



"Yes nós temos bananas"

**Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica
Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage.**

Brasil, anos 1950

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel

2008

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel

**“Yes nós temos bananas”
Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica
Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage.
Brasil, anos 1950**

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de História do Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas
sob a orientação da Profa. Dra.
Cristina Meneguello.

Este exemplar corresponde à
redação final da Tese defendida e
aprovada pela Comissão julgadora
em 18/03/2008.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Cristina Meneguello



Profa. Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus



Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt



Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima



Profa. Dra. Vera Hercília Faria Pacheco Borges



Profa. Dra. Ilka Stern Cohen (suplente)

Profa. Dra. Leila Mezan Algranti (suplente)

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin (suplente)

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

M187y Maciel, Ana Carolina de Moura Delfim
“*Yes nós temos bananas*”. Cinema industrial paulista: a
Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane
Lage. Brasil, anos 1950. / Ana Carolina de Moura Delfim Maciel. - -
Campinas, SP : [296p.], 2008.

Orientador: Cristina Meneguello
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Lage, Eliane, 1928-. 2. Companhia Cinematográfica Vera
Cruz. 3. Cinema – São Paulo (SP) – 1950 - 1959. 4. Indústria
cinematográfica – Atores e atrizes. I. Meneguello, Cristina.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título.

(crl/ifch)

**Título em inglês: “Yes, we do have bananas”. São Paulo movie industry: Vera
Cruz Motion Picture Company, movie stars and Eliane Lage. Brazil, 1950.**

Palavras chaves em inglês (keywords) : Lage, Eliane, 1928
Companhia Cinematográfica Vera Cruz
Motion pictures – São Paulo (SP) -1950-1959
Motion picture – Actors and actresses

Área de Concentração: História

Titulação: Doutorado em História

**Banca examinadora: Cristina Meneguello, Ana Maria Mauad, Solange Ferraz
de Lima, Benito Bisso Schmidt, Vera Hercilia Pacheco
Borges**

Data da defesa: 18-03-008

Programa de Pós-Graduação: História



Para Caco, que me inspirou a escolher o cinema como tema de investigação

Para Lina, a protagonista da nossa mais fantástica co-produção

Agradecimentos

Ao meu amado marido Caco pelo amor, paciência e cumplicidade.

À minha amada filha Lina, que me fez perceber o mundo com mais intensidade.

Aos meus queridos pais Odayr Rocha Maciel (meu grande incentivador e que, infelizmente, não pode ver concluído este importante capítulo da minha vida) e Carmen Silvia de Moura Delfim Maciel, pois a eles devo minha existência.

À minha irmã Ana Cristina de Moura Delfim Maciel, por ser uma “titia” tão querida.

Ao CNPq e à Capes pelas bolsas concedidas.

À minha orientadora Cristina Meneguello, pela confiança e importantes sugestões.

À Sabina Loriga orientadora do meu doutorado sanduiche na École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris). E ao Benito Bisso Schimdt que a ela me introduziu.

À Vera Hercília (Vavy) Pacheco Borges, leitora incansável, conselheira e grande amiga de vários momentos desse percurso.

À Leila Mezan Algranti, fada madrinha que iluminou muitas encruzilhadas.

À Ilka Stern Cohen, pela leitura atenta, sugestões e carinho.

Aos membros da minha banca de qualificação, Vera Hercília (Vavy) Pacheco Borges e Benito Bisso Schimdt, pela leitura atenta e sugestões.

Aos professores Vera Hercília (Vavy) Pacheco Borges, Benito Bisso Schimdt, Ana Maria Mauad e Solange Ferraz de Lima por terem aceitado compor minha banca de defesa.

Aos professores Nelson Aguilar, Stella Bresciani, Agueda Bittencourt, Silvana Rubino e Iara Lis Schiavinatto, cujas disciplinas e leituras em muito me ajudaram ao longo do meu doutoramento.

Aos professores François Hartog, Jacques Revel e Christian Delage, que se disponibilizaram a discutir minha pesquisa ao longo do meu doutorado sanduiche na Ecole des Hautes Etudes (Paris).

À Mariana Fix, amiga de todas as horas, pelo carinho e preocupação e por ter proporcionado a formatação desse trabalho. E à Helena Rios, que o diagramou.

À Maria Berbara, pela longa e preciosa amizade, e também pelas calorosas acolhidas durante os períodos passados no Rio de Janeiro.

Ao Günther, Ana Maria e Milena Kipfmüller, ótimos companheiros durante os meses passados em Paris.

Aos amigos Kalanit Zegman e Christian Zaharic; Sandra Berenstein e Alexandre Tudisco, cujo carinho e atenção pela Lina me possibilitaram algumas horas de trabalho a mais.

Aos amigos desde os tempos de graduação Ana Magalhães, Alexandrina Simões e Marco Antônio Amorim; à amiga desde os tempos de doutorado Ana Rita Uhle; e aos amigos desde meu casamento Fernando e Adriana Porto, Ana Paula Bettini e Felipe Paes Leme pelos bons momentos passados juntos.

Aos meus tios Adi Maria Vasconcelos e Antônio Eduardo Delfim, pelo carinho e incentivo. Ao meu tio Ângelo Alberto Delfim, que sugeriu o nome de Eliane Lage para integrar meu campo de investigação.

Ao amigo Luciano Migliaccio, por ter incentivado os primórdios dessa pesquisa.

Ao amigo Eduardo Morettin, pelo apoio desde os tempos do meu mestrado.

À Maria Alice Franciosi, que vem me guiando nos caminhos do inconsciente.

Ao Edu Felistoque cuja generosidade e amor pelo cinema brasileiro possibilitaram que o filme que acompanha a tese fosse realizado por meio da disponibilização do equipamento de filmagem e montagem. Ao montador André de Toledo, ao diretor de fotografia e câmera Emerson Bueno e ao assistente de câmera Janilson Lima, cujos trabalhos voluntários possibilitaram a feitura do filme.

À minha assistente e amiga Marina Bottega, igualmente pela dedicação voluntária, que possibilitou a organização das filmagens, e pelo empenho no tratamento e na formatação do CD de Imagens, que acompanha a tese.

A todos que concordaram em conceder depoimento para minha pesquisa: Eliane Lage, Ignácio Loyola de Brandão, Daniel Filho, Inezita Cardoso, Ilka Soares, Ruth de Souza, Vanja Orico, Mauro Alice, José Luiz Francunha (in memoriam), Anselmo Duarte, Gini Brentani, Pierino Massenzi, Mauro Alice, Galileu Garcia, Herbert Richers, Vavy Pacheco Borges, Maíza Pereida de Almeida, Pedro Paulo Hateyer, Maximo Barro e Verah Sampaio (in memoriam).

Aos funcionários e amigos da Biblioteca Jenny Klabin Segall, em especial Mônica Aliseris, Maria Cecília Soubhia e Rodrigo Oliveira.

Aos funcionários dos arquivos pesquisados, em especial Rentata Zago do Arquivo Wanda Svevo – Fundação Bienal e Eliana Pitwak Magdalena da Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo. Aos funcionários do CEDAE (Instituto de Estudos da Linguagem – Unicamp), da Cinemateca Brasileira, do Museu da Imagem e do Som (SP), da Biblioteca do MASP e da Cinemateca Francesa.

Ao Hélio Eichbauer por ter disponibilizado a documentação de Eros Martim Gonçalves

Aos cronistas de cinema dos anos 1950, que na labuta diária registraram as notícias do cinema brasileiro.

Ao Júnior e à Gilvani da Secretaria de Pós do IFCH; à Pró-reitoria de Extensão e à Pró-reitoria de Pós-graduação, pelo auxílio incansável em todos os trâmites burocráticos.

Aos colegas do doutorado sanduíche: Florência, Holanda, Nasser.

À Sinhá, cujo cafezinho animou tantas reuniões de trabalho

Resumo

Esta tese tem como objetivo investigar a trajetória da atriz Eliane Laje, integrante da história do cinema brasileiro dos anos 1950. A eleição e divulgação de um grupo de atrizes - integrando a busca pela implantação de um *star system* do cinema brasileiro - foram resultantes da tentativa de industrialização do cinema paulista, levada adiante por Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, por meio da fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz no ano de 1949. Sendo assim – visto que Eliane Lage foi lançada como atriz por essa Companhia – situo inicialmente a proposta desses estúdios que pretenderam inaugurar no país uma produção em escala e com qualidade técnica, nos moldes do *studio system* de cinematografias hegemônicas.

O Departamento de Publicidade da Vera Cruz desempenhava o papel de eleger e divulgar atrizes (e também atores) que estrelavam seus filmes. Dentre astros e estrelas desse período Eliane Lage é particularmente interessante, pois seguiu a tônica de negar a importância da carreira cinematográfica, conforme analisarei mais detidamente. Assim, uma análise do *star system* brasileiro se fez necessária.

Confluindo três temas principais quais sejam: a Cinematográfica Vera Cruz, o *star system* brasileiro e atriz Eliane Lage, pretendo lançar nova luz a alguns sentidos comuns que envolvem o fim da Vera Cruz e também a fugaz carreira de Eliane Lage. Os mitos que se constituíram em torno da atriz ao longo de décadas, seu comportamento na imprensa e, igualmente, as imagens que prevaleceram ao longo de seu "desaparecimento" da vida pública são alguns dos aspectos analisados na presente tese.

Abstract

This thesis aims at investigating the life trajectory of Brazilian actress Eliane Laje, who was part of the history of Brazilian cinema in the 1950s. Choosing and marketing a group of actresses – as an attempt to implement a star system in the Brazilian cinema – resulted from an attempt to create a movie industry in São Paulo, and this was carried out by Franco Zampari and Francisco Matarazzo Sobrinho through the creation of the Vera Cruz Movie Company (*Companhia Cinematográfica Vera Cruz*) in the year of 1949. Therefore, – seeing that Eliane Lage was officially launched as an actress by this Company – I, initially, address the proposal of the studios which aimed at implementing in Brazil quality movie productions in scale mirrored in hegemonic movie studio systems.

The Vera Cruz Marketing Department played a role in choosing and marketing the actresses (and actors) that starred their movies. Among all the male and female stars of this period, Eliane Lage is particularly interesting, because she adopted the position of denying the importance of a career in the movie industry as this study will show in more detail. Therefore, we consider an analysis of the Brazilian star system necessary.

By bringing together three main topics: the Vera Cruz Movie Company, the Brazilian star system, and actress Eliane Lage, I intend to shed some light on a number of common sense issues concerning the end of the Vera Cruz Company and Eliane Lage's ephemeral career. The myths created involving the actress in the past decades, her behavior in the media and, equally, the images that have prevailed during her "disappearance" from public life, are some of the aspects addressed in this thesis.

Lista de imagens

Imagem 1. Programa do “Teatro Brasileiro de Comédia”. 1950, nº 19 (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Imagem 2. Fotografia Aérea dos Estúdios Vera Cruz, anos 1950 (Fonte: fotografia da Exposição “Loucos por Cinema”. SESC, Santo André, 2007).

Imagem 3. Correspondência de Eros Martim Gonçalves, 30 de agosto de 1950. (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Imagem 4. Abílio Pereira de Almeida em cena de *Appassionata*. (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Imagem 05. Imagem atual de um dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Fonte: acervo pessoal da autora).

Imagem 06. Madeiramento original de estúdio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Fonte: acervo pessoal da autora).

Imagem 07. *A Cena muda* 5 de novembro de 1950, p.5 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 08. Inalda Carvalho. *Cinelândia*, capa janeiro de 1954 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall).

Imagem 09. Mário Sérgio durante as filmagens de *Caiçara* (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Imagem 10. Alberto Ruschel (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Imagem 11. Sinhá Felicidade em cena de *Caiçara* (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Imagem 12. Tônia Carrero. *Cinelândia*, capa outubro de 1953 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 13. Ilka Soares e Anselmo Duarte. *Cinelândia*, janeiro de 1954, segunda quinzena, p.60.

