⁵ No que se refere a Armando Couto, Waldemar Seyssel tinha a opinião de que “*faltava pulso*” e “*seriedade*” para ele como diretor de cinema. (19/03/1981).

¹¹⁶ Também constaram na equipe técnica de *Modelo 19*, outros profissionais que seriam contratados, depois pela Multifilmes: o montador Gino Talamo; o maestro Francisco Mignone, autor da trilha sonora; o artista plástico e crítico de arte Franco Cenni (responsável pela elaboração dos cenários e do design de produção); Gaetano Gherardi (vindo do teatro e da televisão), como diretor de produção e também ator; e Glauco Mirko Laurelli, aqui como assistente de direção.

¹¹⁷ Deheinzelin havia trabalhado com Civelli na Maristela. Ele dirigiu o curta-metragem *O Cinema Nacional em Marcha* (1951), que apresenta ao espectador o interior dos estúdios de Jaçanã, e seus escritórios, sets de filmagens, camarins de atores, sala de projeção, depósitos de negativo, etc.

Em certo momento, o dinheiro para a finalização de *Modelo 19* acabou, o que fez com que Civelli pedisse a ajuda de Anthony Assunção¹¹⁸. “*Como Anthony havia recebido um lucro inesperado, não hesitou em aplicar 600 mil cruzeiros na produção de Modelo 19, constituindo-se uma sociedade.*” (CATANI, 1987, p. 268). Encarado como um filme-teste por Assunção, *Modelo 19* não o fez recuar nem mesmo após um prejuízo¹¹⁹ inicial. “*Uma experiência útil que me pôs em contato com os problemas defrontados pelo produtor, desde o planejamento da obra até a sua projeção nas telas das casas exibidoras.*”¹²⁰ Durante a produção de *Modelo 19*, Assunção buscou mais dados sobre o Civelli, e “*pediu referências do italiano a várias pessoas idôneas, e todas, segundo ele, forneceram informações animadoras*” (CATANI, 1987, p. 269).

A Folha da Manhã, nos primeiros meses de 1952, publicou notas e fotos sobre *Modelo 19*, mas nada sobre a estreia. No depoimento de 1981, Seyssel lembrou, com certa dificuldade, que o filme chegou aos cinemas paulistas pelo Circuito Serrador, em 5 ou 6 salas. José Inácio de Melo Souza escreveu que a “*avant-première*” ocorreu ao final¹²¹ do I Congresso Paulista, “*em benefício da publicação dos Anais do Congresso*” (1981, p. 58). No site da Cinemateca Brasileira, consta que o jornal carioca O Dia, de 12/08/1954, informou que *Modelo 19* não foi lançado, anteriormente, devido à baixa qualidade, e que Gino Talamo remontou o filme¹²², para um futuro relançamento.

No Rio de Janeiro, o filme estreou em 28/07/1952¹²³, nas salas do Palácio, Leblon, Floriano, Tijuca, Botafogo, Vaz Lobo, S. Pedro, Icaraí (Niterói), Imperial (Niterói) e D. Pedro (Petrópolis). *Modelo 19* foi relançado¹²⁴ em 1956, com o título de *O Amanhã Será Melhor* e distribuição da Fama Filmes. Lançado depois do fechamento da Multifilmes, o filme conseguiu alcançar maior repercussão, ao menos com a crítica, e ganhou três prêmios: Melhor Ator para Luigi Picchi, pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (RJ – DF) e para o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, enquanto que o escritor José Mauro de Vasconcelos (no papel do vilão do filme) recebeu o Prêmio Saci (SP) de Melhor Ator Secundário.

¹¹⁸ De acordo com Seyssel, a chegada de Anthony Assunção aconteceu somente após o término das filmagens do longa-metragem, que duraram menos de um mês, de dezembro de 1951 a janeiro de 1952. (Depoimento de Seyssel, 1981).

¹¹⁹ *Modelo 19 – A ponte da esperança* teve um desempenho pífio nas bilheterias. CATANI (1987); LAURELLI (1981); SEYSEL (1981).

¹²⁰ Fonte: Diário da Noite, de 13/08/1954.

¹²¹ O encerramento do congresso se deu em 17/04/1952.

¹²² A cópia que adquiri de *O Amanhã será Melhor* tem 17 minutos a menos do que informa o site da Cinemateca Brasileira. Não há certeza sobre a qual versão se refere o banco de dados da Cinemateca.

¹²³ Fonte: Tribuna da Imprensa.

¹²⁴ O site da Cinemateca Brasileira registra que o filme estreou em 09/08/1956 sala do Ritz.

1.4.1. Modelo 19 - A ponte da esperança



Figuras 18 e 19: Sequência dos créditos de abertura de *Modelo 19- A ponte da esperança*¹²⁵

Fonte: Fotogramas retirados do filme

As imagens iniciais apresentam cinco imigrantes europeus que desembarcam no Porto de Santos (**figs. 18 e 19**). O grupo heterogêneo é formado pela francesa Helen (Ilka Soares) e mais quatro homens: o italiano Giovanni (Luigi Picchi), o polonês Stefano (Miro Cerni), o austríaco Hans (Jaime Barcelos) e Carol (José Mauro de Vasconcelos), único personagem de nacionalidade desconhecida, e caracterizado como o antagonista da trama. Cada um espera encontrar melhores oportunidades em solo brasileiro do que no Velho Mundo, ainda marcado pelas feridas da II Guerra Mundial.

Munidos agora com o documento de permanência para estrangeiros no Brasil (conhecido como a carteira Modelo 19) e alojados em uma pequena pensão na capital, os membros do grupo - com exceção de Carol - enfrentam as dificuldades em se adaptar ao novo lar. Personagem principal, Giovanni não se sujeita a qualquer emprego, preferindo um cargo administrativo mesmo sem ter referências. Hans, um professor em sua terra natal, se encanta com a metrópole paulista e não se importa em trabalhar como padeiro. Stefano é contratado como mecânico em uma oficina de automóveis, enquanto que Helen aceita uma oferta de Carol, por quem se enamora, e vai tentar a sorte em um suspeito casarão da “esposa do amigo de um tio” de Carol. O local funciona um ponto de distribuição de entorpecentes (maconha, como especificado no filme) para clientes ricos e seletos. Antes que Helen possa chegar ao local, Giovanni descobre toda a verdade e avisa a garota, para em seguida delatar Carol às autoridades policiais.

¹²⁵ A cópia digital disponível foi a de *O Amanhã Será Melhor* (relançado em 1956).

Ainda desempregado, Giovanni firma parceria com o otimista Juca (Waldemar Seyssel), um profissional liberal do ramo de construção. Entretanto, nenhum dos dois tem sucesso em fechar contratos ou arrumar um bom emprego na praça. Stefano começa a namorar Tereza (Alice Miranda), irmã de Juca, enquanto a saudade do país de origem atormenta a Hans – ainda que sua situação esteja estabilizada. A tragédia atinge o grupo quando Stefano é atropelado ao salvar seu amigo, o menino Raul, e fica com os braços inutilizados (embora os médicos acreditem que isso poderá ser revertido algum dia). Por sua vez, percebendo que nunca irá se adaptar ao Brasil (mesmo ao lado de seus novos companheiro) Hans se despede dos amigos e retorna em definitivo para a Europa.

Agora um casal de namorados, Giovanni e Helen sentem as dores dos colegas, com o italiano mudando (mas não muito) a sua postura arrogante após ter uma conversa com - o agora inválido - Stefano no hospital (que se recupera ao lado de Alice). Disposto a provar para Helen e para Juca, de que é capaz de executar um trabalho pesado, Giovanni (ao passar por uma obra em construção) começa a manusear um conjunto de pá, cimento e tijolos - e automaticamente chama a atenção de um mestre-de-obras, o mesmo a quem havia procurado dias antes, na esperança de obter um cargo de liderança. Recebe então a oferta de uma ocupação braçal, que aceita com todo prazer, mas não sem avisar a todos que seu intuito verdadeiro é conseguir, muito em breve, cargos mais altos. O filme termina de uma maneira triunfante, com Giovanni subindo (**figs. 20 e 21**) (ao lado de Juca e do mestre-de-obras) em direção ao topo do prédio em construção, rumo aos céus, sob os olhares felizes de Helen e de Raul. Fim.



Figura 20 e 21: Sequência de *Modelo 19- A ponte da esperança* (1952)

Fonte: Fotogramas retirados do filme

O roteiro final de *Modelo 19*, creditado a Millôr Fernandes¹²⁶, passou por várias etapas desde a concepção original do filme¹²⁷. O tratamento ingênuo do drama dos imigrantes foi mencionado por Décio Vieira Otoni em sua crítica, para o Diário Carioca de 02/08/1952. Segundo Otoni, o filme evita as partes mais complexas ou líricas das questões apresentadas do tema da imigração, preferindo “*escolher situações menores e de fácil solução do ponto de vista dramático*”.

O crítico apontou certas qualidades ao filme, que o colocariam acima da média das produções nacionais, como “*O esforço de Mario Civelli ao adaptar a história à realidade brasileira (...) Mais os intérpretes, partitura, seleção de exteriores e fotografia.*” Entre as falhas mencionadas, estão o descuido na criação dos personagens, “*agravada pela falta de noção de composição da parte dos atores, com exceção de Jaime Barcelos e Ilka Soares*” e os diálogos que se “*escapam do lugar comum, vão à vulgaridade ou ao ridículo e terminam por se agravar com a péssima dublagem que torna ainda mais artificiais suas performances.*”

O restante da fortuna crítica coletada é ainda mais negativa: Adolfo Cruz, em O Dia de 31/07/1952, declarou que “*é um modelo vivo de mau cinema (...) Com obras desse quilate tem razões os exibidores de verberarem contra a lei de obrigatoriedade de películas nacionais*”. Gray, em A Tribuna (Santos), de 27/12/52, avaliou que a fotografia é “*deficiente, sobretudo na iluminação*” e que os atores podem render mais no futuro, “*quando convenientemente educados para arte dramática e mais habilmente dirigidos*”. Declarou que Armando Couto “*venceu desafios ao assumir a direção, sem conseguir, todavia, a intensidade rítmica que o assunto estava a exigir*” e que o produtor Mario Civelli “*adquiriu certas experiências, ainda insuficientes (...)*”.

Hugo Barcelos, no Diário de Notícias de 31/07/1952, escreveu que o filme acaba sofrendo de dupla influência: do “*neorrealismo italiano, com seus temas da época atual, e do estilo de Risken*¹²⁸ (o cenarista de Capra) com seu otimismo congênito.” A sentença do crítico é extrema, ao afirmar que *Modelo 19* é uma “*película primária, mal escrita, mal interpretada, mal dirigida*” e a respeito da direção de Armando Couto, “*além de não ter base técnica, claudica numa sensibilidade cinematográfica embotada, resultando que as expressões ou são incabíveis ou são amorfas*”.

¹²⁶ Seyssel apontou (1981) que o humor presente no filme foi contribuição de Millôr Fernandes.

¹²⁷ Da adaptação do romance de Ugo Chiarelli, feita por Mario Civelli e Guido Sonino; passando pela enquadração a oito mãos: Armando Couto, Franco Cenni, Marcus Margulies e o próprio Civelli.

¹²⁸ Robert Risken (1897-1955) roteirizou nove filmes de Frank Capra, entre 1931 a 1941.

Ainda que pesem as deficiências de *Modelo 19*, citadas firmemente pela crítica da época, o distanciamento temporal trabalhou ao seu favor, com pesquisadores redescobrimo o filme. Rubens Machado (2007, p.32) lembrou que o personagem do estrangeiro e o seu universo particular, eram elementos estranhos dentro da cinematografia paulista até a década de 1950. Além de *Modelo 19*, houve também *Esquina da Ilusão* (Ruggero Jacobbi, 1953), uma produção pouco lembrada da Vera Cruz e muito criticada¹²⁹ por sua recriação completamente artificial do bairro paulistano do Brás, que Jacobbi filmou nos estúdios de São Bernardo do Campo.

Foi somente na segunda metade dos anos 1950, posterior ao declínio das grandes companhias, que um outro tipo de representação ganhou espaço. “*Aquela que, além de apresentar um quadro fílmico da nação, também procurava desenvolver uma análise desse quadro chegando, por vezes, a apontar as questões e mazelas apresentadas.*” (GONÇALVES, 2011, p. 190) A influência do neorrealismo se fazia presente nos cineastas brasileiros, que longe dos estúdios, se mostravam mais preocupados com as questões sociais. Mariarosaria Fabris (2007, p. 86) listou “*quatro crônicas urbanas, consideradas as precursoras de um cinema nacional efetivamente engajado*”, e “*que se inspiraram no ideário do neorrealismo italiano*”: *Aguilha no Palheiro* (Alex Viany, 1953), *O Grande Momento* (Roberto Santos, 1958), e principalmente; *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos.

Hernani Heffner, pesquisador de cinema e conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), chamou a atenção de que a “*tal influência italiana*” também inspirou, de alguma forma, produtores e críticos como Mário Audrá Jr. e Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2011). Por causa Do seu trabalho em *Modelo 19 – A ponte da esperança*, Armando Couto foi outro nome lembrado:

O cineasta mais próximo do olhar neorrealista talvez tenha sido Armando Couto, com seu retrato das agruras do imigrante, seu exame do desemprego em meio ao desenvolvimento da sociedade industrial no país, sua solidariedade para o homem comum que não esmorece em meio às adversidades. (HEFFNER, 2007, p.43)

Na análise de Heffner, isso se deu por conta de que os filmes brasileiros adotariam “*uma decupagem analítica e fragmentada da cena, ao contrário da tradição recente italiana que privilegiava a integridade da ação*” (2007, p. 43).

¹²⁹ Segundo Roberto Santos, teria sido o filme que o incentivou a retratar o bairro do Brás, de maneira mais fiel e honesta, em *O Grande Momento* (1958) (FUTEMMA, 1982, p.15).

Nesse caso, com relação à *mise-en-scène*, Couto estaria mais alinhado ao neorrealismo de matriz italiana do que com o produto engendrado por Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos (1928-) ou Roberto Santos (1928-1987). Mas Armando Couto - assim como Ruggero Jacobbi - sempre foi mais um homem do teatro do que do cinema. A sua conduta ao filmar um específico tipo de realismo poderia também, estar menos relacionada a um olhar cinematográfico, do que por uma simples falta de experiência na função. Ou então, o resultado da precariedade dos recursos disponíveis, em uma produção originalmente independente (antes da ajuda oferecida por Anthony Assumpção), e rodada no apertado cronograma estipulado por Civelli.



Figura 22 e 23: Sequências de *O Caminho da Esperança* (1950)

Fonte: Fotogramas retirados do filme

Não sendo possível comparar o *Modelo 19* com a obra original de Ugo Chiarelli, não sabemos o quanto esse romance carregava do espírito neorrealista da época. Uma possível influência para os realizadores de *Modelo 19* pode ter sido o filme de Piero Germi, *O Caminho da Esperança* (*Il Cammino della Speranza*, 1950) (figs. 22 e 23), mas que estreou no Brasil somente em 1953¹³⁰. Não apenas por haver uma referência explícita no subtítulo original do filme nacional - *A Ponte da Esperança* - mas pela história dos imigrantes sicilianos que se deslocam para a cidade de Roma, e depois para a França, em busca de melhores condições de vida. Ademais, Pietro Germi, nesta fase da sua carreira, era um cineasta com ligações mais próximas ao melodrama do que ao neorrealismo de raiz (GIACOVELLI, 2011; MERTEN, 2002).

¹³⁰ Fonte: Cine Reporter, 13/07/1953. Acreditemos ou não, nos contatos de Mario Civelli, não seria impossível para ele conseguir informações a respeito do filme de Germi, antes de *Modelo 19*.

Um elemento que impede *Modelo 19* de se aproximar de uma proposta neorrealista mais séria, são os personagens europeus de nacionalidades diferentes, que se comunicam perfeitamente em português - com pouco ou nenhum sotaque¹³¹. Como foi apontado por Rubens Machado (2007, p.38), “*lembramos de Paisá (1947) de Rossellini, onde o enfrentamento de linguagem entre os soldados americanos e a população italiana é parte integrante da expressividade dramática do filme*”.

Se estes europeus, realmente parecem mais turistas, do que imigrantes do pós-guerra, os seus personagens também servem para inaugurar uma temática importante para a Multifilmes. Trata-se de um discurso recorrente de elogio ao empreendedorismo individual, e de uma ideia de predestinação ao sucesso encarnada por seus protagonistas. Em *Modelo 19*, Waldir Salvadore identifica o personagem de Luigi Picchi como “*um italiano almofadinha - que passa a fita inteira tentando se dar bem rapidamente e sem muito esforço*”, mas que triunfa ao arregaçar as mangas e sujar as mãos com cimento e tijolos, depois de olhar com desdém para qualquer oferta de emprego que não lhe agrade. “*Moral da história: devemos começar por baixo, vencer pelo trabalho duro para crescer junto com a cidade em construção*” (2005, p.78).

Os personagens de Hans (Barcelos) e de Stefano (Cerni) conseguem empregos sem muitas atribulações, porque ao contrário de Giovanni (Picchi), aceitam ocupações mundanas, como trabalhar em uma padaria ou oficina mecânica. Mas eles acabam vencidos pela fraqueza (para Hans, a saudade) e no caso de Stefano, atropelado pelo destino - outra constante na Multifilmes. Em *Modelo 19*, a fortuna favorecerá um italiano genioso, que não abre mão da personalidade forte, e que após um simples esforço braçal, é instantaneamente recompensado por sua atitude. E com a certeza pessoal (dita pelo personagem), e a promessa da imagem que encerra *Modelo 19*: de que suas verdadeiras aspirações serão, enfim recompensadas, na capital paulista.

¹³¹ O ator Luigi Picchi precisou ser dublado, pois não falava bem o português (JESUS, 2007, P. 47).

Capítulo 2 – APUROS

Um grande aventureiro em Mairiporã

A despeito de sua demissão da Maristela no primeiro semestre de 1951, Civelli não perdeu tempo, e plantou a semente da Multifilmes em seu encontro com Anthony Assumpção. No final do mesmo ano, produziu *Modelo 19 – A ponte da esperança* com a ajuda de Waldemar Seyssel, Armando Couto - e o posterior socorro financeiro de Assumpção. A pouca repercussão do filme, mesmo com os anúncios em jornais e revistas¹³², não foi capaz de inibir qualquer planejamento sobre a Multifilmes. A proposta seguinte de Civelli foi decisiva para que Assumpção aceitasse o desafio, como o industrial revelou em uma declaração¹³³ para a imprensa:

Então um dia ele (Civelli) me apresentou uma proposta para aluguel de um maquinário por 80 mil cruzeiros. Seria um alto negócio, garantiu-me (poderia ser utilizado em locações). Sabia mais barato do que alugar estúdios. Concordei. O filme foi feito e me agradou. Então Civelli propôs a compra de maquinário usado. A empresa (dona do equipamento) era do Rio, vendia tudo por oitocentos mil cruzeiros, a apagar em dez prestações. Civelli me garantiu que podia ser alugado e render muito. E realmente ao cabo de certo tempo, o aluguel dera quase para pagar as prestações (ASSUNÇÃO, 1953).

Enquanto eram feitos os primeiros arranjos sobre a aquisição dos equipamentos e de um terreno no município de Mairiporã¹³⁴, Civelli se manteve bastante ativo no decorrer de 1952. Em abril, colaborou com o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro, neste momento, já apresentado como produtor associado aos estúdios da Multifilmes. Neste evento, realizado nos dias 15, 16 e 17 de abril, ele apresentou a tese “*Experiências pessoais com o cinema brasileiro*”, além de atuar como vice-presidente no primeiro¹³⁵ dia do congresso, e secretário durante o segundo¹³⁶.

Logo após esta atividade, Civelli se lançou em uma expedição à região do Araguaia, no norte do estado de Goiás (atualmente, se localiza no Tocantins). O jornal A Folha da Manhã, de 13/07/1952, informou que um grupo de pessoas, chefiado por Civelli, rumou do estado de São Paulo para Goiás, em direção a Ilha do Bananal.

¹³² A revista A Cena Muda começou a fazer uma série de matérias sobre *Modelo 19* e a construção da Multifilmes a partir do mês de maio de 1952.

¹³³ Fonte: Folha da Noite, de 03/03/1953.

¹³⁴ Município da região serrana de São Paulo, localizado a 41 km da capital paulista.

¹³⁵ A comissão que se formou para os trabalhos foi: Carlos Ortiz (presidente); Mario Civelli e Jackson de Souza (vice-presidentes); Roberto Giacomini e Marcos Margulies (secretários) (SOUZA, 2006, p. 17).

¹³⁶ Comissão formada por Alex Viany (presidente); Mario Civelli, Jackson de Souza, Carlos Ortiz e os atores Anselmo Duarte e José Lewgoy (secretários) (SOUZA, 2006, p. 18).

A matéria “*No Araguaia Hospitaleiro*”, escrita durante o mês de junho, revelou os nomes dos integrantes da comitiva. Entre eles estavam o escritor José Mauro de Vasconcelos (1920-1984); o sertanista Francisco Brasileiro (1906-1989), o arquiteto e artista plástico Flávio de Carvalho¹³⁷ (1899-1973); o cineasta e fotógrafo Eduardo Tanon e o repórter Hideo Onaga (1922-2007), responsável pelo texto escrito. Outros três companheiros de jornada eram ex-funcionários da Maristela: o operador de câmera Adolfo Paz Gonzales (1926-), o antigo chefe-eletricista Aldo Picchi e Glauco Mirko Laurelli (1930-2013), braço-direito de Civelli. Como empregado da Maristela, Laurelli exerceu várias funções - de chefe de tráfego a motorista - até ser promovido a assistente de montagem em *Areião*¹³⁸ (Camillo Mastrocinque, 1951).

Conforme a aventura se prolongou por meses, vários membros da expedição foram desistindo, devido à exaustão ou à perda de interesse. O grupo remanescente chegou a Salvador, na Bahia, onde aguardou por cerca de um mês e meio até a chegada de dinheiro para que pudessem regressar para São Paulo¹³⁹. Parte do material filmado por Civelli (**fig.24**) e por sua equipe, durante a jornada, transformou-se no documentário de longa-metragem *O Grande Desconhecido*, que chegou aos cinemas em 1956.



Figura 24: Mario Civelli durante sua viagem à região do Araguaia, em 1952.

Fonte: Site da Cinemateca Brasileira - Banco de dados¹⁴⁰.

¹³⁷ A edição de 17/08/1952, da Folha da Manhã, traz uma matéria também assinada por Hideo Onaga, com depoimentos de Flávio de Carvalho a respeito de sua experiência ao lado dos índios carajás.

¹³⁸ *Areião* foi uma produção da italiana Inca Film que alugou equipamentos do estúdio paulista. “O resultado nas bilheterias não deve ter correspondido, pois não puderam efetuar os pagamentos previstos e, conforme cláusula contratual, entregaram o filme para a Maristela” (AUDRÁ, 1997, p. 78).

¹³⁹ Depoimento de Glauco Mirko Laurelli para o Museu da Imagem e do Som (1981). Segundo contou Laurelli, ele os demais remanescentes passaram este tempo trabalhando em um hotel, enquanto Civelli providenciava o dinheiro para que todos voltassem para casa.

¹⁴⁰ <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/014014>> Acesso em 17/09/2017.

2.1. Mario Civelli, moderno cavador

As constantes atividades de Civelli provavelmente deixavam seu nome sempre em voga, tanto na imprensa especializada, quanto entre os profissionais da área cinematográfica. Na opinião dos muitos detratores, Civelli foi apenas mais um exemplar dos chamados “cavadores” – que eram, em sua maioria, de origem italiana. Melhor dizendo, para os inimigos, possivelmente tenha ele sido o modelo mais bem sucedido.

Como explicado no capítulo anterior, os cavadores foram profissionais voluntariosos, comuns em épocas passadas do cinema nacional. Eram realizadores aventureiros - e de passado nebuloso - que, na melhor das hipóteses, vendiam seus serviços para os que se dispunham a pagar pelas filmagens. Nos piores casos, os cavadores surgiam dizendo-se cineastas profissionais, e convenciam incautos a trabalhar em - e mesmo a financiar - filmes que sequer seriam feitos.

Para corroborar essa visão, temos o comentário de Maria Rita Galvão, para quem “*Civelli nos parece uma reedição aprimorada de um (E.C.) Kerrigan ou de um (Arturo) Carrari*¹⁴¹” (1975, p. 700), aludindo a dois dos maiores cavadores do cinema nacional, que coincidentemente, também eram italianos. O passado cinematográfico de Civelli em seu país de origem, com a alegada colaboração com cineastas reconhecidos e notáveis, mas sem quaisquer comprovações visíveis, foi um dos motivos para os ataques que sofreu dos seus inimigos.

As muitas críticas dirigidas a ele também eram devidas a outras questões, como o planejamento e a administração falhos das linhas de produção de filmes que ele instituiu na Maristela (e, mais tarde na Multifilmes), mas também à qualidade baixa dos projetos (fossem eles finalizados ou não) nos quais o produtor se envolveu.

Sobre o passado de Civelli, o crítico Alex Viany escreveu que o cineasta italiano “*jamaís tivera qualquer atuação de importância no cinema de sua terra, onde não passara, no após-guerra, de uma espécie de moço de recados dos ocupadores norte-americanos*” (1951, p.4)¹⁴² e que ele “*chegou ao Brasil como ‘assistente de Rosselini’ em Roma, Cidade Aberta, só perdendo o posto quando o filme foi exibido sem que o seu nome aparecesse na tela.*” (1954, p.29)¹⁴³.

¹⁴¹ Arturo Safatly Carrari (1867-1935) chegou ao Brasil em 1911, trabalhando como fotógrafo ambulante por quatro anos, e depois trabalhou como documentarista. Fundou a Escola de Artes Cinematográficas Azzurri, a primeira escola de cinema, ou de cavação, de São Paulo. (MIRANDA, 1990, p. 85).

¹⁴² “Breve introdução à História do Cinema Brasileiro”, em Revista Fundamentos nº 20, julho/1951.

¹⁴³ “Viagem – com escalas – à Terra de Vera Cruz”, em Revista Manchete, dez/1954.

A respeito dessa questão, sobre a (péssima) fama de ser somente outro dos vários ‘assistentes de Rossellini’ que imigraram ao Brasil, Civelli emitiu uma resposta inusitada, décadas mais tarde. Numa breve aparição no 3º episódio da série *90 Anos de Cinema – Uma Aventura Brasileira*¹⁴⁴ (Eduardo Scorel e Roberto Feith, 1988), Civelli apresentou o seu lado da história: “*Eu disse que era assistente de Alessandrini. Como um (Rossellini) era conhecido e o outro não, confundiram as raças (sic)*”.

Com efeito, logo no começo do seu *curriculum vitae*, Civelli afirmou ter iniciado sua carreira como 2º assistente para Goffredo Alessandrini, “*com o qual fez cinco filmes – sendo que no último, “QUEM VIU ELE?”*”¹⁴⁵, *passou a primeiro assistente*” (s.d., p.1). O diretor Alessandrini, por sua vez, lançou em 1952, o longa-metragem *Anita Garibaldi (Camicie Rossi*, no título original), com Francesco Rosi (1922-2015) como codiretor¹⁴⁶ e a atriz Anna Magnani (1908-1973) no papel principal. Essa coincidência existente em relação a Alessandrini e à presumida cinebiografia de Garibaldi – para a qual Civelli alegou ter sido contratado para buscar locações no Brasil – não ajuda a esclarecer nada, e apenas lança mais interrogações quanto ao seu passado na indústria italiana de cinema. Mas temos conhecimento de pelo menos um registro, o qual Civelli apresentou, e que teria comprovado uma mínima parte de sua narrativa: a fotocópia (supostamente) autenticada de um documento do exército americano, trazida à tona, após uma provocação do cineasta Alberto Cavalcanti.

No ano de 1953, Cavalcanti escrevera um texto intitulado “*Italianos no cinema brasileiro*”, publicado na revista *Anhembi* nº35¹⁴⁷, onde fazia um relato da dificuldade em treinar bons cineastas no Brasil, e comentava a importação de profissionais-chave “*que era indispensável a um desenvolvimento rápido, num país onde a técnica era ainda precária*” (1953, p. 399). Para fazer jus ao nome do artigo, Cavalcanti mencionou os nomes do diretor de fotografia Ugo Lombardi (1911-2000) e do diretor Camillo Mastrocinque como exemplos de cineastas que teriam falhado por não possuir, cada qual a seu modo, preparação para o trabalho que se propuseram a fazer.

¹⁴⁴ A série completa, com o total de seus episódios, encontra-se disponível no arquivo multimeios do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS –SP).

¹⁴⁵ Uma produção italiana lançada em 1945, com título original de *Chi L'ha Visto?*, e a participação de Federico Fellini (1920-1993) na coautoria da história e do roteiro. Ao que tudo indica, o filme de Goffredo Alessandrini continua inédito no Brasil, em qualquer formato.

¹⁴⁶ Francesco Rosi assumiu a direção após Alessandrini ficar doente, marcando a sua primeira experiência na função. Ele voltaria a comandar uma produção cinco anos depois, com *Kean (Kean - Genio e Sregolatezza*, 1957), filme estrelado e codirigido por Vittorio Gassman (1922-2000).

¹⁴⁷ Edição de outubro de 1953.

A crítica a Lombardi¹⁴⁸ se devia ao fato dele ser um fotógrafo de profissão¹⁴⁹, e que dirigir *É Proibido Beijar* para a Vera Cruz teria sido uma “*aventura discutível de produção*”. Já Mastrocinque era mencionado por causa de *Areião*, que fora “*mostrado em Veneza com um insucesso retumbante*”, e Cavalcanti explicitava que “*mesmo um reconhecido diretor comercial, não pode chegar num país e realizar um filme rapidamente com meios em grande parte improvisados*” (1953, p. 399).

Ainda neste mesmo texto divulgado pela revista *Anhembi*, Cavalcanti escrevia uma velada menção nada elogiosa a Civelli:

Um dos tipos mais curioso entre os elementos italianos na indústria cinematográfica paulista é a de um “ex-autista”, ou chofer dos estúdios de Cinecittá, em Roma, que chegando ao Brasil, apresentou-se como produtor e ex-assistente de Rossellini e conseguiu, de uma das famílias mais abastadas, apoio financeiro necessário para a construção de estúdios e produção de filmes. O malogro dessa primeira aventura não impediu que um segundo grupo de capitalistas apoiasse, uma segunda vez, este personagem que continua em grande evidência nos meios cinematográficos da cidade e cujo destino é difícil prever (CAVALCANTI, 1953, p.399-400).

A resposta de Mario Civelli para o artigo de Cavalcanti seria publicada dois meses mais tarde, na edição nº37¹⁵⁰ da *Anhembi*:

No último número de sua apreciada revista, amigos meus leram um artigo de Alberto Cavalcanti sobre os ‘Italianos no cinema brasileiro’ e alguns deles chamaram minha atenção sobre frases a respeito de um “ex-autista”, ou “chauffeur” dos estúdios de “Cinecittá”, que achavam referir-se à minha pessoa. Pode ser que a impressão deles fosse exata e que o Sr. Cavalcanti, mal informado quisesse referir-se mesmo à minha pessoa. (...) Por isso anexo à presente uma fotocópia autenticada, que vem demonstrar como minhas atividades cinematográficas tiveram início na qualidade de diretor de produção, antes de minha chegada ao Brasil (1953, p.199)

Na sequência à declaração de Civelli, temos a publicação de um texto que, de acordo com a *Revista Anhembi*, reproduzia o que estava escrito em uma fotocópia autenticada - pelo exército anglo-americano - e enviada para a redação da revista. A foto a seguir (**fig. 25**) foi copiada da edição da *Anhembi* que publicou a referida matéria:

¹⁴⁸ O romano Ugo Lombardi, todavia, dirigiu outro filme antes. Lançou o filme *Hóspede de uma Noite* em 1951, produzida pela Iguaçu Filmes, empresa criada pelo próprio Lombardi.

¹⁴⁹ Lombardi veio ao Brasil para fotografar o filme *Caçula do Barulho* (1949), produção da Atlântida dirigida por Riccardo Freda (1909-1999) e posteriormente, decidiu fixar residente no país.

¹⁵⁰ Publicada em dezembro de 1953.

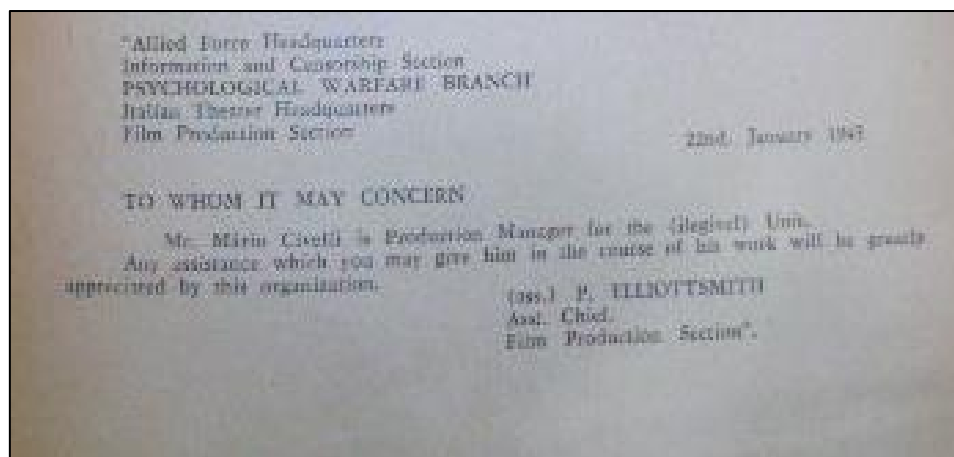


Figura 25: Menção a Mario Civelli presente no texto publicado na Anhembi, e que deu um pressuposto aval para suas atividades no Departamento de Guerra Psicológica das forças aliadas.