Imagem 14. Ruth de Souza e Henricão em cena de *Sinhá Moça* (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Imagem 15. Marisa Prado em cena de *Terra é Sempre Terra* (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Imagens 16 e 17. Eliana Macedo. *Cinelândia*, julho 1954, primeira quinzena, p.31 e 32 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 18. Araçary de Oliveira. *A Cena Muda*, 4.1.51, p.10 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 19. Fada Santoro. *Cinelândia*, outubro de 1953, segunda quinzena, p.42 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 20. Vanja Orico. *Cinelândia*, junho 1953, segunda quinzena, p.43 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 21. Vista da Ilha de Santa Cruz (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 22. Gabriela Besanzoni, esposa de Henrique Lage tio avô de Eliane Lage (fonte: http://www.brasilcult.pro.br/leilao/universal/leilao02_a.htm, pesquisada em 21.10.2007)

Imagens 23 e 24. Eliane Lage e o pai na varanda da residência da Ilha de Santa Cruz; Eliane Lage brincando na Ilha de Santa Cruz (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 25. Eliane Lage na Fazenda Empyero (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 26. Eliane Lage na Suíça (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 27. Eliane Lage reencontra a mãe no Rio de Janeiro (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 28. Eliane Lage e Tom Payne (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 29. Eliane Lage com o troféu Saci por sua atuação em *Ravina*, Vanessa (à esquerda), Tommy (no colo) e Vivien à direita. (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 30. Tom Payne no *set* de filmagem (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 31. Eliane Lage com cãozinho, ao fundo estúdios da Vera Cruz em construção (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 32. Programa do Teatro Brasileiro de Comédia, nº 19, 1950. (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Imagem 33. Eliane Lage e Tom Payne. *Cinelândia*, junho 1952, p.5 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 34. Eliane Lage e Tom Payne. *Cinelândia*, março de 1954, primeira quinzena, p.30 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 35. Eliane Lage e Tom Payne. *Cinelândia*, julho 1954, primeira quinzena, p.31, (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 36. Eliane Lage. *A Cena Muda*, 27 de março de 1952, p.10. (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 37. Eliane Lage. *A Cena Muda*, 17 janeiro de 1952, p. 08. (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 38. Eliane Lage e Mário Sérgio em cena de *Caiçara* (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Imagem 39. Eliane Lage em cena de *Caiçara* (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Imagem 40. Eliane Lage e Anselmo Duarte em *Sinhá Moça*, Cinelândia, junho de 1953, primeira quinzena, p.38 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 41. Ingrid Bergman (Fonte: Roger Manvell,. *Love goddesses of the movies*.London: Hamlyn, 1975)

Imagens 42 e 43. Eliane Lage em *Ângela* (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall) e Greta Garbo (Fonte: Roger Manvell,*Love goddesses of the movies*.London: Hamlyn, 1975)

Imagem 44. Eliane Lage em Ilha Bela (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 45. Eliane Lage com Vivien, *Cinelândia*, março de 1954, primeira quinzena, p.31 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 46. Eliane Lage em *Ângela* (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagem 47. Eliane Lage em *Sinhá Moça*, capa junho de 1953, primeira quinzena (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Imagens 48 e 49. Folder de *Ravina*; Eliane Lage em *Ravina* (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Imagem 50. Tom Payne e a cadela Chiquita (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 51. Eliane Lage durante as filmagens do filme *Eliane* (Fonte: acervo pessoal da autora)

Imagem 52. Eliane Lage em Pirenópolis (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Imagem 53. Eliane Lage durante as filmagens do filme *Eliane* (Fonte: acervo pessoal da autora)

Índice

15	Prefácio
21	Percursos
31	Sequência I. “Establishing Shot”
32	Cena 1. Contexto de Cinema
38	Cena 2. A granja que viveu dias de Hollywood
62	Cena 3. Naufrágio a caminho do mar
97	Sequência II. “Fracasso”
98	Cena 1. Fortuna Crítica
108	Cena 2. The End
125	Minha visita aos estúdios
129	Sequência III. “Stars System e Starlets”
130	Cena 1. Espaço sideral
136	Cena 2. Star system <i>Made in Brazil</i>
149	Cena 3. Mitos de papel: imprensa de cinema no Brasil
154	Cena 4. Starlets e estrelato
191	Sequência IV. Eliane Lage
192	Cena 1. Breve percurso de vida
201	Cena 2. Nasce uma estrela
228	Cena 3. Eliane Lage: Auto Imagens
256	Cena 4. Imagens fora de cena
269	Desfecho
271	Bibliografia
279	Anexo 1. Caderno de Imagens
	Anexo 2. CD de Imagens
	Anexo 3. DVD do filme <i>Yes nós temos bananas</i>

Prefácio

“É curioso como alguns fenômenos cotidianos podem chegar a ser tão importantes e significativos, para cada um de nós, permanecendo invisíveis. São vários os escândalos desse tipo: o esquecimento paradoxal do que é decisivamente relevante. A fama é um desses mistérios. Atravessa a vida coletiva das sociedades complexas, em que prosperam a indústria cultural e a comunicação de massa, quase como o ar que se respira. Invejamos a fama dos ídolos ou os amamos projetando sobre eles nossas fantasias, identificando-nos com eles. (...)”.

Maria Claudia Coelho

O filme *Elsa e Fred* (CARNEVALE, 2005) enfoca uma história de amor entre os personagens que conferem título ao filme. Um quadro com a fotografia da atriz Anita Ekberg – peça decorativa da casa da protagonista - surge em *close* logo na primeira cena e volta a ser focalizado em vários outros momentos da narrativa. Na primeira visita de Fred a Elsa, ela conta-lhe que na juventude, era “igualzinha” à Ekberg, semelhança tamanha que fazia com que as pessoas a “confundissem” com a atriz. Elsa sonhava, há cinco décadas, conhecer a Fontana de Trevi em Roma, onde Ekberg, em *A Doce Vida* (FELLINI, 1960), se banhara.

O desfecho de *Elsa e Fred* se dá quando Fred possibilita a realização do sonho e Elsa vai à Fontana de Trevi devidamente paramentada; seu desejo, entretanto não era apenas conhecer a fonte, mas sim *encarnar* o papel de Ekberg. Entra, pois, na fonte - a cena fica preto e branco e, seguida por Fred, repete uma frase decorada do filme original. O personagem ficcional de Elsa encarna uma geração – jovens dos anos 1950 – na qual a semelhança com atrizes de cinema balizava o padrão de beleza e “ser bonita” era parecer-se com alguma “artista” de cinema¹. As atrizes eram belas, inacessíveis, sedutoras, sua vida real confundia-se com a dos personagens ficcionais, e tinham o poder de alavancar a indústria do cinema.



Adentrei o universo das denominadas “estrelas” do cinema brasileiro enquanto durante as pesquisas para o documentário *Amor é um Lugar Vazio*², dedicado a Verah Sampaio; deparei-me então pela primeira vez com publicações especializadas em cinema, que estampavam em suas páginas fotografias e artigos sobre mulheres outrora consideradas estrelas. Percebi, quando trabalhava no documentário que realizei em

¹ Em janeiro de 2008, quando finalizava os últimos ajustes da tese, tomei conhecimento da história de Telma Saraiva, uma fotógrafa habitante de Crato - Ceará, que durante os anos 1940 e 1950, realizou uma série de autos retratos onde, inspirada pelas fotografias publicadas pela revista *A Cena Muda*, ela se representava “como as atrizes do filme que via. É assim que ela se transforma em *Scarlet O’Hara*, a heroína de *E O Vento Levou*, ou como a *India Sioux*, ou ainda como uma descendente de japoneses”. *O Estado de S. Paulo*, 25.01.2008, p.D8. Trata-se de um caso exemplar para ilustrar o poder que a imagem das divas de cinema exercia em seus espectadores (as).

² *Amor é um lugar vazio*, Ana Carolina Maciel & Caco Souza, 2000.

seguida, *Eliane*³ sobre Eliane Lage, que a imagem que dela se divulgava na imprensa diferia muito daquela das demais atrizes brasileiras do período.

O lançamento de *Eliane* em São Paulo, durante o Festival *É Tudo Verdade* (2002) suscitou uma série de matérias e entrevistas cujo mote foi sua “volta”, décadas após o “desaparecimento” da vida pública. Uma crônica de Ignácio de Loyola Brandão – publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* – deu o impulso necessário para que eu decidisse seguir mais detidamente o percurso de Eliane Lage⁴:

“O mito não sabe, não tem como saber, porém, Eliane Lage iluminava vidas e noites no interior daqueles anos 50 monótonos, do qual queria fugir. Via seus filmes quatro vezes, o máximo que nossos cinemas exibiam (...)”

E, mais adiante:

“Eliane fez como Greta Garbo. Retirou-se (...). O casamento acabou. Tom Payne morreu. E Eliane Lage desapareceu, nunca mais foi vista. Até ser reencontrada por dois jovens. A historiadora Ana Carolina Maciel e o cineasta Caco Souza.”

Inspirada pelo fascínio expresso por Loyola em seu texto, assumi a empreitada de aprofundar minha investigação sobre o “mito” Eliane Lage. Com esse impulso mergulhei na imprensa especializada, buscando especialmente os anos da sua atuação no cinema, entre 1950 e 1954. Logo de início, despertou-me interesse sua atitude de desprendimento em relação ao cinema, em contraposição a atrizes que sempre *sonharam* fazer cinema. Ao cotejar o conteúdo extraído da imprensa com o das entrevistas

³ Eliane, Ana Carolina Maciel & Caco Souza, 2002.

⁴ Para resgatar as principais matérias suscitadas pelo filme ver: jornal O Globo, capa “Segundo Cardeno” 9 de abril 2002; O Estado de São Paulo 17 de abril 2002 “Eliane Lage, uma diva sem rancores”; O Estado de São Paulo 19 de abril 2002 “Finalmente encontraram Eliane Lage”; O popular 13 de abril 2002 “Onde estará Eliane Lage?”; Jornal dos Lagos “Eliane em documentário” 1 de junho 2002.

para o documentário *Yes nós temos bananas*, que acompanha a tese, passei interrogar a mim e a meus depoentes: *afinal Eliane Lage foi, de fato, um mito*⁵?

Tendo como fio condutor situar o contexto onde Eliane Lage atuou, a presente tese perpassa a proposta de cinema industrial encabeçada pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ambiente onde circularam além de Eliane Lage atrizes como Marisa Prado, Ilka Soares, Ruth de Souza, Inezita Barroso e Tônia Carrero; detenho-me igualmente ao papel da imprensa brasileira como divulgadora de um *star system* inspirado no modelo norte-americano, muito embora o *studio system* brasileiro (mola propulsora do *star system*) não tenha atingido proporções consideráveis; e finalmente – ao pensar especificamente na carreira de Eliane Lage – procuro refletir quais elementos conferem forma à sua imagem (tanto no sentido literal como no figurado). A partir de então, busco entender os valores que norteavam o estrelato cinematográfico.

O principal recorte temporal estabelecido, ou seja, entre 1950 e 1954, coincide primordialmente com os anos em que Lage esteve presente no cinema brasileiro. Finda a década de 1950, a maioria das atrizes deste surto de cinema paulistano foi relegada ao esquecimento, sendo que a própria estrutura do cinema brasileiro (ou a sua ineficiência enquanto indústria) foi uma das principais causas da não permanência destas no imaginário de um público mais amplo.

O estrelato brasileiro apresenta uma especificidade que é a carência de matéria prima básica, ou seja, filmes. Num mercado nutrido pelo *star system* norte-americano que se impunha à produção nacional, as estrelas brasileiras dos anos 1950 não tiveram a chance de permanecer no imaginário como, por exemplo, Anita Ekberg. Não houve espaço para um tipo de estrela que desencadeasse uma projeção entre “pessoas comuns” e “estrelas”, algo bastante comum e que ultrapassa o exemplo ficcional do filme *Elsa & Fred* (afinal, quem não teve uma tia que se parecesse com alguma “artista” de cinema?). Havia fórmulas preponderantes e o *star system* norte-americano iniciou um processo de homogeneização comportamental através da eleição de “tipos”, onde uma

⁵O filme *Yes nos temos bananas* que acompanha a presente tese não é uma mera ilustração da mesma, mas sim uma parte fundamental da minha reflexão, constituindo como uma fonte fundamental para evidenciar tanto o meu percurso de pesquisa, como minhas respectivas descobertas.

atriz norte-americana, uma atriz francesa, ou, por que não, uma atriz brasileira poderia apresentar similaridades que extravasariam barreiras espaciais.

Percursos

“Para dizer algo de significativo sobre o método histórico deveriam analisar-se não só os resultados finais, mas também o caminho que se percorreu para chegar a eles. Se assim não for, surgirá uma imagem distorcida do trabalho dos historiadores – ou demasiado pura, ou demasiado simplista, ou ambas as coisas ao mesmo tempo”.

Carlo Ginzburg

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz mereceu a atenção de alguns estudiosos dentre os quais podemos destacar Maria Rita Galvão, Jean Claude Bernadet, Carlos Augusto Calil, cujas publicações analisarei mais detidamente no decorrer da tese. Esses autores, a *grosso modo*, analisam a empreitada cinematográfica sob a chave de uma burguesia (ou elite econômica e social, no caso de Calil) que se aventura pela sétima arte. Há também o livro de Paulo Schettino, que conta com depoimentos de técnicos envolvidos na Vera Cruz e em outras produções dos anos 1950⁶.

Além destes estudos temos algumas dissertações acadêmicas, tais como a dissertação de mestrado de Valéria Hein Angeli, que propõe “*uma revisão histórica e uma compilação dos estudos e críticas a respeito da companhia, buscando oferecer ao leitor uma síntese comentada e atualizada dos temas referentes à Companhia Cinematográfica Vera Cruz*”⁷. Defendida no mesmo Instituto, o mestrado de Cíntia Campolina Onofre “*O Zoom nas trilhas da Vera Cruz*” é dedicado a uma análise da trilha sonora de dezoito filmes realizados na Companhia⁸.

No que concerne às atrizes brasileiras dos anos 1950, não há risco em se afirmar que pouco foi publicado sobre o assunto. Paulo Paranaguá tem um artigo dedicado ao *star system* brasileiro onde perpassa o cinema mudo até a década de 1980⁹. Sua análise privilegia um caráter mimético desse *star system* em relação ao norte-americano e quando se refere, mesmo que brevemente, à Vera Cruz, o autor considera que ela teria “*ignorado a força das mídias modernas*”. Uma afirmação que, considero, precisa ser devidamente ponderada. Já os estudos de Ana Pessoa e Heloisa Buarque de Hollanda são dedicados às atrizes brasileiras do início do século XX., aquelas atuantes nos anos 1950 não foram objeto de estudos mais aprofundados¹⁰. Quando decidi partir para essa

⁶ SCETTINO, P. *Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro*. Ateliê Editorial, SP, 2007

⁷ *O momento Vera Cruz*; Instituto de Artes, Mestrado em Multimeios, Unicamp, 2003, p. 12.

⁸ *O Zoom nas trilhas da Vera Cruz*; Instituto de Artes, Mestrado em Multimeios, Unicamp, 2005.

⁹ PARANAGUÁ, Paulo. *Brasil: Star System y Medios de Comunicacion de Masas*. [Cinemateca D 184]. Tradução Livre.

¹⁰ Vale ressaltar que os livros da coleção “Aplauso” publicados pela Imprensa Oficial, dedicou alguns de seus títulos a algumas atrizes dos anos 1950, dentre elas Ilka Soares e Ruth de Souza. Ocorre que o resultado dessas obras é muito desigual, sendo por vezes meras transcrições de rápidas entrevistas realizadas com os “biografados”. Sendo assim não considero que essa produção tenha contribuído para um aprofundamento em questões importantes relativas ao estrelato brasileiro da época em questão.

análise tive como pilares fundamentais a imprensa da época, documentos de arquivo e depoimentos que captei especialmente para a presente reflexão.

Tais entrevistas foram filmadas em vídeo e resultaram no documentário *Yes nós temos bananas* que acompanha a presente tese. Para melhor refletir sobre a carreira de Eliane Lage, bem como de atrizes que foram suas contemporâneas e sobre a Companhia Vera Cruz selecionei alguns personagens contemporâneos de seus anos de cinema tais como: Daniel Filho, Inezita Cardoso, Ruth de Souza, Vanja Orico, Mauro Alice, José Luiz Francunha, Anselmo Duarte, Gini Brentani, Pierino Massenzi, Mauro Alice, Galileu Garcia, Herbert Richers, Ilka Soares, Maximo Barro e Pedro Paulo Hateyer¹¹. Meu intuito não residiu apenas em efetuar um registro sobre o que eles preservaram na memória sobre Eliane Lage *em si*, mas igualmente ouvi-los narrar suas próprias trajetórias nos anos 1950.

Paralelamente, extrapolando esses personagens que se relacionaram diretamente com a feitura cinematográfica e para ter uma dimensão dos espectadores do cinema produzido pela Vera Cruz (e igualmente de outras cinematografias dos anos 1950), captei os depoimentos de Vavy Pacheco Borges, Ignácio Loyola de Brandão e Maíza Pereira de Almeida. Tal escolha obedeceu aos seguintes critérios: uma jovem espectadora de cinema, um fã confesso e a filha de um homem ligado ao cinema (Abílio Pereira de Almeida), respectivamente.

Quando trabalho com tais depoimentos não procuro desvendar uma verdade objetiva para reconstituir o passado de Eliane Lage, assim como do cinema brasileiro contemporâneo à sua atuação. Ao lidar com estes registros privilegio primordialmente as *imagens* que eles construíram desse passado, procurando romper a barreira daquilo que Ecléa Bosi define como “*esquemas coerentes de narração e interpretação dos fatos*”:

“Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas coerentes de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros ‘universos de discurso’, ‘universos de significados’, que dão ao material de base uma forma histórica própria,

¹¹ Nem todos os nomes citados acima integram o documentário.

uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história (...)12.”

Cinquenta anos após o fracasso da Vera Cruz, algumas vozes mantêm latentes os vestígios da experiência - muitas vezes imbuídos e impregnados de projeções veiculadas pela imprensa -, e mantêm viva a figura *mítica* de Lage. Compartilho com Mirian Goldenberg (em obra dedicada à Leila Diniz) quando ela delimita sua proposta de estudo: “*não me detive nos equívocos ou “verdades” a respeito de sua vida, mas em suas significações*”, explicitando o desejo de “*decifrar o jogo de recordações e silêncios através do qual foi construída a imagem pública de Leila Diniz*”13. Eliane Lage tem uma imagem pública, portanto não é possível refletir sobre sua trajetória sem deter-me ao que ela diz, ao que dizem seus contemporâneos e ao que *a mídia diz* sobre ela.

Dedicando-se ao ato de lembrar, Eliane Lage lançou *Ilhas, veredas e Buritis*, obra que muito contribui para perceber quais imagens estão em jogo quando é ela própria que se constrói - seja como mulher pertencente a um determinado contexto sócio cultural – seja como atriz (onde reside meu maior interesse). A autobiografia é sua voz “atual” e, ao folheá-la, é possível perceber quais vozes foram caladas, quais se perpetuaram; e igualmente o que, da “jovem” atriz Eliane Lage permaneceu.



Em linhas gerais, a presente tese aborda três temas fundamentais: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, estrelas do cinema brasileiro dos anos 1950 e, numa análise mais detida, a atriz Eliane Lage, que foi escolhida como uma espécie de “protagonista” desse “enredo”. Esses temas se relacionam como uma espécie de trítico cujas telas – embora autônomas - dependem uma das outras para conferir forma ao todo. Devo evidenciar que minha proposta inicial era dedicar meu doutoramento às atrizes do cinema brasileiro atuantes durante a década de 1950, mas ao avançar a pesquisa senti necessidade de personificar, de escolher uma atriz que me inspirasse e que

12 BOSI, E. *Memória e Sociedade*. Cia das Letras, SP, p.66

13 GOLDENBERG, M. *Toda mulher é meio Leila Diniz*, Ed.Record, RJ-SP, 1995, p.21

servisse como uma espécie de porta de entrada para o mundo “estrelar” em termos mais amplos.

A tese foi dividida em “Sequências” que foram, por sua vez, subdivididas em “Cenas”, seguindo jargão usual dos roteiros de cinema, nomenclatura escolhida para a organização da presente pesquisa. Optei por iniciar minha reflexão com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz com intuito de situar o ambiente cinematográfico onde Eliane Lage se projetou e sem o qual, possivelmente, ela não teria se tornado atriz de cinema.

Assim na Sequência I: “*Establishig Shot*”¹⁴ - “Cena 1: Contexto de Cinema”, recupero o florescimento do cinema em São Paulo (nos primórdios do século XX) considerando o clima de modernização que imperava na cidade, quando novos espetáculos estarreciam a população que se preparava para consumir o grande entretenimento do século: o cinema. Dentre os precursores da sétima arte, havia o *Photophone* cujas concorridas exibições ocorriam no salão denominado *Paulicéia Fantástica*:

“Os excelentes quadros coloridos, de grande efeito, exibidos nesta sala de diversões, têm atraído numerosa concorrência, saindo o público bem impressionado com a novidade Photophone, que reproduz cenas movimentadas de óperas, dando a ilusão completa de uma audição lírica... pelo fonógrafo aliado ao cinematógrafo”¹⁵.

Para situar os hábitos da população paulistana - futuros espectadores da sétima arte - lanço mão das reflexões de Nicolau Sevckenko e também das impressões do poeta Blaise Cendrars, que visitou a capital no início do século XX. O principal intuito da “Cena 1” é propiciar ao leitor uma inserção no clima reinante em São Paulo décadas antes da arrojada tentativa de se implantar uma indústria de cinema no Brasil levada a

¹⁴“In filmic terms”, “establishing shot” refers to the opening sequence of a scene, the images that spatially orient the audience and anchor subsequent events. Often a wide shot, or literally a long shot, it sets the location, characters, and mood of what follows, thus becoming a crucial--if often stymied (intentionally or otherwise)--point of narrative reference. ArtForum, Sept, 2004, Suzanne Hudson In: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_43/ai_n6203252, pesquisado em 18 de dezembro de 2007.

¹⁵ O *Comércio de São Paulo*, 29.09.1902, “Palcos e Salões”. apud ARAUJO, V. Salões, circos e cinemas de São Paulo, Ed. Perspectiva, SP, 1981, p.86

cabo pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Ao refletir sobre Eliane Lage não tive o intuito de isolá-la, ao contrário, busquei inseri-la no contexto de cinema dos anos 1950. Daí a escolha de situar logo no primeiro capítulo a criação e o fracasso da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, onde ela desenvolveu sua vida artística e cujos desdobramentos caminham *pari passu* ao desenvolvimento do cinema industrial paulistano.

Em seguida na “Cena 2: A granja que viveu dias de Hollywood” detenho-me nas novidades da vida cultural paulistana em fins de 1940, ou seja: a fundação de dois importantes museus e a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, sendo que esse último empreendimento cultural confluía diretamente para a Vera Cruz. Em seguida, na “Cena 3: Percursos da Companhia Cinematográfica Vera Cruz” analiso a fundação da Vera Cruz; para tal introduzo questões oriundas da pesquisa de Maria Rita Galvão que - no final da década de 1970 - traz do ostracismo a Vera Cruz numa análise onde privilegia, primordialmente, o caráter *burguês* dessa empreitada industrial de cinema. Nesse mesmo capítulo discorro brevemente sobre a Atlântida Cinematográfica que foi igualmente um exemplo de cinematografia de cunho industrial (embora detentora de propostas mais modestas) e cuja filmografia foi duramente criticada pela Vera Cruz e por críticos do cinema paulistano em defesa da realização de um cinema “sério”. Analiso igualmente a campanha deflagrada pela imprensa com a chegada de Alberto Cavalcanti a São Paulo ao Brasil, em 1949, cineasta de “prestígio internacional” e que com seu conhecimento, acreditava-se, poderia alavancar a indústria de cinema no Brasil.

Finalmente, tendo como fontes de pesquisa periódicos, depoimentos de funcionários, produção bibliográfica e também documentação contábil da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, pondero na “Cena 4: Naufrágio a caminho do Mar”, causas e explicações ao seu fracasso. Para tal, buscando evitar reproduzir explicações superficiais e repetições comumente adotadas, optei cotejar fontes primárias, notícias da imprensa e também estudos teóricos.

Na Sequência II: “Fracasso”, acompanho mais detidamente uma produção bibliográfica sobre a Vera Cruz. Partindo de Glauber Rocha (nos anos 1960), Jean Claude Bernadet, Maria Rita Galvão, Paulo Emílio de Salles Gomes, Carlos Augusto Calil e Anita Simis. Em seguida, por meio de exaustiva pesquisa na imprensa desde 1954

até os dias atuais, selecionei informações que julguei relevantes (embora por vezes contraditórias) para poder acompanhar o destino da Vera Cruz.

Na Sequência III “Star System e Starlets” – Cena 1: “Espaço Sideral”, trato do fenômeno impulsionado pela indústria de cinema norte-americana, ou seja, o *star system*. O estudo de teóricos tais como Edgar Morin, André Malraux e Roland Barthes foram de extrema importância para que eu pudesse abordar questões relacionadas às estrelas de cinema, esses “mitos” do mundo moderno. Na Cena 2: “*Star system* made in Brazil”, situo o desenvolvimento desse fenômeno em solo brasileiro, desde fins do século XIX, quando a bailarina italiana radicada no Brasil, Maria Baderna impulsionava os primórdios daquilo que culminaria com o advento do cinema, ou seja, uma admiração desenfreada de espectadores por seus “artistas” preferidos.

No que concerne especificamente ao cinema, as pesquisadoras Ana Pessoa - em estudo dedicado à atriz Carmen Santos - e Heloisa Buarque de Hollanda, em pesquisa sobre atrizes do cinema mudo, dimensionam o advento das estrelas brasileiras. As reflexões de Paulo Emílio Salles Gomes também são importantes para uma melhor compreensão desse fenômeno. Para introduzir os periódicos pesquisados para a presente “Cena”, utilizo-me da análise sobre a função de revistas no desenvolvimento do cinema brasileiro, desenvolvida por Ismail Xavier. Em seguida, parto uma análise das imagens de atrizes brasileiras veiculadas em revistas especializadas circulantes nos anos 1950, principalmente *Cinelândia, A Cena Muda e O Cruzeiro*.