Fonte: Cópia digital de matéria publicada na Revista Anhembi.

O ataque promovido por Cavalcanti não foi o único a sugerir uma suposta desonestidade por parte de Civelli. Seus desafetos o usaram como um dos símbolos do fracasso dos grandes estúdios paulistas, destacando a facilidade com que conseguira envolver membros da elite paulista. Na opinião de Alex Viany, “*lamenta-se principalmente o fato de (Civelli) ter esbanjado a boa vontade de financistas como os Audrás e Assunção, após tê-los entusiasmado com o cinema*” (2009, p. 107).

Glauber Rocha teceu críticas mais fortes ainda, ao escreveu a respeito da derrocada dos grandes estúdios: “*Ruínas também na Maristela e na Multifilmes – o pesado e desonesto Mario Civelli, enganando, ludibriando e mistificando, retirou capitais dos plantadores de café e produziu os filmes mais inclassificáveis do mundo.*” (2004, p. 82). Dessa forma depreciativa, o nome de Civelli figurou em dois livros fundamentais para a historiografia: *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de Alex Viany, com primeira edição datada de 1958; e em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de Glauber Rocha, com seu lançamento inicial no ano de 1963.

Durante a sua pesquisa de doutorado, Maria Rita Galvão pareceu genuinamente se envolver com as peripécias de Civelli. Graças a isso, comentários favoráveis ao italiano podem ser encontrados na tese de Galvão, na qual ela escreveu:

A nós também, a figura de Mario Civelli nos intriga. A sua presença constante em variadas atividades paralelas à Vera Cruz durante todo o período que estudamos, as inúmeras referências ao seu nome em depoimentos, a quantidade de filmes que produziu, acabam por chamar a atenção, justificando um interesse particular por sua pessoa. (1975, p. 760)

Em defesa de Civelli, falou-se a respeito de seu dinamismo e de seu caráter trabalhador, que nunca se abalavam. Dentro dessa perspectiva, ponderou o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, ao escrever em sua coluna na revista *Manchete*¹⁵¹ que “*Fala mal dele quem não o conhece. Civelli é um aventureiro, sim, mas um aventureiro como os bandeirantes da colônia, um desbravador de caminhos (...) com o olhar fixo na vitória futura (que já é, de certo modo, a vitória do presente).*” (1953, p. 19). O diretor Roberto Santos - que também começou como cineasta na Multifilmes¹⁵² - declarou sobre o seu antigo chefe: “*Mario Civelli - Grande vigarista maravilhoso, grande aventureiro que hoje eu respeito pra burro*” (FUTEMMA, 1982, p. 13).

Mesmo entre aqueles que não acreditavam nos informes de que Civelli teria sido um profissional de certa relevância nos estúdios italianos, ainda assim, parecia existir certa admiração por sua pessoa, como esclareceu Walter George Durst¹⁵³, quando refletiu sobre seu desejo de ser contratado pela Vera Cruz:

(...) Chegar lá e pedir emprego... não dava coragem, dava um frio na gente. (...) Então surgiu a Maristela, que era o Civelli. E o Civelli era o primo pobre dos italianos. O pessoal dizia que ele não era nada lá na Itália, que ele era contrarregra... De fato... pelo jeitão dele, pelas conversas que a gente tinha com ele, dava pra perceber que ele não devia ser nada mesmo. E no entanto, de repente, funda (sic) uma companhia. Então ele era muito mais próximo da gente, dava muito mais coragem (DURST em entrevista a CATANI, 1979).

Muitas polêmicas relacionadas a Civelli se alimentavam de seu comportamento no dia-a-dia: a personalidade forte, as brigas com a imprensa¹⁵⁴, o gosto pelas caçadas no território brasileiro. No ambiente profissional, suas atitudes pareciam, em tese, emular os clichês de um produtor do Primeiro Mundo – talvez ele desejasse ser uma versão dos trópicos de algum jovem executivo emergente da Hollywood clássica dos anos 1920, como Irving Thalberg (1899-1936) ou David O. Selznick¹⁵⁵.

¹⁵¹ Publicada em 06/06/1953.

¹⁵² Roberto Santos foi continuísta em *O Homem dos Papagaios*, e depois, assistente de direção para José Carlos Burle em *O Craque* e em *Chamas no Cafezal* (SIMÕES, 1997, p. 27).

¹⁵³ Depositada no arquivo multimeios do Centro Cultural São Paulo - CCSP.

¹⁵⁴ Comentarei sobre esse assunto em um tópico no capítulo seguinte.

¹⁵⁵ Irving Thalberg, o “garoto de ouro de Hollywood”, iniciou a carreira em 1919, como secretário na Universal Pictures, e com apenas 20 anos se tornou encarregado de diversas produções da companhia. Em 1925, Thalberg foi contratado como chefe de produção da Metro-Goldwyn Mayer, ajudando a transformar o estúdio no maior de Hollywood. David O. Selznick começou sua jornada como assistente de roteiros na MGM, em 1926, e logo se tornou chefe do departamento do estúdio. Após passagens pela Paramount Pictures e pela RKO Picture, formou sua própria produtora, a Selznick International Pictures em 1935, e que trabalharia de maneira independente junto aos grandes estúdios (ver *O Gênio do Sistema – A era dos estúdios em Hollywood*, de Thomas Schatz; Companhia das Letras, 1991).

No cenário nacional, o grande exemplo naquele momento era Zampari, mecenas da Vera Cruz, e que segundo Mário Audrá Jr., manteve uma postura esnobe para com as outras companhias (1997, p. 42). Voltando a Civelli, funcionários da Maristela e da Multifilmes (não raro) relatavam condutas enérgicas ou singulares por parte dele, quer na falta de um horário de trabalho com saída regular, como revelou Máximo Barro (STERNHEIM, 2009, p. 49), quer em encontros e festividades (**fig.26**) realizadas nas chácaras que Civelli possuía, sempre próximas aos estúdios¹⁵⁶ em que trabalhou.

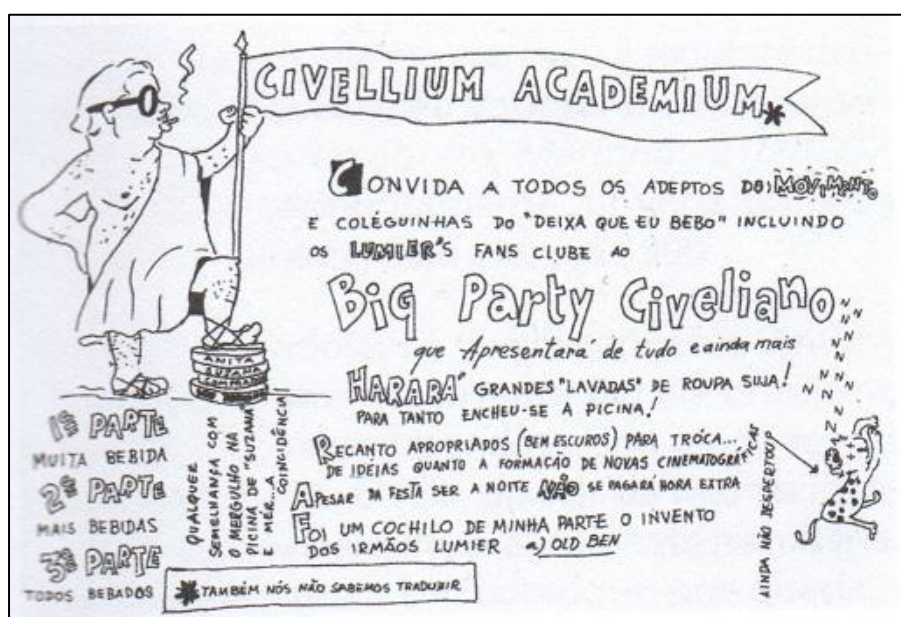


Figura 26: Convite para uma festa na chácara de Civelli, no bairro do Jaçanã.

Fonte: Fotografia copiada do livro *Glauco Mirko Laurelli – um artesão do cinema*, de Maria Ângela de Jesus. Editora Imprensa Oficial. Todos os direitos reservados.

2.1.1. Problemas do cinema industrial nacional

Franco Zampari nunca mediu esforços em relação à Vera Cruz, e a metodologia empregada pela empresa dava espaço a grandes orçamentos e a longos períodos de filmagens e de pós-produção. Uma das fitas mais caras saídas da companhia de Zampari, *Sinhá Moça*¹⁵⁷, consumiu cerca de “9,5 milhões de cruzeiros ou 500 mil dólares no câmbio da época” (CALIL, 1987, p. 17), enquanto a esmagadora maioria das produções nacionais sequer sonhava com esse montante.

¹⁵⁶ O casal de atores Nicette Bruno (1933-) e Paulo Goulart (1933-2014) comemoraram a sua lua-de-mel no sítio de Civelli, nos arredores do estúdio da Multifilmes, em Mairiporã (GUERINI, 2004, p. 60).

¹⁵⁷ *Sinhá Moça* foi também um dos maiores sucessos de bilheteria da Vera Cruz (CALIL, 1987; SIMÕES; 1987), e representou o Brasil no Festival de Veneza, ganhando o Leão de Bronze.

Como lembra Freire, “*produções mais ambiciosas*¹⁵⁸ da Atlântida, da Cine-Produções de Fenelon ou da Cinédia (...) já tinham orçamentos bem superiores a Cr\$ 1 milhão, embora grande parte dos filmes brasileiros fosse feita com muito menos” (2011, p. 21). Nas produções da Vera Cruz, os gastos relacionados com os salários, com os cenários elaborados e com os equipamentos de filmagem, somavam-se à pouca ou nenhuma experiência anterior dos diretores, e regularmente esbarravam na intransigência dos técnicos ingleses importados por Cavalcanti.

São conhecidos os contratemplos em produções como *Caiçara* ou *Terra é Sempre Terra*, cujos trabalhos de filmagens eram muitas vezes orientados pelos diretores de fotografia, chegando ao extremo com *Tico-Tico no Fubá*. O espanhol José Maria Beltran (1898-1962) iniciou os trabalhos de fotografia do filme, mas os atrasos no cronograma da Vera Cruz acabou “*obrigando Beltran a abandonar a produção para não perder outros contratos assinados. Seu substituto, Chick Fowle, o refez por inteiro para manter uma fotografia uniforme*” (BARRO, 2008, p. 95-95).

Houve ainda o caso de *Luz Apagada* – um dos menos conhecidos filmes da Vera Cruz - em que o montador Oswald Hafenrichter descartou considerável quantidade de material filmado pelo diretor Carlos Thiré. A conduta perfeccionista de Hafenrichter levou à redução do material para 45 minutos, o que obrigou Thiré e equipe a regressar para Angra dos Reis, no Rio de Janeiro, para filmar mais sequências (CATANI, 2000, p. 290). Esse tipo de ocorrência contribuiu para as constantes críticas ao modelo da Vera Cruz, que de acordo com Nelson Pereira dos Santos, tinha o diretor como escravo do montador: “*Se o autor considerava o seu trabalho pronto e satisfatório e o montador dizia que não, que estava uma droga e precisava refilmar tudo, ninguém dizia o contrário, e o diretor obedecia quieto, sem piar*” (GALVÃO, 1981, p. 206).

Com uma postura inversa à da Vera Cruz, Mário Audrá Jr. pretendia que a Maristela seguisse uma linha de filmagens baratas, com inspiração explícita no neorrealismo italiano, sem se esquecer do viés artístico tipicamente europeu, conforme palavras do próprio Audrá. Como se mostrou no primeiro capítulo deste trabalho, as produções iniciais da Maristela, ainda que módicas no orçamento, frustraram a Audrá no quesito da qualidade, deixando-o bem decepcionado com Jacobbi e Civelli, seus principais associados nos primeiro ano da Maristela.

¹⁵⁸ Rafael de Luna Freire identificou estas produções dos estúdios cariocas que ultrapassaram o teto de um milhão de cruzeiros: *O Caçula do Barulho* (Riccardo Freda) da Atlântida; *Estou Aí?* (Cajado Filho), produção de Moacyr Fenelon; e *Um Pinguinho de Gente* (Gilda de Abreu), da Cinédia. Todos os filmes foram lançados em 1949, numa possível tentativa carioca de fazer frente ao cinema paulista industrial.

Quando foi anunciado que Civelli e Anthony Assumpção se uniriam para a organização da Multifilmes, Audrá ficou duplamente surpreso. Segundo ele, alguém¹⁵⁹ representando a Maristela, convenceu Assumpção a investir um considerável capital nela, mas que em seguida a isso, Civelli acabaria por instigá-lo a criar um estúdio cinematográfico de sua propriedade. (1997, p. 68). No entender de Audrá Jr., a chegada da Multifilmes foi desastrosa para a Maristela em seus planos de investir em produções mais baratas do que a Vera Cruz, pois “*onde mal cabia uma empresa, agora disputavam duas*” (1997, p. 68). Em vez de aceitar a concorrência de uma companhia de cinema correspondente, Audrá enxergou no curto prazo, a saturação de um mercado incapaz de comportar dois estúdios de médio porte, alternativas ao modo de operação da Vera Cruz. Para ele, a inviabilidade estava atrelada ao próprio mercado nacional, com a situação piorando ainda mais “*quando a Vera Cruz resolveu trilhar o mesmo caminho e estabeleceu o caos definitivo no ambiente cinematográfico paulista*” (1997, p.68).

A menção de Audrá à Vera Cruz diz respeito às três comédias estreladas por Amácio Mazzaropi (*Sai da Frente*, *Nadando em Dinheiro* e *Candinho*), que buscaram a aceitação do grande público e “*alcançam plenamente os propósitos de satisfazer a clientela popular visada pela empresa de Zampari após o arrefecimento da onipotência inicial*” (SIMÕES, 1987, p. 28). A escolha pelo comediante veio de Abílio Pereira de Almeida, que enxergou o grande potencial do astro, já conhecido de outras mídias (teatro, rádio e televisão). Em direção contrária, o editor Hafenrichter resistia¹⁶⁰ a tentar compreender o humor caipira e brasileiro do personagem de Mazzaropi.

Por desconfiar do mercado foi que Audrá, um dos mais esclarecidos produtores nacionais do cinema da década de 1950, não acreditou na possibilidade de grandes estúdios de primeira linha, circundados por outros, de capacidade mais reduzida. Mesmo na época áurea de Hollywood, sabe-se que houve uma divisão de níveis entre as companhias mais antigas e clássicas: com Metro-Goldwyn Mayer, Warner Brothers, 20th Century Fox e Paramount Pictures fazendo parte do escalão maior; Universal Pictures, Columbia Pictures e RKO Radio Pictures como as companhias médias (Schatz, 1991, p. 83); e uma série de pequenas empresas que compunham o chamado *powerty row*¹⁶¹ (“a linha da pobreza”).

¹⁵⁹ O nome da pessoa não é citado por pura falta de memória, conforme avisou Audrá.

¹⁶⁰ Como contou o próprio Abílio Pereira de Almeida, Hafenrichter jogou fora metade do material filmado com Mazzaropi, porque não enxergou graça e ritmo no material (GALVÃO, 1981, p.168-169).

¹⁶¹ O *powerty row* era composto por estúdios pequenos e independentes, como Monogram Pictures, Republic Pictures e Producers Releasing Corporation (PRC), atuantes nas décadas de 1930 e 1940.

Todavia, o nascimento das companhias paulistas acumulou uma sequência de atitudes equivocadas, sobretudo pela ausência de percepção dos empresários brasileiros sobre a forma verticalizada de produção, que foi justamente o que permitiu a manutenção do sistema em Hollywood, do final dos anos 1920 até 1948¹⁶². O modo clássico de produção estadunidense se baseava não apenas no controle da realização, mas também da distribuição e da exibição de filmes. Os grandes estúdios de Hollywood eram apenas a parte mais visível do processo: *“É de se notar que a Vera Cruz emulou Hollywood tal como ela era compreendida no Brasil e não de fato como a indústria estruturou nos Estados Unidos”* (AUTRAN, 2009, p. 47).

Como os estúdios brasileiros dedicavam-se apenas à produção, eles não foram capazes de garantir a chegada dos filmes às salas de cinema, sendo obrigados a fazer complicadas negociações com as distribuidoras (nacionais e estrangeiras¹⁶³) que atuavam no Brasil. Nesse sentido, a título de comparação, uma das explicações do sucesso da companhia carioca Cinematográfica Atlântida era o fato da empresa ter, como sócio, a partir de 1947, o empresário Luís Severiano Ribeiro (1886-1974), proprietário da maior rede exibidora de filmes no território brasileiro.

Segundo Vieira, *“não fica difícil entender o interesse da cadeia exibidora de Luiz Severiano Ribeiro em entrar na produção de filmes, pois, afinal, ele estaria produzindo para seus próprios cinemas, garantindo todos os lucros para si.”* (1987, p. 159). Praticando aquilo que, para todos os efeitos, foi um modelo bem modesto de cinema industrial - com o truste produtor/exibidor incluso - Severiano Ribeiro desde o início, investiu em produções baratas, com temáticas e gêneros bem ao gosto popular em uma linha de produção rápida, com filmes que seguiam rigorosamente o calendário dos feriados, com as festividades do Carnaval como data mais aguardada do ano.

Também houve planejamento por parte de Assis Chateaubriand, para inaugurar seu canal de televisão, lembrando que ele próprio, pouco antes da Vera Cruz surgir, produziu dois filmes para Oduvaldo Viana¹⁶⁴. Inicialmente, junto com a criação da TV Tupi-Difusora, Chateaubriand almeja também outro grande empreendimento, que seria *“a organização em São Paulo de uma grande empresa de cinema, os Estúdios Cinematográficos Tupi”* (Mattos, 2002, p. 62).

¹⁶² Em 1948, a chamada Lei Antitruste obrigou os estúdios a abrirem mão de uma parte da cadeia produtiva do cinema, e então a opção dos executivos dos estúdios foi a de deixar o circuito de exibição.

¹⁶³ Apesar do sucesso de *O Cangaceiro*, a Vera Cruz apenas conseguiu recuperar o investimento inicial. A Columbia Pictures, o distribuidor no exterior, recebeu 15% do valor arrecadado (CALIL, 1987, p. 20).

¹⁶⁴ O médoa-metragem *Chuva de Estrelas* (1948), filmado em 16mm, e o longa *Quase no Céu* (1949)

Sobre isso, Arthur Autran discorreu que:

No entanto, bem ao contrário de (Franco) Zampari, que pouco se preocupou com o mercado cinematográfico existente dentro e fora do Brasil para a colocação de seus produtos, Chateaubriand não apenas encomendou pesquisas sobre o mercado potencial no país para o novo meio de comunicação antes da inauguração de sua emissora pioneira (...), como ainda tratou de mobilizar desde o início da empreitada, anunciantes (...) que chegaram a adiantar verbas publicitárias, buscou o apoio financeiro de bancos privados e de bancos estatais (...), e finalmente conseguiu cobertura política com as autoridades estaduais e federais. (2013, p.54-55)

2.1.2. A fórmula Civelli

Como indicou Audrá, os gastos supérfluos na Maristela advinham mais da manutenção do complexo do bairro do Jaconã do que propriamente das quantias desembolsadas para a produção dos filmes. O sócio-proprietário da Maristela foi pragmático quanto aos humores do mercado cinematográfico, sendo a política de coproduções¹⁶⁵ algo que distinguiu sua empresa das concorrentes paulistas.

Pregando o mesmo conceito de filmagens econômicas, Civelli defendia também que a produção fosse realizada em prazos médios de 30 dias (ou um pouco menos, se possível), mas que nunca se estendessem muito além do que o período estipulado de um mês. Sobre a fórmula idealizada do produtor, Catani escreveu:

A “fórmula Civelli” era relativamente simples: custo baixo (de 1 milhão e 200 a 1 milhão e meio de cruzeiros, com teto de 2 milhões), amortizável no mercado nacional, realizado rapidamente, isto é, num prazo máximo de 45 dias (cerca de 30 dias em filmagens e mais 9 ou 10 dias entre a dublagem, a mixagem e a gravação da música) (CATANI, 2005, p. 206)

A lógica da fórmula, e que convenceu Anthony Assumpção da viabilidade em bancar um estúdio de cinema, era a contínua produção de filmes baratos, que a curto prazo se pagariam, e a médio, ajudariam a custear a manutenção da Multifilmes. Ainda que as complicações de distribuição e de exibição não estivessem explícitas na lógica do produtor Civelli, os seus planos, claramente, eram de unificar tais ideias em um ambiente cinematográfico carregado com todas as facilidades que um grande estúdio

¹⁶⁵ A Multifilmes teve uma coprodução com a Atlântida (*A Outra Face do Homem*, lançado em 1954), enquanto que dois outros filmes, *A Estrada* (Oswaldo Sampaio, 1955) e *A Carrocinha* (Agostinho Martins Pereira, 1956), foram produzidos nos estúdios de Mairiporã através do aluguel de equipamentos e de locações internas. A Vera Cruz e a Multifilmes quase participaram de uma coprodução com produtores estadunidenses no faroeste *The Americano*. O episódio será abordado ainda neste capítulo.

deveria ter. Algo dentro dos parâmetros de uma indústria de cinema, em especial, a de Hollywood, que possuía departamentos de produção com divisões específicas:

Cada estúdio tinha seu estilo particular de filme “B”. Metro-Goldwyn-Mayer, a qual o “Rajá de Hollywood”, Louis B. Meyer, transformou no mais rico dos estúdios de Hollywood, produziu “B’s” que costumavam se assemelhar aos “A’s”, empregando cenários reluzentes e uma impressionante lista de estrelas. A Warner Brothers, conhecida por seus ásperos e realísticos “A’s”, produziu filmes ligeiros de qualidade bastante variada, muitas vezes resgatados por ótimos elencos. Twentieth-Century Fox, e especialmente, a Paramount, realizaram uma variedade de “B’s” respeitáveis e muitas vezes sofisticados. (MCCLELLAND, 1978, p. 16)

A respeito do aspecto de produção de segunda linha, presente na Maristela, destacam-se os comentários de dois críticos da década de 1950: Vinícius de Moraes (1913-1980) e Francisco Luiz de Almeida Salles (1912-1996). Para o poeta e cronista Moraes, o filme *Suzana e o Presidente* “constitui uma fitinha, sob muitos aspectos bastante apreciável”, e também, que “é um prazer dos deuses ver-se uma produção brasileira que revela planejamento prévio e um certo espírito de equipe” (MORAES, 2015, p. 458). As palavras de Moraes parecem se referir às características de um cinema industrial de segunda linha, e mesmo com todas as falhas apontadas em *Suzana e o Presidente*, o cronista a seguir, voltou a exibir sua surpresa com o filme:

Em *Suzana e o Presidente*, apesar da vacuidade fundamental da comédia, existe realmente uma linha de produção, um desenvolvimento normal da história, uma estaca zero e um ponto de chegada, que o filme cumpre no seu tempo de projeção, coisa que dá, malgrado os vários defeitos de que está o celuloide carregado, uma harmonia indisfarçável ao todo (2015, p. 458).

Almeida Salles, por sua vez, escreveu em seu texto sobre *Presença de Anita*, que esta foi “a melhor fita brasileira de segunda classe” e explica que posição, dizendo que “É evidente que estamos falando em termos de produção, nada tendo que ver com estas afirmações as qualidades de criação artística das fitas, sabendo-se que fitas de categoria produtora inferior se alinham entre grandes obras do cinema” (SALLES, 1988, p. 248). Para o crítico, o filme da Maristela se sobressaiu à corriqueira produção independente brasileira por causa da confecção técnica, que mesmo com inúmeros defeitos (como adaptação do argumento, interpretações, fotografia), o que a obra apresentou de mais positivo foi a consciência de ser uma produção secundária.

Dentro dessa ótica, mesmo a poderosa Vera Cruz foi obrigada a abdicar da sua concepção inicial de focar somente em produções elaboradas, baseadas em temas

elitistas e de cunho cosmopolita. A comicidade de Mazzaropi ofereceu mais garantias ao estúdio – que durante esse ínterim, estava preparando filmes de época como *Tico-Tico no Fubá* e *Sinhá Moça*, ambientados, respectivamente, no começo do século XX, e no final do século XIX. Assim como ajudaram na sustentabilidade momentânea do estúdio de São Bernardo do Campo, as comédias de Mazzaropi também diversificaram a filmografia e os horizontes da Vera Cruz, o que levou à produção de comédias de costumes como *A Família Lero-Lero* e *Uma Pulga na Balança*.

A linha de planejamento da Maristela nunca ousou ir além de suas capacidades, preferindo as coproduções, seja com a Columbia Pictures (*Arara Vermelha*), com a Itália (*Magia Verde*), a Alemanha Oriental (em *Ana*, o episódio brasileiro de *Rosa dos Ventos*¹⁶⁶) ou como integrante brasileiro de uma associação que contou com o México e a Argentina (*Mãos Sangrentas*¹⁶⁷). Mas todas essas obras foram realizadas depois do ciclo de Civelli, que enquanto esteve na Maristela, implantou a sua fórmula sempre que possível, especialmente quando Manuel Peluffo demorou com as filmagens de *Meu Destino É Pecar*, e Civelli começou a preparar *Susana e o Presidente* a toque de caixa, embora esse filme só tenha estreado no começo do segundo semestre de 1951, depois de seu afastamento da empresa.

Com o advento da Multifilmes, Civelli voltou a utilizar a prática de produções filmadas rapidamente, ao mesmo tempo em que experimentou isso com obras mais caras – no caso, o filme *Destino em Apuros*, primeiro longa metragem completamente a cores a chegar ao circuito comercial. Falarei desse filme ainda neste capítulo, no tópico relacionado especificamente à Multifilmes, sobre os contratempos que envolveram a complicada produção e a problemática pós-produção de *Destino em Apuros*. Veremos ainda que Civelli, na Multifilmes, tentou transitar por dois mundos opostos: um deles, a política sensata de Audrá na Maristela; o outro, as produções potencialmente mais caras, com mais semelhanças com a Vera Cruz, mas que jamais saíram do papel.

¹⁶⁶ Produzido pela DEFA, o filme contou com a direção artística de Joris Ivens (1898-1989) e de Alberto Cavalcanti, e foi dividido em vários segmentos, cada qual dirigido por um diretor diferente, em países diferentes: no Brasil, Alex Viany; na França, Yannick Bellon (1924-); na Itália, Gillo Pontecorvo (1919-2006); na U.R.S.S., Sergei Gerasimov (1906-1985); e na China, Wu Kuo-Yin (?-?).

¹⁶⁷ O projeto de *Mãos Sangrentas* foi apresentado a Audrá por Roberto Acácio (1917-1994), produtor português radicado no Rio de Janeiro. O acordo foi que o produtor mexicano Gregório Wallerstein (1913-2002) traria o astro Arturo de Córdova (1907-1973) e ficaria com os mercados do México, EUA, Cuba e Venezuela, enquanto que o diretor argentino Carlos Hugo Christensen (1914-1999), que também faria o roteiro e a direção de produção, ficaria com o mercado argentino e de outros países sul-americanos. A bilheteria do mercado brasileiro, assim como do restante do mercado internacional, ficaria para Audrá. Originalmente, o projeto incluiu *Leonora dos Sete Mares* (1955), também dirigido por Christensen, porém, Audrá desistiu da barganha no meio do caminho por causa dos altos gastos de *Mãos Sangrentas*. (AUDRÁ, 1997, p. 84; 86)

Entre os dias 15 a 17 de abril de 1952, realizou-se o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, com Civelli atuando como um dos vice-presidentes e um dos relatores (SOUZA, 2005, p. 76). Durante o evento, apresentou a tese “*Experiências pessoais com o cinema brasileiro*”, sobre as dificuldades enfrentadas pelos cineastas no Brasil - nativos ou estrangeiros - e também abordou o barateamento dos custos de produção. O material dissertado no congresso foi publicado na íntegra¹⁶⁸, em duas edições da revista *A Cena Muda*¹⁶⁹. Galvão avaliou o texto de Civelli como:

(...) um dos mais lúcidos que conhecemos sobre a produção cinematográfica no Brasil, transformando-o no único produtor paulista do momento que é realmente um criador, figura-chave da alternativa de produção proposta pela Maristela e pela Multifilmes – rapidez e baixo custo – ao sistema da grande produção cara e demorada da Vera Cruz. Com todas as críticas que lhe possam ser feitas, suas ideias e suas atividades claramente influíram de modo decisivo no encaminhamento de ambas as produtoras. (GALVÃO, 1975. p. 701-2)

Fazendo menções ao esquema de filmagens rápidas, Civelli apontou para a necessidade do realizador em ter uma boa história, para entreter e agradar ao espectador: “*O público perdoa uma fotografia mais ou menos. (...) O público quer discernir o que os atores dizem (...). O que o público quer é uma história boa. Uma história que diga algo para todo mundo, seja esse banqueiro ou camponês.*” (1952, p. 29). A fala de Civelli não distingue qual tipo de público ou de assunto, especificamente, ele se refere como objetivo do seu raciocínio. Isso deixaria seu texto de fora da celeuma que envolveu o debate¹⁷⁰ entre críticos e realizadores do período clássico, sobre o que viria a ser um cinema brasileiro genuíno, e quais temas seriam pertinentes nos filmes.

Arthur Autran destaca uma pequena, mas considerável similaridade entre as palavras ditas por Civelli e o posicionamento defendido por Nelson Pereira dos Santos, que apresentou no I Congresso Paulista de Cinema a tese intitulada “*O problema do conteúdo no cinema brasileiro*” (SOUZA, 2005, p. 77). Como avaliou Autran:

Civelli não dá importância para a questão da temática brasileira, mas tal como Nelson Pereira dos Santos insiste na preponderância da história para conquistar o público em detrimento da técnica ou da estética, além de repisar a ideia do público indistinto, sem estratificações, embora não se relacione diretamente o público com o povo (2013, p. 307-308).

¹⁶⁸ A íntegra da tese de Civelli está na parte anexa dessa dissertação.

¹⁶⁹ *A Cena Muda* nº21, de 22/05/1952, e nº 22, de 29/05/1952.

¹⁷⁰ Este assunto foi abordado por diversos historiadores e pesquisadores, tais como Autran (2003), Bernardet (1983), Galvão (1983) e Viany (1993).

O texto de Civelli começa com uma digressão, sobre o choro da filha pequena, que o atrapalhava para ler uma revista. Contou que sua primeira atitude foi a de ignorá-la, mas o barulho se tornou insustentável, e então foi compelido a se ocupar da filha. A seguir, compara esse comportamento com o das pessoas que ignoram o cinema brasileiro, e diretamente cita Alberto Cavalcanti como exemplo da prática, provavelmente por “*amarguras e incompreensões que tem tido nesses últimos tempos*” (22/05/1952, p. 28).

A inexistência do cinema brasileiro, na visão de Cavalcanti se deveu à falta de um mercado interno desenvolvido para tanto, enquanto que, para os proprietários da Vera Cruz ou para os primeiros cronistas como Guilherme de Almeida¹⁷¹ (1890-1969), o cinema nacional passaria a ser relevante (e por consequência, a existir como produto cultural) no momento em que as produções locais atingissem a qualidade técnica e artística dos melhores filmes estrangeiros (europeus ou estadunidenses).

Civelli mencionava ainda a falta geral de conhecimento sobre o cinema nacional como o motivo pelo qual esse cinema seria desprezado. Em seguida, enxergou em *O Ébrio*¹⁷² (1946), grande sucesso dirigido por Gilda de Abreu (1904-1979), um marco determinante para a nova fase pela qual a cinematografia brasileira estava passando:

Pode-se dar como marco de início da nova fase, ou, para melhor dizer, da apresentação social do cinema nacional. “*O Ébrio*” de Gilda de Abreu. As tentativas, as coisas boas ou más que vieram depois até esses 24 meses, nada mais são do que o prosseguimento de uma ação começada com este filme. Surge a “Vera Cruz”. As fitas da “Atlântida” rendem milhões. O público começa a se interessar pelos filmes nacionais. Melhoram-se os laboratórios. Chegam muitos estrangeiros. Entre eles, volta o brasileiro Alberto Cavalcanti. (22/05/1952, p. 28).

Ao chegar nesta parte, Civelli confessa possuir uma parcela de inexperiência, quando diz que “*Os estrangeiros, eu inclusive, pouco sabíamos de cinema até chegar ao Brasil. Conhecíamos algumas facetas do cinema, e estávamos convencidos de conhecer todos os lados*” (p. 28). Nesse sentido, Civelli procurou igualar um pouco os

¹⁷¹ Uma seleção dos muitos escritos de Guilherme de Almeida sobre cinema está em *Cinematographos – Antologia da crítica cinematográfica*, livro organizado por Donny Correia e Marcelo Tápia. Editora UNESP/Casa Guilherme de Almeida.

¹⁷² O filme de Gilda de Abreu ficou anos em cartaz, e foi visto por cerca de oito milhões de espectadores nos anos 40, e por mais quatro milhões nas quatro décadas seguintes (PIZOQUERO, 2006, p.52 apud GONZAGA, 1987).

cineastas estrangeiros que aportavam no Brasil, pois sabia que antes, era preciso descobrir os meandros da produção cinematográfica nacional:

Cavalcanti conhecia muito bem o cinema, mas o cinema organizado. Ele era um bom compositor, mas não sabia tocar todos os instrumentos. Todos nós batíamos com a cabeça e descobríamos com a própria experiência que cada país tem os seus problemas, e que também aqui, havia problemas tipicamente brasileiros de produção. Chegamos à conclusão de que é necessário conhecer não só a quantos minutos vai revelado um negativo ou como se deve fazer para dobrar uma fita. É preciso conhecer também os problemas gerais de um filme (22/05/ 1952, p. 28).