Na Sequência IV: Eliane Lage - Cena 1: “Breve percurso de vida” situo sua vida nos anos anteriores à entrada no cinema. Na Cena 2: “Nasce uma estrela”, tendo como base primordialmente a imprensa da época, pondero como sua imagem foi divulgada e igualmente como alguns temas tornam-se recorrentes quando sua biografia é evocada (inclusive atualmente). Na Cena 3: “Eliane Lage: auto-imagens” analiso sua autobiografia *Ilhas, veredas e buritis*. Tendo como base teórica alguns autores que se dedicaram ao gênero autobiográfico (tais como Philippe Lejeune, Jean Starobinsky), autores que escreveram autobiografias (Primo Levi, Yukio Mishima e Marguerite Yourcenar) assim como igualmente autores que refletiram sobre questões relacionadas à memória (Michel Pollack, Ecléa Bosi e Bergson), busco analisar as imagens de Eliane

Lage, presentes na referida autobiografia. Finalmente, a Cena 4 “Imagens fora de cena”, compreende uma reflexão sobre sua imagem após a saída da carreira artística.



Tendo em vista todos os fios que se cruzam na presente tese, busquei lidar com a multiplicidade das fontes e igualmente da maneira como cada uma dessas constrói suas *imagens*, seja da Companhia Cinematográfica Vera Cruz ou de seus desdobramentos (Eliane Lage e demais atrizes de cinema).

Ao analisar o filme francês *A Quase verdade* (*La Vérité ou Presque*, KARMANN, 2007), o crítico Luiz Zanin Oricchio aborda seu mote: a cantora de jazz Pauline Anderton desaparecida num acidente de carro nos anos 1970, e que age, segundo Oricchio, como “*uma sombra que motiva a trama*”. Ninguém sabe ao certo quem ela é (nem os personagens tampouco os espectadores), uma “*obscura lenda local*”. Mas isso pouco importa, pois, no filme ela representa o “*mito da cantora perfeita*”.

Fazendo uma livre analogia aos “mitos” (palavra que aplico aqui no sentido de “fabular”) que motivam algumas passagens da presente trama (não somente relacionados à Eliane Lage e outras atrizes de cinema, mas ainda à própria Companhia Cinematográfica Vera Cruz), cabe perfeitamente a indagação de Oricchio: “*Até que ponto desnudar toda a história contribui para alimentar o mito ou para destruí-lo?*¹⁶”.

. Fontes

O material consultado para compor a presente tese engloba levantamentos na imprensa da época e também na imprensa atual (revistas e jornais¹⁷); entrevistas especialmente captadas; obras bibliográficas, arquivos e documentação privada.

O acervo da Vera Cruz (figurinos e objetos de cena) assim como a documentação pertencente à Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo – origina-se do material recolhido por Jordano Martinelli (ex -

¹⁶ *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 18 de janeiro de 2008, p. D6

¹⁷ O critério de seleção dos jornais da época obedeceu ao trabalho de arquivamento operado tanto pela Cinemateca Brasileira, como pela Biblioteca Janny Klabin Segall.

funcionário da Companhia e domador do cão Duque “astro” da Vera Cruz). Após sua morte e a venda da chácara onde estavam todos os objetos, esses passaram a pertencer ao novo comprador, o empresário Mohamad Ali Saifi. Atualmente a prefeitura de São Bernardo do Campo oficializa a recepção deste acervo doado pelo empresário na década de 1990. O restante da documentação da Companhia se encontra em poder da família de Walter Hugo Khouri e indisponível para pesquisa.

As principais instituições pesquisadas foram: Biblioteca Jenny Klabin Segall (Museu Lasar Segall); Arquivo Wanda Svevo (Fundação Bienal); Centro de Documentação Alexandre Eulálio (IEL - Unicamp); Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo; Museu da Imagem e do Som – São Paulo; Cinemateca Brasileira e Museu de Arte de São Paulo.

Sequência I
Establishing Shot

“O cinema é o campo mais vasto e imediato que o homem criou para exibir seu pensamento”.

Mário Peixoto

cena 1. Contexto de Cinema

Em *Salões, circos e cinemas de São Paulo*¹, Vicente de Paula Araújo estabelece que a partir de 1897 diversos espetáculos compõem a programação de lazer da população paulistana. Em 1901 a então provinciana cidade começa gradualmente a mudar de ares e - circunscrito nas mudanças urbanísticas que se alastravam -, o cinema surge como nova opção de lazer. Imperava nesse momento o desejo pela velocidade como símbolo de progresso: transportes se modernizavam e os burros dos transportes de tração animal, daí em diante incompatíveis com a rapidez que a eletricidade poderia proporcionar, foram devidamente “aposentados”. Em artigo de 1901, o jornal *O Comércio de São Paulo* anuncia que nesta urbe em expansão “burricos” teriam que ceder lugar aos trilhos:

“A Cia Light and Power, tendo suprimido algumas linhas de tração animal nos bairros já servidos por *bonds* elétricos, tem à venda grande número de excelentes burros para carroça, arado, trole, etc. (...)”²

Em 1904, pouco após esta “invasão de trilhos”, os habitantes de São Paulo assistiam maravilhados ao lado do vice-presidente do estado - o Sr. Domingos de Moraes - a projeção de uma das primeiras filmagens realizadas na cidade e cujos temas vinculavam-se diretamente à força motriz da economia local, ou seja: agricultura e exportação cafeeira “*vistas de fazendas de café, de criação de gado e muitas fotografias de pontos pitorescos da Capital*”:

“Foram exibidas vistas de muitas fazendas de cafezais, de colheitas, de terreiros, de vários espécimes de gado nas fazendas do Estado... é fácil prever a aglomeração de curiosos no Largo de São Francisco. Ao

¹ A escolha desta obra tem como intuito situar especificamente os primórdios da criação de um público espectador na cidade de São Paulo, na virada do século XIX para o século XX.

² O *Comércio de São Paulo*, 25.9.1901, anúncio p.4, apud ARAUJO, V. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, Ed. Perspectiva, SP, 1981, p.57. Manteve-se a grafia original e assim será nas citações subsequentes.

aparecer cada uma das vistas, a multidão rompia em aplausos calorosos³”.

Para situar hábitos comportamentais e culturais dos paulistanos durante a década de 1920, o historiador Nicolau Sevcenko reconhece na prática esportiva e no conseqüente culto ao corpo, elementos catalisadores das mudanças em processo na capital. Quando refiro-me ao conceito “moderno” penso sobretudo na reflexão de Sevcenko que nos alerta que, em 1920, São Paulo assistia o florescer de um fenômeno novo e “irreversível”, ou seja: “(...) a democratização do acesso à música, a proliferação dos bailes e ambientes de dança pagos como parte polpuda da emergente indústria do lazer e a proliferação epidêmica dos ritmos frenéticos”.

“Se essa crisálida homem-mulher-máquina tem uma vontade, ela a expressa dançando, se tem um sonho, ela o encontrou no cinema; sua casa fica no espaço público da cidade... Como se ela intuisse que só o movimento permanente pudesse mantê-la viva e inteiriça, composta que é de fragmentos desconexos, heteróclitos e divergentes... Sua única lei, portanto é o movimento.”⁴

A população da cidade – em franca expansão – buscava inserir-se nas tendências da vida *moderna*. Estes processos provinham desde os primeiros decênios do século XX⁵. Na década de 1920 - o poeta franco-suíço Blaise Cendrars narrara uma cidade pulsante e em vertiginosa expansão:

“Adoro esta cidade/ São Paulo do meu coração/ Aqui nenhuma tradição/ Nenhum preconceito: antigo ou moderno/ Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo esta audácia este trabalho esta labuta esta especulação que permitem construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes pequenos norte sul egípcio ianque cubista (...).”⁶

³ O Comércio de São Paulo, 15.1.1904, p.2, apud ARAUJO, V. Salões, circos e cinemas de São Paulo, Ed. Perspectiva, SP, 1981, p.101

⁴ SEVCENKO, N. *Orfeu Estático na Metrópole*. Cia das Letras, SP, 2000, p.88

⁵ *Ibid*, p. 89-90.

⁶ EULALIO, A. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, Imprensa oficial, Edusp, Fapesp, SP, 2001, p.535

Justamente nesse momento a prática de ir ao cinema tomou grandes dimensões, como podemos conferir nas observações de Antônio Torres (autor citado em estudo de Ismail Xavier). Embora um pouco radicais, pois, ao analisar o clima reinante na capital do país Torres deixa a impressão de que não havia outras opções satisfatórias de lazer - a não ser o cinema - estendo essa situação para *“todas as demais cidades do Brasil”*:

“(…) numa cidade como o Rio de Janeiro, onde o único divertimento é o cinema; onde não há monumentos, nem galerias de quadros, nem estátuas, nem bellos templos, nem museus, nem passeios campestres, ou excursões marítimas dotadas de certas condições de conforto e de segurança individual, nem sugestões de espécie alguma a altos pensamentos, o problema da moral cinematográfica me parece fora de qualquer solução que não seja a supressão completa dos cinemas – o que é impossível⁷.”

Este povo e hábitos em transformação determinam a vida cultural nas primeiras décadas do século XX, e possibilitam a formação de um público espectador - de cinema e também de espetáculos em geral - que já se encontrava consolidado nos decênios 1940 e 1950, época do surgimento da Vera Cruz.

⁷ Citado In. XAVIER, I. *Sétima Arte: um culto moderno*. Ed.Perspectiva, SP, 1978, pp.117-118.



Acompanhar a carreira de Eliane Lage levou-me a refletir sobre a breve - e controversa - trajetória da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, visto que todos os seus filmes foram lá produzidos. Deste modo, farei um breve histórico sobre a proposta de cinema industrial sediada na cidade de São Paulo, bem como sobre a vinda de Alberto Cavalcanti para o Brasil – presença fundamental durante o primeiro ano de funcionamento da Vera Cruz - e o fracasso desta empreitada poucos anos depois. No calor dos trópicos a maturação e putrefação dos frutos são muito aceleradas; assim o foi com o cinema industrial paulistano no decênio 1950.

Início este capítulo situando a criação e alguns personagens envolvidos na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, isto é, homens e mulheres imbuídos pelo sonho do cinema industrial paulistano. Pretendo inseri-los neste contexto histórico, esboçando os bastidores que projetaram Eliane Lage e procurando não cair na armadilha – alertada por Sabina Loriga – do denominado “*personagem sanduíche*”⁸, uma estratificação em “fatias” onde contexto e personagem são sobrepostos, segmentando assim as relações fluidas entre os elementos em questão.

A tentativa de implantação do cinema industrial em São Paulo - no decênio de 1950 - se dá numa cidade que, em termos urbanísticos, é palco de um crescimento vertiginoso. Como é comumente mencionado, havia um intenso clima cultural reinante entre 1949 e 1953, quando nada menos de vinte companhias de cinema⁹, o Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte de São Paulo¹⁰ e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), foram fundados na cidade. Este último, fruto do empenho de Franco Zampari que –

⁸ Sabina Loriga fala sobre o paradoxo do personagem sanduíche em "A biografia como problema", publicado no livro organizado por REVEL, Jacques (org.), *Jogos de Escala*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

⁹ Dentre as principais estão a Maristela (1950-1958) de Mário Audrá Jr., Ruggero Jacobbi, Carlos Alberto Porto e Mário Civelli que entre produções e co-produções realizou 24 filmes e a Multifilmes (1952-1954) que produziu nove filmes e. A Brasil Filmes (1955-1959) foi uma tentativa de reorganização da Vera Cruz, dirigida por Abílio Pereira de Almeida.

¹⁰ Para um maior aprofundamento sobre a fundação do MAM e do MASP, iniciativas que se inserem numa tentativa de aproximar intelectuais e industriais brasileiros com a política externa norte-americana, consultar: ARTIGAS, R., "São Paulo de Ciccillo Matarazzo". IN: *Bienal 50 anos: 1951-2001*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2001, pp. 46-50).

segundo depoimento de Alfredo Mesquita - pretendia inicialmente apenas “ajudar o teatro amador de São Paulo¹¹”.

Seu pequeno teatro localizava-se na Rua Major Diogo, no bairro da Bela Vista, onde outrora funcionara a sede de uma associação fascista (segundo descreve Alfredo Mesquita) e foi assim “*sem um único tostão de ninguém*¹²”, que Zampari iniciou as atividades do TBC. Esse teatro foi, sem dúvida, o grande inspirador para a criação da Vera Cruz e havia um intenso intercâmbio cultural entre ambas as iniciativas. O escritório da Vera Cruz ocupava o segundo andar do TBC sendo que suas relações não paravam por aí, estendendo-se aos artistas, aos autores, aos técnicos e até mesmo a adaptações que, inicialmente encenadas no teatro - como é o caso de *Paiol Velho* de Abílio Pereira de Almeida, que resulta no filme *Terra é Sempre Terra*.¹³

A peça inaugural do TBC, no âmbito do teatro experimental, foi *A Mulher do Próximo*, igualmente obra cuja autoria era de Abílio Pereira de Almeida, sendo que a estréia profissional do teatro foi a peça norte-americana *The voice of the turtle* (intitulada no Brasil “*Ingenuidade*”). Não tardou para que Zampari constatasse que no Brasil faltavam diretores qualificados (alguns deles dirigiram filmes na Vera Cruz) à altura do seu empreendimento:

“Dizia-se que aqui havia alguns bons autores, ótimos atores, belos cenários, mas, de fato, não existia nenhum grande diretor, somente amadores e Ziembinski, no Rio de Janeiro. Então, o Franco Zampari começou a sentir o problema na pele e mandou vir diretores italianos para cá. O primeiro que chegou foi Adolfo Celi. Além de excepcional diretor, era também ótimo ator, embora o menos intelectualizado deles (...). Outro diretor italiano que veio para cá foi Luciano Salce, o mais inteligente e espirituoso deles, inclusive, tenho a impressão que requintado demais para o Brasil. Atualmente ele trabalha em Roma, na televisão, dirigindo filmes (...). Ruggero Jacobi, mais intelectual do que

¹¹ MESQUITA, A. Coleção Depoimentos, vol. II, 1977, RJ, Ministério da Educação e Cultura. Funarte/ Serviço Nacional de Teatro, p. 27

¹² Ibid, p. 27

¹³ “Esta peça foi inscrita num concurso do Governo do Estado de SP e ganhou o primeiro prêmio. Em segundo lugar ficou um texto de Nelson Rodrigues. Paiol Velho cujo título foi mudado para “Moinho Velho” por força do concurso. Aristóbulo Pedreira era o pseudônimo de Abílio, para o concurso.” Anotação manuscrita. CEDAE – IEL, Unicamp. APA PASTA V

homem de teatro, que não veio diretamente para o TBC (...). Hoje, ele é diretor do Piccolo Teatro de Milano¹⁴.”

O impacto causado pelas produções do TBC na cidade de São Paulo (conforme nos quantifica Alfredo Mesquita) gerava uma espécie de *“euforia teatral”*, e Franco Zampari foi considerado o grande responsável pelo sucesso de uma dramaturgia baseado em peças eruditas, bem executadas, contando com excelente equipe técnica e atores.

“Foi uma maravilha que devemos indiscutivelmente a Franco Zampari. Ele a despeito de sua imensa fortuna, não tinha o menor interesse pela bilheteria, somente o nível artístico dos espetáculos empolgava ele. Seu maior sonho era reunir todo o teatro nacional em um grande truste controlado por ele, com dezenas de elencos atuando simultaneamente em São Paulo, no interior paulista, no Rio de Janeiro e em todo o Brasil. Ele quase conseguiu isso, no entanto, sonhou alto demais. Posteriormente ele também enveredou para o cinema e fundou a Vera Cruz, com capital exclusivamente dele. O resultado mais imediato de todas estas aspirações grandiosas foi que o Franco morreu sem um tostão, e não fosse Cicillo Matarazzo, um seu grande amigo, ele não teria tido dinheiro nem para se tratar. No entanto é ao Franco que nós devemos o grande teatro que houve neste período em São Paulo¹⁵.”

É interessante notar que, embora o esforço de Franco Zampari no teatro tenha sido bem reconhecido, sua incursão no cinema, entretanto, sofreu as mais duras críticas.

¹⁴MESQUITA, A. Coleção Depoimentos, vol. II, 1977, RJ, Ministério da Educação e Cultura. Funarte/ Serviço Nacional de Teatro, pp. 28-29

¹⁵Ibid, p. 29

cena 2. A granja que viveu dias de Hollywood

Após passar alguns anos no ostracismo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi reavaliada no estudo acadêmico de Maria Rita Galvão, que dedicou sua tese de doutoramento *Vera Cruz, a fábrica de sonhos*¹⁶ e anos depois o livro dela oriundo, *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*, ao fenômeno que dá título às respectivas obras.

Segundo a autora, esta “*burguesia*” paulista (à qual ele faz menção no título do livro) já havia se aproximado da produção cinematográfica em alguns momentos antes da Vera Cruz, como nos anos 1920, quando da fundação da Visual Film por Adalberto de Almada Fagundes, o “primeiro” a se aventurar na fabricação de filmes; na década de 1930, fazendeiros paulistas financiaram a Companhia Americana de Filmes. Ambas as iniciativas fracassaram precocemente e sem deixar vestígios ou facilitar iniciativas posteriores. Como pontua Ismael Xavier, neste momento o cinema estaria “*longe de entrar nas cogitações daqueles que faziam a defesa ideológica da indústria no Brasil*”, ressaltando que a implantação do cinema em solo brasileiro inscrevia-se num “*quadro colonial*”¹⁷.

Galvão situa a criação do Clube de Cinema da Faculdade de Filosofia, nos anos 1940, como a primeira aproximação da intelectualidade brasileira em direção ao cinema, mas - é importante ressaltar - os filmes privilegiados eram clássicos do cinema norte-americano e europeu. Este clube seria fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), mas logo em seguida – no ano de 1946 - seria inaugurado um segundo clube de cinema, tendo à frente Benedito J. Duarte, Lourival Gomes Machado, Francisco de Almeida Salles, Rubem Biáfara (este último dirigiu posteriormente o filme *Ravina* protagonizado por Eliane Lage), dentre outros. O clube foi a semente da atual Cinemateca Brasileira e alguns dos seus membros foram convidados por Francisco Matarazzo Sobrinho para participarem do departamento de cinema que se encarregaria

¹⁶ Universidade São Paulo, 1975

¹⁷ Citado In. XAVIER, I. *Sétima Arte: um culto moderno*. Ed.Perspectiva, SP, 1978, p.119.

de debates, de exposições e da formação da Filmoteca no Museu de Arte Moderna (fundado em março de 1949¹⁸).

Ainda segundo Galvão, o Museu de Arte de São Paulo acompanhou a tendência promovendo, em 1949, um Seminário de Cinema onde Alberto Cavalcanti, (mais tarde produtor geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz), ministrou uma série de conferências. Francisco de Almeida Salles teria sugerido a Francisco Matarazzo e Franco Zampari o nome de Cavalcanti para a Vera Cruz. Segundo a autora, estas preliminares da criação de “uma cultura cinematográfica em São Paulo¹⁹” servem para entender o florescimento da Companhia Vera Cruz e delimitam o significado desta empreitada, que em sua análise é considerada como algo estreitamente ligado à “*burguesia*”:

“A proposta de um cinema brasileiro de qualidade, industrializado em padrões internacionais, sempre correspondeu a um anseio de ver demonstrada a nossa capacidade técnica como índice do nosso progresso e da nossa inteligência. O pleno domínio de uma atividade industrial tão complexa seria ao mesmo tempo a demonstração do desenvolvimento paulista, e um meio de divulgar à nação e ao mundo a nossa capacidade, o nosso dinamismo e a nossa “cultura”²⁰.”

Apenas dois filmes foram produzidos em São Paulo no ano de 1949: *Luar do Sertão* e *Quase no Céu*, enquanto que no Rio de Janeiro foram lançados dezoito ocupando a capital da república o posto de primazia na produção nacional.

Assim surge a Vera Cruz: negando o cinema até então produzido no país (cujo maior expoente era a chanchada). A mesma negação que faria o posterior Cinema

¹⁸ Antecedendo a criação do MAM, o clima das artes em São Paulo é bem equacionado por Arruda:

“O MAM de São Paulo foi uma das instituições organizadas a partir desse estreitamento das relações entre a burguesia industrial brasileira e as grandes corporações norte-americanas. Fundado em 1948, mas inaugurado em março de 1949, o MAM chamou para si toda a polêmica que girava em torno da ascendente arte abstrata, organizando, para a sua abertura, a mostra Do figurativismo ao abstracionismo que, apesar do nome, só trazia trabalhos abstracionistas. Tanto o MAM quanto o MASP carregavam consigo promessas civilizatórias relativas às “ações de grupos esclarecidos da classe dominante, ou dos seus representantes, que desenvolviam uma pedagogia em relação à sociedade, tendo em vista educá-la” (ARRUDA, 2000:280).” Apud OLIVEIRA, R.C. Pesquisado no site http://www.coresprimarias.com.br/ed_4/historia_bienais_p.php, em 03/08/2007.

¹⁹ GALVÃO, M. Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira, RJ, 1981, p.39

²⁰ *Ibid*, p.13.

Novo com a produção da Vera Cruz na década de 1960. A filmografia produzida da década 1940 – em grande parte as comédias musicais da Atlântida²¹ - era um fenômeno de público e era recebida com grande otimismo, conforme podemos conferir em artigo publicado na revista *A Cena Muda* (em 1944):

“A Atlântida deu o grande passo. Penetrou com segurança nos domínios das nossas verdadeiras possibilidades cinematográfica. Está, pois, de parabéns. Não podemos duvidar das possibilidades do cinema nacional e do futuro grandioso que o espera²².”

A produção da Atlântida, que durante alguns anos ocorreu concomitantemente à Vera Cruz, seria rechaçada pela última, que se munia em defesa da produção de um cinema ‘sério’ em contraposição às denominadas chanchadas cariocas que por meio de seus filmes musicais carnavalescos “*impôs-se como um entretenimento de massa de singular expressividade*”²³. Malgrado o sucesso de público, certa crítica cinematográfica agia de forma implacável com os filmes da Atlântida. As colunas denominadas “Cinema de trinta dias” da revista *Anhemi* são um importante testemunho em defesa da “seriedade” do cinema produzido em São Paulo:

“Enquanto isso, expandia-se, exuberante, a era áurea dos aventureiros e dos vigaristas do cinema nacional, protegidos por uma legislação esdrúxula que jamais cogitou da qualidade. Foi a época dos ‘Alôs’ e ‘Lulus’, dos ‘Esta é fina’ e dos ‘Caídos do Céu’”²⁴.

Desta forma podemos considerar que, descontínuo e com produção pouco significativa, o cinema brasileiro dos anos 1950 era um surto, negando antecessores, sem uma

²¹ Empresa carioca fundada em 1941 e que, ao longo dos vinte e um anos de atividades, produziu sessenta e seis filmes. Diz o Manifesto de Fundação da Atlântida: “A finalidade de (sic) Atlântida é a produção de filmes cinematográficos – documentários, noticiosos, artístico-culturais, de longa e pequena metragem, desenhos animados, dublagem de produção estrangeiras e atividades afins – implantando uma indústria e uma arte de cinema no Brasil” ; in. *Sessenta anos de Atlântida*, Catálogo, Sesc São Paulo, p. 45

²² *A Cena Muda*, v.24, n.17, 1944

²³ AUGUSTO, S. *Este Mundo é um Pandeiro*, Companhia das Letras, SP, 1993, p.13

²⁴ *Anhemi*, 14, volume V, janeiro 1952, p.391

produção paralela considerável e que não teria continuidade. Em março de 1950 a revista francesa *L'Écran* - em matéria assinada por Jacques Krier - analisava a tímida evolução do cinema brasileiro. Para tal, um breve percurso foi esboçado tendo como marco inicial o ano de 1905, quando o cinegrafista português Antonio Leal registrou algumas imagens da cidade do Rio de Janeiro. Ao atingir a década de 1940, o autor qualifica as chanchadas como sendo “a pior cinematografia do mundo”. Mas eis que, nesse cenário “desolador”, surge uma possibilidade de “salvação”:

“Mai 1949. La situation évolue. Pourquoi ne ferait-on pas appel à Alberto Cavalcanti qui est Brésilien? Sa renommée de chef d’Ecole ne constitue-t-elle pas une raison suffisante de son retour au Brésil? Un grand spécialiste de São Paulo propose alors au cinéaste un avantageux contrat de deux ans: il s’agit de diriger la production des studios « Vera Cruz », en cours de construction”. (...) Par contre, le mouvement dirigé par Cavalcanti a l’avantage d’être soutenu économiquement par le capitalisme brésilien et de s’inscrire dans un programme quasi officiel. Sans doute permettra-t-il aux cinéastes de Recife et de Rio de se rendre compte, par contagion, que la qualité et de caractère national, sont les véritables atouts du jeune cinéma brésilien”²⁵.



A primeira menção à fundação da Vera Cruz encontra-se num libreto de programação do TBC, em cuja capa vem estampado o desenho do globo envolto em cordas com o título da peça “Do mundo nada se leva” (de G. Kaufman e Moss Harz)²⁶. A notícia dividia página com anúncio da “Bolsa de Imóveis”, cuja fotografia de arranha-céus ao redor do Vale do Anhangabaú vinha seguida pela sugestiva legenda: “São Paulo é a cidade que mais cresce no mundo”.

²⁵ *L'Écran*, mars 1950.

²⁶ Sem data, acervo particular de Helio Eichbauer.

A VERA CRUZ

No dia 3 de novembro de 1949, Francisco Matarazzo Sobrinho, Franco Zampari, Paulo Alvaro de Assumpção, Sophia Lebre de Assumpção, Adolfo Rheingantz, Rex, Kemmeny & Cia., Hernani Lopes, Luiz Maiorana e Luiz Augusto Bellucci fundaram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e, nesse mesmo dia, conferindo a Alberto Cavalcanti as funções de produtor geral, deram ao público brasileiro a primeira demonstração da seriedade dos propósitos que os animava.