Conforme o texto prossegue, Civelli identifica o que, segundo ele, se configura no primeiro desafios dos cineastas: o problema dos argumentos. Para o produtor, “*não existem no Brasil adaptadores cinematográficos*” (22/05/1952/, p.21), e o motivo seria a falta de profissionais especializados na área, pois vários roteiristas “*querem dirigir, não escrever para que outros dirijam*” (22/05/1952/, p.21). Civelli continua, e assume que o contratempo de achar uma boa história sempre lhe afligiu:

Como já disse antes, todas as minhas fitas sofreram dessa falta de estudo e preparação cuidadosa do “script”. Não quero dizer com isso que fracassaram (...) Mas para que eu conseguisse impingir ao público essas fitas, tive que pedir um esforço dez vezes maior da parte de todos que nelas participaram. Tive que substituir na hora, improvisadamente, as falhas que existiam na história. E a consequência de todos esses problemas resolvidos na hora é que filmes que poderiam ter saído 50% melhores, saíram como vocês todos viram, não ruins, porque sou imodesto demais para dizê-lo, mas sem dúvida nenhuma inferiores ao que poderiam ter sido (22/05/ 1952, p. 29,).

Os princípios da “fórmula Civelli” são defendidos com veemência, assim como os cálculos de rentabilidade que levariam um capitalista a financiar um filme. Na sequência, o italiano apresenta números, sem mencionar que uma de suas produções, *Suzana e o Presidente*, teve um orçamento abaixo do que ele considerou ideal:

Para fazer um filme de nível técnico regular, sem nenhum cartaz, que seja uma cousa não fabulosa, mas apresentável, não se pode gastar menos de 1 milhão e duzentos ou um milhão e quinhentos mil cruzeiros. Fazer os famosos filmes de 800 ou 900 mil cruzeiros é inconsciência, como já disse, e só podem sair em prejuízo, porque a lei dos oito por um, obriga os cinemas a exibirem em cada oito programas, um nacional, mas não obriga o público a encher esse cinema. (22/05/1952, p. 34).

A questão do valor do orçamento, conforme pregou Civelli, exigiria uma rapidez nas filmagens, o que por sua vez, seria conseguido com a máxima cooperação entre os técnicos, que por sua vez, também deveriam ser capazes de determinados sacrifícios:

Para podermos ficar dentro do orçamento, fator esse que resolve praticamente o problema de financiamento, existe uma só fórmula: rapidez. Para conseguir fazer os filmes com rapidez, é necessária uma coordenação e cooperação de toda a equipe e que cada um sinta a responsabilidade do seu lugar, dentro da engrenagem dentro da realização do filme. Cada qual deve ter a força de sacrificar em parte as suas aspirações ou as suas possibilidades para o interesse geral do filme. É preciso que o cenógrafo compreenda que não é muito importante a cenografia em si mesma. O que é importante na cenografia, é a sua utilidade no filme (29/05/1952, p. 21).

A notoriedade da “fórmula” é aludida por Civelli em seu discurso, e ele mais uma vez a defende, agora justificando que a forma de trabalho nunca seria possível, sem a total colaboração da equipe de filmagem:

Acredito que, salvo algumas exceções, na normalidade das produções, deve-se seguir esse sistema que eu disse. Os últimos três filmes que realizei, não ultrapassam os 31 dias de filmagens. A maioria das pessoas estão convencidas que esse, seja um fenômeno tipicamente “civelliano”, assim como a dublagem em 6 dias, mixagem em dois, música em um dia. Posso lhes garantir, que, se existe o fenômeno, não é absolutamente um fenômeno pessoal, mas coletivo, porque não fui eu sozinho que consegui fazer tudo isso. Foi uma equipe que, cônica da responsabilidade que tinha acompanhado a produção, de forma a abreviar o mais possível o tempo de trabalho, sacrificando, às vezes, uma parte do setor pessoal, em benefício geral (29/05/1952, p. 21).

No último parágrafo de seu discurso, Civelli faz menção à responsabilidade dos cineastas para com os investidores:

Acima de tudo, devemos nos lembrar sempre de que, fazer cinema é uma responsabilidade, não só pelos eventuais danos causados aos financiadores, não apenas pelas ilusões que muita gente pode perder, mas principalmente, porque o cinema é o veículo mais rápido para influenciar centenas de milhares de pessoas (29/05/1952, p. 21).

Com repercussão ao discurso de Civelli no I Congresso Paulista de Cinema, a imprensa soltou algumas matérias a seu respeito. Na edição de *A Cena Muda* nº 18, de 01/05/1952, uma nota avisou que “*Alguns jornais paulistanos acharam que houve falta de cineastas no congresso e que Mario Civelli, com sotaque e tudo, brilhou*”. Uma coluna (não assinada) no jornal *Tribuna da Imprensa*, de 30/07/1952, bradou que o congresso de cinema em si, não passou de uma reunião de nomes ligados a movimentos

de esquerda, e que “*redundou num completo fracasso porque o sr. Mario Civelli, atacado pelo grupo ‘nacionalista’ com a sua demagogia, dominou o congresso chegando inclusive a provocar risos*”.

Alex Viany, em entrevista dada a Zulmira Ribeiro Tavares, em 1979, comentou que Mario Civelli e Lima Barreto¹⁷³ foram exceções em uma lista predominante da esquerda. Na *Gazeta de Notícias*, de 24/04/1952, Costa Cotrim, na coluna Cinema, menciona uma declaração de José Lewgoy (1920-2003), secretário do evento, sobre a questão da nacionalização do cinema: “(...) *e sabem vocês quem mais discutia o assunto? Nada mais, nada menos que o ‘italiano’ Mario Civelli*”.

2.2. Multifilmes S.A. em atividade febril

Como relata Galvão, o início das obras nos arredores de Mairiporã começou em julho de 1952, e no ano seguinte a empresa declarou um capital de 15 milhões de cruzeiros, tendo gasto quase o dobro desse valor com instalações e equipamentos. Nesse meio tempo, o diretor-geral de produção Civelli começou a agitar a grande máquina de cinema que se anunciava na serra paulista. “*Numa atividade febril – de que são números os relatos – Mario Civelli supervisiona técnicos e operários, maquinários e estúdios, e cuida da produção do primeiro filme*” (GALVÃO, 1975, p. 699).

A empresa Multifilmes S.A. foi fundada¹⁷⁴ em 25/11/1952, tendo como diretores Antonio Anthony Assunção (diretor-presidente) e Herculano Bueno do Livramento (diretor gerente), com o contrato social 63.770, registrado na Junta Comercial de São Paulo. Capital social no valor de Cr\$ 5.040.000,00; depois aumentado para Cr\$ 15.000.000,00 em 13/02/1953; e para Cr\$ 30.000.000,00 em 22/01/1954.

Entusiasmado com a Multifilmes, Waldemar Seyssel passou a fazer parte do setor administrativo, trabalhando próximo a Civelli, até o final de 1953, quando houve reformulações na empresa. Ele afirmou ter sido o responsável por encontrar o terreno disponível nos arredores de Mairiporã, onde seriam construídos os estúdios da companhia. Ainda segundo Seyssel (1981), Civelli tinha preferência por um terreno¹⁷⁵ localizado na região de São Bernardo do Campo, o que poderia significar um antigo ressentimento em relação à Vera Cruz. Não fosse pelo achado de Seyssel, o município

¹⁷³ Depositada nos arquivos multimeios do Centro Cultural São Paulo – CCSP.

¹⁷⁴ <<https://www.jucesponline.sp.gov.br>> Acesso em 09/12/2016.

¹⁷⁵ Conforme o depoimento de Seyssel para o Museu da Imagem e do Som - MIS, o terreno de São Bernardo do Campo estava valorizado ao custo de 25 cruzeiros o metro quadrado, enquanto que o lote situado em Mairiporã custava apenas 5 cruzeiros por metro quadrado.

de São Bernardo do Campo, com dois grandes estúdios rivais, poderia ter se tornado, ainda que por pouco tempo, na verdadeira cidade cinematográfica do país.

Esse palpite pode ser corroborado pelo depoimento de Walter George Durst¹⁷⁶ (1922-1997) a Maria Rita Galvão, feito em 1981, no qual Durst revelou à pesquisadora que “*Civelli tentou entrar na Vera Cruz, mas foi rechaçado*” (GALVÃO, p. 191). Pode-se afirmar que Civelli tinha ao seu favor a boa circulação do cunhado Ruggero Jacobbi dentro do meio artístico e intelectual paulistano¹⁷⁷, mas isso não bastou para que entrasse na Vera Cruz, ao contrário de Jacobbi e de sua irmã, Carla Civelli¹⁷⁸.

Se alguma mágoa ficou embutida em Civelli, podemos apenas supor, mas de fato, a Multifilmes S.A. surgia como uma concorrente direta da Vera Cruz, pelo menos no que se refere ao tamanho e à infraestrutura: eram 50 mil metros quadrados do terreno em Mairiporã (CATANI, 1987, p. 269) contra os 30 mil de São Bernardo do Campo (CALIL, 1987, P.14) e os 18 mil da Maristela (AUDRÁ, 1997, P.28).

Uma edição de abril de 1953, do jornal *Cine Repórter*, apresentou o resultado das obras iniciadas em Mairiporã, com os estúdios construídos em 101 dias de trabalho. Era o surgimento de uma nova fábrica de cinema em São Paulo:

No momento estão em franca atividade dois palcos nos estúdios 1 e 2, de 40 metros de comprimento, 27 de largura e 15 metros de altura cada. Estão providos de oficina mecânica; frota de peruas e micro-ônibus; carpintaria; pavilhão com seis salas ocupadas pela administração; departamento de plantas; bar e restaurante com capacidade para mais de 100 pessoas; bangalôs para hospedagem de técnicos e atores; departamento de maquiagem; cenografia; laboratório para revelação; departamento de câmera, etc. (CINE REPORTER, 11/04/1953)

Na mesma edição, o *Cine Repórter* ainda informou sobre a construção dos estúdios 3 e 4, e revelou projetos para outros dois, que estariam prontos até janeiro de 1954. A matéria também noticiou que, no prazo máximo de quatro meses, estariam em funcionamento o auditório e os departamentos de som e de revelação.

A produção inaugural da Multifilmes S.A. em seus grandes estúdios seria uma película colorida, em uma decisão que ganhou destaque na mídia e prometia render bons

¹⁷⁶ Pioneiro da teledramaturgia brasileira, Durst trabalhou na TV Tupi adaptando textos teatrais para o programa TV de Vanguarda. Foi contratado do departamento de roteiros da Vera Cruz, e escreveu o roteiro-adaptação de *Ana Terra*, que não chegou a ser filmado (MIRANDA, 1990, p. 126).

¹⁷⁷ De acordo com Maria Rita Galvão, Benedito Junqueira Duarte disse que foi Tito Batini quem introduziu Mario Civelli no Clube de Cinema (1975, p. 700), criado por Paulo Emílio Salles Gomes e outros intelectuais, como Antonio Cândido e Décio de Almeida Prado, na década de 1940.

¹⁷⁸ Carla Civelli seria afastada de suas funções como montadora na Vera Cruz por Alberto Cavalcanti, que a considerou inapta para tais funções (GALVÃO, 1981, p. 99).

lucros. A arriscada decisão de produzir um longa-metragem em cores foi aceita por Anthony Assunção, que se deixou levar pelas possibilidades¹⁷⁹: “*O que não daria um filme colorido, o primeiro no Brasil? – argumentava Civelli. (...) Quem sabe não estamos no caminho de uma arremetida gloriosa? – dizia ele. Eu concordava*”.

2.2.1. Colorido em apuros

A Multifilmes precisou de um parque industrial à altura para comportar a realização de um filme colorido, algo a que nem mesmo a poderosa Vera Cruz estava habilitada. Na filmografia brasileira até então¹⁸⁰, o único longa-metragem produzido totalmente a cores¹⁸¹ fora o documentário *Aspectos do Alto Xingu*. Rodado em 16mm por Manoel Rodrigues Ferreira¹⁸² (1916-2010), em 1948, ganhou exibição um ano mais tarde, fora do circuito comercial¹⁸³, mas com grande repercussão no meio intelectual paulista, ganhando elogios de figuras como o crítico Carlos Ortiz (1910-1995) e o cineasta Alberto Cavalcanti (FERREIRA, 1983, p. 99).

Com a chegada da Multifilmes, pela primeira vez uma produção nacional de ficção, totalmente colorida, foi pensada para o grande circuito. Diferente das filmagens modestas de *Modelo 19*, a produção de *Destino em Apuros* mostraria o poder de fogo da Multifilmes. Para as filmagens de *Destino em Apuros* foram contratados dois cineastas do exterior que possuíam experiência com fotografia a cores: o diretor teuto-italiano Ernesto Remani¹⁸⁴ (1906-1966) e o fotógrafo austríaco H.B. Corell¹⁸⁵. A dupla também fora responsável por *El Gaucho y El Diablo*¹⁸⁶ (1952), o primeiro longa-metragem colorido rodado na Argentina. O currículo de ambos era questionado por parte da

¹⁷⁹ Fonte: Diário da Noite, 13/08/1954.

¹⁸⁰ Merece uma menção o longa-metragem *João Ninguém* (1936), uma produção carioca da Waldow Filme (renomeada Sonofilmes em 1937), dirigida pelo comediante Mesquitinha (1902-1956). O filme mostrou uma única sequência totalmente filmada em cores, ambientada dentro de um sonho (VIEIRA, 1987).

¹⁸¹ Filmado através do processo Agfacolor - também conhecido como Ansco-Color. Fonte: Site da Cinemateca Brasileira. Acessado em 12/04/2017.

¹⁸² Formado em engenharia, Manoel Rodrigues Ferreira e também atuou como jornalista e sertanista, antes de se lançar como cineasta com *Aspectos do Alto Xingu*.

¹⁸³ *Aspectos do Alto Xingu* teve sua primeira exibição em 13/09/1949, no Auditório do Museu de Arte Moderna em São Paulo (FERREIRA, 1983, p.70).

¹⁸⁴ Nascido em Merano, no norte da Itália, também pertencente à região do Tirol.

¹⁸⁵ Seu nome completo era Gebhard Huberto van Blucher Corell. Encontrei dois documentos que traziam diferentes datas de nascimento: uma com data de 1920, e outra, de 1924. Fonte: Site Family Search. <<https://www.familysearch.org>>. Acesso em 25/06/2017.

¹⁸⁶ Baseado no conto *O Diabo na Garrafa* (*The Bottle Imp*), escrito por Robert Louis Stevenson em 1891.

imprensa brasileira¹⁸⁷, enquanto que outra parte, mais festiva¹⁸⁸, celebrava a presença de ilustres homens de cinema em território nacional.

Ernst Rechenmacher (nome original de Ernesto Remani) trabalhara como assistente de direção e produtor, em filmes bancados pelo governo alemão nazista durante as décadas de 1930 e 1940. Por sua vez, o fotógrafo H.B. Corell trouxera junto consigo, para o Brasil, a fama (nunca comprovada)¹⁸⁹ de trabalhar, por exemplo, em *Festa Brava (Fiesta, 1947)* e *Numa Ilha Com Você (On a Island With You, 1948)*, duas produções coloridas da Metro-Goldwyn-Mayer, estreladas por Esther Williams (1921-2013) e assinadas por Richard Thorpe (1896-1991). Outro filme noticiado pela imprensa¹⁹⁰, no qual Corell teria contribuído, foi *O Gaúcho (Way of a Gaucho, 1952)*, veículo para Gene Tiernay (1920-1991), dirigido por Jacques Tourneur (1904-1977).

Em maio de 1952, o diretor Remani revelava - em uma entrevista concedida para a revista *A Cena Muda*¹⁹¹ - que *Destino em Apuros* seria composto de cinco tramas, cada qual filmada em um cenário característico: “*O primeiro terá sua ação na Bahia e nas praias do norte; outro se passará em São Paulo; outro no Rio; outro em Congonhas dos Campos, focalizando a obra do Aleijadinho e o último será um musical*” Nessa mesma ocasião, Remani dizia pretender concluir a fita até a metade de outubro daquele ano, e que o filme daria “*margem para que se explore a beleza pictórica da paisagem brasileira e o seu material riquíssimo em folclore*” – ideia em si abandonada, pois *Destino em Apuros* se tornou uma trama única, urbana e cosmopolita.

Máximo Barro¹⁹² falou que as filmagens de *Destino em Apuros* começaram em dezembro, com um trabalho de produção complexo, embora seguindo a fórmula Civelli, o que fez o plano inicial de 75 dias ser reduzido para 45¹⁹³. O produtor convocou a imprensa para dizer “*orgulhosamente que já foram concluídas quatrocentas tomadas, do total de cerca de quinhentas que terá a película. E mais: a produção está adiantada em quatro dias sobre o prazo previsto.*” (GALVÃO, 1975, p. 699).

¹⁸⁷ O Jornal do Brasil, de 05/11/1953, chama Ernesto Remani de “*ilustre desconhecido*”, enquanto que a Tribuna da Imprensa, de 03/11/1953, diz que “*o obscuro*” diretor trabalhou “*(não sabemos em que função) em fitas coloridas alemãs*”.

¹⁸⁸ A Noite, de 16/03/1953, menciona “*o indiscutível valor artístico de Ernesto Remani e a esmerada capacidade técnica de Mr. H.B. Corell, diretor de fotografia em cores, exclusivo da Multifilmes*”.

¹⁸⁹ Técnicos que trabalharam na Multifilmes, como Máximo Barro e Honório Marin, suspeitavam que, na verdade, se tratava de um homônimo do profissional da MGM (MARIN, 1981).

¹⁹⁰ Fonte: Revista Cinelândia nº12, abril de 1953.

¹⁹¹ Fonte: A Cena Muda nº 20, 15-05-1952.

¹⁹² Entrevista concedida em 27/09/2012.

¹⁹³ Fonte: Tribuna da Imprensa, de 20/10/53.

As filmagens, entretanto, trouxeram diversos problemas para a equipe, como relatou o montador e professor de cinema Máximo Barro¹⁹⁴, que participou como assistente de produção de *Destino em Apuros*:

Fui o último dos assistentes de produção. Precisava de muita gente, porque *Destino em Apuros* era um filme muito difícil de ser feito. Nunca se tinha feito um filme colorido de ficção, por isso ninguém sabia exatamente das coisas. Mesmo entre aqueles que estavam trabalhando no filme, apenas dois deles entendiam de cinema, que eram o diretor de fotografia, o (H.B.) Corell e o diretor do filme (Ernesto Remani). A partir desse momento fiz parte das filmagens internas (...), e depois voltamos para os exteriores, boates e por aí afora. Pela primeira vez na vida trabalhei 72 horas seguidas. A equipe toda de eletricitas era tão grande, que parecia mais uma operação de guerra pelas ruas de São Paulo, e foram depois divididos em duas equipes assim que o filme foi concluído. (BARRO, 2012)

Mesmo com todo o aparato que dispunha a Multifilmes, a empresa não estava capacitada para revelar um filme colorido - nem qualquer laboratório nacional. A tarefa precisou ser encomendada para um estúdio nos EUA: o Houston Color Film, situado no estado da Califórnia. Waldemar Seyssel continuou a ajudar Civelli em questões internas, e foi quem levou - em diversas viagens - os rolos de negativos para serem revelados na Califórnia.

Durante o processo, descobriu-se que o filme usado por H.B. Corell estava vencido, e que *Destino em Apuros* não fora rodado pelo processo technicolor (como fora divulgado), mas sim pelo agfacolor¹⁹⁵ ou ansco color, como é conhecido nos EUA. Máximo Barro ainda adiciona outra nota interessante sobre o assunto, ao revelar (durante a entrevista que Seyssel concedeu a ele) um boato existente entre os funcionários da Multifilmes: Ernesto Remani e H.B. Corell teriam saído às pressas da Argentina, acusados de usar filmes vencidos e de baixa qualidade na realização de *El Gaucho y El Diablo* (SEYSEL, 1981).

Terminadas as filmagens de *Destino em Apuros*, componentes da enorme equipe técnica foram transferidos para as duas produções seguintes da Multifilmes: *O Homem dos Papagaios* (Armando Couto, 1952) e *Uma Vida para Dois* (Armando de Miranda, 1952). Apesar de ter sido filmado primeiro, foi por causa de entraves burocráticos que *Destino em Apuros*¹⁹⁶ acabou lançado nos cinemas brasileiros mais de dois meses após

¹⁹⁴ Entrevista a nós concedida em 27/09/2012.

¹⁹⁵ Desenvolvido pela empresa alemã Agfa Ag (Agfa-Gavaert Group) em 1932, o agfacolor foi muito usado em filmes coloridos na Alemanha Ocidental e Alemanha Oriental, até o final da década de 1950.

¹⁹⁶ Estreou em 15/10/1953. Fonte: Cinemateca Brasileira.

*O Homem dos Papagaios*¹⁹⁷. Como os negativos foram revelados em um laboratório dos EUA, o órgão nacional de censura se negou a conceder a qualidade de filme brasileiro para *Destino em Apuros*: “Até resolver essa questão, a companhia gastou muito além do custo¹⁹⁸ direto do filme, não havendo a menor esperança de lucro e, de fato, o prejuízo não foi pequeno.” (CATANI, 1987, p. 270)

Ainda que tenha sido o primeiro longa-metragem colorido nacional a ser lançado comercialmente, mesmo com todos os atrasos e imprevistos, *Destino em Apuros* pode não ter sido o primeiro longa colorido a ser produzido no Brasil. Os órgãos da imprensa, que a princípio celebraram a chegada de *Destino em Apuros*, depois enfatizaram a demora em sua pós-produção, dando atenção a outras produções a cores que arriscavam chegar aos cinemas antes da problemática¹⁹⁹ obra da Multifilmes.

Uma nota encontrada na coluna Cinema Nacional em Foco, em uma edição de A Cena Muda, de agosto de 1953, dizia que:

“Sangue no Amazonas”, o filme realizado em sigilo pelos técnicos da Pic Filmes, de Nova Iorque, pretende ser o primeiro technicolor rodado no país e também o primeiro a ser lançado. Que dirão os técnicos de “Entre Dois Carnavais”, há dois anos em preparo nos laboratórios americanos? Na corrida para ser o primeiro está “Destino em Apuros” que Civelli produziu na Multifilmes... (A CENA MUDA nº27, 01/07/1953)

Não foi possível encontrar qualquer informação sobre a estreia ou mesma a finalização de *Entre Dois Carnavais*. O jornal Diário da Noite anunciava no começo de 1953²⁰⁰, que o filme “proximamente estará em exibição em vários cinemas”. A mesma edição informa que seria uma produção da companhia Arco-Íris Filmes, dirigida por D. A. Melta, com um elenco encabeçado por Jorge Vidal, Nina Xochiti e Dom Fausto, e “tendo como fundo os festejos de Momo na Cidade Maravilhosa”.

Pedro Lima, na sua coluna Cinelândia, em uma edição de O Cruzeiro²⁰¹ de 1955, citou mais de vinte filmes nacionais, todos eles com certificados de censura adquiridos, mas ainda a espera de exibição, e no meio deles, estava o misterioso *Entre Dois Carnavais*. Por outro lado, o filme anunciado como *Sangue no Amazonas* por vários veículos²⁰² cariocas, seria lançado em 1955, com o título de *Feitiço do Amazonas*²⁰³.

¹⁹⁷ Estreou em 03/08/1953. Fonte: Cinemateca Brasileira.

¹⁹⁸ *Destino em Apuros* teve um custo declarado de cinco milhões de cruzeiros (GALVÃO, 1975, p. 703).

¹⁹⁹ Uma nota de A Cena Muda nº39, de 23/09/1953, anunciava que em H.B. Corell se encontrava nos EUA trabalhando na liberação dos negativos de *Destino em Apuros*.

²⁰⁰ Edição de 10/02/1953.

²⁰¹ O Cruzeiro nº2, de 22/10/1955, p. 42.

²⁰² A Noite, Cinelândia, A Cena Muda, Tribuna da Imprensa.

Além disso, ao contrário, da nota da revista *A Cena Muda* nº27, o filme de Zygmunt Sulistrowski²⁰⁴ foi rodado através do processo Agfacolor, o mesmo de *Destino em Apuros*. Sendo assim, apesar de todos os contratempos, a produção de Mario Civelli chegou aos cinemas antes de qualquer pretensão concorrente.

2.2.2. Mairiporã em ritmo de cinema (em escala industrial)

Enquanto os negativos de *Destino em Apuros* eram revelados, a Multifilmes anunciava que estavam em andamento negociações “*com coprodutores em potencial, que irão garantir aos seus filmes exibição no mercado mundial*” (CATANI, 1987). Essa saída mirando o investidor estrangeiro, buscada também pelos outros estúdios, evidenciava a fraqueza do mercado interno, causada pelos problemas crônicos de distribuição e exibição. Assim como os outros estúdios paulistas, a Multifilmes “*compartilha da ilusão generalizada de que para o Brasil, tal sistema (o das coproduções internacionais) traria a vantagem de garantir mercados estrangeiros, que praticamente ignorava a existência do nosso cinema*” (GALVÃO, 1975).

Além de possíveis investidores, também avançavam as negociações para trazer profissionais estrangeiros gabaritados, como haviam feito anteriormente os estúdios da Vera Cruz e da Maristela. Seguindo com esta experiência que se iniciou com Ernesto Remani, a Multifilmes tratou de importar mais dois diretores: o português Armando de Miranda²⁰⁵ (1904-1975) e o francês Bernard-Roland²⁰⁶ (1910-1987).

O montador Gino Talamo²⁰⁷ (1895-1968), que havia trabalhado em *Modelo 19*, se juntou ao grupo estável de italianos presentes no quadro de funcionários da Multifilmes. Este time ainda contava com o veterano fotógrafo Giulio De Luca²⁰⁸,

²⁰³ Conhecido como *Naked Amazon* nos EUA, *Feitiço do Amazonas* é um semidocumentário (ou falso documentário) sobre estrangeiros se aventurando na região do Araguaia, depois terminando com um show musical carnavalesco no Rio de Janeiro. O filme representou o Brasil no Festival de Cannes de 1954.

²⁰⁴ O polonês Zygmunt Sulistrowski (1922-?) rodou vários filmes no Brasil, como *Tumulto de Paixões* (*Ruf der Wildnis*, 1958), uma coprodução entre Alemanha Ocidental, EUA e Brasil; e a coprodução estadunidense *Katu - No Mundo do Nudismo* (*How I Lived As Eve*, 1963).

²⁰⁵ Para maiores informações, ver o artigo *Armando de Miranda: do jornalismo regional ao jornalismo dedicado ao cinema. Etapas de um percurso*; de Rogério Santos. <<http://revistas.ua.pt/index.php/sopcom/article/view/3262/3025>> Acesso em 02/12/2017.

²⁰⁶ Nome artístico de Roland Leon Bernard Bourriquet.

²⁰⁷ Gino Talamo chegou ao Brasil no final dos anos 1940, e como diretor assinou três filmes: *Iracema* (1949), codirigido por Vittorio Cardineli; *Écharpe de Seda* (1950) e *Meu Dia Chegará* (1951). Talamo também foi responsável pela montagem da produção italiana *A Ilha do Amor* (*L'Isola del Sogno*, 1947), primeiro filme dirigido por Ernesto Remani.

²⁰⁸ Giulio de Luca trabalhou em *Terra Mater* (1931), *La Tavora de Poveri* (1932) e *I 860* (1934), todos os três dirigidos por Alessandro Blasetti (1900-1987).

trazido da Itália especialmente para trabalhar no estúdio, o cenógrafo Franco Cenni (1909-1973), o ator Luigi Picchi, e Guido Lazzarini, ator e diretor de *A Carne*, filme que contou com equipamentos alugados da Maristela.

Outros profissionais contratados foram o francês Jacques Maret²⁰⁹, que se tornou o chefe do departamento de roteiros da companhia, e em seguida estreou como diretor com *Fatalidade* (1953) e a atriz austríaca Angelika Hauff²¹⁰ (1922-1983), que protagonizou duas produções da Multifilmes: *Fatalidade* e *Chamas no Cafezal* (José Carlos Burle, 1954). A norueguesa Lisca Ayde²¹¹, considerada pela imprensa como uma espécie de *femme fatale*²¹² da Multifilmes, atuou com destaque em dois filmes: *O Homem dos Papagaios* (Armando Couto, 1953) e *Fatalidade*, sendo essas as suas únicas aparições no cinema, de acordo com as poucas informações obtidas.

Uma considerável parte da imprensa nacional não perdoou a presença de tantos estrangeiros no cinema paulista, em meio aos esforços da criação de uma indústria de cinema no Brasil. A revista *A Cena Muda* nº39, por exemplo, publicaria, em dezembro de 1953, uma nota sem autoria, a respeito do lançamento de *Fatalidade*. Neste comentário eram criticados os estrangeiros que estavam no referido filme:

AQUELE filme BRASILEIRO da Multifilmes vem aí: *FATALIDADE*. Argumento e direção de Jacques Maret, FRANCÊS; estrela, Angelika Hauff, ALEMÃ; astro, Guido Lazzarini, ITALIANO; coadjuvante feminina, Lisca Ayde, NORUEGUESA; diretor-geral de produção, Mario Civelli, ITALIANO; diretor de fotografia, Giulio de Luca, vocês sabem de que nacionalidade... É... um filme BRASILEIRO! (*A Cena Muda*, 1953, p.23)²¹³.

De fato, o grupo de profissionais estrangeiros selecionados pela Multifilmes se mostrava menos interessante do que o obtido pela Vera Cruz (com seus renomados técnicos ingleses trazidos por Alberto Cavalcanti) e também, à primeira vista, bem menos coeso do que o conjunto de argentinos que trabalharam na Maristela.

²⁰⁹ Maret foi um escritor que ganhou certa notoriedade no meio cinematográfico brasileiro no começo da década de 1950, por integrar o quadro de funcionários da Vera Cruz e escrever o argumento de *Tico-Tico no Fubá*. Também foi o autor de uma das três tramas de *A História de Três Amores* (The Story of Three Loves, 1953), antologia dirigida por Vincente Minnelli e Gottfried Reinhardt para a MGM.

²¹⁰ A vienense Angelika Hauff se tornou conhecida do público e da crítica nacionais ao aparecer em *Mundo Estranho* (Die Göttin vom Rio Beni, 1951), de Franz Eichhorn (1904-1982). Assim como o polonês Zygmunt Sulistrowski, o alemão Eichhorn se especializou em filmes de aventuras de segunda linha ambientadas nas matas, sertões e pantanais brasileiros.

²¹¹ Supõe-se que ela tenha ingressado na alta sociedade, e seguido carreira de pintora e artista plástica.

²¹² *A Cena Muda* nº 31, de 29/07/1953, chegou a chamá-la de primeira *vamp* do cinema nacional.

²¹³ As letras em caixa alta foram mantidas, tal qual aparecem originalmente na revista.

Entre todos os italianos que transitaram na Multifilmes, o mais ilustre deve ter sido o crítico de arte e artista plástico Franco Cenni²¹⁴, embora não tenhamos levantado informações sobre o seu reconhecimento naquele momento²¹⁵, em que trabalhou com Civelli e com Assumpção. No ano de 1959, Cenni lançou o livro *Italianos no Brasil, “Andiamo in Merica”*, que na opinião de Antonio Candido²¹⁶ (1918-2017), é uma das mais importantes publicações sobre a história da imigração italiana no Brasil.

Historiadores e pesquisadores ainda têm muita dificuldade para rastrear o passado dos forasteiros contratados pela Multifilmes. Mas sempre fora comum no cinema brasileiro, até então, o desembarque de figuras neófitas, mitômanas ou bem pouco representativas em seus países de origem, dando continuidade ao fenômeno da cavação, tão frequente no período mudo da nossa cinematografia, e que continuou depois. Ainda se faz necessário um levantamento histórico de diversos cineastas, obscuros na filmografia mundial, mas que estiveram presentes em produções brasileiras de destaque no período clássico, como Ernesto Remani na Multifilmes; Gianni Pons²¹⁷ na Vera Cruz; Manuel Peluffo²¹⁸ na Maristela, ou Franz Eichhorn²¹⁹ na Atlântida.

Mas a Multifilmes também correu atrás do produto nacional, conseguindo criar um *star system* coerente e razoável, mesmo sem poder competir com o *glamour* da Vera Cruz (e do TBC). Como notou Maria Rita Galvão, o elenco que o estúdio conseguiu agregar “*chama a atenção para a circulação de atores entre as diferentes companhias paulistas (...)*”. O elenco da empresa contou com nomes bastante conhecidos do teatro, como os atores Procópio Ferreira e Paulo Autran (1922-2007), além de jovens promessas como os galãs Hélio Souto (1929-2001), Carlos Alberto (1925-2007) e Orlando Villar (1925-2005) e a estreante Eva Wilma (1933-); da primeira-bailarina do

²¹⁴ Na Multifilmes, Cenni foi cenógrafo em *O Homem dos Papagaios* e *Destino em Apuros*; e diretor de arte em *Modelo 19*, *Uma Vida para Dois*, *Fatalidade*, *Chamas no Cafezal*, *A Sogra* e *A Outra Face do Homem*. Os seus últimos trabalhos no cinema foram colaborações em filmes dirigidos por Amácio Mazzaropi (1912-1981): *As Aventuras de Pedro Malasartes* (1960) e *Tristeza do Jeca* (1961).

²¹⁵ Segundo Maximo Barro, Cenni também foi um acionista da Multifilmes (2009, p. 45).

²¹⁶ In: Revista Teoria e Debate n^o45 <<http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/cultura/10-livros-para-conhecer-o-brasil>> Acesso em 28/05/2017.