Eleita a primeira diretoria, que ficou constituída pelos srs. Francisco Matarazzo Sobrinho - presidente; Franco Zampari - vice-presidente; Hernani Lopes - diretor-tesoureiro e Carlo Zampari - diretor superintendente, a Vera Cruz iniciou suas atividades, contando atualmente com um capital integralmente realizado de dez milhões de cruzeiros que

será elevado, nestes próximos meses, a vinte e cinco milhões.

Em primeiro lugar foi adquirida uma área de trinta mil metros quadrados em São Bernardo do Campo, quilômetro 17 da Via Anchieta, onde foi imediatamente iniciada a construção dos estúdios. Hoje, a área construída é superior a quatro mil metros quadrados. Entretanto, na previsão de um desenvolvimento certo, garantiu-se a Vera Cruz, pelo prazo de cinco anos, a opção de mais cento e quarenta mil metros quadrados no mesmo local.

EQUIPAMENTO TÉCNICO

Na certeza de que jamais poderia produzir filmes de nível internacional sem dispor
(Continua na pág. 22)



*São Paulo é a cidade que mais cresce no mundo
e a BOLSA DE IMOVEIS é o Centro Imobiliário de S. Paulo*

Imagem 1 – Programa do “Teatro Brasileiro de Comédia”. 1950, nº 19 (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Em artigos publicados na revista *Anhembi* a importação de diretores e equipes era considerada um forte diferencial do nascente cinema industrial paulistano:

“Enquanto a iniciativa particular de São Paulo não fundou uma Vera Cruz e uma Maristela, enquanto Cavalcanti não trouxe de fora uma equipe de técnicos que até hoje ai estão (...) enquanto os diretores da mesma Maristela não importaram gente do porte de um Aldo Tonti para os estúdios do Jaçanã (...) um indício de que algo está a formar-se. Algo de muito sério, temos a absoluta certeza.²⁷”

Efetuada uma análise dos programas das peças exibidas no Teatro Brasileiro de Comédia²⁸ e visando “*compreender um pouco melhor que idéia de cultura tinha a burguesia paulista*”²⁹, Maria Rita Galvão pontua que o cinema já era presença constante “*mesmo antes da fundação da Vera Cruz*”³⁰; nestes, a autora destaca que produções italianas, francesas ou inglesas surgiam com maior destaque que o cinema norte-americano. O cinema brasileiro, por sua vez, teria apenas uma aparição antes da fundação da Vera Cruz, a partir de quando seriam regularmente publicados noticiários de suas produções.

Quando parte para um histórico da Companhia propriamente dita, Galvão delimita que seu corpus de análise constitui-se primordialmente de “depoimentos” e da “transcrição comentada do noticiário dos jornais da época”³¹. Extrapolando essa proposta e visando aprofundar a empreitada “Vera Cruz”, analiso na presente tese a documentação oficial (contábil e administrativa) da Companhia, informações publicadas em periódicos da época e depoimentos especialmente captados para esta pesquisa. Utilizei ainda alguns trechos das entrevistas publicadas por Maria Rita Galvão, material de grande importância para a exploração do tema.



“No dia 3 de novembro de 1949, Francisco Matarazzo Sobrinho, Paulo Alvaro de Assumpção, Sophia Lebre de Assumpção, Adolfo Rheigantz, Rex, Kemmeny & Cia., Hernani Lopes, Luiz Maiorana e Luiz Augusto Belluci fundaram a Companhia Cinematográfica Vera

²⁷ Anhembi, 14, volume V, janeiro 1952, p.391

²⁸ Para sua análise Maria Rita Galvão consultou 51 programas publicados entre 1949 e 1955.

²⁹ GALVÃO, p.84

³⁰ Ibid, p.81

³¹ Ibid, p.85

Cruz e, nesse mesmo dia, conferindo a Alberto Cavalcanti as funções de produtor geral, deram ao público brasileiro a primeira demonstração da seriedade dos propósitos que os animava. Eleita a primeira diretoria, que ficou constituída pelos srs. Francisco Matarazzo Sobrinho – presidente; Franco Zampari – vice-presidente; Hernani Lopes – diretor tesoureiro e Carlo Zampari – diretor superintendente, a Vera Cruz iniciou suas atividades, contando atualmente com um capital integralmente realizado de dez milhões de cruzeiros que será elevado, nestes próximos meses, a vinte e cinco milhões. Em primeiro lugar foi adquirida uma área de trinta mil metros quadrados em São Bernardo do Campo, quilometro 17 da Via Anchieta, onde foi imediatamente iniciada a construção dos estúdios. Hoje a área construída é superior a quatro mil metros quadrados. Entretanto a previsão de um desenvolvimento certo, garantiu-se a Vera Cruz, pelo prazo de cinco anos, a opção de mais cento e quarenta mil metros quadrados no mesmo local.

Na certeza de que jamais poderia produzir filmes de nível internacional sem dispor de um moderníssimo equipamento técnico, a companhia adquiriu o mais moderno e mais completo equipamento sonoro até hoje exportado dos Estados Unidos pela RCA Victor (fábrica detentora de vários “Oscars” de Hollywood, e que foi diretamente transportado por via aérea da fábrica em New York para os estúdios da Vera Cruz em São Paulo, sem dúvida a maior carga até hoje transportada pelos ares entre as duas Américas, num total de oito toneladas. No que diz respeito à fotografia, a companhia dispõe também de um aparelhamento capaz de assegurar uma produção perfeita: Um equipamento completo por transparência (backprojection), uma truca (máquina especial para produzir efeitos ópticos fotográficos, três dolies (dos quais um com braço de guindaste), duas câmaras “Mitchell” e uma “Super-Parvo”, todas completas e sonoras, uma câmara “Casmeflex” e uma “Emyo”, ambas simples e completas, além de máquinas fotográficas de todos os tipos. E isso para não falar de uma cabine elétrica de 350 KWA com corrente AC-DC, acrescidos de 300 KWA de corrente alternada, três geradores portáteis com uma força total de 40 KWA, dois dos quais de corrente contínua, além de uma grande quantidade de lâmpadas-arco e incandescentes. Pouca utilidade, contudo teria todo esse equipamento, se não dispuzesse (sic) a companhia da colaboração de técnicos já experimentados nos mais adiantados centro cinematográficos do mundo, tais como Osvald Hafenrichter (editor e montador inglês de renome internacional), Erick Rasmussen (técnico

dinamarquês de som e gravação), Howard Randall (técnico americano de som e gravação), Michael Stoll (técnico inglês de microfone), Henry Chick Fowle (iluminador inglês), Nigel C. Huke (cameraman inglês), Jacques Dehenzelins (cameraman francês), Horace C. Fletcher (técnico inglês de maquilagem), Aldo Calvo (cenógrafo italiano), Adolfo Celi, Tomas Payne e John Waterhouse, diretores cinematográficos, o primeiro italiano e os dois últimos ingleses.

Além dessa equipe de estrangeiros, conta ainda a Vera Cruz com a colaboração de muitos brasileiros, tais como o realizador Lima Barreto, o diretor Martim Gonçalves e os escritores, Guilherme de Almeida, Aníbal Machado, Afonso Schmidt, Abílio Pereira de Almeida, José Mauro de Vasconcelos e Gustavo Nonnenberg.

É por contar com esse material humano e o equipamento técnico acima mencionado (sic), que a Vera Cruz acredita estar em condições de fazer cinema profissional e industrial na mais rigorosa acepção destes dois termos.

E foi por isso que Cavalcanti assumiu a responsabilidade de sua produção, e a Universal International Films Onc. quiz (sic) distribuí-la³².”

A minuciosa descrição acima foi publicada em 1950 no programa do Teatro Brasileiro de Comédia. Por meio desta é possível perceber a imagem de eficiência que os dirigentes da Vera Cruz pretendiam veicular. A escolha de “Vera Cruz” - nome fundador daquilo que depois se transformou na nação brasileira - para nomear uma Companhia de cinema trazia em si ares de desbravamento e também do nacionalismo, tema de grande importância na década 1950.

A Vera Cruz floresceu como fruto da iniciativa de dois investidores, o italiano Franco Zampari (Nápoles, 1898 – São Paulo, 1966) e o brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho - conhecido também como Cicillo - (São Paulo, 1898 – 1977). Este último já havia demonstrado simpatia pelo cinema, quando em 1948 doou projetores ao Clube de Cinema de São Paulo, conseguiu uma sede para o grupo e convidou alguns de seus membros para compor o Departamento de Cinema do Museu de Arte Moderna, cujas sessões animavam o clima cinematográfico paulistano. Franco Zampari estava à

³²Folheto “Teatro Brasileiro de Comédia”. 1950, numero 19. Apresentados sob a forma de libretos, os folhetos apresentavam o programa das peças, noticiavam produções vindouras, publicavam anúncios publicitários e, a partir de 1950, as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

frente do Teatro Brasileiro de Comédia, cujas atividades, como foi mencionado, em muito se relacionaram com a Vera Cruz.

O terreno com área total de trinta mil metros quadrados onde foi erguida a imponente Companhia Cinematográfica Vera Cruz (e onde morou e atuou aquela por muitos considerada como sua *estrela de primeira grandeza*, a atriz Eliane Lage), denominava-se sugestivamente *Jardim do Mar*, mas contrariamente ao que se possa imaginar, de lá não se avistava o mar. O referido terreno situava-se mais especificamente no caminho que levava ao mar. Pode ser que, dependendo dos ventos e das marés, eventualmente, se pudesse de lá sentir o cheiro do mar. Mas o horizonte delineado pelas águas do Atlântico estava por demais distante, assim como a imagem – que então se projetava –, de uma produção industrial de filmes, igualmente distante para ser focada nestes idos anos 1950.



Imagem 2 – Fotografia Aérea dos Estúdios Vera Cruz, anos 1950 (Fonte: fotografia da Exposição “Loucos por Cinema”. SESC, Santo André, 2007).

Na cidade de São Bernardo do Campo ainda restam imponentes dois estúdios que resistiram às intempéries e às ameaças de demolição; no início do século XX São Bernardo era uma pacata “vila” que se transformou gradualmente em

importante complexo industrial e na década 1960 passou a integrar a região do ABC paulista, pólo fundamental para o desenvolvimento do estado de São Paulo.

Durante alguns anos o parque cinematográfico da Vera Cruz foi considerado o “maior da América do Sul”. Em seus cinco estúdios, camarins e refeitórios, circularam diretores, atores e atrizes e técnicos em geral que se envolveram com esta tentativa de industrialização do cinema brasileiro. Como é amplamente difundido, os estúdios foram construídos em terras onde outrora funcionara uma granja, propriedade do próspero empreendedor Francisco Matarazzo Sobrinho. A granja era apenas um modesto empreendimento para a família Matarazzo, detentora de um império tão vasto e diversificado quanto avícolas e produtoras cinematográficas.

O que fez com que esses empresários paulistas se aventurassem na indústria de cinema? O clima suscitado pelas produções teatrais do TBC e ou pela criação de museus de arte? Ou a inspiração viria de um teste filmado da peça *Arsênico e Alfazema* (*Arsenic and Old Lace* de Joseph Kesselring) dirigido no TBC por Adolfo Celi (conforme relata Kemeny)³³? Em sua versão do surgimento da Vera Cruz, Abílio Pereira de Almeida considerava que “desde o início aquilo foi uma brincadeira, um passatempo divertido de grã-finos³⁴” quando num domingo Aldo Calvo e Adolfo Celi filmaram com uma câmera oito milímetros (na residência de Franco Zampari) uma improvisada história mundana. Já Débora Zampari (esposa de Franco) diz que foi Carlo Zampari, seu cunhado, que se espantou com o sucesso das chanchadas e propôs ao irmão Franco produzir filmes aproveitando o elenco e as histórias do Teatro Brasileiro de Comédia³⁵.

Sem querer encontrar qual seria a “verdadeira” inspiração que culminaria com a fundação da Vera Cruz, é fecundo perceber como naquele momento a possibilidade de produção cinematográfica invadia o imaginário de diferentes personagens. Neste aspecto a imprensa em muito contribuiu para corroborar o clima de *deslumbre*, divulgando matérias e entrevistas tendo a “indústria de cinema” como tema ou como meta.