²¹⁷ O italiano Gianni Pons (1909-1975) dirigiu *Veneno* (1952) na Vera Cruz; e *Os Três Garimpeiros* (1955), uma produção independente que se utilizou dos equipamentos e estúdios alugados da Maristela. (CATANI, 2002, p. 260-261).

²¹⁸ Benedito Junqueira Duarte, em artigo publicado na revista Anhembi n^o92, de 06/1958, considerou Peluffo (diretor de *Meu Destino é Pecar*), apenas outro dos “*aventureiros que pululavam pelo cinema brasileiro do início dos anos 1950 de vido à euforia cinematográfica (...)*” (p. 134).

²¹⁹ Franz ‘Francisco’ Eichhorn dirigiu a comédia *Treze Cadeiras* (1957), estrelada por Oscarito, além de três coproduções entre a Atlântida Cinematográfica e companhias estrangeiras: *Paixão nas Selvas* (*Conchita und der Ingenieur*, 1955); *Manaus, Glória de Uma Época* (*Und der Amazonas Schweigt*, 1963) e *Os Selvagens* (*Die Goldene Göttin vom Rio Beni*, 1964), codirigido por Eugenio Martín (1925-).

Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Beatriz Consuelo (1931-2013); e da cantora e compositora Inezita Barroso (1925-2015), que apresentou números musicais em dois filmes do estúdio: *Destino em Apuros* e *O Craque* (José Carlos Burle, 1953).

Em sua tese de doutorado, Maria Rita Galvão pressupôs que na Multifilmes, “claramente se substitui o sistema de exclusividades pelo de contratação por filmes” (1975, p. 704), provavelmente devido à atuação de atores como Jaime Barcelos (1930-1950) em produções²²⁰ de diferentes estúdios nos anos de 1953 e de 1954. Mas a opção da exclusividade também existiu, como se manifesta no desligamento²²¹ de Hélio Souto, após o ator ter se comprometido com a TV Record quando da inauguração do canal.

Deixando de lado qualquer rivalidade entre os estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, Civelli trouxe técnicos cariocas, como o novato Saul Lachtermacher²²² (formado em direção pelo IDHEC), o fotógrafo Ruy Santos (1916-1989) e o recém-saído da Atlântida José Carlos Burle (1910-1983). O jornal Última Hora, de 15/10/1953, informa que Civelli também teve conversas com Alinor Azevedo²²³, com Nelson Pereira dos Santos e com o gaúcho Salomão Scliar (1925-1991), diretor de *Vento Norte* (1951). No caso de Scliar, o jornal, apontou que não foi possível um bom entendimento entre Civelli e Scliar para a feitura de um filme colorido rodado no Rio Grande do Sul, porque “Civelli quis fazer tantas modificações no argumento, que tudo deu em nada”.

Mais sorte teve o italiano em contratar Eduardo Tanon²²⁴, assistente de direção em *Vento Norte*, e autor do argumento original daquele filme, ao lado de Scliar. Mais dois nomes que trabalharam nos estúdios de Mairiporã foram Honório Marin (1923-?) e o argentino Adolfo Paz Gonzales (1926-), ambos competentes operadores e assistentes de câmera, e bem conhecidos do ambiente cinematográfico paulista da década de 1950, mesmo depois do eventual fechamento dos grandes estúdios.

A composição das trilhas sonoras esteve a cargo dos maestros Guerra Peixe (1914-1983), Cláudio Santoro (1919-1989), Francisco Mignone (1897-1986) e Walter Schultz (1907-1957). O Departamento de Roteiros da Multifilmes abrigou várias

²²⁰ No ano de 1953, Barcelos atuou em *Uma Pulga na Balança*, da Vera Cruz; e em *Uma Vida para Dois* e *Destino em Apuros*, produções da Multifilmes. Em 1954, fez parte do elenco de *Floradas na Serra*, da Vera Cruz, e de *A Sogra*, da Multifilmes.

²²¹ Fonte: Última Hora, de 21/10/1953.

²²² Na Multifilmes, Saul Lachtermacher ajudou na produção de *Destino em Apuros* e colaborou na história de *O Craque*. Durante sua carreira como cineasta, dirigiu três filmes: *Com Minha Sogra em Paquetá* (1960), *O Marido Virgem* (1974) e *Deixa, Amorzinho... Deixa* (1975).

²²³ Para os estúdios da Multifilmes, Alinor Azevedo chegou a trabalhar no 2º tratamento do roteiro de *O Grande Natal*, a ser estrelado por Procópio Ferreira, mas nunca realizado.

²²⁴ Anteriormente, Tanon havia sido o fotógrafo de cena de *Modelo 19*, e de uma matéria sobre a Multifilmes e a produção de *Modelo 19*, publicada pela revista A Cena Muda, nº11, de 13/03/1952.

personalidades, oriundas do teatro, do rádio, da televisão, da crítica de cinema, etc.: Jacques Maret (vindo da Vera Cruz), Harry Hand (com passagem pela Kino Filmes), Luiz Giovanini, Alberto Dines, José Renato, Ugo Chiarelli, Marcos Margulíes, Jacques Deheinzelin, Antonio José, Hélio Tys e Sérgio Britto (GALVÃO, 1975, p. 705). Para o Departamento de Publicidade foi contratada Ilsa Elkins (**fig. 27**), conhecida empresária de atores de cinema e de teatro, responsável por agenciar artistas como Ilka Soares, Sadi Cabral, Beatriz Consuelo, Jardel Filho e Hélio Souto, entre outros.



Figura 27: À direita na foto, Ilsa Elkins, responsável pelo Departamento de Publicidade da Multifilmes. Ao seu lado, a atriz austríaca Angelika Hauff, estrela de dois filmes no estúdio.

Fonte: Edição do jornal Carioca, de 13/06/1953.

2.2.3. Multifilmes, muitos filmes (... esse era o plano)

No início de 1953, ainda no decorrer do trabalho de construção dos estúdios e das filmagens de *Destino em Apuros*, a Multifilmes anunciou que iria produzir cerca de dez filmes em seu primeiro ano de funcionamento (GALVÃO, 1975; CATANI, 1987). No mês de junho, o jornal Cine Repórter divulgou uma propaganda do estúdio (**fig.28**), que anunciou a produção de, não apenas dez, mas sim doze filmes, com direito a outro filme colorido, além de *Destino em Apuros*, incluído no pacote: *Banana Brava*.

O material publicitário mostrava claramente todo o entusiasmo e a confiança que respiravam a equipe de técnicos e a administração da Multifilmes. Infelizmente, dos filmes anunciados no cartaz, a metade deles jamais chegou a ser feita, e a soma total das produções lançados pela Multifilmes acabou sendo bem menor do que os anunciados durante o tempo em que a empresa funcionou.



Figura 28: Propaganda do início das atividades da Multifilmes S.A.

Fonte: Cine Reporter, de 27/06/1953.

Desde o momento em que o estúdio iniciou as suas atividades (em 1952), até o seu fechamento (em meados de 1955), a Multifilmes S.A. lançou nove longas e um curta (*Fortunas Escondidas*). Apenas um deles não teve Mario Civelli atuando como produtor geral, por causa de seu afastamento da empresa no final de 1953: *A Outra Face do Homem*, coproduzido junto a Atlântida Cinematográfica.

A ordem de lançamento dos filmes foi essa²²⁵: *Modelo 19 – A Ponte da Esperança* (1952); *O Homem dos Papagaios* (1953); *Destino em Apuros* (1953); *Uma Vida Para Dois* (1953); *Fatalidade* (1953); *O Craque* (1953); *Fortunas Escondidas* (1954); *Chamas no Cafezal* (1954), *A Sogra* (1954) e *A Outra Face do Homem* (1954).

Alguns destes filmes não possuem cópias disponíveis para exibição ou consulta, como *Fortunas Escondidas*, *Destino em Apuros*²²⁶; *Fatalidade*; *A Outra Face do Homem*²²⁷. Com exceção do curta-metragem *Fortunas Escondidas*, os roteiros dos

²²⁵ De acordo com notas da imprensa da época e informações obtidas no site da Cinemateca Brasileira.

²²⁶ Sabe-se da existência do trailer original de *Destino em Apuros*, que estaria em condições tão precárias que sua restauração é algo quase impossível.

²²⁷ De acordo com o site da Cinemateca Brasileira, existem fragmentos de *A Outra Face do Homem* em seus arquivos. Não foi possível levantar maiores informações sobre a qualidade dos mesmos.

demais filmes estão depositados no acervo da Cinemateca Brasileira ou nos arquivos do Centro Cultural São Paulo²²⁸, o que permitiu uma análise menos superficial destas obras. Para qualquer um dos filmes disponíveis não foi oferecido ou finalizado²²⁹, até o momento, qualquer processo de restauração, e as cópias encontradas (para este trabalho de dissertação) são todas cópias digitais de baixa qualidade.

A respeito dos outros filmes (nunca realizados) que a publicidade do semanário Cine Reporter anunciou, dois destes projetos chegaram a ter sua produção iniciada, com equipes destacadas para a pré-produção. Conforme o decorrer do ano de 1953, nos arredores do município de Mairiporã, próximo aos estúdios da Multifilmes, construiu-se a réplica de um típico vilarejo paraguaio do século XIX, para as filmagens de *Amor entre Fronteiras*²³⁰, um épico de guerra e com toques de romance, ambientado entre os últimos momentos da Guerra do Paraguai (1864-1870).

Enquanto que para *Banana Brava*²³¹, o desejado segundo longa colorido (após *Destino em Apuros*), uma equipe inteira foi mobilizada para a Ilha do Bananal, na região do Araguaia, a fim de rodar os exteriores do filme. O fotógrafo H.B. Corell aproveitou a ocasião para filmar diversas paisagens naturais, o que depois, daria origem ao curta-metragem *Fortunas Escondidas*, que teve a direção creditada a Corell.

As demais produções mencionadas no informe publicitário (e nunca filmadas): *Eu Te Amo*, *Invasão do Paraíso*, *Pé de Cabra* e *Música Sem Nome*, completavam o projeto inicial da Multifilmes, que se apresentou tão grandioso quanto uma Vera Cruz. Ao longo do ano de 1953, a imprensa continuou a anunciar ainda mais projetos, em um ritmo que evidenciou uma aposta arriscada por parte da direção do estúdio.

Galvão listou²³² nada menos do que quinze projetos anunciados pela Multifilmes - ou que estavam em fase de estudo - durante o ano de 1953. Nenhum deles acabou produzido. Além dos projetos, aqui anteriormente citados, Galvão relacionou também as planejadas produções de *O Alienista* (baseado em Machado de Assis); *O Herói*; *A História de Palheta*; *Mensageiro Messias* (roteiro de Anselmo Duarte); *O Piano* (baseado em novela de Aníbal Machado); *Rastro de Sangue* (roteiro de Alex Viany);

²²⁸ O roteiro de *Fatalidade* se encontra depositado apenas no Centro Cultural São Paulo – CCSP.

²²⁹ A fundação Memória Civelli, durante vários anos, tem trabalhado no levantamento de fundos para restauração do acervo cinematográfico de Mario Civelli e de Carla Civelli. Até o momento, foram restaurados apenas *É um Caso de Polícia* (Carla Civelli, 1959) e o documentário *O Gigante – A hora e a vez do cinegrafista* (Mario Civelli, 1969).

²³⁰ Fonte: Cine Reporter, 11/07/1953.

²³¹ Fonte: Diário da Noite, 12/08/1953.

²³² Listados em sua tese de doutorado.

Sangue na Terra; São Bernardo (baseado na obra de Graciliano Ramos) e *Seara Vermelha* (adaptação do romance de Jorge Amado).

A presença de várias adaptações de autores ilustres sugere que a Multifilmes, em seu primeiro momento, procurou copiar o pretenso classicismo da Vera Cruz, com produções mais requintadas do que seria sensato pedir a *fórmula Civelli* com seus gastos contidos. A empresa de São Bernardo do Campo continuou como uma referência para os cineastas de Mairiporã - afinal, embora com problemas financeiros detectados desde a saída de Alberto Cavalcanti, a Vera Cruz colheu os sucessos internacionais de *O Cangaceiro* e de *Sinhá Moça*, lançados em 1953, e ainda possuía o grande trunfo de ter o popular Amácio Mazzaropi como parte de seu elenco de estrelas.

O calcanhar de Aquiles da Multifilmes foi o justamente o grande trunfo que Civelli tinha mãos quando se iniciaram as atividades do estúdio. O atraso da pós-produção e eventual lançamento de *Destino em Apuros*, causou o esfriamento do interesse do público e dos exibidores e trouxe ainda um prejuízo inicial que comprometeu - em curto prazo - o cronograma pensado para todo o ano de 1953. Ainda que produções mais baratas (e de retorno financeiro mais fácil) estivessem sendo rodadas, a Multifilmes esperou pelo grande estouro de bilheteria. Mas ele nunca veio.

Nada igual aos sucessos de *O Cangaceiro* ou *Sinhá Moça*, nem mesmo um novo *O Comprador de Fazendas*, maior bilheteria da pragmática Maristela (e de Mario Civelli como produtor de filmes). A Multifilmes teve que se satisfazer com *O Homem dos Papagaios*, e que contou com o carisma de Procópio Ferreira e uma razoável carreira nos cinemas, conforme relataram Seyssel (1981) e Laurelli (1981), auxiliares bastante próximos a Civelli. Os filmes posteriores chamaram pouca atenção do grande público²³³, e também foram pessimamente recebidos pela maioria dos críticos. Durante o trabalho de pesquisa, percebi que a cada nova produção lançada pela Multifilmes, se tornava mais difícil encontrar uma fortuna crítica relacionada ao determinado filme.

Percebe-se que, devido aos gastos acima do esperado com *Destino em Apuros*, o estúdio passou a dar atenção aos projetos mais simples, ancorados em gêneros de apelo mais comercial, deixando para mais tarde, as produções que exigissem mais preparação (e mais dinheiro investido). Os próximos filmes da Multifilmes trilharam pela linha das comédias ou dos dramas populares, passando longe da ostentação de *Destino em Apuros*, ou dos épicos regionais, planejados inicialmente. Seguindo a lógica e a

²³³ Apenas Glauco Mirko Laurelli (1981) mencionou *A Sogra* como um filme que se pagou.

metodologia de Civelli, os demais filmes foram rodados sempre rapidamente e em pares, para baratear os custos de produções (BARRO, 2012)²³⁴.

As comédias de costumes, *O Homem dos Papagaios* e *A Sogra*, ambas dirigidas por Amando Couto, traziam Procópio Ferreira como o grande destaque, e diversos nomes em comum em seus elencos: Liana Duval, Eva Wilma, Waldemar Seyssel, Sérgio Britto, Elísio de Albuquerque, e o próprio Armando Couto.

O drama futebolístico *O Craque*, dirigido por José Carlos Burle, apresentou vários elementos para atrair o público, que foram do romântico ao trágico, com direito até a uma passagem musical, em uma aparição da cantora e instrumentista Inezita Barroso. A trama buscou também induzir no espectador um sentimento de revanche (pós-derrota brasileira na Copa do Mundo de 1950), ao apresentar uma partida do Sport Club Corinthians Paulista - com participação dos jogadores verdadeiros - contra a fictícia equipe uruguaia do Carrasco (na verdade, o time do Olímpia, do Paraguai).

O gênero melodrama apareceu nas produções *Uma Vida para Dois*, em *Fatalidade* e em *Chamas no Cafezal*. O português Armando de Miranda, após dirigir em 1949, uma primeira versão de *Uma Vida para Dois* em seu país natal, veio para o Brasil realizar a refilmagem de seu próprio filme. *Fatalidade* marcou a estreia na direção do francês Jacques Maret, então chefe de Departamento de Roteiros da Multifilmes, em uma trama sentimental sobre a troca de crianças na maternidade.

O melodrama com tinturas góticas de *Chamas no Cafezal* foi o segundo trabalho de direção de José Carlos Burle na Multifilmes. A obra contou com o mesmo casal de protagonistas de *Fatalidade* - os atores estrangeiros Angelika Hauff e Guido Lazzarini - e uma história envolvendo a decadente aristocracia cafeeira paulista. Ainda que inspirada por dramas femininos como *Rebecca – A Mulher Inesquecível*, o filme repetiu o mesmo tema apresentado em *Terra é Sempre Terra*, produção da Vera Cruz.

Com alguma repercussão, *O Homem dos Papagaios* estreou em agosto de 1953, antes de *Destino em Apuros* que - devido aos problemas citados - chegou ao circuito somente em outubro. *Uma Vida para Dois* também estreou em outubro, e os dois filmes seguintes igualmente estrearam num curto espaço de tempo entre eles: *Fatalidade* e *O Craque* foram lançados em dezembro. Encerrando as lista de produções de Civelli, *Chamas no Cafezal* chegou ao circuito comercial apenas em agosto de 1954, e *A Sogra*,

²³⁴ Em depoimento concedido a nós, Barro mencionou que *O Homem dos Papagaios* foi rodado em conjunto com *Uma Vida Para Dois*; e a prática continuou com *Fatalidade* e *O Craque*; e depois com *Chamas no Cafezal* e *A Sogra*.

no mês de novembro, quando ele não mais fazia parte do quadro de funcionários da empresa há muito tempo. Apesar da não realização de seus filmes mais ambiciosos - com exceção de *Destino em Apuros* - a empresa manteve uma atividade constante durante o ciclo de Civelli, que durou da segunda metade de 1952 até o término de 1953.

2.2.4. Um americano contra dois estúdios brasileiros

A Robert Stillman Productions, um pequeno estúdio independente (com distribuição pela Columbia Pictures) procurou parceiros brasileiros para a realização do faroeste *The Americano*, planejado para ser rodado a cores, no processo 3D, e ambientado no cenário nacional. Com produção de Robert ‘Bob’ Stillman²³⁵ (1910-1995) e a direção de Budd Boetticher²³⁶ (1916-2001), o longa-metragem seria estrelado pelo ator Glenn Ford (1916-2006), com Arthur Kennedy (1914-1990) e Cesar Romero (1907-1994) como coadjuvantes, e a atriz e cantora espanhola Sara Montiel (1928-2013) no papel feminino principal. As brasileiras Tônia Carrero (1922-) e Maria Fernanda (1928-) foram escaladas, em momentos distintos, para fazer parte do elenco da fita, que conforme se acredita, teve externas rodadas nos municípios de Campinas, Louveira e Guarujá²³⁷, embora fontes mencionem Campo Grande, no Mato Grosso.

A tortuosa produção de *The Americano*²³⁸ em território nacional foi amplamente noticiada pela imprensa, dos primeiros contatos de Robert Stillman no país, até o abandono do projeto inicial e a eventual realização do filme nos EUA, sem a participação dos estúdios da Vera Cruz e da Multifilmes. Houve inúmeras desavenças entre o produtor americano e as partes brasileiras, as quais culminaram em substituições em seu elenco e também do diretor responsável.

²³⁵ Robert Stillman havia sido produtor associado em *O Clamor Humano* (*Home of the Brave*) e *O Invencível* (*Champion*), dois filmes de Mark Robson (1913-1978), lançados em 1949; e produtor de *Justiça Injusta* (*The Sound of Fury*, 1950), de Cy Endfield, e *Queen for a Day* (Arthur Lubin, 1950).

²³⁶ Diretor especializado em produções B, Oscar ‘Budd’ Boetticher Jr. recebeu o reconhecimento da *Cahiers du Cinema* na edição nº74, de agosto/setembro de 1957, no texto de André Bazin “*Un western exemplaire*” (análise crítica para *7 Men From Now*); e mais tarde, na edição nº157, de julho de 1964, com um dossiê de 26 páginas, dedicado ao diretor, e escrito por Bertrand Tavernier. Entre as obras de Boetticher, destacam-se a série de sete faroestes que dirigiu nos anos 1950, estrelados por Randolph Scott: *7 Homens sem Destino* (*7 Men From Now*, 1956), *O Resgate do Bandoleiro* (*The Tall T*, 1957), *Entardecer Sangrento* (*Decision at Sundown*, 1957), *Fibra de Heróis* (*Buchanan Rides Alone*, 1958), *O Homem que Luta Só* (*Ride Lonesome*, 1959), *Um Homem de Coragem* (*Westbound*, 1959) e *Cavalgada Trágica* (*Comanche Station*, 1960).

²³⁷ De acordo com o pesquisador Rodrigo Pereira, em depoimento realizado em 2014. Sobre o assunto, ver ainda a dissertação de mestrado *Western feijoado: o faroeste no cinema brasileiro*, defendida por Pereira em 2002, na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP. A dissertação está depositada na Cinemateca Brasileira.

²³⁸ O filme continua inédito comercialmente no Brasil até hoje, por isso utilizei o título original.

O semanário Cine Reporter, em edição de 07/06/1952, informou sobre um encontro de Robert Stillman com Franco Zampari. A partir de janeiro do ano seguinte, o assunto se tornou comum nos jornais, com a Tribuna da Imprensa, de 21/01, dando a notícia de uma parceria com a Vera Cruz que envolveria 9 filmes em technicolor nos próximos cinco anos. Informações adicionais avisaram sobre o projeto de um faroeste, filmado em duas versões (uma para o Brasil, e outra para os EUA), estrelados por Glenn Ford e Tônia Carrero, e com a direção de Ted Tetzlaff (1903-1995). Alguns dias depois, a edição de Cine Reporter de 24/01, revelou que a atriz Vania Orico (1929-2015) também faria parte do elenco brasileiro da futura película, enquanto que a edição de 23/05 reafirmou que a produção utilizaria o processo de três dimensões (3D).

As filmagens estavam previstas para acontecer entre 15 de abril e 15 de maio²³⁹, mas a relação com Zampari começou a esfriar quando Stillman, supostamente, teria rompido o acordo inicial e decidido a filmar somente a versão falada em inglês, e com um roteiro que não agradou a Vera Cruz. Zampari decidiu então, abandonar a parceria, e ofereceu os estúdios de São Bernardo do Campo para as filmagens de *The Americano* "sem assumir responsabilidades pela organização artística, financeira, aduaneira, etc., nem pela administração do empreendimento puramente americano, baseado num argumento também americano e ainda não elaborado até o presente momento" (p. 09).

Após mudanças de planos, Robert Stillman chegou ao Brasil com mais de um mês de atraso, e apenas 3/4 do roteiro finalizado²⁴⁰, e por sugestão de Zampari, agora o filme seria rodado nos estúdios da Multifilmes, que alugariam as instalações e equipamentos por cem mil cruzeiros diários²⁴¹. Com o novo cronograma de filmagens, agora marcado para o mês de setembro²⁴², *The Americano* trocou seu diretor inicial (Ted Tetzlaff), e a atriz principal, que não mais seria a brasileira Tônia Carrero.

Budd Boetticher veio ao Brasil na condição de novo diretor para *The Americano*, e a espanhola Sara Montiel, como a protagonista. Zampari chegou a protestar publicamente contra a retirada da estrela Tônia Carrero²⁴³ do filme, apesar do ingresso de Maria Fernanda, outra figura do *star system* da Vera Cruz, no elenco do filme.

Apesar do consenso quase geral, de que o projeto *The Americano* começou com a aproximação de Stillman com a Vera Cruz, outras fontes divergem, e indicam que o

²³⁹ Fonte: Cine Reporter, de 04/07/1953.

²⁴⁰ Fonte: Tribuna da Imprensa, de 04-05/08/1953.

²⁴¹ Fonte: Tribuna da Imprensa, de 08/08/1953.

²⁴² Fonte: Cine Reporter, de 05/09/1953.

²⁴³ Tônia Carrero estrelou *Appassionata*, *Tico-Tico no Fubá* e *É Proibido Beijar*, na Vera Cruz.

produtor iniciou os primeiros contatos com a Multifilmes. Conforme matérias na revista *A Cena Muda*²⁴⁴, no jornal *A Última Hora*²⁴⁵ e em depoimento de Máximo Barro²⁴⁶, Stillman conversou com Mario Civelli, e este não concordou com o argumento do faroeste. Mais tarde, o italiano também não voltou a se interessar em uma coprodução, e decidiu apenas alugar os estúdios de Mairiporã para as filmagens de *The Americano*. Tanto para Zampari, quanto para Civelli, a história do filme não contribuía em nada para a imagem do povo brasileiro, e pelo contrário, era repleta de estereótipos. A decisão do estadunidense em modificar a decisão acordada com Zampari, e abandonar a versão designada para o mercado brasileiro, o deixou estigmatizado no cenário cinematográfico nacional, agora com pouco interesse de qualquer um dos estúdios.

Faz sentido que Stillman procurasse primeiro a Multifilmes, por causa de seus equipamentos capazes de rodar uma película colorida, e com a negativa de Civelli, fosse fazer uma proposta para a Vera Cruz, que compartilhava do mesmo distribuidor que Stillman (a Columbia Pictures). O projeto previa um bom investimento por parte de Zampari, que seria obrigado a comprar novos equipamentos e a produzir uma série de fitas coloridas pelos próximos cinco anos, junto a Robert Stillman Productions.

Após novos contratempos, as filmagens de *The Americano* foram paralisadas, e toda a equipe de produção deixou o país, conforme noticiado pela imprensa²⁴⁷. O filme acabou, eventualmente, sendo rodado nos EUA, na cidade de Riverside, no estado da Califórnia. Uma vez mais, Stillman precisou remanejar elenco e direção: trocou Arthur Kennedy por Frank Lovejoy (1912-1962) e Sara Montiel pela alemã Ursula Thiess (1924–2010), além de substituir Budd Boetticher por William Castle²⁴⁸ (1914-1977).

Lançado em janeiro de 1955 nos EUA (**figs. 29, 30, 31 e 32**), com a distribuição da RKO Pictures, *The Americano* permanece inédito oficialmente no Brasil, apesar de circular em cópias digitais e alternativas com os títulos de *O Americano* e *O Forasteiro*²⁴⁹.

²⁴⁴ Edição nº 29, de 08/07/1953.

²⁴⁵ Edição de 03/07/1953.

²⁴⁶ Depoimento a nós concedido em 2012.

²⁴⁷ *A Cena Muda* nº 45, de 04/11; *Tribuna da Imprensa*, de 6-7/02/1954.

²⁴⁸ William Castle se especializou em dirigir filmes B na Columbia Pictures, além de colaborar no roteiro e ser produtor associado de *A Dama de Shangai* (*The Lady from Shanghai*, 1947), de Orson Welles. Com o *thriller* de horror *Macabre* (1958), se tornou uma espécie de versão pobre de Alfred Hitchcock, fazendo uso de sua imagem pública e de truques publicitários para promover seus filmes de suspense e horror.

²⁴⁹ Não confundir com o faroeste *O Forasteiro* (*Montana Territory*, 1952), dirigido por Ray Nazarro (1902-1986) e lançado no Brasil na década de 1950.



Figuras 29, 30, 31 e 32: Créditos de abertura de *The Americano* (1955).

Fonte: Fotogramas retirados de cópia digital do filme.

Ao longo das décadas, a curiosidade dos pesquisadores e cinéfilos deu origem a intermináveis discussões sobre o aproveitamento, ou não, de alguma das sequências rodadas no Brasil. Todas as cenas filmadas com a presença de Sara Montiel, de Arthur Kennedy e de Maria Fernanda foram descartadas, devido à indisponibilidade destes atores em retornar para novas cenas na Califórnia. O material produzido pela dupla Stillman e Boetticher não totalizou meia hora, como afirmou a correspondente Louella O. Parsons. Segundo escreveu na matéria “Pessimismo com ‘O Americano’” em sua coluna “De Hollywood para O Globo” - para o jornal O Globo²⁵⁰ - foram somente 24 minutos de material rodado no Brasil. O ator Glenn Ford valida essa média de tempo, em uma entrevista sobre as filmagens do tumultuado faroeste:

A viagem ao Brasil para fazer *The Americano* foi um absoluto desastre. Eu estive lá por dois meses com Ellie e Peter²⁵¹. Nós filmamos somente durante 16 dias no tempo em que estivemos lá. Quando voltamos para os Estados Unidos, tínhamos por volta de 27 minutos de filme na lata. Mau tempo, falta de dinheiro, desorganização, problemas com a equipe e com equipamentos locais, você escolhe - nós estávamos com problemas desde o momento em que descemos do barco (JOYNER, 2009, p. 16).

O diretor Budd Boetticher também mencionou a péssima experiência das filmagens em sua autobiografia, *When in Disgrace*: “O que os produtores brasileiros fizeram com Bob Stillman não deveria acontecer ao pior filho da puta em Hollywood (...) *The Americano* se tornou o único filme que eu nunca terminei. E isso machuca.” (BOETTICHER, 1989, p. 86-87).

²⁵⁰ Edição de 11/11/1953.

²⁵¹ Eleanor Powell e Peter Ford, respectivamente, a primeira esposa e o filho único de Glenn Ford.

Há várias sequências (**fots. 33, 34, 35 e 36**), na versão final de *The Americano*, a partir de 14m08s, nas quais são reconhecíveis cenários que se assemelham com uma paisagem típica brasileira – filmadas, provavelmente, no Guarujá. A sequência completa pode ser vista no site do You Tube²⁵², em uma qualidade inferior à das imagens abaixo.



Figuras 33, 34, 35 e 36: Na foto, prováveis sequências de *The Americano* filmadas no Brasil, e que foram utilizadas na versão final do longa-metragem.

Fonte: Fotogramas retirados de cópia digital do filme.

2.3. Algumas observações

Antes de finalizar este capítulo, gostaria de fazer uma ressalva: os trabalhos de Maria Rita Galvão²⁵³ (1975) e de Afrânio Mendes Catani²⁵⁴ (1987) citam uma ordem diferente quanto aos filmes lançados, e mencionam, erroneamente, a saída de Mario Civelli da Multifilmes antes da realização de *Fatalidade* e de *Chamas no Cafezal*. Na verdade, o cineasta italiano permaneceu como produtor geral até ser dispensado durante a fase de montagem de *A Sogra*²⁵⁵, e a cobertura dos lançamentos da Multifilmes, por parte da imprensa, ajudou a perceber o equívoco cometido.

²⁵² <<https://www.youtube.com/watch?v=pAiEmHtLp5o&app=desktop>> Acesso em 23/11/2017.

²⁵³ Galvão (1975) não menciona se *Destino em Apuros* foi lançado antes ou depois de *O Homem dos Papagaios*, mas escreveu que *A Sogra* teria sido o 4º filme exibido pela Multifilmes nos cinemas; e que *Chamas no Cafezal* e *Fatalidade* teriam sido rodados apenas em 1954, após a saída de Mario Civelli.

²⁵⁴ Na listagem de Catani, temos nessa ordem: *Destino em Apuros*, *O Homem dos Papagaios*, *Uma Vida Para Dois*, *A Sogra*, *O Craque*, *Fatalidade* e *Chamas no Cafezal*. (1987, p.269-273)

²⁵⁵ De acordo com Glauco Mirko Larelli (1981), em depoimento dado a Araken Campos e Maximo Barro para o Museu da Imagem e do Som.



Figuras 37 e 38: Sequência dos créditos de abertura de *Chamas no Cafezal*.

Figuras 39 e 40: Sequência dos créditos de abertura de *A Sogra*.

Fonte: Fotogramas retirados dos filmes.

A saída definitiva de Civelli começará a ser assunto na imprensa especializada somente no final de 1953, quando problemas de ordem financeira e administrativa se tornaram a pauta principal das colunas sobre a Multifilmes. Cortes de funcionários, contratos cancelados, discussões com jornalistas e processos judiciais começam a aparecer mais do que uma nova produção do estúdio, que só virá meses depois.

Tanto *Chamas no Cafezal*, quanto *A Sogra*, estrearam no circuito comercial no 2º semestre de 1954, vários meses depois de Civelli ter sido afastado de suas funções por Anthony Assumpção. Foram as duas últimas produções em que o italiano esteve envolvido no estúdio, e da mesma forma, as últimas a ser filmadas por uma equipe sob o seu comando. Basta uma simples verificação para atestar a presença do nome de Mario Civelli, como diretor geral de produção nos créditos de abertura, de ambos os filmes. Na **figuras 37 e 38**, acima, temos imagens da abertura de *Chamas no Cafezal* - apesar da péssima qualidade da cópia disponível, ainda é possível identificar o nome do produtor, e nas **figuras 39 e 40**, também acima, imagens da abertura e de *A Sogra*, o último filme em que Civelli esteve envolvido na Multifilmes.

Com relação ao longa *Fatalidade*, uma nota do jornal Tribuna da Imprensa, de julho de 1953, comentou que o filme teve as suas filmagens encerradas após 22 dias de trabalho. Durante este período, Civelli ainda fazia parte da Multifilmes.

O cartaz abaixo, referente ao filme *Fatalidade* (**fig.41**), foi publicado no jornal Folha da Manhã, em 07/01/1954, e apresenta o nome de Mario Civelli, na parte esquerda inferior, como diretor geral de produção. Não foi possível localizar nenhuma imagem de abertura deste filme, uma vez que *Fatalidade* é uma das quatro produções da Multifilmes que não se encontram disponíveis, até o presente momento.



Figura 41: Propaganda do filme *Fatalidade*.

Fonte: Jornal Folha da Manhã.

Capítulo 3 – PAPAGAIOS

Fatalidade na serra paulista

No final do ano de 1953, a Multifilmes anunciou a contratação de dois cineastas veteranos: Harry Hand (1902-?) e Ademar Gonzaga. Em uma nota da revista *A Cena Muda* de 11/11/1953, o colunista Fernandes escreveu que Mario Civelli nomeou Harry e Gonzaga como produtores executivos, “*com ampla autonomia na escolha dos argumentos entre aqueles que já foram aprovados pelo departamento de argumentos e pela direção*”. O inglês Harry Hand²⁵⁶, também conhecido no meio cinematográfico como *Slim Hand*, viajou para o Brasil convocado por Cavalcanti - com quem trabalhou no Ealing Studios - para ser colaborador na Kino Filmes²⁵⁷. Nos estúdios da Multifilmes, Hand nada realizou, embora seu nome estivesse, segundo a imprensa, envolvido com os projetos de *Amor entre Fronteiras*²⁵⁸ e de *Música sem Nome*²⁵⁹.

A parceria com Ademar Gonzaga também não se concretizou, mas um filme com temática carnavalesca, dirigido por ele para a Multifilmes, chegou a ser anunciado por setores da imprensa²⁶⁰. O veterano cineasta carioca, inicialmente, veio para São Paulo com intenção de se integrar à Vera Cruz, “*onde os sopros da renovação estética e tecnológica pareciam escrever mais um capítulo dentro do quadro ideológico de uma sempre desejada industrialização do cinema brasileiro*” (HEFFNER, 2006, p. 11). Sem conseguir seu intento, tanto na Vera Cruz quanto na Multifilmes, Gonzaga dirigiu para a Maristela, *Carnaval em Lá Maior*, o primeiro filme abordando o Carnaval produzido em São Paulo (CATANI, 2002, p. 328), em uma parceria da Maristela com a TV Record, que cedeu diversos artistas do seu elenco (FREIRE, 2011, p.35).

3.1. Multifilmes, fase final

A situação de Multifilmes tornou insustentável ao final de 1953, acarretando na dispensa de Mario Civelli, em uma repetição do que havia acontecido a ele na Maristela, apenas dois anos atrás. Anthony Assumpção colocou seu filho Plínio Assumpção para

²⁵⁶ Harry ‘Slim’ Hand começou a carreira nos anos 1920, exercendo diversas funções, como técnico de som em *O Homem de Aran* (Flahert, 1934), e mais tarde, assistente de direção e gerente de produção.

²⁵⁷ No estúdio paulista, Harry Hand atuou como gerente de produção em *O Canto do Mar* (1953) e *Mulher de Verdade* (1955), ambos dirigidos por Cavalcanti.

²⁵⁸ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira, com o nome de Harry Hand no documento.

²⁵⁹ Fonte: *A Cena Muda* (23/12/1953).

²⁶⁰ Fonte: *Diário da Noite* (09/11/1953).

dirigir a companhia. Conforme Catani, o fracasso da Multifilmes “*segundo o diagnóstico da empresa, deveu-se a diversas causas: dispersão de projetos, desorganização e inexperiência (...) histórias banais e sem interesse.*” (1987, p. 273)

A saída de Civelli ganharia um artigo revelador do colunista Sonin, em *A Cena Muda*²⁶¹, que traz depoimento de Guido Sonino, diretor de publicidade da Multifilmes. Longe de esconder o conturbado momento pelo qual passava a companhia, Sonino – em entrevista concedida a Sonin - explicou a nova política que seria posta em prática:

Tomamos, isto sim, medidas que visam a proteção de nossa indústria. Citaremos, por exemplo, a não renovação de contratos com atores e diretores. Esta medida atingiu inclusive a Procópio Ferreira. Os atores e produtores contratados elevavam nossas folhas de pagamento de maneira assombrosa. Como, muitas vezes ficavam meses sem filmar, eles com justa razão reclamavam sentindo-se desprestigiados. Por outro lado devido às despesas sentíamos-nos constrangidos a fazer filmes que justificassem esta grande evasão de dinheiro. Algumas das películas nascidas em tais circunstâncias tiveram do público uma insignificante aceitação. Faremos os filmes mais cuidadosamente, em prazo maior e portanto mais cuidadosos. (SONINO apud SONIN, 1954, p.14)

Na entrevista, Sonino ainda deixa claro que, histórias cosmopolitas como *Destino em Apuros* não serão mais filmadas, dando espaço para temas exclusivamente nativos, “*que tragam as características mais profundamente brasileiras em suas entranhas.*” (1954, p.14) Em uma crítica direta a Civelli e aos cineastas estrangeiros presentes na Multifilmes (e talvez à própria filmografia do cinema industrial paulista), o aviso de que “*transfugos europeus, cheios de documentos e certificados de escolas de cinema e recomendações*” (1954, p.14) não mais terão espaço nesta nova direção. Apesar da dispensa dos atores e também do departamento de roteiristas, os filmes anteriormente planejados, *Invasão do Paraíso*, *Amor entre Fronteiras*, *Banana Brava*, *Sangue Sobre a Terra*, de acordo com a matéria, continuaram nos planos da empresa.

Enquanto a situação da Multifilmes passou a ser reformulada, o estúdio sofria um processo judicial por parte de Paulo Autran, um dos atores de *Destino em Apuros*, por quebra de uma cláusula contratual²⁶². Foi divulgado no jornal *Tribuna da Imprensa*²⁶³ a informação de que o processo se deu pelo motivo do nome de Autran não estar com o devido destaque nos cartazes de publicidade do filme. O valor da ação foi de 129 mil cruzeiros, de acordo com a multa contratual estipulada.

²⁶¹ *A Cena Muda* (06/01/1954)

²⁶² *Ultima Hora*, 10/02/54.

²⁶³ *Tribuna da Imprensa*, 13/02/1954.

Outra situação de constrangimento surgiu ainda em janeiro, quando Jacques Maret, procurando explicar o fraco resultado de *Fatalidade*, coloca toda a culpa em Mario Civelli. O chefe de produção o teria proibido de acompanhar os trabalhos de montagem, além de ordenar a refilmagem de algumas cenas e ter dado para Sérgio Britto a tarefa de reescrever o roteiro original de Maret²⁶⁴. Três meses depois, os jornais publicam a resposta de Sérgio Britto, que escancara alguns problemas que envolveram as produções da Multifilmes. Dividida em duas partes²⁶⁵, “*Carta aberta de Sérgio Brito (sic), cineasta em apuros*” - originalmente endereçada a Mattos Pacheco, jornalista do Diário da Noite - apresenta o lado da história de Britto, com ele próprio explicando os percalços da elaboração dos roteiros e diálogos das películas da Multifilmes:

Caro Pacheco – Esta carta, mais do que a você, é endereçada a certos “amigos” que vivem me perguntando por que deixei o cinema. Isso, evidentemente, não tem a menor importância e eu nunca escreveria essa carta, não fossem as anedotas que surgiram em torno da história, todas elas ligeiramente fúnebres e revoltantes. Não tive sinceramente nenhuma boa oportunidade no meu tempo de Multifilmes. Não creio que tenha havido em nenhuma das seis fitas produzidas por aquela companhia, alguém realmente satisfeito com o que realizou. O regime era de pressa e eu não tinha experiência suficiente neste setor do trabalho cinematográfico – o roteiro e o diálogo, partes essenciais de uma fita – para me sair bem nesse ritmo acelerado. (BRITTO, apud, AZEREDO, 1954, p.2)

Sérgio Britto menciona “seis fitas” da Multifilmes em sua declaração, deixando de fora, provavelmente, as duas produções de Mario Civelli em que não participou de nenhuma forma: *O Craque* e *Chamas no Cafezal*. No restante da sua carta, Britto comenta rapidamente sobre a experiência de trabalhar com os diretores, fazendo críticas pontuais vez ou outra. “*Os seus diálogos me pareceram muito literários, alambicados, cheios de frases bonitas e excessivamente construídos para o nosso gosto*”, escreveu sobre o trabalho de Armando de Miranda (1953, p.2), enquanto rebate as reclamações de Jacques Maret, ao afirmar que o resultado ruim de *Fatalidade* se deveu única e exclusivamente ao seu diretor. Na parte final do depoimento, Sérgio Britto ainda arrumaria espaço para se defender de ataques do jornalista Van Jaffa²⁶⁶, que teria criticado uma cena de *Uma Vida para Dois*, onde supostamente Britto teria atuado. O funcionário da Multifilmes afirmou que seu nome aparece de fato nos créditos do elenco, mas que a cena em que atuara acabou sendo descartada na montagem final.

²⁶⁴ Tribuna da Imprensa, 10/01/1954

²⁶⁵ Publicada na Tribuna da Imprensa, em 01/04/1954 e 03/04/1954, na coluna de Eli Azeredo.

²⁶⁶ Pseudônimo de José Augusto Faria do Amaral, jornalista, crítico e cineasta.

Em meio a toda a incerteza que rondava a Multifilmes, chegou-se a noticiar o interesse de Anthony Assunção em contratar Alberto Cavalcanti para o cargo de diretor geral, ocupado anteriormente por Mario Civelli²⁶⁷, enquanto que o Diário Carioca informou que Cavalcanti pretendia dirigir e produzir dois filmes ao lado de Assunção. O primeiro deles seria uma antologia, com três histórias envolvendo fantasmas, duas delas elaboradas por Vinícius de Moraes a partir de ideias de Cavalcanti²⁶⁸. Nesta fase da Multifilmes, posterior à saída de Mario Civelli, apesar da esperança de renovação, somente um único filme foi realizado pela empresa antes de seu fechamento, o já mencionado *A Outra Face do Homem*.

Foram utilizadas locações no Rio de Janeiro e nos estúdios de Mairiporã, com a equipe da Multifilmes ao comando do diretor J.B. Tanko²⁶⁹ e com a participação de um elenco com predominância de atores comuns ao cinema carioca (Eliana Macedo, Renato Restier, John Herbert, etc.). Na parte técnica de *A Outra Face do Homem*, profissionais que se agarraram aos últimos suspiros de vida da Multifilmes, como Giulio de Luca, Glauco Mirko Laurelli, Franco Cenni, Gino Talamo, Eduardo Tanon (operador de câmera) e Felix Braschera (direção de som).

Após a paralisação das atividades da Multifilmes, tanto o estúdio quanto os equipamentos foram alugados para a produção de dois filmes: *A Estrada* (figs. 42 e 43) de Oswaldo Sampaio (produção da Mayra Filmes), e a comédia *A Carrocinha*, dirigida por Agostinho Martins Pereira, e estrelada e produzida por Amácio Mazzaropi.



Figura 42 e 43: Sequência dos créditos de abertura de *A Estrada*.

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

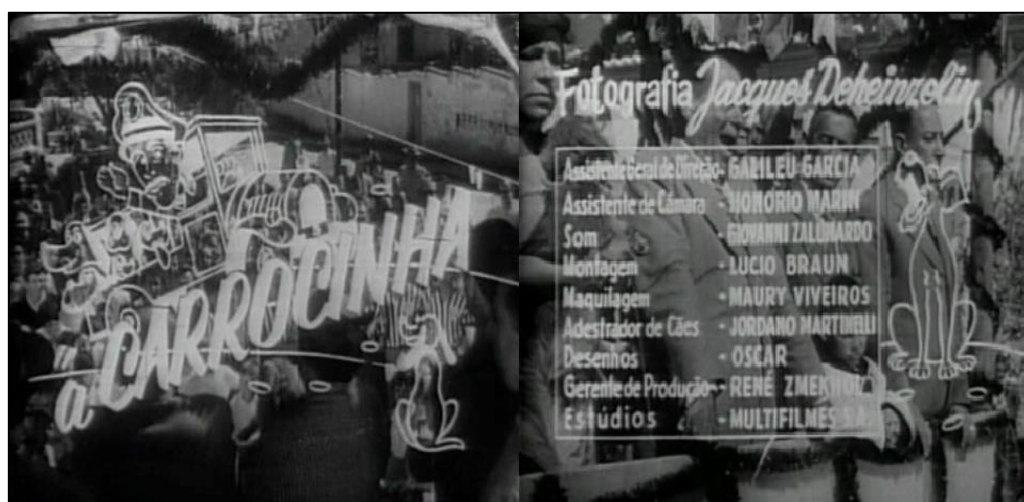
²⁶⁷ Última Hora, 22/04/54

²⁶⁸ Diário Carioca, 09/04/1954

²⁶⁹ Natural da antiga Iugoslávia, hoje Croácia, J.B. Tanko conseguiu grandes sucessos com as comédias que dirigiu para a Herbert Richers Produções Cinematográficas nas décadas de 1950 e 1960, e com as parcerias com o grupo de comediantes Os Trapalhões, nos anos 1970 e 1980.

Ironicamente, essas duas obras independentes, posteriores à “fase Civelli”, conquistaram a apreciação do público e da crítica, diferentemente do que ocorrera com as produções originais da Multifilmes.

A Estrada foi indicado pelo Itamaraty para representar o Brasil no Festival de Cannes²⁷⁰ de 1956, e teve exibição em países como a U.R.S.S., enquanto que *A Carrocinha* (figs. 44 e 45) baseado no roteiro *De Cães e Homens* de Marcos Margulíes e Walter George Durst, começou como um projeto oficial da Multifilmes.



Figuras 44 e 45: Sequência dos créditos de abertura de *A Carrocinha*.

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

O primeiro tratamento da história havia sido adquirido por Mario Civelli em certo momento, mas, como relata Durst²⁷¹, acabou sendo mais tarde revendido para a dupla de roteiristas. Ambos os filmes são lembrados, como obras exemplares da cinematografia paulista independente da época, pois “*significaram a afirmação da produção independente*” (FABRIS, 1994, p. 75), em meio ao esfacelamento do cinema industrial em São Paulo, e por consequência, sua possibilidade no resto do país.

Os estúdios de Mairiporã também foram locados para uma adaptação do romance *Senhora*, de José de Alencar, estrelado por Anselmo Duarte e Maria Fernanda. A produção, abandonada após várias tentativas, teve as suas conturbadas filmagens acompanhadas pela imprensa, que registrou os atritos entre o casal de atores, e a eventual saída do diretor original, Leo Marten, substituído por Alberto Pieralisi²⁷².

²⁷⁰ Correio da Manhã, 17/03/1956.

²⁷¹ Durst em depoimento a Afrânio Mendes Catani, para o Centro Cultural São Paulo, em 27/08/1979.

²⁷² Tribuna da Imprensa, 04/03/1955.

Após um mês de filmagens e 800 mil gastos com apenas 40 tomadas, uma nova paralização²⁷³, “motivo: briga entre a Multifilmes do sr. Anthony Assunção e a Eldorado do sr. Maino, co-produtores.” (1955, p.12) O jornal Cine Reporter (26/03/1955) informou que *A Estrada* e *Senhora* estão sendo rodados ao mesmo tempo, nos estúdios de Mairiporã, mas que a produção do segundo foi “sustada por alguns dias, pois Anselmo Duarte rompeu o compromisso porque Maria Fernanda – a estrela – aparecia em maior número de close-ups que ele” (1955, p.4) Deixado inacabado, hoje restam somente alguns *stills* de produção (**fig. 46**) do que foi o projeto *Senhora*, e que podem ser conferidos no site da Cinemateca Brasileira²⁷⁴.



Figura 46: Still dos bastidores do filme inacabado *Senhora*
Fonte: Banco de Dados da Cinemateca Brasileira.

A partir desse ponto, algumas poucas informações foram encontradas em jornais da época a respeito das atividades dos estúdios. Um dos antigos projetos, *Seara Vermelha*²⁷⁵, ressurgiu como uma parceria entre a Multifilmes, a distribuidora carioca Unida Filmes e o produtor Amil Alves²⁷⁶. O roteiro seria escrito por Ruy Santos, Alex Viany e Alinor Azevedo, com direção de Viany e a assistência de Galileu Garcia. Nada aconteceu a partir disso²⁷⁷.

²⁷³ Tribuna da Imprensa, 04/05/1955.

²⁷⁴ <<http://www.bcc.gov.br/fotos/galeria/013996>> Acesso em 07/08/2017.

²⁷⁵ A Última Hora, de 06/05/1955.

²⁷⁶ O obscuro cineasta tem apenas dois créditos: produtor executivo em *Yalis, a Flor Selvagem* (Yalis, la Vergine del Roncador, 1955), uma produção italiana, dirigida por Francesco De Robertis e Leonardo Salmieri; e produtor associado em *Os Senhores da Terra* (Paulo Thiago, 1970).

²⁷⁷ Uma adaptação do romance de Jorge Amado seria lançada, somente em 1963, com direção e roteiro do italiano Alberto D'Aversa, e montagem de Glauco Mirko Laurelli.

Duas notas apareceram em 1955, uma delas²⁷⁸ a informar que Marcos Margulíes seria o diretor de *Os Que Querem Casar*, baseado em história de sua autoria, a ser rodado na Multifilmes, e outra²⁷⁹ mencionara que os serviços de dublagem e gravação sonora de *Armas da Vingança* (Carlos Coimbra, 1955) estariam sendo feitos em Mairiporã. Sem grande comoção, a empresa encerrou suas atividades, em 1956, com Assunção liquidando grande parte de seu capital para saldar todas as dívidas²⁸⁰.

3.2. Personagens predestinados

O pouco tempo de atividade da Multifilmes (de julho de 1952 até meados de maio de 1955) não permitiu que houvesse um padrão estilístico entre os filmes, a não ser no que se refere ao acabamento precário, em parte devido ao ritmo acelerado de filmagem e finalização exigido por Civelli. Não foi possível verificar as imagens coloridas de *Destino em Apuros* em movimento, pelo fato da obra continuar desaparecida, bem como encontrar boas cópias dos filmes disponíveis. Através da filmografia que pude assistir da Multifilmes, uma única sequência chamou a atenção pela qualidade, que foi o momento chave de *Chamas do Cafezal*, com a plantação de café sendo incendiada pelos colonos e trabalhadores da fazenda.

Entretanto, no que se refere às narrativas e às temáticas, pode-se dizer que os personagens principais das poucas produções da Multifilmes parecem seguir um padrão de trajetória e comportamento. É possível encontrar, no conjunto produzido pela Multifilmes, um discurso muito comum de elogio ao empreendedorismo individual, aliado uma ideia de predestinação ao sucesso encarnada por seus protagonistas.

Maria Rita Galvão (1981, p. 266) apontava, no conjunto dos filmes da Vera Cruz, uma preocupação com a decadência, que permaneceu latente nos mais variados contextos, inclusive nas comédias. Segundo Galvão:

(...) nos filmes da Vera Cruz em geral, a preocupação com a decadência é quase obsessiva. E isto, aliado à presença insistente do tema da morte, dá o que pensar. Frequentemente, a decadência não é explicitada como um problema, mas permanece latente nos mais variados contextos, inclusive nas comédias. Por vezes não se trata da decadência acabada, e sim de sintomas de decadência, ilustrando a perda de vigor de determinados setores da burguesia. Outras vezes, a decadência se apresenta quase que em estado puro. (1981, p. 266)

²⁷⁸ A Cena Muda, de 13/01/1955.

²⁷⁹ Cine Reporter, de 14/05/1955.

²⁸⁰ Depoimento de Waldemar Seyssel (1981).

Na Multifilmes, entretanto, parece-me claro que os roteiros buscavam colocar o sucesso ao alcance das personagens, vislumbrando um futuro mais positivo. Personagens confiantes e/ou presunçosos, à espera da divina providência como Giovanni em *Modelo 19* e Epaminondas de *O Homem dos Papagaios*; ou homens atormentados, desejando o lugar ao Sol a que teriam direito, como Marco em *Uma Vida Para Dois* (**fig. 47**) e Julinho de *O Craque* (**fig. 48**). Da mesma forma, um tema frequente no cinema brasileiro, como o da troca de identidades e de objetos, bastante comum nas chanchadas²⁸¹, poderia reaparecer nas obras da Multifilmes como uma oportunidade de redenção: a pasta trocada em *Destino em Apuros*, o pobretão confundido com um milionário em *O Homem dos Papagaios*.



Figuras 47 e 48: Cenas de *Uma Vida para Dois* (1953) e *O Craque* (1953)

Fonte: Fotogramas retirados dos filmes.

Os grandes feitos estavam à espera dos personagens principais: redimir o torcedor brasileiro da derrota da Copa do Mundo de 1950 em *O Craque*; evitar um conflito de classe entre a elite cafeeira decadente e os empregados da fazenda em *Chamas no Cafezal*; compor uma sinfonia clássica de grande sucesso em *Uma Vida para Dois*; salvar um orfanato de ser fechado em *Destino em Apuros*. O homem esforçado, fiel aos seus princípios, será por fim recompensado, pelas forças que regulam a sociedade (*O Homem dos Papagaios*; *O Craque*) ou por aquelas que estão além da compreensão (*Destino em Apuros*; *Uma Vida para Dois*).

A vontade de seguir os passos de Franco Zampari e da Cinematográfica Vera Cruz levou Mario Civelli e sua equipe de roteiristas a procurar por histórias que fossem alinhadas ao cosmopolitismo e aos grandes temas abordados pela concorrente. O mais próximo que a Multifilmes, de Civelli, chegou disso – nos oito filmes que conseguiu

²⁸¹ Sérgio Augusto (1989, p.96)

lançar - foi com as imagens (coloridas) das corridas de cavalos e das boates luxuosas de *Destino em Apuros*, da elite angustiada de *Fatalidade* e da fazenda de café decadente de *Chamas no Cafezal*. Sem o italiano como diretor geral de produção, a Multifilmes ainda encontrou lugar para a elite paulista, e para a relação de poder entre os patrões e empregados de uma fazenda em *A Outra Face do Homem*²⁸², com o personagem principal do filme sendo um elemento infiltrado (de pura maldade, de arrivismo), nunca legítimo, naqueles dois universos em que transita (a elite urbana e a rural).

Dos diversos roteiros aprovados por Civelli e pelo Departamento de Roteiros, e que jamais foram realizados, a maioria tentou copiar o padrão da Vera Cruz, com adaptações de obras da literatura (*O Alienista*; *São Bernardo*; *Seara Vermelha*); peças teatrais (*Pé-de-Cabra*; *O Piano*); romances épicos históricos (*Amor entre Fronteiras*; *A História de Palheta*) ou aventuras que valorizavam os ambientes naturais do Brasil (*Invasão do Paraíso*; *Banana Brava*). Em certo momento, comprou roteiros feitos especialmente para astros de primeira linha da Vera Cruz, como *Atrás da Gaita* (para Mazzaropi) e *Eu Te Amo* (para Eliane Lage). Se existiu ou não, a tentativa de Mario Civelli de adentrar na Vera Cruz, como supõem cineastas e jornalistas da época, o seu projeto para a Multifilmes manteve sempre um olhar para São Bernardo do Campo, ao mesmo tempo em que buscava o sucesso garantido com filmes mais populares.

A Vera Cruz contou com Mazzaropi para atrair o público menos elitista, enquanto que a Multifilmes tentou usar Procópio Ferreira como válvula de escape para os problemas, no momento em que sua grande aposta naufragava (*Destino em Apuros*). A maioria dos filmes lançados - de acordo com público e crítica - pecava nos quesitos básicos (direção, roteiro, montagem, iluminação, trilha sonora) e os projetos mais audaciosos não conseguiam sair do papel, acumulando enormes perdas de tempo e dinheiro investidos. Ao término de 1953, os gastos gerados foram enormes, levando ao cancelamento de contratos, reestruturação interna e a demissão de Mario Civelli. Apesar da intenção demonstrada pela diretoria da Multifilmes em continuar com as atividades, sem Civelli na parte alta da cadeia de comando, a empresa se mostrou acéfala, sem vontade para prosseguir no campo de batalha do cinema em escala industrial.

A presença de tantos personagens com essas características, em um conjunto relativamente pequeno de filmes, poderia atestar uma influência direta do produtor Mario Civelli, com a sua própria concepção de um homem determinado, trabalhador, de

²⁸² Análise a partir do roteiro original do filme, depositado na Cinemateca Brasileira. Eu falarei mais sobre *A Outra Face de um Homem* ainda neste capítulo.

personalidade forte, em uma possível alusão a si mesmo. Como costumou dar a última palavra, com relação ao que deveria ou não ser filmado nos estúdios da Multifilmes, o resultado estaria presente nestes filmes, mesmo que fosse uma possível citação jocosa feita por terceiros²⁸³, ou simplesmente a influência do comandante em seus empregados, que com sua “*fúria de mando*”, como classificou Máximo Barro²⁸⁴, ditou as regras da companhia de Mairiporã no tempo em que ficou sob as asas de Anthony Assumpção.



Figuras 49 e 50: Cenas de *O Homem dos Papagaios* (1953) e *Modelo 19* (1952)

Fonte: Fotogramas retirados dos filmes.

Para encerrar o raciocínio, faço aqui menção aos mais típicos personagens *civellianos* da filmografia da Multifilmes: Epaminondas, de *O Homem dos Papagaios* (**fig. 49**) e Giovanni, de *Modelo 19* (**fig. 50**). Ambos os protagonistas terminam recompensados ao final de seu respectivo filme, pelas forças que regem a cidade de São Paulo. O caloteiro Epaminondas acaba perdoado e aceito dentro da poderosa elite paulista; enquanto que o orgulhoso Giovanni recua momentaneamente, ao aceitar afinal, uma oferta de trabalho braçal, mas com a total certeza de que para ele, imigrante, italiano, de gênio forte, na capital paulista o céu é o limite.

3.3. Breves análises das produções disponíveis

Os filmes apresentados neste tópico estão disponíveis para consulta, em cópias digitais de baixa qualidade, que podem ser encontradas na Cinemateca Brasileira, no site do You Tube ou através de contatos com pesquisadores e colecionadores.

²⁸³ *O Homem dos Papagaios*, por exemplo, é um argumento original de Procópio Ferreira.

²⁸⁴ Expressão usada por Barro no depoimento concedido em 2012.

3.3.1. O Homem dos Papagaios (1953)



Figuras 51 e 52: Cenas da abertura dos créditos de *O Homem dos Papagaios* (1950).

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

O longa-metragem se inicia com o sorveteiro Epaminondas (Procópio Ferreira) vendendo seu produto para dezenas de crianças. Compadecido daquelas que não tem nenhum dinheiro para comprar a guloseima, oferece de graça para um grupo de meninos (**fig. 52**). Em seguida, naquela mesma tarde, Epaminondas acaba demitido do posto devido ao ato de bondade para com as crianças. Antes de retornar para casa, sua única preocupação é recuperar um antigo violão na loja de penhores para participar de um concurso de músicos amadores, para a aflição da esposa Amélia (Ludy Veloso).

Sem emprego, precisando comprar mantimentos a fiado e com vários meses de aluguel em atraso, Epaminondas está prestes a ser despejado de sua casa - junto da esposa, da filha Emília (Eva Wilma) e dos dois filhos menores. A situação toma novos rumos quando Epaminondas descobre que Teodorico (Gino Talamo), um velho amigo dos tempos do curso de Direito, atualmente é o diretor da companhia que administra os imóveis da região. Por sugestão de Roberto (Hélio Souto), o compreensivo filho de Teodorico, para que então Epaminondas não fique desabrigado, a princípio ele ficará encarregado de tomar conta de um palacete vago na zona sul da cidade.

Apesar do plano inicial de morar com a família no imóvel acima da garagem, Epaminondas logo resolve ocupar toda a mansão. Não demorará muito para que o zelador seja confundido, pela vizinhança e pelos comerciantes, com um verdadeiro milionário. Entusiasmado com a situação, Epaminondas assume a persona de um rico excêntrico e distribuí diversas notas promissórias (papagaios) na praça. Esbanjando um dinheiro que não possui, ele compra mobílias novas, caras obras de arte e contrata empregados para a mansão, estes liderados pelo mordomo Luiz (Waldemar Seyssel).

Vigiado de perto por Roberto, que está enamorado de Emília, Epaminondas mantém viva a ilusão de riqueza, sem qualquer tipo de preocupação, mesmo quando passa a ser o alvo de um casal de vigaristas (Herval Rossano e Lisca Ayde). Tudo muda quando as promissórias começam a vencer, levando enfim, a preocupação e o desespero ao malandro, que acumula uma dívida de quase dois mil contos de réis. Mas graças a outra providencial intervenção do amigo Teodorico, os principais credores de Epaminondas se reúnem na mansão para resolver o caso. Com a desculpa de que apenas pessoas realizadoras poderiam dever tanto dinheiro em tão pouco tempo, o falso milionário é contemplado com um importante cargo no banco, podendo saldar suas dívidas com o tempo, e também continuar residindo com a família no palacete. Fim.

O filme estreou em 03/08/1953, em São Paulo, no circuito Art-Palácio; Ópera; Rosário; Esmeralda; Majestic; Paramount; Jóia; Itamarati; Nacional; Cruzeiro; Climax; Riviera; Roma; Universo; Brás; Paris; Lux; Maracanã; Cinemar; Júpiter; Imperial e São Caetano²⁸⁵. No papel da filha de Procópio/Epaminondas, Eva Wilma foi contemplada como Melhor Atriz Secundária pelo Prêmio Associação de Cronistas Cinematográficos (RJ), e pelo Prêmio Governador do Estado (SP), ambos de 1953.

Em um dos vários depoimentos que concedeu para o curta-metragem *Procópio do Cinema* (Alfredo Palácios, 1978), Procópio Ferreira revelou que, para a inauguração dos estúdios da Multifilmes, foi promovido um concurso onde concorreram 35 escritores. A história vencedora foi a de sua autoria (*O Homem dos Papagaios*), e como prêmio concedido, o argumento foi então escolhido para ser filmado. Entre todas as produções da Multifilmes, esta foi a qual consegui encontrar um maior número de fortuna crítica da época, atestando a boa repercussão que o filme conseguiu²⁸⁶.

Walter Rocha, no Correio Paulistano de 09/08/1953, elogiou a produção inaugural da companhia, que “*sem despir da perfeição técnica com que conta a Vera Cruz, nem por isso se inferioriza a Multifilmes na competição com a produtora de São Bernardo do Campo*”. Rocha também escreveu que, para ele, *O Homem dos Papagaios* é superior ao último filme da Vera Cruz, *Esquina da Ilusão*²⁸⁷.

Moniz Vianna, no Correio da Manhã, de 25/08/1953, criticou o primeiro lançamento da Multifilmes, ainda que o comparando às produções da Vera Cruz: “*no plano artístico, não há diferença entre a política imediatista de Civelli e a*

²⁸⁵ Fonte: Cinemateca Brasileira

²⁸⁶ Ainda no documentário *Procópio no Cinema*, o ator afirmou que o filme se pagou totalmente, apenas em sua primeira semana de exibição no Rio de Janeiro.

²⁸⁷ Lançado em 15/07/1953. Fonte: Cinemateca Brasileira.

megalomania de Zampari: ambas são nulas.” Não perdoa nem mesmo a atuação de Procópio Ferreira, dizendo que embora “*garanta à fita certa bilheteria, não conseguiu dar ao seu personagem (que se ajustava perfeitamente à personalidade de um Mesquitinha) uma aceitável densidade cinematográfica*”. Culpa ainda a direção de atores, que foi “*teatral no pior sentido, (...) possivelmente porque Armando Couto, o diretor, não teve tempo de assimilar a gramática do cinema e ainda não sabe ou não se sente capaz de corrigir os excessos de um ator consagrado*”. Vianna terminou o texto citando outra produtora brasileira, ao falar de mais problemas em *O Homem dos Papagaios*, “*cujas falhas técnicas (de iluminação, de montagem, de acompanhamento musical e de dublage) põem em perigo a hegemonia da Atlântida nesse setor*”.

Ely Azeredo, na Tribuna da Imprensa, de 26/08/1953, iniciou sua análise dizendo que “*o filme se ressent de um prazo de trabalho curto demais para um diretor novo (...) e técnicos que ainda não se conhecem intimamente.*”, sendo que desta forma existem “*diferenças de iluminação, de quadros justapostos, os desníveis súbitos de interpretação, etc.*”. Faz elogios a Armando Couto e ao editor Gino Talamo, que “*podaram muita coisa na montagem e, com isso, a parte final ganhou ritmo e interesse*”, mas encontrou falhas na trilha sonora, pois a “*música onipresente e muito alta de Guerra Peixe raramente tem relação com o filme*”. No final, terminou a crítica concluindo ser esta uma comédia “*que não faz mal a ninguém*”.

T. Moraes, em A Vanguarda de 28/08/1953, critica a fotografia “*ruim, frequentemente obscura, e a dublagem (sic) é a pior possível.*” As boas atuações do protagonista (“*Procópio é sempre Procópio*”) e de Ludy Veloso não superaram os problemas, sendo “*lamentável que a Multifilmes, na sua película de estreia, tenha tomado tão poucos cuidados com os detalhes técnicos.*”

Edmundo Lys, em O Globo de 29/08/1953, afirmou que direção de Armando Couto foi positiva, pois “*compõe com brilho e expõe com singeleza, em bom estilo, conseguindo uma continuidade simples, mas bem estruturada*”. O diretor pecou apenas por não ter se “*permitido maior ousadia, aproveitando os recursos da câmera*”, com Lys concluindo que “*Couto preferiu não complicar as coisas, até porque o padrão do filme, nitidamente comercial, não lhe pareceu próprio ao exercício da virtuosidade*”. Procópio Ferreira é “*o espetáculo: centraliza, domina a película do começo ao fim (...)*” O crítico terminou dizendo que *O Homem dos Papagaios* “*é realização de linha média, mas excelente espetáculo no seu gênero, graças a ótima atuação de Procópio.*”

Fernando de Barros, no Diário da Noite (sem data localizada), ratificou que o filme resultou abaixo do esperado, ficando “*longe, bem longe dos progressos técnicos que já foram alcançados, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro*” e que Procópio Ferreira foi a maior, senão única redenção, pois sem ele “*o filme não resistiria a uma análise, até mesmo superficial.*” O crítico chamou a atenção para as deficiências técnicas, sugerindo que a Multifilmes “*reveja os seus métodos de produção, e que nos apresente filmes que, ainda que compreensivelmente comerciais, possuam no entanto, um grau técnico capaz de impor uma marca e uma fábrica (...)*” A respeito da direção de Armando Couto, Barros lembrou das qualidades demonstradas pelo cineasta em sua carreira teatral, ainda que o julgamento agora não teria como ser favorável, uma vez que “*deve ter sido imensamente prejudicado pela pressa na produção, e pelos meios limitados que foram postos as suas ordens na realização.*”

Mattos Pacheco, sem data ou fonte localizada, não perdeu tempo, dizendo “*Que vou fazer? Gostei...*”, depois explicou que é possível alguém não ter gostado de *Esquina da Ilusão*, da Vera Cruz, mas achar razoável o produto da Multifilmes. As falhas existem segundo ele, pois “*a fotografia não é um prodígio, foi feita rapidamente, um tanto prejudicada também pelo laboratório. O trabalho de dublagem (sic) e mixagem deixando muito a desejar.*” Ao final do texto, Pacheco assegurou a boa recepção de *O Homem dos Papagaios*: “*Não sei como serão os outros filmes de Mairiporã. Este primeiro, repito, não me decepcionou. Nem parece que está decepcionando o público*”

Primeiro filme lançado pela Multifilmes nos cinemas, após a construção das instalações em Mairiporã, *O Homem dos Papagaios* começou a ser rodado após o término das filmagens de *Destino em Apuros*, mas com todos os atrasos que envolveram a pós-produção do filme colorido e liberação da alfândega brasileira, a comédia estrelada por Procópio Ferreira foi apresentado antes ao grande público. Chegando aos cinemas no início do mês de agosto, e conseguindo boa recepção, serviu para manter vivas as esperanças de Anthony Assumpção e de Mario Civelli. Com um filme de Procópio Ferreira nas telas da cidade, e mais outro (*A Sogra*), sendo rodado naquele momento, pode-se imaginar que foi o grande momento da Multifilmes.