³³ Citado em GALVÃO, p.87

³⁴ Ibid, p.89

³⁵ Ibid, p.91

Um mês antes da abertura oficial da Vera Cruz, ou seja, em outubro de 1949, o crítico Carlos Ortiz, responsável pelo Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte de São Paulo, chamava a atenção dos investidores em sua coluna do jornal *Folha da Manhã*, encabeçando uma espécie de “campanha” para a implantação de um pólo cinematográfico industrial sediado na cidade de São Paulo³⁶:

“Temos de despertar nossos capitalistas para a compreensão do cinema. Filho e pai do dinheiro, cinema é sinônimo de cultura, de diversão, de riqueza individual e nacional. (...)”³⁷

Um personagem chave deste processo de industrialização seria o já mencionado Alberto de Almeida Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897- Paris, 1982), que iniciou carreira artística em Paris como cenógrafo de Marcel L'Herbier e Louis Delluc. Ao longo de sua trajetória, Cavalcanti acumulou diversas funções no cinema: engenheiro de som, roteirista, montador, produtor e diretor³⁸. Sua carreira foi vasta, promissora, mas, com inúmeros percalços, como uma experiência nos Estados Unidos - nos anos 1920 - narrada pelo escritor russo Ilya Ehrenbourg em *Usina de Sonhos*:

“Cavalcanti, não há muito tempo, realizou filmes extremamente ousados. Exibiram-nos em pequenas salas diante de um escol. Não compreendendo as trevas da arte, o público vaiou. Cavalcanti ficou impávido: tateia o terreno, procura novos caminhos, tem horror dos compromissos. Depois, Cavalcanti assinou um contrato com a Paramount. Fez alguns filmes: “Toda a sua vida”, “A meio caminho do céu”, “Numa ilha perdida”. Mr. Kane pede a Cavalcanti que dê a

³⁶ Carlos Ortiz publica sua coluna de cinema no jornal *A Folha da Manhã* de 1948 a 1952; nos anos 1950, Ortiz também se aventurou na direção de filmes com *Veralinda*, *Luzes nas Sombras* e *Alameda da Saudade*.

Informações do Clube de Cinema cf. GALVÃO, M. Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira, RJ, 19.

³⁷ *Folha da Manhã*, São Paulo, 12 de outubro de 1949. Apud Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50. Cadernos 8. por Carlos Eduardo Ornelas Berriel. SP. Secretaria Municipal e Cultura. IDART 1981

³⁸ Cavalcanti lança seu primeiro filme – como diretor - *Le Train Sans Yeux* em 1926. Em 1933 transfere-se para a Inglaterra onde atua como engenheiro de som e em seguida como produtor na GPO Film Unit, do diretor Jonh Grierson. Ainda na Inglaterra trabalhou nos estúdios Ealing onde dirigiu alguns filmes, tais como *Champagne Charlie* (1944) e *Nas Garras da Fatalidade* (1947). No gênero ficção dirigiu *Solidão da Noite* (Dead of Night, 1945) e *A Vida e as Aventuras de Nicholas Nickleby* (1946). Para uma filmografia completa de cerca de noventa participações em filmes curtas e longas metragens consultar o catálogo “Homenagem a Alberto Cavalcanti”- Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, abril-maio de 1956.

sua impressão. Cavalcanti responde sem rodeios: “A organização poderosa que os Americanos criaram sobre o continente, permite trabalhar e em condições ideais³⁹”

Parafraseando mais uma vez Blaise Cendrars (em obra dedicada ao cinema hollywoodiano) na paucicéia cinematográfica *estava tudo sendo inventado*⁴⁰. É bem verdade que, embora a imprensa noticiasse uma brilhante carreira no exterior, aqui bem poucos sabiam quem era Alberto Cavalcanti. Antes do seu retorno ao Brasil, pairavam algumas esparsas notícias sobre sua carreira. Em 1920 encontram-se algumas referências na imprensa, como em artigo da revista *Cinearte* intitulado “O cinema na Europa”:

“Yvette, o novo film que Alberto Cavalcanti está fazendo na França no Studio de Billancourt, é tirado do romance de Guy de Maupassant e tem Catherine Hessling como estrella (...)”⁴¹”

Ele vem ao Brasil em 1949 para proferir uma série de palestras no Automóvel Clube, na Federação das Indústrias do Comércio e da Lavoura e no Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte de São Paulo. No jornal *Folha da manhã*, de 26.7.1949, publicou-se nota informativa sobre o Centro de Estudos Cinematográficos, que era vinculado ao Museu de Arte de São Paulo:

“(…) entidade de natureza cultural e artística que tem por objetivo a divulgação do cinema como forma de arte, acaba de eleger a sua primeira diretoria, a qual ficou assim constituída: presidente Paolo Giolli; vice presidente, Carlos Ortiz; 1 secret. Rosemarie von Becker; 2 secr. Abrão Schultz; 1 tesoureiro Florentino Barbosa e Silva. A sede da nova instituição está instalada no Museu de Arte de SP, na rua sete de abril, 216”.

Nesse momento lhe foi feito o convite para assumir o cargo de produtor geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O Automóvel Clube era espaço de

³⁹ EHRENBORG, I. *Usina de Sonhos*, Edições Verbum, Rio de Janeiro, sem data, p.110

⁴⁰ CENDRARS, B. *Hollywood 1936*, Ed.Brasiliense, SP, 1990.

⁴¹ *Cinearte*, 3.8.1927, p.13.

sociabilidade sofisticado e freqüentado pela nata da sociedade paulistana, seu fascínio remonta 1920 quando o poeta João do Rio o descreve dando dimensão do luxo nababesco:

“O Automóvel Club é de certo dos *cercles fermés* do Brasil o mais elegante e o mais ilustre. Os grande nomes de SP dão-lhe o renome aristocrático; e a arte faz do seu interior um dos sítios mais agradáveis. Todos os seus salões, todas as suas dependências têm o *confort* (sic) e a opulência dos grandes clubes de Londres. A decoração, o mobiliário, o arranjo geral são de resto exatamente iguais aos seus homônimos de Londres.⁴²

Não foi por mero acaso – visto que cinema era algo que necessitava de investimentos de monta – que, neste cenário sofisticado, Cavalcanti tenha começado a germinar a proposta do desenvolvimento de uma indústria de cinema no Brasil, sediada na capital paulista.



Alberto Cavalcanti desembarca em São Paulo para proferir as palestras citadas anteriormente e causa grande alarde na imprensa. Em oito de setembro de 1949, o jornal *Diário da Noite* (de Assis Chateaubriand, que juntamente com Bardi era responsável pela vinda dele para São Paulo) conferia dimensão à grandiosidade desta chegada, o aeroporto internacional de Congonhas acabara de ser inaugurado e causava grande fascínio um empreendimento deste porte:

“Às 13.10 horas de domingo, pousou no Galeão o ‘Constellation’ da Panair a cujo bordo viajou, desde Londres, o diretor cinematográfico Alberto Cavalcanti, uma das maiores expressões contemporâneas do cinema inglês⁴³.”

⁴²SCHAPOCHNIK, N. João do Rio um dândi na Cafelândia, Boitempo Editorial, SP, 2004, p. 87

⁴³O Diário da Noite , 8.9. 1949, "Chegou ao Brasil Alberto Cavalcanti".

Em suas crônicas ao jornal *Folha da Manhã* Carlos Ortiz noticiava sistematicamente os passos de Cavalcanti em solo paulistano:

“Há dias noticiamos e comentamos a palestra que Alberto Cavalcanti proferiu ante os industriais de São Paulo, no Automóvel Clube, realçando o significado do cinema para um parque fabril como o nosso. Lentamente, parece que os olhos se abrem. E Cavalcanti começa a receber os primeiros convites para ficar em São Paulo e fazer cinema. É de extrema premência que desperte e se estruture entre os capitalistas bandeirantes uma sólida consciência industrial do cinema, pois do contrário, perderemos Cavalcanti e, com ele, mais uma oportunidade de entrar decididamente na arena⁴⁴.”

Bastante requisitado pela imprensa, Cavalcanti começa germinar seus conceitos de cinema para a sociedade paulistana:

“Entre o fundo e a forma, vale o primeiro. Nada me diz uma fita de técnica brilhante, mas vazia de significado humano, principalmente do significado social e político. Se me fosse possível desejar algo para o futuro do cinema no Brasil, faria votos para que o nosso país contribuísse mais com o conteúdo de seu cinema, do que com a forma”⁴⁵.

Posicionando o cinema italiano como sendo “*um dos melhores do mundo*”, ele destacava os realizadores De Sica, Lattuada e Blasetti, e o filme *Ladrões de Bicicleta* pois, havia conseguido “*um máximo de expressão e de conteúdo humano, poucas vezes alcançado*”⁴⁶. Esta teria sido provavelmente, a intenção de *Caiçara*, sua estréia como produtor no Brasil.

Carlos Ortiz fazia apelo aos industriais: eles deveriam se “*apressar*” para decidir investir na indústria cinematográfica, pois – após proferir as conferências no Museu de Arte - Cavalcanti já estaria “*de malas em punho para retomar suas*

⁴⁴ Folha da Manhã, São Paulo, 25 outubro 1949. In Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50. Cadernos 8. por Carlos Eduardo Ornelas Berriel. SP. Secretaria Municipal e Cultura. IDART 1981

⁴⁵ O Estado de São Paulo, 1.10.1949

⁴⁶ O Estado de São Paulo, 1.10.1949

atividades nos estúdios londrinos”⁴⁷. Conforme nos é possível concluir pelos artigos de Ortiz, um bom aproveitamento da experiência europeia de Cavalcanti seria fundamental para o cinema industrial brasileiro. O texto abaixo é um *release* redigido pelo Centro de Estudos Cinematográficos por meio do qual Cavalcanti é apresentado:

“A Convite do Centro de Estudos Cinematográficos e do Museu de Arte, virá a São Paulo, no próximo mês de dezembro, o famoso cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, que há trinta anos reside na Europa e adquiriu fama mundial como realizador e diretor de filmes documentários e de enredo. (...) Esse patricio, ainda desconhecido da grande maioria dos brasileiros, é hoje um dos nomes mais conhecidos, mais respeitados e citados do cinema europeu, não apenas pela amplitude, como também pela qualidade de sua obra”⁴⁸.

A imprensa paulistana foi bombardeada com artigos que biografavam o diretor poucos meses antes dele assumir o cargo na Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O artigo de José Lins do Rego, publicado pelo *Diário de São Paulo* em setembro de 1949 é um exemplo dentre vários:

“Chegou de Londres, onde viveu quase toda a vida, e onde se firmou como artista, o pernambucano, Cavalcanti, diretor de cinema, e mestre, sem favor, nas artimanhas da camera. Pela entrevista que li, o brasileiro voltou com fome da cor local, como aquele nativo do romance de Hardy. E desejoso se mostrou, desde logo, de um contato, com a terra natal, com a luz, os caboclos e as delicias do país da infância. A obra que Cavalcanti realizou na Inglaterra e França, coloca-o entre os melhores diretores do seu tempo, pelo arrojo de sua composição e, sobretudo pela força poética de suas imagens. Dito isto, não o estou colocando entre os chamados do “cinema puro”, espécie de casta de refinados que se transformou numa doença de nosso tempo. A paixão de Cavalcanti pelo cinema, realmente, uma força moderna da expressão artística, não o conduziu à loucura da forma abstrata, de um orgulho de criadores que se propõem a superar

⁴⁷Folha da Manhã, São Paulo, 25 outubro 1949. In Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50. Cadernos 8. por Carlos Eduardo Ornelas Berriel. SP. Secretaria Municipal e Cultura. IDART 1981. Grifo Meu.

⁴⁸Museu de Arte de São Paulo, Biblioteca. 1949 CAIXA 3 PASTA 14 “Virá a São Paulo o cineasta patricio Alberto Cavalcanti”

a natureza humana. O cinema não é um jogo de teóricos que pretendem descobrir uma filosofia da vida. O cinema de Cavalcanti está ligado à vida, como o romance, a poesia, a pintura. Não é uma teoria sobre a arte, é uma arte⁴⁹.”

Ainda morando na Inglaterra, em agosto de 1949, Alberto Cavalcanti manifesta o desejo de produzir em seu país natal, salientando que apenas não o fizera por falta de oportunidades:

“(…) há trinta e seis anos deixei minha pátria, onde nunca mais estive. Não que me falte vontade: falta-me apenas, oportunidade. Mas espero rever o Brasil dentro de algum tempo. E, quem sabe? Ali fazer um filme⁵⁰.”

O pesquisador de cinema Máximo Barro freqüentou os seminários de cinema Museu de Arte de São Paulo e conta que Pietro Maria Bardi solicitou aos alunos que escolhessem um cineasta de renome para o encerramento do curso; e após uma enquete eles escolheram o italiano Vittorio De Sica. Segundo Máximo Barro, Bardi indagou por que não um cineasta brasileiro, e os alunos ficaram intrigados, pois não conheciam nenhum de renome e à altura da empreitada. Sendo assim ele prontamente sugeriu: por que não Alberto Cavalcanti? Máximo Barro diz crer que a pergunta foi apenas pretexto para uma indicação já certa⁵¹.

A conferência inaugural do curso ministrado por Alberto Cavalcanti, proferida em dezembro de 1949, teve temática que seguramente interessou investidores de cinema; o título “*Introdução. Possibilidade do cinema na Indústria brasileira*” sugere que, antes mesmo do convite para integrar a Vera Cruz, ele já se envolvia com a possibilidade de industrialização do cinema brasileiro. O curso teria mais dez aulas divididas nos seguintes tópicos: produção; argumento, assuntos e cenários; direção; o lado visual do

⁴⁹ REGO, J. Diário de São Paulo, 8.9.1949. “Homens, coisas e letras”.