A qualidade de *O Homem dos Papagaios* está totalmente centrada na presença de Procópio, e em sua criação de um tipo carismático, ainda que condenável: um malandro paulista, boêmio, caloteiro, infiel, mas de bom coração, a ponto de ser perdoado por tudo e por todos. Nesta razoável comédia de costumes, Epaminondas (Procópio) tem plena consciência de seus erros. Sabe que terá que avisar a esposa de

que perdeu o emprego de sorveteria, mas antes disso passará na loja de penhores, resgatar o violão para participar de concursos (ainda que precise de aulas para tanto).

Quando recebe a notícia de que será despejado, passa a agir com total conformidade (sabendo que a família, em breve, estará sem um teto) e não demonstra raiva alguma para com Roberto, ou seu antigo amigo Teodorico, responsáveis pela administração do seu imóvel. Ao ser questionado por Roberto, Epaminondas apenas responde que: “*O senhor é muito moço ainda. Não tomou intimidade com o destino*”.

Antes mesmo do longa-metragem colorido *Destino em Apuros* chegar às telas, temos aqui a primeira produção da Multifilmes a evocar claramente o Destino, como se tal conceito fosse uma entidade viva. Em *O Homem dos Papagaios*, Procópio/Epaminondas parece que está abrindo caminho para a futura vinda de Paulo Autran, o Destino personificado no filme de Ernesto Remani: “*Coisas do destino, meu amigo. O destino... é terrível, caprichoso como mulher. O destino é quem sabe*”.

Ainda que o argumento original de *O Homem dos Papagaios* seja da autoria de Procópio Ferreira, a história foi adaptada por Sérgio Britto, depois transformada em roteiro por Armando Couto e por Glauco Mirko Laurelli. No curto período de sua existência, a Multifilmes evocou o destino explicitamente em alguns filmes iniciais: seja na prosopopeia utilizada ao extremo em *Destino em Apuros*; na brincadeira com a vida de um ser humano em *Uma Vida para Dois*, que é salva ou perdida por simples sorte (ou por capricho do Destino); ou no próprio título de um filme: *Fatalidade*, que não por acaso, foi escrito e dirigido por Jacques Maret, também escritor de *Destino em Apuros*. A atitude de Procópio Ferreira, em deixar a vida se levar, sem pensar em consequências, só recebe um banho frio de realidade quando as prestações dos papagaios (notas promissórias) começam a se acumular em cima da mesa. Pois é nesse momento, que o Destino deixa de ser complacente com ele, se tornando ainda mais caridoso.

Entram em cena os credores de Epaminondas, trazidos diante dele, que está agora sentado, acanhado, como se estivesse em um verdadeiro tribunal (**figs. 52 e 53**). Mas longe do tom inquisidor ou raivoso que se poderia esperar da situação, o que se segue é um jogo de condescendências. Para que o endividado Epaminondas possa arcar com os débitos acumulados de quase dois mil contos de réis, ele acaba promovido a diretor da carteira de investimento junto a um banco de renome.



Figuras 53 e 54: Na foto acima, dois personagens de *O Homem dos Papagaios*: o Dr. Gomes (José Rubens), membro da alta elite paulista; e Epaminondas (Procópio Ferreira), o protagonista.

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

A seguir, transcrevo alguns trechos de diálogo dessa sequência, onde o personagem Dr. Gomes, interpretado por José Rubens, se refere a Epaminondas:

(...) é um homem que merece toda a nossa consideração... pois só uma pessoa de grande tino realizador poderia chegar a dever tanto em tão pouco tempo. Um homem como o senhor, capaz de enganar a todos nós, capaz de enganar a um mestre do gênero (...), merece ser auxiliado. (...) Estamos dispostos a nos interessar por sua pessoa junto às forças econômicas e políticas desse país. E por intermédio do pistolão, do célebre pistolão, mola propulsora de todas as forças vivas da nação, sem exceção, o que é que nós não podemos arranjar? Poderão me dizer? (José Rubens, *O Homem dos Papagaios*, 1:29:11, 1:30:15, 1953)

O Homem dos Papagaios se encerra com a aceitação de Epaminondas pela elite paulista, que enxergou nele alguém de grande potencial. Perto do final, no dia do noivado da filha, Epaminondas recebe um conhecido. O homem está endividado, com contas no total de 7 mil e 200 cruzeiros. Epaminondas o reprime, dizendo que um homem que deve tão pouco assim, nunca conseguirá ser respeitado pelos demais. E lhe oferece 20 mil. O novo rico mostrou que aprendeu a primeira lição da elite. Fim.

Em meio a minha pesquisa para esta dissertação, tentei encontrar em produções italianas da década de 1940, e do começo da década de 1950, possíveis influências para Mario Civelli, uma vez que o número de cineastas significativos com quem alegou ter trabalhado foi considerável. Com exceção da temática do *telefoni bianchi*²⁸⁸, talvez a grande influência que Civelli trouxe da cinematografia de seu país natal, foi possível encontrar outras pequenas citações de filmes italianos populares.

²⁸⁸ Abordada no primeiro capítulo desta dissertação.



Figuras 55, 56, 57 e 58: Coletânea de cenas de *O Homem dos Papagaios* (1953) – acima - e de *L'Eroe Sono Io!* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1952) – abaixo - produção inédita no Brasil.

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Algumas produções da Multifilmes possuem similaridades com alguns filmes italianos, no que se refere ao desenvolvimento da história. Pois se, na Maristela, Civelli realizou *Susana e o Presidente* tendo em vista os “*telefones brancos*”, na Multifilmes teremos referências como a encontrada entre *O Homem dos Papagaios* (figs. 55 e 56) e *L'Eroe Sono Io!*, comédia de Carlo Ludovico Bragaglia (figs. 57 e 58), lançada na Itália em 1952. Ambos os filmes se iniciam apresentando seus protagonistas, os sorveteiros Epaminondas, na produção brasileira; e Righetto (Renato Rascel), na italiana. Ainda que os filmes tomem rumos diferentes, as duas tramas básicas mostram os personagens assumindo uma falsa identidade: Epaminondas mente sobre ser um milionário, e Righetto finge ser um ator de fotonovelas para ganhar a atenção de Silvia (Delia Scala).

3.3.2. Uma Vida para Dois (1953)



Figuras 59 e 60: Sequências dos créditos de abertura de *Uma Vida para Dois*.

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Mario de Souza (Luigi Picchi) e Marco de Souza (Orlando Villar) são dois artistas frustrados, que dividem o quarto de uma pequena pensão. Mario é um compositor clássico, que não aceita rebaixar seu talento para compor marchinhas de carnaval (mesmo que elas paguem bem). Marco é um escritor, igualmente exigente, que não consegue ser aceito por nenhum bom editor da cidade. Em certo momento, Marco chega a plagiar Shakespeare, apenas para desmascarar a mediocridade do editor.

Certo dia, uma mulher surge apavorada na porta do quarto da pensão. Vestindo apenas uma camisola, Mariana (Liana Duval) está fugindo das investidas do senhorio, antigo namorado de sua tia, agora falecida. Mario a protege, e logo em seguida é acompanhado na atitude por Marco. Um forte elo de amizade surge entre o trio, que mesmo com a falta de dinheiro e de perspectivas, se mantém bastante unido.

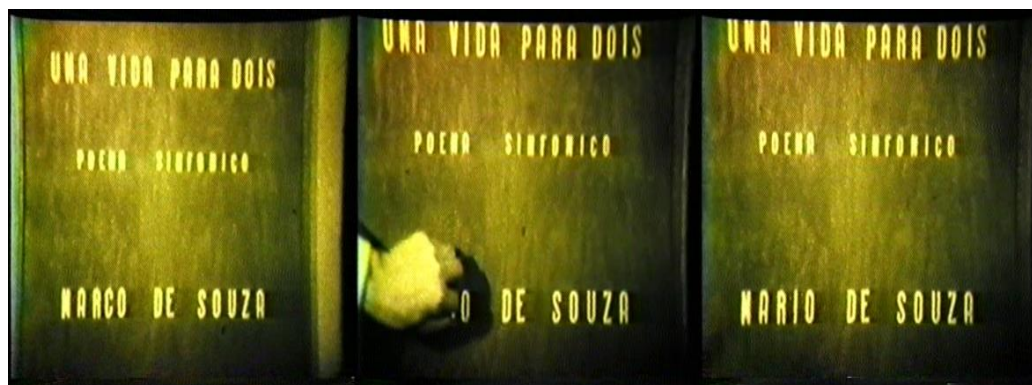
Mas logo a amizade se transforma em amor, com Mario e Marco disputando as atenções de Mariana. Após receberem a visita de um corretor de seguros (Jaime Barcelos), Mario tem a ideia de fazer um seguro para ele e também para Marco. Em seguida, a dupla deverá perguntar a Mariana, qual deles ela realmente ama. O perdedor será obrigado se matar, para que o outro receba todo o dinheiro do seguro e possa dar uma boa vida e um futuro garantido para Mariana.

A decisão de Mariana está dentro de um envelope, e Marco pega o papel sem que ninguém saiba, apenas para descobrir que o escolhido pela garota foi seu rival. Marco falsifica um novo papel, e entrega para Mario, que pensa ser ele o rejeitado. Sem pensar duas vezes, Mario se despede de Marco e vai até a linha ferroviária mais próxima, em direção ao trem. A luminosidade extrema que se dirigiu até Mario leva a crer que ele foi atingido em cheio pelo trem.

Marco agora se casou com Mariana, e ficou rico após apresentar uma das sinfonias escritas por Mario como se fosse de sua autoria. Com o tempo, as diferenças entre Marco e Mariana ficam mais evidentes, embora ele se recuse a deixá-la partir. Mariana resolve visitar a mesma praça que costumava ir junto de Mario e de Marco, e fica chocada ao ver que Mario está vivo, esperando por ela. O falso morto explica que, por sorte, o trem se desviou da linha em que ele esperava pela morte. Em seguida, forjou a própria morte graças ao cadáver de um homem bêbado que fora atropelado, convenientemente por um trem, naquela mesma noite.

Marco também descobre a farsa, e leva Mario, sob a mira de um revólver para a mesma linha ferroviária, fazendo com que o antigo amigo fique parado à espera do trem. Mas uma vez mais, o destino age a favor de Mario, pois o trem segue em direção à

linha em que Marco se encontra, matando-instantaneamente. Em seguida, vemos a apresentação da sinfonia *Uma Vida Para Dois*, composta por Mario de Souza, e que acompanhando de sua esposa Mariana. A última cena mostra o nome de Marco de Souza sendo substituído nos letreiros pelo de Mario de Souza (figs. 61, 62 e 63). Fim.



Figuras 61, 62 e 63: A mão do destino presente em *Uma Vida para Dois* (1953).

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

O filme estreou em 10/12/1953, na cidade de São Paulo, no circuito Marrocos, Oásis, Sabará, Roxy, Star, Carlos Gomes, Vogue, Santo Antônio, Ipiranga-Palácio e São Geraldo²⁸⁹. Poucas opiniões de críticos da imprensa foram encontradas.

Pedro Lima, no Diário da Noite de 19/12/1953, condenou a falta de boas ideias em *Uma Vida para Dois*. “O filme é uma narrativa incolor, arrastada e sem nenhum ponto alto.” O elenco também não é perdoado, com Luigi Picchi “sem expressão e desajeitado”, Orlando Villar parecendo “cansado” e Liana Duval se esquecendo “de viver qualquer coisa”. Enquanto que, o diretor Armando de Miranda, ganhou o veredito mais favorável, e que “com um bom argumento pode mostrar coisa melhor”.

Van Jafa, em O Carioca de 09/01/1954, declarou que “tudo é da pior qualidade e espécie. Até a fotografia do senhor Ruy Santos, que esperávamos ser o ponto alto da fita (...)” Sobram farpas para os diálogos do filme, creditados a Sérgio Britto, e para a música de Walter Schultz, que “não chega a se ouvir”. Quanto ao elenco, classificou Luigi Picchi de “careteiro e fraco”, Orlando Villar de “fraquíssimo”, Liana Duval de “sem importância” e Jaime Barcelos, de “episódico e perdido naquele papel (...)”.

Uma Vida para Dois (fig. 64) é uma refilmagem, realizada pelo cineasta português Armando de Miranda, a partir de um longa-metragem de sua própria autoria, e lançado em Portugal: a versão de *Uma Vida para Dois*, de 1948 (fig. 65), estrelada por

²⁸⁹ Fonte: Cinemateca Brasileira.

Virgílio Teixeira (Mário Villar), Almeida Araújo (Marco Romano) e Leonor Maia (Dionísia). Não foi possível encontrar uma cópia disponível²⁹⁰ do filme original, para poder fazer uma comparação com a refilmagem de 1953, produzida pela Multifilmes.



Figuras 64 e 65: Os triângulos amorosos das duas versões de *Uma Vida para Dois*.

Fonte: Site Cinept – Cinema português²⁹¹ (filme original, à esquerda) /

Fotograma retirado do filme (refilmagem, à direita).

O melodrama de *Uma Vida para Dois* (versão Multifilmes) apresentou dois protagonistas masculinos intransigentes, mesmo com a fome lhes batendo na porta. Ao ser aconselhado a compor uma marchinha de carnaval, Mario responde sarcástico “*Muito obrigado. Estou farto de ouvir esse conselho. Mas não vou segui-lo, ainda que morra de fome. Se o senhor algum dia se interessar por música eu voltarei*”.

É quase como se intérprete de Mario, Luigi Picchi ainda não tivesse abandonado por completo a personalidade de Giovanni, o seu papel em *Modelo 19 – A ponte da esperança*. São personagens que preferem viver em cooperativas de amigos, e dividir os poucos bens que possuem, do que arrumar uma ocupação que eles considerariam indigna. Claro que isso, até o momento em que for conveniente.

Se o personagem de Marco/Orlando Villar não chega a ser tão arrogante, é capaz de pregar uma peça no editor que lhe menosprezou. Chega a entregar ao homem 30 páginas plagiadas de um romance de Shakespeare, para então dizer que são de sua própria autoria. O editor não reconhece de imediato a farsa, para contento de Marco.

²⁹⁰ A Cinemateca Portuguesa possui apenas trechos do filme: suporte original em película 35mm: no que respeita o paradeiro de materiais conhecidos, subsiste apenas a banda de imagem, muito incompleta (duração do material conservado: 22' / duração original: 97')

²⁹¹ <<http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/4039/Uma+Vida+para+Dois>> Acesso em 23/11/2016.

Embora os personagens de Mario e Marco passem por dificuldades, isso nunca fica muito evidente. Nunca são vistos fazendo algo, além de reclamar da própria sorte ou galantear Mariana, que após ser salva do assédio sexual do senhorio, passa a ter os dois amigos em alta conta. Como fazem para comer, lavar roupas, pagar o aluguel, comprar cigarros, o filme não se importou em explicar ao espectador.

Após descobrir que é Mario quem Mariana realmente ama, Marco arma uma nova farsa, agora para forçar a morte do amigo e ficar com o dinheiro do seguro. Mas o destino caprichoso vem em socorro de Mario, não uma, mas duas vezes até o término do filme. Da mesma forma como ocorreu em *Modelo 19*, Luigi Picchi vence a tudo e a todos, pelo gênio forte e pela insistência (e com o Destino dando uma pequena ajuda).

3.3.3. O Craque (1953)

Minutos antes do começo de uma importante partida de futebol entre o Corinthians e a (fictícia) equipe uruguaia do Carrasco, o principal jogador do time paulista, Baltazar, acaba cortado por causa de uma grave crise de apendicite. No lugar do artilheiro corintiano, é escalado o reserva Julinho, uma figura ainda vista com grande desconfiança por uma parte da torcida e da imprensa.

Em *flashback*, o espectador confere a história de Julinho (Carlos Alberto), jogador amador de futebol no interior, que sofre constantemente com problemas crônicos no joelho direito, apesar de sua inegável habilidade como driblador e como goleador. A dolorosa lesão no menisco existe desde a infância, quando o jovem Julinho caiu de uma árvore ao tentar colher frutas para sua amiguinha Elisa (Eva Wilma).

A relação de amizade entre os dois, com o passar dos anos se transformou em amor, mesmo com a diferença de classe social existente, sendo Julinho de origem humilde e um empregado como qualquer outro na fábrica de Armando, o pai de Elisa. Após pedir demissão, por causa de uma discussão com o patrão (que não consente, de forma alguma, com o namoro do subordinado com a filha), Julinho resolve apostar no conselho de seu amigo Alfredão (José Carlos Burle). O rapaz viaja até a capital paulista para participar de um teste de seleção de jogadores para a equipe do Corinthians, aproveitando que Alfredão diz ser conhecido do técnico do time. A notícia da partida de Julinho da cidade é bem aceita por Manuel (Herval Rossano), o rival pelas atenções de Elisa desde a infância. Após um desentendimento entre Julinho e Elisa, Manuel parece finalmente, ter o caminho livre para conquistar a garota.

Bem sucedido na peneira, Julinho aceita se submeter a uma cirurgia que, de acordo com o médico do time, vai deixá-lo com o joelho completamente curado, de uma vez por todas. A operação cirúrgica é bem-sucedida, mas o esportista ainda não encontrou a confiança necessária para perder o medo de se machucar em campo e conseguir jogar tudo o que seu potencial exige. Neste ponto, a história chega afinal, ao dia do grande jogo apresentado no início do filme: a decisão do torneio internacional da Taça da Amizade²⁹², disputado pelas equipes do Corinthians e do Carrasco.

Julinho entra em campo sob o olhar atento do público do estádio do Pacaembu, enquanto que em sua cidade natal, os familiares e os amigos se reúnem pelas ruas para prestar atenção na locução do rádio, a cargo do radialista Blota Jr. (1920-1999). Após ouvir a voz de Julinho e se aborrecer com Manuel, Elisa abandona o pretendente, e decide dirigir o seu automóvel até a capital, para encontrar Julinho no estádio.

No Pacaembu, o 1º tempo se encerra com a boa vantagem de 2x0 para o time do Carrasco, e Julinho ainda sendo uma incógnita. Começa a fase complementar e o Corinthians consegue fazer um gol, diminuindo a vantagem do adversário. Jogando com muito empenho e habilidade, Julinho sofre uma grave falta, machucando o mesmo joelho de antes. No ambulatório, o médico o aconselha a desistir da partida, caso contrário, a contusão o fará encerrar a carreira prematuramente.

Decidido a completar a partida de qualquer jeito, Julinho pede para que o médico aplique uma anestesia no local, tendo a certeza de que este será o último jogo profissional de sua vida. De volta ao campo, consegue empatar a partida, para em seguida desperdiçar um pênalti, aumentando ainda mais seu drama pessoal. Elisa chega ao estádio do Pacaembu a tempo de ver Julinho marcar o terceiro gol do Corinthians, o gol da vitória. É última partida profissional de Julinho e a esperada revanche do futebol brasileiro sobre um time uruguaio, desde a Copa do Mundo de 1950. Fim.

O filme estreou no dia 22/12/1953, na cidade de São Paulo, no circuito Marabá, Ritz São João, Ritz Consolação, Monark, Plaza, Fênix, Radar, Rialto, Glória, Sammarone, Tropical, Hollywood, Lins, Icarai e São José²⁹³.

²⁹² As imagens utilizadas em *O Craque*, na verdade, são do Torneio Octogonal Rivadavia Corrêa Meyer, disputado entre os dias 07 de junho e 04 de julho de 1953, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Os times que participaram foram Corinthians, São Paulo, Olímpia (do Paraguai) e Sporting (de Portugal), pelo grupo de São Paulo; e Vasco da Gama, Fluminense, Botafogo e Hibernian (da Escócia), pelo grupo do Rio de Janeiro. O campeão invicto da competição foi o Vasco da Gama (Jornal do Brasil, de 08/07/1953).

²⁹³ Fonte: Cinemateca Brasileira.

Eli Azeredo, na Tribuna da Imprensa, de 29/03/1954, avisa que *O Craque* é um dos filmes “da série que quase forçou a Multifilmes a fechar as portas”, e que não passa de “mais uma tentativa fracassada de explorar o futebol no cinema brasileiro”.

Luiz Carlos Bresser-Pereira, em O Tempo de 30/12/1953, proclama *O Craque* como “um filme superficial e inexpressivo”, ainda que admita ser provavelmente o melhor filme com a marca da companhia de Mairiporã. Ainda assim, “apresenta um valor muito relativo em face da mediocridade dos filmes que Mario Civelli tem produzindo”. Diante de personagens que “são silhuetas”, situações “falsas e esquemáticas”, para Bresser-Pereira, o pior é a direção de José Carlos Burle: “péssimo ator, não sabe também orientar os demais intérpretes”.

O Craque foi o 1º filme realizado por José Carlos Burle nos estúdios da Multifilmes, e o 2º filme em que utilizou o futebol como pano de fundo. Sua experiência anterior foi com *O Gol da Vitória*, de 1945, “produção da Atlântida com Grande Otelo no papel do jogador Laurindo, personagem que, em muitas cenas, lembra passagens da vida de Leônidas, ainda o futebolista da hora” (ZANIN, 2006, p. 19-20)

Como destacou Máximo Barro “O argumento de *O Craque* fora concebido como uma cinebiografia romantizada e livre da maioria dos jogadores brasileiros provindos da várzea e que conhecem a glória efêmera dos estádios.” (STERNHEIM, 2007, p.67) Além dos argumentistas da Multifilmes, Barro também culpa o diretor Burle pelos erros ao retratar o esporte mais popular do Brasil: “Parece que o material transitou por todos eles, cada qual piorando um pouco, porque segundo Burle, aflito com tanta incompetência, resolveu chamar para si a responsabilidade” (2007, p. 257).

Apesar do tema, *O Craque* é um filme totalmente desprovido do sendo popular, se limitando mostrar somente cenas de arquibancada do Pacaembu, e que nunca interagem perfeitamente com as imagens dos jogadores em campo. Outro exemplo seria a sequência em que os amigos de Julinho estão em frente à casa de sua mãe, ouvindo a final do Torneio da Amizade pelo rádio. Em nenhum momento parece que estamos assistindo a uma partida envolvendo um dos times de futebol de maior torcida do país, ainda mais contra um adversário de origem uruguaia. Os problemas crônicos do Joelho de Julinho não são capazes de criar uma empatia maior, junto ao público. Sem apresentar um romance bem caracterizado ou conseguir criar cenas envolventes de futebol, o filme fica à deriva, arrastado, servindo apenas para conter mais uma saga de predestinação típica, que a Multifilmes estava apresentando desde 1952.

O radialista Hélio Thys (1925-2002), um dos argumentistas originais de *O Craque*, revelou que, de início, a intenção com o filme era completamente diferente²⁹⁴. Em uma matéria da revista *Tela Ilustrada* nº 11, de março de 1962, Thys escreveu:

Nossa pretensão inicial era fazer um filme barato e popular, com a técnica neorrealista, usando os craques do Corinthians, gente de rua, gente que nunca tinha feito cinema. A história era simples, mas honesta. Sem concessões e sem pieguice. (...) Ao receber o roteiro, porém, Burle sorriu: aquilo só em Hollywood poderia ser feito. Ou na Itália. Nunca no Brasil. Onde já se viu começar a história antes dos créditos do filme? As primeiras quarenta páginas, as de ambientação foram imediatamente rasgadas (1962, p. 34).

Com relação ao longa *O Craque*, também parece existir alguma inspiração de matriz italiana: *Gli Eroi della Domenica* (Mario Camerini, 1952) (figs. 68 e 69). O filme apresenta o drama de um time de futebol provinciano (o qual nunca é revelado). Entre as várias linhas do roteiro, temos o drama de Gino Bardi (Raf Vallone), um veterano centroavante em decadência, e que descobre ter uma grave doença que obrigará a deixar os campos. Com mais riqueza dramática do que visto em *O Craque*, o filme de Camerini (um dos diretores precursores do “telefone branco”) é suspeito de servir como base para várias sequências da produção da Multifilmes.



Figuras 66, 67, 68 e 69: Coletânea de cenas de *O Craque* (1953) – acima - e de *Gli Eroi della Domenica* (Mario Camerini, 1952) – abaixo - produção inédita no Brasil.

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

²⁹⁴ Alberto Dines também foi um dos autores da história original.

3.3.4. Chamas no Cafezal (1954)



Figuras 70 e 71: Sequência de abertura de *Chamas no Cafezal* (1953).

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Chamas no Cafezal conta as desventuras de Angélica (Angelika Hauff), uma carioca da capital, recém-casada com o cafeicultor paulista Anésio (Guido Lazzarini). O novo casal chega até a fazenda de Anésio, apenas para descobrir que boa parte dos bens foram reivindicados por um banco, após o proprietário se endividar.

A primeira impressão de Angélica com a fazenda não foi das melhores, e a mulher também se decepciona ao perceber que viverá num casarão decadente, com pouco acesso à energia elétrica, com empregados mal pagos e de hábitos precários. Convivendo também com um marido que desaparece por vários períodos de tempo sem nada explicar, e que começa a tratá-la de modo indiferente e por vezes agressivo. A heroína tenta entender melhor o comportamento do marido, mas várias pessoas da fazenda são alusivas com relação ao passado de Anésio, inclusive o capataz da fazenda, Zé Pião (Luigi Picchi), a pessoa que se mostra mais amigável com ela.

Ao tentar explorar os espaços proibidos (principalmente uma mata fechada repleta de perigos como cobras e barrancos) Angélica é levada por Zé Pião ao casebre de Nhá Vera, uma velha senhora negra, que habita a fazenda e parece dedicar-se ao misticismo, pois sua casa é repleta de velas, mesmo durante o dia. Nhá Vera dá algumas informações sobre um antigo mistério a Angélica, comparando-a com uma certa “Caboclinha” – que, logo saberemos, virá a ser a misteriosa mulher cujo retrato Anésio esconde em um quarto trancado, nos arredores da fazenda.

Anos antes, Anésio havia se apaixonado pela Caboclinha, jovem filha de empregados da fazenda. Anésio engravidou a moça, obrigando seus pais a aceitarem o casamento entre patrões e subordinados. No entanto, as duas famílias morrerem juntas

num terrível acidente de carro, no dia da cerimônia, e Anésio, sentindo-se para sempre culpado e maldito, acabou sendo visto da mesma forma pelos moradores da região.

A situação da fazenda se agrava, pois Anésio se recusa a colocar fogo no cafezal, para evitar a geada, pois isso destruiria o seu santuário da Caboclinha. Aproveitando que Anésio fora novamente ao banco, tentar adiar um pagamento de prestação, Angélica e Zé Pião lideram os empregados a colocar fogo na plantação. O resultado é a salvação tripla para Anésio: a safra agora está segura, os traumas do passado terminaram e o casamento com Angélica terá um futuro. Fim.

O filme teve sua primeira exibição no I Festival Internacional de Cinema, no dia 21/02/1954²⁹⁵. Estreou comercialmente em 11/08/1954, em São Paulo, no circuito Ipiranga; Santa Cecília; Universo; Riviera; Roma; Júpiter; Paris; Excelsior; Estrela; Vitória²⁹⁶. A montagem assinada por Gino Talamo ganhou o Prêmio Saci (SP) e o Prêmio Governador do Estado (SP), ambos em 1954.

M. Ayres da Cruz, no Cine Reporter de 14/08/1954, declarou que apesar de todo o aparato técnico a disposição, o filme “*não logrou o agrado do público.*” Os motivos listados são a “*história fraquíssima*” e a “*interpretação teatral de todos os artistas*”.

Van Jafa, em A Noite de 26/07/1954, declarou que *Chamas no Cafezal* é “*um desastre completo*” e se utilizou de um palavreado forte para se referir aos trabalhos do diretor de fotografia, Giulio de Luca, e dos argumentistas do filme, sendo que depois “*nada restava mesmo para o Sr. José Carlos Burle tentar dirigir a fita*”. A música de Claudio Santoro, de acordo com Jafa, “*é uma coisa épico-dramática que nada tem com a história misteriosa (do filme)*”. Do elenco, Angelika Hauff é poupada, ganhando elogios de “*bela e excelente*”, porém é “*mais uma vez sacrificada inutilmente*”.

Em *Chamas do Cafezal*, Angélica personifica o ideal dos personagens predestinados da Multifilmes. Com um passado não revelado, mas apenas sugerido (de uma mulher ousada, da sociedade carioca), a moderna Angélica acaba descobrindo por acaso a chave do quarto em que se escondem os segredos de Anésio. Consegue assim compreendê-lo, e fazer a ponte entre a aristocracia rural e os serviçais, colocando-se como conciliadora e obrigando a decadente elite rural a enfrentar seu passado. O esforço dela ao ordenar que os empregados incendeiem a mata preservada por Anésio, para proteger o cafezal de uma geada, consegue ao mesmo tempo salvar o casamento, resolver um trauma do passado e evitar um conflito de classes.

²⁹⁵ Fonte: Última Hora (RJ)

²⁹⁶ Fonte: Cinemateca Brasileira



Figuras 72 e 73: Sequência de encerramento de *Chamas no Cafezal* (1954).

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Para Célia Tolentino (2000, p. 54), *Chamas no Cafezal* tematizava a crise da aristocracia cafeicultora através da crise de Anésio, que, apesar de possuir uma fazenda potencialmente produtiva, prefere deixá-la repleta de segredos e de lugares proibidos, ele preserva intocado o bosque no qual ocorreria sua festa de casamento, mantendo os restos do banquete e o túmulo da amada morta. Não por acaso, mesmo antes de descobrir o segredo do marido, Angélica, entediada e decepcionada com a rotina e com o mau humor do companheiro, afirma a ele que “*Isso aqui é você*”, propondo uma ligação direta entre a crise econômica e o comportamento esquizoide de Anésio.

No momento em que Angélica assume o risco de comandar o fogo que purifica, ela finalmente se coloca ao lado de Anésio como proprietária da fazenda – atitude pela qual é premiada na cena final (**fig. 73**), na qual se vê o sucesso da fazenda e o beijo apaixonado do casal enquanto os letreiros finais começam.

3.3.5. A Sogra (1954)



Figuras 74 e 75: Sequência de abertura de *A Sogra* (1954).

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Arquimedes (Procópio Ferreira) é o chefe da estação ferroviária da cidade de Tormento. O nome do local serve para lembrar-lhe de sua rotina diária, atormentado sem descanso pela sogra, Dona Carmina (Maria Vidal). Apesar da bondade e da compreensão da esposa Ana (Ludy Veloso) e da filha Cecília (Eva Wilma), Arquimedes apenas tem tranquilidade quando está no trabalho ou jogando cartas com os amigos.

Mesmo ganhando algum dinheiro no jogo do bicho - ao apostar no jacaré em homenagem à sua sogra - Arquimedes pouco a pouco, começa a perder o prazer na vida. Sua melancolia se agrava ao saber que a filha irá viajar sozinha para São Paulo, a fim de visitar uma tia (e se possível, encontrar um pretendente). Na capital, Cecília conhece Armando Botelho (Herval Rossano), rapaz “*de uma família muito antiga e estudante de engenharia*”. Os dois rapidamente se apaixonam e as boas novas chegam a Tormento, para alegria dos pais, em especial de Arquimedes, que passa a sonhar acordado, imaginando que Cecília irá se mudar para São Paulo, levando junto Dona Carmina.

Quando Armando chega a Tormento, encontra Arquimedes, sem que um saiba quem seja o outro. Ao descobrir os planos do pai de Cecília em relação à sogra, Armando sobe no primeiro trem de volta para São Paulo. O mal entendido deixa Arquimedes ainda mais desconsolado. Os seus amigos mais próximos, liderados pelo Padre Anselmo (Waldemar Seyssel), resolvem vir em auxílio ao companheiro, e tentam achar um novo pretendente para Cecília, que é claro, levará Dona Carmina de brinde. O escolhido do momento é Getulino (Elísio de Albuquerque), o deslocado poeta dândi da cidade de Tormento. Ainda que Arquimedes tente empurrar o futuro genro para Cecília, a presença de Dona Carmina acaba por afugentá-lo definitivamente.

Para a sorte de Arquimedes, Armando retoma o interesse em se casar, e seu próprio pai, Luís (Sergio Oliveira) vem pedir a mão de Cecília em nome do filho. Sentindo que Luís e Carmina se mostraram muito próximos, Arquimedes começa a passar, anonimamente, bilhetes de amor ao casal, dando início a um namoro entre eles. Tudo indica que haverá um casamento duplo na família, mas a sorte de Arquimedes retrocede um pouco quando sua sogra descobre que Luís usa peruca, perdendo o interesse por ele. Cheio de raiva, Arquimedes destrói completamente a tal peruca.

No dia do casamento de Armando e Cecília, toda a cidade já está sabendo que Luís usa cabelo falso. Após o fim da cerimônia, Luís vai à estação de trem, rumo a São Paulo. Correndo para a estação, Arquimedes e uma comitiva de amigos e familiares, tentam impedir que Luís deixe a cidade, mas não obtém sucesso. Algum tempo depois,

um senhor idoso aparece na estação de Tormento, dizendo-se viúvo e à procura de um hotel para repousar. Arquimedes não perde tempo, e o leva para sua casa. Fim.

O filme estreou em 10/11/1954, na cidade de São Paulo, no circuito Ipiranga; Paratodos; Rosário; Cruzeiro; Nacional; Paramount; Universo; São Pedro; Brasil; Riviera; Roma; Júpiter; Lux e Maracanã²⁹⁷. Uma única fortuna crítica foi encontrada:

Luis Alípio de Barros, em *A Última Hora* de 02/09/1954, é condescendente com a última produção de Mario Civelli na Multifilmes. “*A gente suporta o filme da primeira a última cena e muitas vezes, ri com as situações (...)*” Procópio Ferreira está “*muito bem dentro do papel*” e o crítico ainda elogia as atrizes Ludy Veloso e Eva Wilma. O diretor Armando Couto, por sua vez, “*redimiou-se das terríveis experiências de Modelo 19*”. A cotação é “*razoável, dentro das limitações do cinema nacional*”.

Último filme dirigido por Armando Couto na Multifilmes, e também o último com envolvimento de Mario Civelli, que foi desligado da companhia, no momento em que *A Sogra* se encontrava em processo de montagem. É outra comédia de costumes, que tentar repetir o grande sucesso de *O Comprador de Fazendas*, da Maristela, e a razoável aceitação de *O Homem dos Papagaios*. Lançado somente no final de 1954, o filme já representava o produto de um estúdio respirando por aparelhos. Sem Civelli, atuando no centro nervoso, a Multifilmes não conseguiu manter a linha de produção ativa, e Anthony Assunção se mostrou mais interessado em saldar todas as dívidas deixadas após o 1º ano de administração, do que em produzir novos filmes.

Com Procópio Ferreira, mais uma vez sendo o centro das atenções, e com o trabalho de direção, novamente, sem brilho e sem novidades de Armando Couto, a comédia *A Sogra* não corre riscos. Foi o 2º filme de um contrato de três, assinado entre o Ferreira e a Multifilmes. O próximo filme, *O Grande Natal*, baseado em peça de Afonso Schmidt, também deveria ser dirigido por Couto, mas não houve tempo. Comparado com *O Homem dos Papagaios*, houve uma mínima repercussão de *A Sogra* junto à crítica, alguma publicidade em revistas e jornais.

A característica mais interessante de *A Sogra*, é que apresentou um desenvolvimento narrativo que destoou das peripécias de sucesso que a Multifilmes apresentou até aquele momento. Por causa disso, o filme terminou sendo um melancólico e apropriado canto de cisne de Mario Civelli em Mairiporã.

²⁹⁷ Fonte: Cinemateca Brasileira

As armações de Arquimedes/Procópio para se livrar da sogra, agora estão sujeitas à ação caprichosa do destino, que não é mais uma entidade amigável, disposta a ajudar os protagonista das produções da Multifilmes. Primeiro, o acaso atrapalha o casamento da filha de Arquimedes, quando ele próprio, inadvertidamente, afugenta o futuro genro com os planos de mandar a sogra morar com filha em São Paulo. Mais tarde, Dona Carmina (a sogra), sem querer descobre que seu pretendente Luís faz uso de uma peruca, acabando com o namoro entre eles, e cancelando a mudança para fora da cidade de Tormento (o que deixa Arquimedes furioso).

Em um determinado momento de *A Sogra*, quando Cecília (a filha de Arquimedes) está passeando pela cidade de São Paulo, assistimos a diversas imagens da cosmopolita metrópole paulista, com o narrador explicando que um noivo paulista talvez seja a solução para o aflito Procópio Ferreira: *“E depois é preciso que ele apareça. Ele é a salvação, a última esperança de Seu Arquimedes. Sem ele tudo estará perdido e Seu Arquimedes condenado a carregar a sua cruz até o fim de seus dias.”* A grande metrópole tem as respostas para Arquimedes, na figura de um estudante de engenharia, filho de família quatrocentona. Diferente de *O Homem dos Papagaios*, onde tínhamos o caloteiro perdoado Epaminondas (Procópio), em *A Sogra*, a elite bandeirante não resolve toda a situação, porque Arquimedes interfere na própria sorte ou porque Dona Carmina não aceita a elite da forma como ela é. Com ou sem cabelo. Em relação à dupla da cidade de Tormento, até o Destino precisa trabalhar com mais afinco.



Figuras 76 e 77: A partida de Luís em *A Sogra* (1954).

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Talvez não exista melhor imagem simbólica em todas as produções da Multifilmes, do que a partida de Luís da estação de trem em *A Sogra*. (figs. 76 e 77). Mesmo com Arquimedes, a família e os amigos correndo para evitar a fuga de Luís (o que deveria levar a sogra rabugenta embora), eles só conseguem na estação a tempo para ver Luís acenando ao longe. Uma das últimas cenas, do último filme de Mario Civelli no estúdio, contrasta com as primeiras sequências de *Modelo 19* (figs. 78 e 79), o longa-metragem que começou independente e que depois acabou levando ao surgimento da marca Multifilmes S.A.. O antes e o depois: em *Modelo 19*, a alegre chegada dos imigrantes europeus, por navio, e a promessa de grandes possibilidades; em *A Sogra*, a partida triste, via trem, das esperanças do protagonista. Pelo menos, momentaneamente, pois Arquimedes continuará a tramar uma maneira de se livrar da indesejada sogra. Assim como Mario Civelli, deposto de seu cargo da Multifilmes, continuou a sua jornada como diretor e produtor (e mais tarde, como distribuidor de filmes europeus), ao longo das próximas décadas, até sua morte, em 1993.



Figuras 78 e 79: A chegada dos imigrantes em *Modelo 19* (1952).

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

3.4. Comentários sobre as produções não disponíveis

As obras discutidas neste tópico não possuem cópias disponíveis para a consulta, assim como os materiais originais estão em condições precárias, ou com o paradeiro desconhecido por décadas. Os resumos e análises foram feitos a partir do levantamento dos roteiros originais dos filmes, e da cobertura da imprensa da época.

3.4.1. Destino em Apuros (1953)



Figura 80: Foto promocional de *Destino em Apuros*.

Fonte: Revista O Cruzeiro nº 36, de 20/06/1953.

O resumo a seguir, foi baseado em uma leitura do roteiro original de *Destino em Apuros*²⁹⁸: O protagonista é Rodolfo (Hélio Souto), um jovem corretor imobiliário, que durante um encontro casual no meio da rua, com um desconhecido, acabou trocando a sua pasta com a do outro homem. Assim que chega ao quarto, que divide com o amigo Alberto (Jaime Barcelos), percebe que a pasta não é sua, e que estranhos papéis dentro dela relatam diversas atividades futuras, e que envolvem sua pessoa. Rodolfo não acredita em nada daquilo, ao contrário de Alberto, cada vez mais intrigado.

O rapaz decide devolver a pasta para o verdadeiro dono, e o encontra graças ao endereço que está gravado no próprio objeto. Alberto chega até um luxuoso edifício, subindo ao topo, no quadragésimo andar para encontrar um senhor bem elegante (Paulo Autran) e seu secretário particular, Waldemar (Armando Couto). Sem revelar o seu real nome, o homem misterioso devolve a pasta que pertence a Alberto, e diz que muito provavelmente, os dois ainda irão se encontrar de novo. Ao deixar o prédio, Alberto

²⁹⁸ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

descobre que a construção possui apenas seis andares, ao invés dos quarenta que ele havia subido com o elevador. Percebendo que sua pasta ainda contém os papéis premonitórios, ele começa a aceitar, que aquilo pode não ser só uma coincidência.

Durante a noite, Rodolfo e Alberto vão encontrar Irene (Beatriz Consuelo), bailarina integrante do Teatro Municipal e prima de Alberto. Rodolfo está sempre sob o olhar atento do misterioso e elegante cavalheiro, que a esta altura, o espectador já percebeu que se trata do próprio Destino personificado. Dentro de uma refinada boate, Rodolfo e Irene apaixonam-se, fazendo com que, em seguida, o Destino revele para Waldemar (o secretário), que ele está muito interessado na situação daquele rapaz. Também confessa que sempre é possível para um ser humano escapar do Destino...

No dia seguinte, Irene resolve acompanhar a dupla e, junto com eles, vai tirar a cisma com aquela maleta mágica e os papéis que preveem o futuro. No jôquei clube, o grupo aposta nos exatos cavalos que estariam predestinados a vencer. Com o resultado positivo, os três ficam felizes, mas também apavorados com as possíveis consequências daqueles atos, e decidem tomar mais cuidado. Naquele mesmo dia, fazendo uso da pasta, Rodolfo salvou uma criança de um grande incêndio, descobriu que data de sua morte já está marcada, e conseguiu escapar de assaltantes, dispostos a roubar o dinheiro que ganhou na corrida de cavalos. O dinheiro do prêmio, infelizmente, acabou indo embora, levado por engano numa trouxa de roupa, em um caminhão da lavanderia.

Rodolfo e o Destino se encontram uma vez mais, com o protagonista perguntando se existe, de fato, alguma chance dele escapar da morte. O Destino lhe diz que para tanto, deverá praticar 100 boas ações, até às 9 horas da manhã do dia seguinte. Irene surge com a ideia de pegar o dinheiro ganho com os cavalos, e ajudar uma pessoa de cada vez, mas Rodolfo avisa que perdeu o dinheiro. O casal decide ir atrás do caminhão da lavanderia, e descobre que a trouxa de roupa foi levada até uma residência nos arredores de Campinas. Seguindo até o local dentro de carro de polícia, os amigos pedem para que o oficial acelere, pois eles precisam chegar antes da fatídica hora.

Uma parte da estrada está em obras, e o carro de polícia passa próximo a um uma explosão. O veículo é parcialmente atingido, mas ninguém se machuca de modo sério. Ao saber do acidente, uma senhora se aproxima, e Rodolfo descobre que o dinheiro está com ela. Dona Cecília é a responsável por uma creche com 100 crianças que seriam despejadas, não fosse o dinheiro que veio em uma trouxa de roupa. Cecília agradece a Rodolfo pela caridade, e o apresenta ao principal filantropo e padrinho do orfanato: um senhor misterioso bastante elegante, que Rodolfo já conhece bem. Fim.

O filme estreou em 15/10/1953, em São Paulo, no Ipiranga; Ópera; Alhambra; Esmeralda; Majestic; Paramount; Jóia; Itamarati; Nacional; Cruzeiro; Climax; Riviera; Piratininga; Roma; Brasil; Paris; Maracanã; Cinemar; Júpiter; Imperial; Colonial; São Caetano²⁹⁹. A fotografia colorida a cargo de H.B. Corell foi contemplada com dois prêmios: o Saci de Melhor Fotografia em Anscolor; e o Índio de Menção Especial da Revista Jornal de Cinema, ambos em 1953.

Eli Azeredo, na Tribuna da Imprensa de 05/11/1953, escreveu que *“seja por incapacidade, seja por impotência ante “as exigências da fotografia em cores e do produtor a direção de Remani não se faz notar.”* Disse ainda que *“os exteriores são bons (ou excelentes, como no jockey e no incêndio) e os interiores com altos e baixos. Na “boite”, as cores são péssimas, e deixam a desejar em quase todas as cenas”.* Quanto ao elenco, *“salvam-se apenas Beatriz Consuelo (...), Jaime Barcelos e Ítalo Rossi (o presidiário) (...) Inezita Barroso (...) está muito mal aproveitada, mas consegue impor-se, no segundo número.”* Termina sua crítica negativa afirmando que *“a música de Francisco Mignone tropeça em muitos diálogos, satisfazendo algumas cenas.”*

Pedro Lima, em O Jornal, de 06/11/1953, taxou que *“para se fazer um filme, é necessário algo mais do que fotografia: é preciso também tratamento cinematográfico, principalmente cenarização e direção”.* Reclamou do desenvolvimento da história (*“Fica-se o tempo todo esperando a razão de ser das coisas e seu desenvolvimento lógico, mas nada acontece...”*) e das atuações de Hélio Souto e de Jaime Barcelos, ainda que tenha poupado Beatriz Consuelo um pouco: *“Andou o filme todo, porque não sabia o que tinha a fazer, dançou em sonhos e deve ter acabado o seu trabalho sem adivinhar o que estava interpretando.”* Depois de dizer que o diretor Ernesto Remani *“é uma negação”*, Lima elegeu Mario Civelli como o maior culpado pelo fracasso. *“Afim não basta querer fazer filmes, é preciso cuidar de sua base. E o Destino em Apuros, nem mostra nenhuma história para ser, sequer, levada a conta de brincadeira”.*

Waldemir Paiva, em O Mundo, de 05/11/1953, criticou as seqüências musicais, e concluiu que, para aproveitar *“a verdadeira qualidade”* de Beatriz Consuelo, *“improvisaram um pequeno “ballet”, que embora seja uma cópia das fantasias americanas, possui a mais desconstruída coreografia e não tem nenhuma ligação com a história”.* O trabalho de H.B. Corell *“nem sequer merecia citação”*, enquanto que a *“música de Francisco Mignone não possui nenhum efeito funcional”.*

²⁹⁹ Fonte: Cinemateca Brasileira

Y. Maia, na *Imprensa Popular*, de 06/11/1953, destacou que a história não passa de um rabisco mau feito por Civelli, e a respeito da fotografia, disse que “*se o desenho já era ruim, ficou acrescido de um mau colorido*”. Apontou ainda, que trama também era decalcada em *O Tempo é uma Ilusão* e em outros filmes: “*Colocou uma valsa dentro do carnaval (...) e pipocou um destino para amarrar as situações acotoveladas em busca de um final à moda de Frank Capra*”.



Figuras 81, 82, 83 e 84: Coletânea de cenas de *O Tempo é uma Ilusão* (1944)

Fonte: Fotogramas retirados dos filmes.

A semelhança do filme de Ernesto Remani com *O Tempo é uma Ilusão* (*It Happened Tomorrow*, 1944), de René Clair, não foi lembrada apenas por Y. Maia. Também na opinião de Máximo Barro, o filme constituiu um plágio, e ele nota que “*Uma das fontes de Civelli era vender argumentos para a Multifilmes. Se pelo menos fossem originais, ainda poderia ser perdoado, mas o original de Destino em Apuros era praticamente O Tempo é uma Ilusão, de René Clair-Dudley Nichols*³⁰⁰” (2007, p. 260).

A clássica comédia de René Clair (1898-1981) contava a fantástica aventura de Lawrence Stevens (Dick Powell), um escritor de obituários do final do século XIX, que ganha um jornal mágico de um recém-falecido jornalista (John Philliber) (**figs. 81, 82, 83 e 84**). Com o papel em mãos, Lawrence passa por uma série de situações que seriam reaproveitadas, mais tarde, por *Destino em Apuros*: ganha dinheiro nas corridas de cavalos, enfrenta perigosos assaltantes, descobre a data exata de sua morte.

³⁰⁰ Dudley Nichols (1895-1960), roteirista de *O Tempo é uma Ilusão*, e de inúmeros outros clássicos do cinema de Hollywood: *O Delator* (*The Informer*, 1935), de John Ford; *O Homem que quis Matar Hitler* (*Man Hunt*, 1941), de Fritz Lang; e *Esta Terra é Minha* (*This Land is Mine*, 1943), de Jean Renoir.

3.4.2. Fatalidade (1953)



Figura 85: Foto publicitária de *Fatalidade*

Fonte: Revista O Carioca (nov/1953)

O breve resumo a seguir, foi baseado em uma leitura do roteiro original de *Fatalidade*³⁰¹: A pintora Gabriela de Queiróz (Angelika Hauff) descobre que sua filha adolescente Lúcia (Célia Helena) foi trocada na maternidade. Sua verdadeira filha, Beatriz, faleceu de uma grave doença, dois anos atrás. Os pais adotivos de menina eram o casal Antonio Delpeche (Guido Lazzarini) e Vera Delpeche (Lisca Ayde). Antonio é um famoso proprietário de joalherias, enquanto sua esposa passa os dias a alucinar, tendo sofrido um colapso mental após a morte da filha. Nenhum deles sequer suspeitou de que Beatriz não fosse a sua filha legítima.

Os caminhos de Gabriela e de Antonio se cruzam, com eles pouco a pouco, descobrindo a verdade sobre o passado de suas filhas. Gabriela tornou-se viúva depois que seu marido morreu em um desastre de trem, e agora ela teme que Antonio leve Beatriz para longe dela, deixando-a sozinha no mundo. Ao mesmo tempo, Lúcia começa a desconfiar da mãe que a criou até aquele momento.

De comum acordo, Gabriela e Antonio procuram um médico especialista para tratar o problema de Vera. Em uma tentativa de curá-la, o doutor aconselha a eles que apresentem Lúcia para Vera, mas dizendo que a menina, na verdade, é sua “filha” Beatriz, ainda viva. O choque promove resultados favoráveis. Vera acaba curada graças à atitude do trio (Antonio, Gabriela e Lúcia) e reconhece que a sua verdadeira filha,

³⁰¹ Roteiro depositado nos arquivos multimeios do Centro Cultural São Paulo - CCSP.

Beatriz, está viva. Vera também promete que ela e Gabriela amarão Beatriz juntas, da mesma maneira, e para o resto de duas vidas. Fim.

O filme estreou em 14/12/1953, em São Paulo, no Marrocos, Oásis, Sabará, Roxy, Carlos Gomes, Vogue, Santo Antonio, Ipiranga-Palácio e São Geraldo³⁰². *Fatalidade* é uma das produções menos lembradas³⁰³ da Multifilmes, com poucas referências na historiografia de cinema ou fortuna crítica encontrada.

Na Última Hora de 16/12/1953, o cineasta e também crítico Luís de Barros, conclui que a produção da Multifilmes, *"ainda não é o filme que poderá justificar a edificação de estúdios em Mairiporã"*. A história se mostra incapaz de interessar a plateia, *"que por sinal, era diminuta para uma sessão noturna, em dia de lançamento"*. Outros adjetivos usados para o filme são *"monótono, arrastado, soporífico, cheio de incongruências de situações falsas e muita vez ridículas."* São poupadas por Barros, a atriz principal Angelika Hauff, que aparece *"muito bonita e com uma grande dignidade em cena"*, e Lisca Ayde, *"que valoriza como autêntica atriz, um pequeno papel"*.

Eli Azeredo, na Tribuna da Imprensa de 18/12/1953, reclama do roteiro, citando *"a 'via-crucis' traçada pela sádica falta de imaginação do 'escritor' Jacques Maret, transformado agora em argumentista-roteirista-diretor por obras e graça de Mario Civelli, o Todo-poderoso."* Diz que a trama apresenta questões que só poderão interessar a *"quem aguentar mais de trinta minutos da produção nº4 dos estúdios de Mairiporã"*. Azeredo termina concluindo – em uma crítica irônica ao trabalho não de Maret, mas de Luís de Barros - que *"é um filme deliberadamente ruim, realizado às pressas, com erros rudimentares de lógica e de iluminação"*, e que *"como diretor do elenco, Monsieur Maret é inacreditável. Nem Luís de Barros é tão ruim"*.

3.4.3. Fortunas Escondidas (1954)

Um curta-metragem que foi produzido em decorrência das filmagens de exteriores para o projeto não realizado *Banana Brava*. A direção foi creditada a H.B. Corell, fotógrafo de *Destino em Apuros*, que viajou até a região do Araguaia para a coleta de material. Uma nota publicada na Revista Manchete nº88, de 26/12/1953, relatou que os registros filmados serão, mais tarde, utilizados como *"planos para back-projections de 'Banana Brava'"* (p. 27).

³⁰² Fonte: Cinemateca Brasileira.

³⁰³ Em entrevista concedida em 2012, o assistente de produção Glauco Mirko Laurelli pouco se lembrou da trama de *Fatalidade*.

A Multifilmes selecionou *Fortunas Escondidas* e *Chamas no Cafezal* para representar o estúdio no I Festival Internacional de Cinema, que ocorreu de 12 a 26 de fevereiro de 1954. Para divulgar o documentário a cores, uma nota de propaganda circulou por alguns veículos de imprensa:

No I Festival Internacional de Cinema, a ser realizado em São Paulo no próximo ano, apresentar-se-á um documentário em cores, rodado às margens do rio Araguaia. Trata-se de *Fortunas Escondidas*, filme de curta metragem que revela os lugares maravilhosos próximos ao Rio Araguaia e as verdadeiras fortunas naturais escondidas naquelas terras inexploradas. O cansativo trabalho dos garimpeiros a procura de preciosas pedras e a caça dos índios aos jacarés, constituem alguns dos pontos focalizados por este documentário rodado em “Ansco Color” (Cine Reporter, 19/12/1953).

Os únicos registros que encontrei sobre a confirmação da exibição do curta-metragem foi a cobertura feita pelo jornal O Estado de São Paulo³⁰⁴, durante os dias em que o festival ocorreu, além de uma pequena menção na Revista Anhembi v.14, nº40, pela coluna Cinema de 30 Dias, de B. J. Duarte. Ainda assim, o título do filme apareceu errado: “da fita colorida Tesouros Escondidos (sic) da Multifilmes transparecia de fato o Mato Grosso” (1954, p. 204).

3.4.4. A Outra Face do Homem (1954)



Figura 86: Foto publicitária de *A Outra Face do Homem*
Fonte: Revista O Carioca (nov/1954)

³⁰⁴ De acordo com a cobertura do Estado de São Paulo, *Fortunas Escondidas* foi exibido em 21/02/1954.

O resumo a seguir, foi baseado em uma leitura do roteiro original de *A Outra Face do Homem*³⁰⁵: Otávio (Renato Restier), o protagonista, é um simples funcionário público, casado, com dois filhos e morador do subúrbio carioca.

Certo dia, ele reencontra Alfredo (Carlos Tovar), um antigo colega de trabalho (e desafeto pessoal), que o faz se recordar de Iracema (Eliana Macedo). A bela mulher era a sua antiga paixão, mas nunca olhou para Otávio, mesmo tendo casos com diversos homens, Alfredo inclusive. Otávio fica sabendo que Iracema está de volta à cidade, e percebe o quanto Alfredo está se divertindo, ao contar isso para ele.

Voltando para casa, mais tarde do que costume, Otávio começa a perder interesse por aquela sua vidinha suburbana, há 12 no mesmo emprego e com a mesma família. Subitamente, ele recebe um telefonema no meio da noite, de Iracema, dizendo para se encontrarem numa pequena pensão da zona norte (que também funciona como um prostíbulo). Tomado por antigos sentimentos, Otávio mente para a esposa, e diz que vai até o local de trabalho resolver uma urgência.

Chegando ao local combinado, Iracema comenta que está passando por várias dificuldades. Ela e Otávio se beijam ardorosamente, no exato momento em que Alfredo entra no quarto. Após algumas ofensas, Otávio e Alfredo começam a lutar, o que culmina na morte de Alfredo, com um traumatismo na cabeça. Otávio avisa que vai fugir com Iracema, pois sabe o segredo do cofre da empresa em que trabalha. Também conhece tantas falcatuas dos diretores, que nenhum deles se arriscaria a denunciá-lo.

Foragidos em São Paulo e vivendo com nomes falsos, Otávio e Iracema posam como um casal de novos ricos da elite paulista. O protagonista realmente se comporta como um novo homem, sem qualquer traço da bondade e da compaixão de antes. Por sua vez, Iracema começou a se cansar de tudo aquilo. Certa noite, ela passa a se interessar por Augusto, jovem fazendeiro que vai tentar a sorte no cassino.

Ao perceber a atenção de Iracema, Otávio faz questão de convidar Augusto para um jogo de cartas, no qual tira uma quantia considerável de dinheiro do rapaz. Sem ter o valor total naquele momento, Augusto dá um cheque nominal para Otávio. Mais tarde, Iracema resgatará o cheque, devolvendo-o para Augusto, incidente que aumentará ainda mais o conflito. O casal precisará se mudar uma vez mais, quando Carlos, o irmão da antiga esposa de Otávio descobre que o cunhado está morando em São Paulo.

³⁰⁵ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

Uma fazenda é o novo cenário da história, com Otávio no papel de um inescrupuloso dono de terras, que maltrata empregados, comerciantes e domina a região com braço de ferro. O latifundiário se interessa por Mariana, jovem esposa de um boiadeiro local, e dá ordens para que seus homens a sequestram. Isso termina com a morte do marido de Mariana, que agora, passa a enxergar benefícios em Otávio.

No casarão da fazenda, Iracema se descontrola com aquela situação, e resolve abandonar o marido. Louco de raiva, Otávio persegue Iracema até próximo de um moinho, localizado na parte inferior da casa. Iracema tenta escapar, mas seu vestido fica preso nas pás do moinho. Ela acaba esmagada, e seu corpo, trágico até um rio próximo da casa grande. Cada vez mais enlouquecido, Otávio agarra Mariana pelos braços, e eles começam a fazer amor em meio às sacas de café, sem perceber que um lampião se desprende e começou a incendiar o local, consumindo o casarão inteiro.

Otávio acordou de um sonho, e percebeu que ainda está em sua antiga casa no subúrbio carioca, com a esposa e os filhos. A situação se repete: no meio da noite, quando o telefone toca. É Iracema, que assim como no sonho, pede para se encontrar com ele. A esposa de Otávio pergunta quem estaria ligando tão tarde. Ele responde dizendo que foi apenas um engano, e vai se sentar na sala, admirando a família.

O filme estreou em 15/12/1954, em São Paulo, no Ritz Consolação; Monark; Fênix; Marabá; Radar; Itamarati; Glória; São Jorge; Savoy; Tropical; Sammarone; Hollywood; Brás-Polietama; Icarai e Recreio Lapa³⁰⁶. O filme ganhou os seguintes prêmios do ano de 1954: Saci de Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Atriz para Eliana Macedo; Prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Diretor e Melhor Atriz para Eliana Macedo; Prêmio de Melhor Ator para Renato Restier e de Melhor Fotografia no Festival do Distrito Federal (RJ).

Van Jafa, em O Carioca de 23/11/1954, declama sobre os problemas de roteiro: *“É uma lástima tal o tom e a qualidade do dramalhão com ares definido de piada”*, continuando com *“uma fita com melhores técnicos que possua não prescinde de uma história razoável (...)”*. Encontra problemas no trabalho de J.B. Tanko, mas reconhece que *“O Sr. Tanko tem o sentido cinematográfico das coisas, apesar de como diretor se descuidar da orientação dos atores, sobretudo nossos atores que necessitam grandemente de direção”*. Sobre a fotografia, o crítico escreve que *“Giulio de Luca,*

³⁰⁶ Fonte: Cinemateca Brasileira.

que em São Paulo só filmou bobagem para a Multifilmes, mostra nessa fita a sua outra face. A fotografia de De Luca tem passagens louváveis”.

Além da crítica de Van Jafa, não consegui localizar outras resenhas publicadas na época do lançamento de *A Outra Face do Homem*. Existem arquivos referentes ao filme armazenados na Cinemateca Brasileira, de acordo com o banco de dados do site, mas não foi possível descobrir em que estado se encontra esse material.

3.5. Projetos não realizados

Foram inúmeros os filmes anunciados à imprensa durante os anos de 1952 e 1953 pela direção da Multifilmes, mas que eventualmente, jamais foram produzidos. Maria Rita Galvão citou a maioria deles em sua tese de doutoramento, no anexo referente à filmografia do estúdio (1975, p. 1-5). Para esta listagem, procurei acrescentar novas informações às levantadas por Galvão, sempre que possível. Durante o processo de pesquisa, vários filmes apareceram rapidamente em notas nos jornais, sem outras informações posteriores, como *As 5 panelas de ouro*, uma adaptação do romance de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935), ou *Romaria a Pirapora*, argumento de autoria de Mario Civelli³⁰⁷. A relação dos filmes a seguir, tentou trazer o maior número possível de dados coletados sobre os projetos mais relevantes:

*O Alienista*³⁰⁸. Adaptação do conto de Machado de Assis (1839-1908), a ser dirigido por Armando Couto e com roteiro de Sérgio Britto (Cine Reporter, de 27/12/1952). Em janeiro de 1953, o projeto foi novamente anunciado, agora com Procópio Ferreira como o ator principal e as filmagens marcadas para “*ter início em fins de março ou princípio de abril*” (Cine Reporter, 31/01/1953, p. 9).

*Amor entre Fronteiras*³⁰⁹. Provavelmente o projeto mais ambicioso, entre os anunciados pela Multifilmes: um épico de guerra, com pano de fundo romântico, ambientado durante os últimos momentos da Guerra do Paraguai (1864-1870). O roteiro, escrito por Harry Hand, e baseado em argumento de Guido Sonino, Luiz Giovanini e Ugo Chiarelli, previu sequências de batalhas, tiros de canhões, aldeias e campos em ruínas e chamas. A história de amor envolvendo brasileiros e paraguaios, separados pela guerra, acontece simultaneamente com a ofensiva militar terminando

³⁰⁷ Os dois filmes foram anunciados na Cine Reporter, de 27/12/1952.

³⁰⁸ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira, sem autor identificado.

³⁰⁹ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

com a derrota de Solano Lopes³¹⁰, líder das forças paraguaias, às margens do riacho de Aquidaban-Nigui, em Cerro Corá. O filme estava previsto para ser rodado nos arredores do município de Mairiporã, e o estúdio chegou inclusive, a reconstituir um típico vilarejo paraguaio do século XIX (Cine Reporter, 11/07/1953).

*Atrás da Gaita*³¹¹. Projeto não mencionado por Maria Rita Galvão. Argumento original de A. C. Carvalho, com o último tratamento de roteiro por Bernard-Roland, cineasta francês contratado pela Multifilmes. Segundo anotações nas próprias páginas do documento, a intenção do estúdio era contratar Amácio Mazzaropi para o papel de Isidoro, o chofer de táxi sarcástico e mal humorado. Na trama, o personagem possui um segundo emprego, em uma fábrica de lentes de vidro. Ao cometer um erro displicente, Isidoro fabrica um par de lentes que permite enxergar o outro lado de qualquer superfície. Usando óculos feitos com esses vidros especiais, ele decide entrar para um concurso de perguntas e ganhar uma alta soma em dinheiro. O roteiro previa três papéis para Mazzaropi: o taxista Isidoro; Coronel Boogie, personagem de uma radionovela; e no último, o ator interpretaria a si mesmo. Inicialmente, o roteiro original foi recusado pela Vera Cruz, como anunciou o jornal Última Hora, de 29/12/1952.

*Banana Brava*³¹². Segundo a Cinelândia nº13, de maio de 1953, Civelli tentava há cinco anos realizar o filme: uma aventura dramática sobre garimpeiros nos sertões da região Centro-Oeste, baseada no romance inaugural de José Mauro de Vasconcelos, escrito em 1942. Planejada para ser a segunda produção colorida da Multifilmes, *Banana Brava* teve as suas externas rodadas na região do Araguaia (O Estado de S. Paulo, de 17/07/1953). A partir do material coletado, o fotógrafo H.B. Corell produziu o curta *Fortunas Escondidas*. A revista Cena Muda nº39, de 23/09/1953, informou que os trabalhos principais de filmagem teriam o início assim que Corell retornasse dos EUA, onde ele “*providencia as cópias finais de Destino em Apuros*”.

Eu Te Amo. Galvão mencionou o projeto, como um roteiro escrito pelo crítico de teatro e cinema Van Jafa (1924-1975), especialmente para a atriz Eliane Lage (1928-). De acordo com Galvão (1975, anexo Multifilmes, p.2), a fonte da informação foi o Última Hora, de 11/05/1953. Não consegui encontrar uma cópia desta edição.

³¹⁰ Francisco Solano López (1827-1870), presidente da República do Paraguai e Comandante das Forças Armadas e Chefe Supremo durante a Guerra do Paraguai.

³¹¹ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

³¹² Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

*O Grande Natal*³¹³. Projeto não mencionado por Maria Rita Galvão. Tratava-se de uma adaptação da peça teatral *Santo Agostinho*, de Afonso Schmidt (1890-1964), com roteiro escrito por Alinor Azevedo. Segundo o jornal *Tribuna da Imprensa*, de 08/12/1953, o filme começaria a ser rodado ainda em dezembro, com direção de Armando Couto e a fotografia de Ruy Santos. O elenco traria Procópio Ferreira, Liana Duval, Guido Lazzarini, Ludy Veloso e Orlando Villar.

O Herói. Baseado em peça teatral de Guilherme Figueiredo (1915-1997), o projeto foi mencionado por Procópio Ferreira como um dos possíveis filmes que rodaria na Multifilmes (Coluna de Ney Machado, para *A Noite*, de 20/02/1953). Dois meses mais tarde, foi anunciado que o próprio Guilherme Figueiredo ficaria responsável pelo roteiro da adaptação, a ser estrelada, agora, por Herval Rossano e Orlando Villar (Coluna de Jonald, para *A Noite*, de 28/04/1953).

*A História de Palheta*³¹⁴. Baseado na história de Francisco de Melo Palheta (1670-1750), militar luso-brasileiro, responsável por introduzir o café no Brasil, no século XVIII. Tratou-se de outro projeto ambicioso, com ambientação de época, em uma trama bastante romanceada de um capítulo da vida de Melo Palheta. Anunciado por Mario Civelli como futura produção de uma nova fase da Multifilmes - que teria como ponto de partida as filmagens de *A Sogra* (*Tribuna da Imprensa*, de 27/09/1953). *A História de Palheta* teria sido o terceiro filme do estúdio a ter um roteiro envolvendo fazendas de café, depois de *Chamas no Cafezal* e de *A Outra Face do Homem*.

*A Invasão do Paraíso*³¹⁵. Argumento de Mario Civelli, com diálogos de Alberto Dines (1932-). O roteiro apresenta o drama dos habitantes de uma paradisíaca ilha do litoral brasileiro (local não revelado), onde seus habitantes não usam dinheiro, ou qualquer tipo de troca monetária. A harmonia da comunidade é destruída com a chegada de forasteiros, que em seguida, se revelam contrabandistas planejando transformar a ilha em base de operações criminosas. Com a direção de Bernard-Roland, e estrelado por Hélio Souto e Luigi Picchi (*A Cena Muda*, de 12/08/1953), o filme seria rodado no litoral de Santos (*Jornal do Brasil*, de 30/10/1953).

*Mensageiro Messias*³¹⁶. O roteiro do filme foi vendido à Multifilmes por Anselmo Duarte (1920-1979), na época, ainda ligado por contrato a Vera Cruz. Ele

³¹³ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

³¹⁴ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira, sem autor identificado.

³¹⁵ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

³¹⁶ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira, creditado a Sérgio Britto. História de Anselmo Duarte; diálogos de Italo Jaques.

aparece creditado como o autor do argumento original, com Ítalo Jacques responsável pelos diálogos de *Mensageiro Messias*. A história versa sobre um simples e benevolente carteiro de uma cidade pequena, que batalha para que as autoridades locais construam um parque recreativo para as crianças. Ítalo Jacques, após um tempo sem receber qualquer notícia a respeito da devolução dos originais ou dos direitos legais de adaptação, abriu um processo judicial, e o material acabou sendo devolvido a ele, por Duarte e por Mario Civelli (Última Hora, de 23/09/1953).

Música sem Nome. Argumento original de Mario Civelli, com provável direção de José Carlos Burle e interpretado por Angelika Hauff, Orlando Villar e Guido Lazzarini. A trama do filme “*passa-se em São Paulo e acaba numa mina do interior do Brasil*” (Cine Reporter, de 15/09/1953, p. 8). Outra nota da imprensa informou da possibilidade de Luigi Picchi estrear o filme, no lugar de Orlando Villar, e que Bernard-Roland fez alterações no roteiro, que agora “*tem o seu desfecho em uma das nossas jazidas de petróleo*” (Cinelândia nº 22, de outubro de 1953, p. 55).

*Pé de Cabra*³¹⁷. Um dos projetos iniciais listados pela Multifilmes, em. O roteiro foi baseado na polêmica peça teatral de Dias Gomes, com adaptação feita por José Renato³¹⁸ (1926-2011). Nos palcos, o texto foi interpretado por Procópio Ferreira, em 1942, após alterações feitas pela censura sob a alegação de propaganda comunista. Não encontrei qualquer informação sobre Ferreira assinar contrato para atuar no filme.

*O Piano*³¹⁹. Argumento baseado em peça de Aníbal Machado (1894-1964), (Revista Manchete, de 24/10/1953), a ser estrelado pela atriz Maria Fernanda (Última Hora, de 10/04/1953). Os arquivos existentes na Cinemateca Brasileira incluem uma carta do autor cedendo os direitos de adaptação para a Multifilmes.

São Bernardo. Encontrei notas de imprensa publicadas no jornal Última Hora, de 15/10/1953; e na Tribuna da Imprensa, de 24-25/10/1953, informando que Civelli autorizou a compra dos direitos cinematográficos do romance de Graciliano Ramos (1892-1953). Por sua vez, Maria Rita Galvão apontou que, em dezembro de 1953, a Multifilmes anunciou a mesma adaptação com “*produção dentro em breve*”³²⁰.

Seara Vermelha. Baseado no romance de Jorge Amado (1912-2001), o projeto foi anunciado nos últimos meses de 1953 (Tribuna da Imprensa, de 24/10/1953), para mais tarde, ressurgir como uma coprodução entre a Multifilmes, a distribuidora carioca

³¹⁷ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira.

³¹⁸ Renato José Pécora foi um dos fundadores do Teatro de Arena, em 1955.

³¹⁹ Roteiro depositado na Cinemateca Brasileira, creditado a Ruy Santos.

³²⁰ Galvão (1975, anexo Multifilmes, p. 4).

Unida Filmes e Amil Alves. De acordo com nota encontrada no jornal Última Hora, de 06/01/1955, o roteiro estava sendo adaptado por Ruy Santos, Alinor Azevedo e Alex Viany. A equipe de filmagens contaria com Alex Viany (direção), Galileu Garcia (assistência de direção), José Cañizares (coordenação), Ruy Santos (fotografia) e Claudio Santoro (trilha sonora). O elenco pretendido trazia os nomes de Vanja Orico, Roberto Bataglin, Milton Ribeiro, Glauce Rocha, Jackson de Souza e José Lewgoy. A revista Cinelândia nº54³²¹, também anunciou Wladimir Lundgren como um dos coprodutores e acrescentava ao elenco, Modesto de Souza, Carlos Cotrim, Armando Lousada, Nilton Junqueira e Wilson Grey. As filmagens seriam na cidade de Juazeiro (p. 65). Na edição nº 58³²² da Cinelândia, foi informado que o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva faria parte da equipe como assistente de direção.

³²¹ Fevereiro de 1955

³²² Abril de 1955

Conclusão



Figura 87: Procópio Ferreira e Lisca Ayde, em *O Homem dos Papagaios*.

Fonte: Fotogramas retirados do filme.

Como membro dos grandes estúdios paulistas, a Multifilmes S.A. somente confirmou o fracasso do projeto da burguesia industrial em implantar um sistema de produção cinematográfico em grande escala. Comparado com a grandiosa Vera Cruz e com a pragmática Maristela, os outros dois estúdios bandeirantes, a Multifilmes nunca conseguiu ser mais do que a terceira força, apesar de todo o aparato construído no município de Mairiporã. Mesmo os dois estúdios menores que se originaram a partir das concorrentes, a Brasil Filmes e a Kino Filmes, foram imensamente mais relevantes do ponto de vista artístico do que a Multifilmes S.A. jamais conseguiu ser. Nas bilheterias, quase todos os seus filmes fracassaram, com pouca ou nenhuma repercussão junto ao público, e como provável consequência, a fortuna crítica rareou a cada novo filme.

A falta de um planejamento mais apropriado levou a empresa a ter um ano inicial bastante movimentado, com a construção dos estúdios em Mairiporã acontecendo simultaneamente com as filmagens do caro - e complicado na parte técnica - primeiro longa-metragem totalmente em cores feito no Brasil. Ao mesmo tempo, contratos de exclusividade eram assinados para se criar um *star system* capaz de fazer frente ao elenco da Vera Cruz (que possuía os salários mais altos).

Uma das críticas postas a Multifilmes por jornalistas e por críticos, foi a de importar cineastas de procedência duvidosa, diferente dos europeus (em sua maioria, ingleses) que Alberto Cavalcanti trouxe para a Vera Cruz, ou dos técnicos argentinos que Mário Audrá Jr. contratou para a Maristela. Ainda que se pese toda a megalomania da Multifilmes (promovida por Civelli), a companhia cinematográfica bancada por Anthony Assumpção não possuiu nenhum elemento em seu quadro de funcionários capaz de fazer frente à qualidade da fotografia de H. E. Fowle ou da montagem de Oswald Hafenrichter na Vera Cruz, por exemplo. Ou então, comparado ao trabalho de iluminação na Maristela, do italiano Aldo Tonti ou do argentino Mario Pagés.

Talvez nunca saibamos, de fato, o quanto de experiência Mario Civelli adquiriu no cinema italiano, antes de desembarcar no Brasil em 1946. Seria ele um dos profissionais encarregados da produção nos estúdios de sua terra natal, ou apenas um assistente de segundo (ou terceiro) escalão, como apostavam vários cineastas e críticos brasileiros que cruzaram seu caminho? Mesmo assim, Civelli desempenhou papel decisivo ao participar ativamente do nascimento da Maristela e depois, da Multifilmes. Como o próprio Mário Audrá Jr. admitia, a primeira fase da Maristela foi, sem dúvida alguma, a fase de Mario Civelli, com todo o seu costumeiro paradoxo de gastos descontrolados de um lado, e uma propaganda filosofia econômica do outro.

Que pese o mau gerenciamento de Civelli, tanto na Maristela, quanto na Multifilmes, sua marca esteve presente nas duas empresas, ditando o ritmo da máquina cinematográfica e os filmes a serem realizados. Há claramente uma continuação de temas e de gêneros, dos filmes que Civelli produziu na Maristela para aqueles que ele faria depois na Multifilmes. O melodrama polêmico de *Presença de Anita* encontrou alguma similaridade em *Uma Vida para Dois*; o drama de tinturas góticas de *Meu Destino é Pecar* foi retomado em *Chamas no Cafezal* (um dos poucos filmes mais ambiciosos do estúdio); o grande sucesso de Procópio Ferreira em *O Comprador de Fazendas* (da Maristela) reuniu duas tentativas de repetição da fórmula: em *O Homem dos Papagaios* e *A Sogra*; e o futebol aparecia nas telas em *Suzana e o Presidente* (com a presença do “Diamante Negro” Leônidas da Silva) e em *O Craque* (com Baltazar, Carbone, e outros jogadores profissionais do Sport Corinthians Paulista).

O papel do industrial Anthony Assunção nessa equação não pode ainda ser compreendido por completo, pois a falta de maior documentação não permitiu considerá-lo, por enquanto, como nada mais do que o mantenedor das ações de Mario Civelli, enquanto este respondeu pelo cargo de diretor geral de produção.

As poucas e breves entrevistas dadas por Assunção à imprensa, em nenhum momento apresentam alguém interessado em manter um estúdio de cinema, como uma forma de vender cultura e arte para as massas. Tudo o que se percebeu, por ora, foi um industrial bem sucedido, às portas de se aposentar, querendo se arriscar um novo empreendimento. Ao que podemos apenas imaginar, se Assunção teve prazer com a Multifilmes, em algum momento, isso logo deve ter sido superado, quando verificou os problemas em manter toda a máquina de cinema de Mairiporã funcionando.

Não temos também, nenhum indício de que seria um homem interessado em artes e cultura, mais do que um homem de sua posição seria - como foram Franco Zampari e Mário Audrá Jr., que fizeram com que a produção de suas respectivas companhias continuasse funcionando até perto do final. Sem toda a fúria e os comandos de Civelli, a Multifilmes se transformou numa criatura manca, incapaz de realizar um único filme por suas próprias pernas, sem coproduções ou aluguel dos estúdios. Ou talvez, fosse apenas Assunção percebendo que não valia a pena continuar com aquela aventura, que mais tinha a ver com uma personalidade exorbitante como Mario Civelli.

BIBLIOGRAFIA

AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.

AUGUSTO, Sérgio. *Esse mundo é um pandeiro – A chanchada de Getúlio a JK*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1989.

AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARRO, Máximo. *Agostinho Martins Pereira – O idealista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

_____. *Drama na Chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BENDER, Flora Christina; LAURITO, Ilka Brunhilde (orgs.). *Cinema e Verdade – Marilyn, Buñuel, etc.* Por um escritor de cinema. São Paulo: Schwarcz, 1988.

BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (orgs.). *Stars and Stardom in brazilian cinema*. Nova Iorque, Berghahn Books, 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema – a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/ EDUSP, 1994.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: Metodologia e Pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. BERNARDET, Jean-Claude (Arquivos Pessoais). Produção intelectual 3: Enciclopédia Delta-Larousse, 1967. Dat.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica* (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (org). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

BOETTICHER, Budd. *When in Disgrace*. Califórnia: Neville Publishing, Inc, 1989.

CALIL, Carlos Augusto. *O cinema de meus olhos* (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CALIL, Carlos Augusto. “A Vera Cruz e o mito do cinema industrial”. In: *Projeto Memória Vera Cruz*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987, pp. 09-23.

CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 189-298.

_____. *A sombra da outra: a cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.

_____. “Mario Civelli: empreendedor, “cavador” e produtor relâmpago de filmes.” In: CATANI, A.; FABRIS, M.; GARCIA, W.. *VI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Nojosa, 2005, p. 201-207.

CATANI, Afrânio Mendes; FABRIS, Mariarosaria; GARCIA, Wilton (orgs.). *VI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Nojosa, 2005.

CINÉDIA 75 ANOS. *Cinédia 75 anos*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2006.

CIVELLI, Mario. “A propósito do artigo de Alberto Cavalcanti com o título ‘Italianos no cinema brasileiro’”. Revista Anhembi. São Paulo, n. 37, dezembro, 1953, p. 199.

_____. *Curriculum Vitae*. São Paulo, datilog., s.d., 9 p.

FABRIS, Mariarosaria.. *Nelson Pereira dos Santos – um olhar neo-realista?*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1994.

FERREIRA, Manoel Rodrigues. “*Aspectos do Alto Xingu*” e a Vera Cruz. São Paulo: Nobel, 1983.

FREIRE, Rafael de Luna. *Retrospectiva Cinematográfica Maristela*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis / CCBB, 2011.

FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

FUTEMMA, Olga. *Roberto Santos: 23 anos após “O Grande Momento”, “Os Amantes da Chuva”* – Cadernos 11. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, Divisão de Pesquisas, 1982.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização/Embrafilme, 1981.

_____. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1975.

_____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GARBOGGINI, João André Brito. Indecisões e tendências na *commedia all'italiana*. In: FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011, pp. 147-153.

GIACOVELLI, Enrico. Pequeno dicionário dos artifícios da *commedia all'italiana*. In: FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011, pp. 217-243.

GUERINI, Elaine. *Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em família*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles Gomes. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

GONÇALVES, Maurício R.. *Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969*. São Paulo: LCTE, 2009.

HEFFNER, Hernani. Os realismos da década de 1950 no Brasil. In: *Olhares neo-realistas* – Mostra de cinema, debates e aulas abertas. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2007, p. 42-45.

IANNI, Octavio. *Estado y planificación económica em Brasil (1930-1970)*. Buenos Aires: Amorroutu Editores, 1975.

JESUS, Maria Ângela de. *Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

JOYNER, C. Courtney. *The Westerners: Interviews with Actors, Directors, Writers and Producers*. North Carolina: McFarland & Company, 2009.

LAURITO, Ilka Brunhilde (orgs.). *Cinema e Verdade – Marilyn, Buñuel, etc.* Por um escritor de cinema. São Paulo: Schwarcz, 1988, pp. 247-250.

LEME, Marisa Saenz. *A ideologia dos industriais brasileiros 1919-1945*. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

MACHADO Jr., Rubens. *Imagens brasileiras da metrópole – A presença da cidade de São Paulo na história do cinema*. Tese de Livre-Docência. Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 2007.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: Teatro e TV em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Codex, 2002.

MERTEN, Luiz Carlos. O Caminho da esperança. In: *Olhares neo-realistas - Mostra de cinema, debates e aulas abertas*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2007, p. 94-95.

MCCLELLAND, Doug. *The Golden age of B movies*. USA: Bonanza Books, 2007.

MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

MURATORE, Andrea Giuseppe. *L'arma più forte*. Censura e ricerca del consenso nel cinema del ventennio fascista. Cosença: Luigi Pellegrini Editore, 2017.

MORAES, Vinicius de. Susana e o Presidente. In: CALIL, Carlos Augusto (org.). *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 458.

NORONHA, Jurandyr. *No tempo da manivela*. São Paulo: Editora Brasil-América (EBAL); Embrafilme; Kinart Cinema e Televisão, 1977.

OLHARES NEO-REALISTAS. *Olhares neo-realistas* – Mostra de cinema, debates e aulas abertas. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Fome de Bola* – Cinema e Futebol no Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

PACE, Eliana. *Vera Nunes: Raro talento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

PIZOQUERO, Lucilene. O ébrio. In: CINÉDIA 75 ANOS. *Cinédia 75 anos*. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2006, p. 50-52.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro* – História, Cultura, Economia e Legislação. Rio de Janeiro: Editora Borsoi, 1986.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. *Crítica de cinema em O Tempo: 1953-1955*. São Paulo, sem editora, 1986?.

PESSOA, Ana. A star in the spotlight – Carmen Santos and brazilian cinema of the 1920s. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (orgs.). *Stars and Stardom in brazilian cinema*. Nova Iorque, Berghahn Books, 2017, pp. 60-72.

PROJETO MEMÓRIA VERA CRUZ. *Projeto Memória Vera Cruz*. Secretaria de Cultura, São Paulo, 1987.

RAMOS, Fernão (org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2002.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Presença de Anita. In: BENDER, Flora Christina;

SALVADORE, Waldir. *São Paulo em Preto & Branco – cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema – a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SEYSSSEL, Waldemar. *Arrelia e o circo: memórias de Waldemar Seyssel*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1977

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMÕES, Inimá. “Made in São Bernardo”. In: *Projeto Memória Vera Cruz*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Museu da Imagem e do Som, 1987, pp. 25-30.

_____. *Roberto Santos – a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.

_____. “*Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*” (Subsídios para uma história dos congressos de cinema). São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira. 1981. Inédito.

STERNHEIM, Alfredo. *Máximo Barro: Talento e Altruísmo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

SUZIGAN, Wilson; SZMRECSÁNYI, Tamás (orgs.). *História econômica do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Edusp, 2002.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

THYS, Hélio. “*Historia de um filme, ou a comédia dos equívocos*”. Revista Tela Ilustrada. Rio de Janeiro, v.1, n. 11, out. 1962, p. 12-13.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 129-187.

ARTIGOS EM REVISTAS ELETRÔNICAS

ANDRADE, Regina Glória. A sombra de uma estrela. *Revista Logos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, 1997. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/14600/11063>> Acesso em: 12 set. 2017.

CANDIDO, Antonio. 10 livros para conhecer o Brasil. *Revista Teoria e Debate*, São Paulo, n. 45, ago. 2000. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/cultura/10-livros-para-conhecer-o-brasil>> Acesso em: 28 mai. 2017.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Filmes Brasileiros de Mulheres Paranoicas. As segundas mulheres na trilha do horror brasileiro. *Revista E-compós*, Brasília, v. 14, n.1, jan/abr. 2011. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt11_laura_loguercio_canepa.pdf> Acesso em: 07 abr. 2017.

CÁNEPA, Laura Loguercio; CARAÇA, Leandro Cesar. Uma análise de Chamas no Cafezal, da Multifilmes: Otimismo reiterado e protagonismo feminino. *Revista Mídia e Cotidiano*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.ppgmidiaecotidiano.uff.br/ojs/index.php/Midecot/article/view/324>> Acesso em: 30 ago. 2017.

FABRIS, Mariarosaria. A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. *Revista Alceu*, V. 8, n. 15, p. 82-94, jul/dez 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf> Acesso em: 16 fev. 2017.

SANTOS, Rogério. Armando de Miranda: do jornalismo regional ao jornalismo dedicado ao cinema. Etapas de um percurso. *Revista SOPCOM*. Aveiro, 2005. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/sopcom/article/view/3262/3025>> Acesso em: 07 abr. 2017.

TESES E DISSERTAÇÕES

PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western feijoadada: o faroeste no cinema brasileiro*, 2002. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Unesp.

SILVA, Ingrid Hannah Salame da. *Entre fatos e boatos: as aventuras de E. C. Kerrigan no cinema silencioso brasileiro*, 2016. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp.

ENTREVISTAS

AUDRÁ JR., Mário. Depoimento dado a Afrânio Mendes Catani e Máximo Barro. São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), 02.09.1982.

BARRO, Máximo. Depoimento dado a Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 07.08.1979.

_____. Depoimento a Leandro Cesar Caraça. São Paulo, 27.09.2012.

BATINI, Tito. Depoimento a Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 15.09.1978.

DEHEINZELIN, Jacques. Depoimento a Esmeralda Alves de Souza e Máximo Barro. São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), 12.08.1982.

DURST, George Walter. Depoimento a Afrânio Mendes Catani. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 24.08.1979.

LAURELLI, Glauco Mirko. Depoimento a Araken Campos e Máximo Barro. São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), 19.10.1981.

_____. Depoimento a Leandro Cesar Caraça. São Paulo, 28.09.2012.

MARIN, Honório. Depoimento a Máximo Barro e Maria Aurea Marin. São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), 11.05.1982.

ORTIZ, Carlos. Depoimento a Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 13.10.1978.

PEREIRA, Agostinho Martins. Depoimento a Afrânio Mendes Catani. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), sem data.

_____. Depoimento a Máximo Barro e Ozualdo Candeias. São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), 07.10.1981.

SEYSSSEL, Waldemar. Depoimento a Araken Campos Pereira, Boris Kossoy e Máximo Barro. São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), 19.03.1981.

SILVEIRA, Miroel. Depoimento a Afrânio Mendes Catani. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 05.09.1979.

VIANY, Alex. Depoimento a José Inácio de Melo Souza. São Paulo, Centro Cultural São Paulo (CCSP), 21.09.1978.

ROTEIROS CONSULTADOS

BRITTO, Sérgio. *O grande natal*. 1º. trat. São Paulo? : s.n., 195-. 182 p. Manus.

CARVALHO, A.C. *Atrás da gaita*. Modificado por Bernard Roland. São Paulo? : s.n., 19--. 59 p. Dat.

DINES, Alberto. *Invasão do paraíso*. Argumento de Mario Civelli; diálogos de Alberto Dines. São Paulo? : s.n., 19??. 111 p. Dat.

FERREIRA, Procópio; AZEVEDO, Alinor. *O grande natal*. 2º. trat. São Paulo? : s.n., 195?. 47 p. Dat.

HAND, Harry. *Amor entre fronteiras*. Argumento de Sonino, Giovanini e Ugo Chiarelli. São Paulo? : s.n., 1953?. 118 p. Dat.

HISTÓRIA DE PALHETA, A. S.l. : s.n., 19??. 20 p. Dat. Autor desconhecido.

MARET, Jacques. *O destino em apuros*. Argumento de Mário Civelli; diálogos de Sérgio Britto; para direção de Ernesto Remani. São Paulo: Multifilmes, 1952. 183 p. Mimeo.

_____. *Fatalidade*. Argumento de Jacques Maret; diálogos de Sérgio Britto. São Paulo: Multifilmes, 1953. 125 p. Dat.

RENATO, José. *Pé de cabra*. Argumento extraído de uma peça de Francisco Dias Gomes. trat. final. São Paulo : Multifilmes, 1953. 102 p. Dat.

TANKO, J.B.. *A outra face do homem*. Argumento de L. Pontes. Rio de Janeiro: Atlântida, 1954, 148 p. Mimeo.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Banana brava*. São Paulo? : s.n., 195-. 156 p. Dat.

ACERVOS CONSULTADOS

Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo – CCSP

Arquivo Público do Estado de São Paulo

Biblioteca do Instituto de Artes - Unicamp

Biblioteca Jenny Klabin Segall

Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes

Midiateca do Museu da Imagem e do Som – MIS/SP

WEBSITES CONSULTADOS

Acervo Folha: <<http://acervo.folha.uol.com.br>>

Acervo do Museu da Imagem e do Som: <<http://acervo.mis-sp.org.br>>

Archivio del Cinema Italiano: <<http://www.archiviodelcinemaitaliano.it>>

Arquivo Municipal de Sintra: <<http://arquivoonline.cm-sintra.pt>>

Banco de Conteúdos Culturais: <<http://www.bcc.org.br>>

Biblioteca Nacional Digital: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>>

Cinema Português: <<http://www.cinept.ubi.pt/pt>>

Cinemateca Brasileira: <<http://www.cinemateca.gov.br>>

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema: <<http://www.cinemateca.pt>>

Cine OP – Mostra de Cinema de Ouro Preto: <<http://www.cineop.com.br>>

Dicionário Online de Português: <<https://www.dicio.com.br>>

Family Search: <<https://www.familysearch.org>>

Festival do Rio: <<http://www.festivaldoriorio.com.br>>

Internet Movie Database: <<http://www.imdb.com>>

Jucesp - Junta Comercial do Estado de São Paulo:
<<http://www.institucional.jucesp.sp.gov.br/institucional.php>>

Making Off: <<https://indice.makingoff.org>>

Biblioteca Jenna Klabin Segall – Catálogo Online:
<<http://www.museusegall.org.br/mlsTexto.asp?sSume=26>>

You Tube: <<https://www.youtube.com>>

PERIÓDICOS CONSULTADOS

JORNAIS

Carioca: 13/06/1953; 09/01/1954; 23/11/1954;

Cine Reporter: 27/12/1952; 31/01/1953; 27/06/1953; 04/07/1953; 11/07/1953;
13/07/1953; 05/09/1953; 14/08/1954;

Correio da Manhã: 11/09/1949; 25/08/1953;

Correio Paulistano: 09/08/1953;

O Dia: 12/08/1954;

Diário Carioca: 02/08/1952;

Diário da Noite: 10/08/1953; 12/08/1953; 19/12/1953; 13/08/1954;

O Estado de S. Paulo: 09/03/1937; 17/07/1953; 21/02/1954;

Folha da Manhã: 13/07/1949; 13/07/1952; 17/08/1952; 07/01/1954;

Folha da Tarde: 14/07/1951;

Folha da Noite: 03/03/1953;

O Globo: 29/08/1953; 11/11/1953;

Imprensa Popular, de 06/11/1953;

O Jornal: 06/11/1953;

Jornal da Tarde: 17/02/1979;

Jornal de Notícias: 03/07/1948; 24/12/1948;

Jornal do Brasil: 08/07/1953; 30/10/1953; 05/11/1953;

O Mundo, de 05/11/1953;

A Noite: 20/02/1953; 28/04/1953; 26/07/1954;

A Tribuna: 27/12/1952;

Tribuna da Imprensa: 30/07/1952; 04/08/1953; 05/08/1953; 08/08/1953; 26/08/1953; 27/09/1953; 21/10/1953; 24-25/10/1953; 03/11/1953; 04/11/1953; 05/11/1953; 08/12/1953; 06/02/1954; 07/02/1954; 29/03/1954;

Última Hora: 29/12/1952; 10/04/1953; 26/06/1953; 03/07/1953; 23/09/1953; 15/10/1953; 21/10/1953; 16/12/1953; 02/09/1954; 06/01/1955;

A Vanguarda: 28/08/1953.

REVISTAS

Anhembi: out/1953 (n. 35); dez/1953 (n. 37); mar/1954 (n. 40);

A Cena Muda: 20/04/1948 (n. 16); 17/05/1949 (n. 20); 08/02/1951 (n. 06); 15/03/1951 (n. 11); 13/03/1952 (n. 11); 01/05/1952 (n. 18); 15/05/1952 (n. 20); 22/05/1952 (n. 21); 29/05/1952 (n. 22); 24/06/1953 (n. 26); 01/07/1953 (n. 27); 08/07/1953 (n. 29); 29/07/1953 (n. 31); 12/08/1953 (n. 32); 23/09/1953 (n. 39); 04/11/1954 (n. 45);

Cinelândia: abr/1953 (n. 12); mai/1953 (n. 13); jun/1953 (n. 14); out/1953 (n. 22);

O Cruzeiro: 20/06/1953; 22/10/1955;

Fundamentos: jul/1951 (n. 20);

Manchete: 06/06/1953; 24/10/1953; 26/12/1953; 04/12/1954;

Tela Ilustrada: out/1962 (n.11)

FILMOGRAFIA DA MULTIFILMES S.A.

Chamas no Cafezal (1954, São Paulo, P&B, 75 min.)

Produção: Mario Civelli

Direção de Produção: Rafael de Oliveira

Direção e Roteiro: José Carlos Burle

Fotografia em preto e branco: Giulio De Luca

Trilha sonora: Cláudio Santoro

Elenco: Angelika Hauff, Guido Lazzarini, Luigi Picchi, José Carlos Burle, Célia Helena

O Craque (1953, São Paulo, P&B, 80 min.)

Direção Geral de Produção: Mario Civelli

Direção de Produção: Rafael de Oliveira

Direção e Roteiro: José Carlos Burle

Fotografia em preto e branco: Ruy Santos

Trilha sonora: Guerra Peixe

Elenco: Carlos Alberto, Eva Wilma, José Carlos Burle, Herval Rossano, Liana Duval

Destino em Apuros (1954, São Paulo, Cor, ? min.)

Direção Geral de Produção: Mario Civelli

Gerente de Produção: Saul Lachtermacher, Rafael de Oliveira

Direção: Ernesto Remani

Roteiro: Jacques Maret

Fotografia em cores: H. B. Corell

Trilha sonora: Francisco Mignone

Elenco: Hélio Souto, Beatriz Consuelo, Paulo Autran, Jaime Barcelos, Armando Couto, Waldemar Seyssel, Paulo Goulart, Elísio de Albuquerque

Fatalidade (1954, São Paulo, P&B, ? min.)

Direção Geral de Produção: Mario Civelli

Gerente de Produção: Mário Sterchezzi

Direção: Jacques Maret

Roteiro: Jacques Maret

Fotografia em preto e branco: Giulio De Luca

Trilha sonora: Walter Schultz

Elenco: Angelika Hauff, Guido Lazzarini, Lisca Ayde, Jackson de Souza, Célia Helena

Fortunas Escondidas (1954, São Paulo, Cor, ? min.)

Produção: Mario Civelli

Direção: H. B. Corell

Fotografia em cores: H. B. Corell

O Homem dos Papagaios (1953, São Paulo, P&B, 96 min.)

Direção Geral de Produção: Mario Civelli

Produção: Hella Talamo

Direção: Armando Couto

Roteiro: Armando Couto, Glauco Mirko Laurelli

Fotografia em preto e branco: Giulio De Luca

Trilha sonora: Guerra Peixe

Elenco: Procópio Ferreira, Ludy Veloso, Eva Wilma, Waldemar Seyssel, Hélio Souto

Modelo 19 – A ponte da esperança (1952, São Paulo, P&B, 97 (?) min.)

Versão relançada: *O Amanhã Será Melhor* (1956, São Paulo, P&B, 84 min.)

Produção: Mario Civelli

Direção de Produção: Gaetano Gherardi

Direção: Armando Couto

Roteiro: Vão Gogo (Millôr Fernandes)

Fotografia em preto e branco: Jacques Deheinzelin

Trilha sonora: Francisco Mignone

Elenco: Luigi Picchi, Ilka Soares, Miro Cerni, Jaime Barcelos, Waldemar Seyssel, Alice

Miranda, José Mauro de Vasconcelos, Elísio de Albuquerque

A Outra Face do Homem (1954, Rio de Janeiro / São Paulo, P&B, 85 min.)

Gerente de Produção: Guido Martinelli

Direção e Roteiro: J. B. Tanko

Fotografia em preto e branco: Giulio De Luca

Trilha sonora: Guerra Peixe

Elenco: Renato Restier, Eliana Macedo, Carlos Tovar, Inalda de Carvalho, Liana Duval, John Herbert, Sady Cabral, Jackson de Souza

A Sogra (1954, São Paulo, P&B, 75 min.)

Direção Geral de Produção: Mario Civelli

Produção: Mario Sterchelle, Hella Talamo

Direção: Armando Couto

Roteiro: Armando Couto, Glauco Mirko Laurelli

Fotografia em preto e branco: Ruy Santos

Trilha sonora: Cláudio Santoro

Elenco: Procópio Ferreira, Ludy Veloso, Eva Wilma, Maria Vidal, Waldemar Seyssel

Uma Vida para Dois (1953, São Paulo, P&B, 91 min.)

Produção: Mario Civelli

Direção e Roteiro: Armando de Miranda

Fotografia em preto e branco: Ruy Santos

Trilha sonora: Walter Schultz

Elenco: Luigi Picchi, Orlando Villar, Liana Duval, Jaime Barcelos, Sérgio Britto

FILMOGRAFIA NACIONAL COMPLEMENTAR

90 Anos de Cinema – Uma Aventura Brasileira - 3º programa (Eduardo Escorel e Roberto Feith, 1988, Rio de Janeiro, cor, 62 min.)

O Comprador de Fazendas (Alberto Pieralisi, 1951, São Paulo, P&B, 90 min.)

Luar do Sertão (Tito Batini e Mario Civelli, 1949, São Paulo, P&B, ? min.)

Meu Destino é Pecar (Manuel Peluffo, 1952, São Paulo, P&B, 72 min.)

Presença de Anita (Ruggero Jacobbi, 1951, São Paulo, P&B, 97 min.)

Procópio no Cinema (Alfredo Palácios, 1978, São Paulo, Cor, 26 min.)

Susana e o Presidente (Ruggero Jacobbi, 1951, São Paulo, P&B, 79 min.)

FILMOGRAFIA INTERNACIONAL COMPLEMENTAR

The Americano (1955, EUA, Cor, 85 min.)

Il Cammino della Speranza (Pietro Germi, 1950, Itália, P&B, 105 min.)

Gli Eroi della Domenica (Mario Camerini, 1952, Itália, P&B, 98 min.)

L' Eroe Sono Io! (Carlo Ludovico Bragaglia, 1951, Itália, P&B, 85 min.)

It Happened Tomorrow (René Clair, 1944, EUA, P&B, 85 min.)