⁵⁰ O Cruzeiro, *Um Brasileiro na corte do Rei Artur*, 13 de agosto de 1949, p.78

⁵¹ Máximo Barro, em depoimento à autora em 16 de novembro de 2006.

filme; o som e a música; interpretação; parte técnica e equipe técnica; montagem e ritmo; e na aula de conclusão haveria a discussão de filmes em geral e de juízos estéticos⁵².



Após esta fase de divulgação das possibilidades técnicas e econômicas do cinema, Cavalcanti retorna a São Paulo em janeiro de 1950, só que desta vez para assumir o cargo na Vera Cruz. Anos depois, ele narrou sua versão de como foram acertadas as condições para que ele assumisse o cargo de produtor geral da Vera Cruz:

“O senhor Franco Zampari convidou-me, então, para dirigir um filme no Brasil, com a condição de, antes da filmagem, orientar o trabalho do senhor Adolfo Celi que, conforme já fora decidido, seria o diretor do primeiro filme da empresa. Respondo francamente que não me interessava deixar a Inglaterra, onde estava instalado e tinha situação estável nos meios cinematográficos, para trabalhar em condições tão precárias. Foi-me, então, proposto que viesse ao Brasil, como produtor geral da Companhia, por um período de 4 anos⁵³.”

É perceptível uma mudança de tom desta entrevista e daquela anteriormente referida, onde Alberto Cavalcanti reclamava da falta de oportunidades no Brasil. Sem pretender analisar componentes psicológicos que podem tê-lo influenciado a retornar ao Brasil, pairam algumas indagações: se ele gozava de uma “*situação estável*” na Europa, por que entraria na aventura do então “*precário*” cinema brasileiro? Ele afirma que foi apresentado por Francisco Matarazzo Sobrinho aos senhores Franco Zampari, Adolfo Celi e Ruggiero Jacobbi, apenas no fim da estadia na capital paulista⁵⁴. No mês de janeiro ele já estava de volta a São Paulo para assumir o cargo. A menos que haja uma incongruência nas datas, foram decisões importantes num prazo muito curto, pois entre

⁵² A subdivisão das aulas e suas temáticas estão explicitadas em documentos do Centro de Estudos Cinematográficos, pertencentes ao acervo da Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo.

⁵³ CAVALCANTI, Alberto. In: Alberto Cavalcanti Pellizzari, L. Valentinetti, C. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p.159

⁵⁴ CAVALCANTI, Alberto. In: Alberto Cavalcanti Pellizzari, L. Valentinetti, C. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p.159.

o final das palestras e o retorno a São Paulo, Cavalcanti vendeu sua casa em Londres, fechou a casa em Anacapri - Itália e contratou os técnicos⁵⁵.

Sua chegada a São Paulo foi triunfal e causou ainda maior alarde na imprensa. Pietro Maria Bardi, outrora anfitrião de Cavalcanti durante as conferências no MASP, não disfarçaria sua contrariedade em não estar à frente desta recepção:

“Meu caro Cavalcanti:

Foi com grande surpresa que soube pelos jornais de sua chegada a esta cidade. Gostaria, tanto o Museu de Arte como o Centro de Estudos Cinematográficos, levar os votos da (sic) mais sinceras boas vindas, aderindo às homenagens que lhe foram prestadas em Congonhas. Entretanto, como nem o Museu nem o Centro foram convidados, pareceu-nos impróprio ali comparecer para desagrado daqueles, que seguindo a um espírito de certo modo provinciano, não sabem dar provas do mais rudimentar senso de polidez e reconhecimento (...).

Atenciosamente

Pietro Maria Bardi (diretor)⁵⁶.”

Subtenda-se que o “*espírito provinciano*” ao qual Bardi se referia, era o “*espírito*” Vera Cruz. Nada mais ofensivo do que ser provinciano em um momento em que tudo o que se desejava era ser cosmopolita. Intrigas entre Bardi e Cicillo se acirrariam quando Cavalcanti decide se unir à empreitada cinematográfica da Vera Cruz. Afora alguns egos feridos, o clima em São Paulo era de euforia: uma cidade que expandia, que desejava ser “moderna” e sediava um empreendimento que era sinônimo da “modernidade”. A carta de um leitor publicada em *A Cena Muda* em 1951 dimensiona o impacto que esta incursão cinematográfica significava⁵⁷:

⁵⁵ Quando designo “componentes psicológicos” refiro-me às várias justificativas para o retorno de Cavalcanti: conhecemos por exemplo uma versão que teria sido a morte de sua mãe – com quem ele morava na Europa -, que havia o impulsionado a voltar; há também uma justificativa de que voltou pois desejava obter reconhecimento em seu país natal; entretanto ele afirmou em vários depoimentos que não pretendia retornar ao Brasil até receber a proposta da Vera Cruz, enfim estas e outras versões sempre perpassam questões subjetivas - a meu ver - difíceis de apurar .

⁵⁶ Museu de Arte de São Paulo, Biblioteca. Correspondência expedida. São Paulo, 5 janeiro de 1950

⁵⁷ Emprego o termo “moderno” no sentido aplicado por Servcenko, conforme mencionado anteriormente.

“São Paulo, a grande metrópole bandeirante, motivo de orgulho para os seus irrequietos povoadores, centro das indústrias do país, cidade limpa e muito bem organizada, onde se constrói mais do que qualquer outra urbe do mundo, onde o povo trabalha verdadeiramente, não medindo esforços para o seu progresso, não podia deixar de tornar-se o centro teatral e cinematográfico brasileiro, principalmente o último (...). Vejamos tudo aquilo que os homens de cinema da terra da garoa conseguiram realizar de 1950 para cá: a vinda do grande cineasta Cavalcanti e conseqüente fundação da modelar Vera Cruz com o auxílio monetário de capitalistas como Mararazzo e Franco Zampari, distribuição mundial de seus filmes (...). Desde que principiaram a dar novo sentido ao cinema no Brasil, que os pioneiros bandeirantes vêm contando com o grande apoio das multidões que afluem aos cinemas lotando-os e da imensa maioria dos críticos, com raríssimas exceções que não podem ser levadas em conta. (...)”⁵⁸

É interessante a referência do artigo qualificando como “pioneiros bandeirantes” os dirigentes da Vera Cruz, relacionando assim um símbolo da identidade paulista à experiência cinematográfica, conferindo um ar desbravador aos paulistanos envolvidos com a “sétima arte”⁵⁹.

Numa versão oficial da fundação da Vera Cruz, constava a participação da Rex Film – propriedade dos imigrantes húngaros Rodolfo Lustig e Desidério Gross –, que, no final da década de 1920, se dedicavam à realização de “*filmes de propaganda e atualidades cinematográficas*”⁶⁰ e cujos negócios prosperaram tanto que no final da década de 1940 eles “*já haviam abandonado inteiramente a produção, dedicando-se à revelação e copiagem de filmes*”.⁶¹ O depoimento de Kemeny, captado por Galvão em 1967, expressa sua opinião à respeito do surgimento da Companhia:

⁵⁸ *A Cena Muda*, 12.7.1951, p.29, “Coluna do Fan. São Paulo, centro da cinematografia nacional”.

⁵⁹ A historiadora Vavy Pacheco Borges dimensiona a metáfora do “bandeirante”, para explicar o desenvolvimento paulista. “O “orgulho dos paulistas”, isto é, de suas elites, foi procurar suas raízes no bandeirantismo do período colonial, o que de certa forma mostraria a lealdade do Estado para com a nação, que a ele deveria seu imenso território, conquistado pelos bandeirantes. Os letrados do Instituto Histórico de São Paulo recuperaram esse passado, atribuindo-lhe a formação do território nacional; essa concepção, manipulada pelo discurso político, serviu de base à construção da dimensão simbólica do poder paulista”. *História da Cidade de São Paulo*, “A Cidade na primeira metade do século XX”, Ed. Paz e Terra, SP, 2004, p. 292.

⁶⁰ Cf. GALVÃO, p.86

⁶¹ *Ibid*, p.87

“Aquela foi a mais séria de todas as tentativas de fazer nascer o cinema nacional a que eu assisti: houve outras, muitas outras, durante estes anos todos, mas nenhuma com tantas chances de dar certo (...) Com a Vera Cruz, as coisas mudaram de figura; as circunstâncias eram, talvez pela primeira vez, favoráveis: havia dinheiro a rodo, técnicos estrangeiros, instalações moderníssimas, bons atores, bons diretores, nada faltava. Mas tudo começou inteiramente diverso”.⁶²

A incursão de Cavalcanti na Vera Cruz foi tão meteórica quanto a existência da Companhia. Assumindo em janeiro de 1950, um ano depois - em 1951 -, ele deixaria definitivamente o cargo de produtor geral da Companhia. Possíveis motivos deste rompimento foram alvo de especulação da imprensa: incompatibilidades com Franco Zampari, protesto contra a entrada do produtor Fernando de Barros, altos custos empatados em suas produções: o fato é que sua saída seria o primeiro grande fracasso da empresa, o início do seu precoce declínio. Em 1952 foi publicada na revista inglesa *Sight and Sound* uma “Carta de Cavalcanti”⁶³ onde fornece aos “vários amigos da indústria cinematográfica britânica” informações sobre seu trabalho no Brasil ressaltando que “vários técnicos britânicos fizeram parte dessa aventura”. Em seguida ela menciona o ano que passou na Vera Cruz e que havia decidido ficar no Brasil a pedido do então presidente da república, o Sr. Getúlio Vargas:

“The business people thought by then that they knew all about film production...Intrigue, ambitions, and the racketeering methods common to most new countries, brought matters to a head: my contract as producer was broken, and only part of the indemnity paid. There being no trade unions, nothing could be done to protect me. To mutual regret, I had to leave, and departed with most of my unit. Realising (sic) that under present conditions it was quite impossible to produce films in Brazil, I didn't quite know to do, and even considered returning to work in Europe.

Luckily the new president of the Republic, Getulio Vargas, heard about the situation, called me, and asked what was really wrong – why other South American countries, like Mexico and Argentina, had

⁶² Ibid, p.87

⁶³ *Sight and Sound*, 1952, v.21 n.3, p.105-6. Tradução livre

flourishing film industries and Brazil practically nothing? I told him of my bitter experience, and of the measures that could be taken to remedy things. **He asked me not to leave**, and two months later, in Rio, I was working – with the help of a unit that included technicians who had followed me from Sao Paulo – on a survey of both Government and private film-making, as well the developing a new official organization: *The National Institute of Cinema*⁶⁴.

Carlos Ortiz, que outrora havia apelado aos investidores brasileiros para que não deixassem Cavalcanti partir, fornece seu diagnóstico dos acertos e erros do produtor e diretor após a saída da Vera Cruz. “*Entre os seus êxitos, o primeiro é a própria Vera Cruz. Essa Companhia não seria hoje o que é, econômica e moralmente, se não contasse com o nome de Cavalcanti (...) outro êxito de Cavalcanti foi Caiçara (...)*”.

Em contrapartida, pontua os erros que, segundo o autor, residem no fato dele não ter pessoalmente assumido a direção dos filmes da Companhia, tendo assumido apenas a produção cinematográfica:

“(...) setor onde havia se manifestado um produtor caro e lento. Isto, sob seu ponto de vista, somava-se a outro erro, pretender fazer cinema nacional com equipes integralmente estrangeiras (...). Esta falta de ligação e de apego ao que é nosso, é sem dúvida imperdoável a um homem de estatura de um Cavalcanti (...)”⁶⁵.

Embora Carlos Ortiz considerasse que um dos equívocos de Alberto Cavalcanti foi produzir com equipes estrangeiras, alguns críticos acreditavam que este era um forte diferencial do nascente cinema paulistano. A presença de estrangeiros na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, assim como na Cinematográfica Maristela⁶⁶ era tão massiva que, em sessão da Assembléia Estadual houve o seguinte questionamento:

⁶⁴ *Sight and Sound*, 1952, v.21 n.3, p.106.

⁶⁵ Folha da Manhã, São Paulo, In *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. Cadernos 8. por Carlos Eduardo Ornelas Berriel. SP. Secretaria Municipal e Cultura. IDART 1981, p.51

⁶⁶ Sobre a Maristela diz Marcelo Janot, Jornal do Brasil em 07/11/99: “Seguindo os passos do conterrâneo Franco Zampari, fundador da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Mario Civelli acreditou na possibilidade de se fazer cinema comercial no Brasil. Depois de co-dirigir com Tito Batini o longa *Luar do sertão*, fundou em agosto de 1950 a Maristela Filmes, de onde saiu dois anos depois para criar a Multifilmes. Estabeleceu-se na cidade paulista de Mairiporã, construiu um estúdio que ocupou uma área de 5 mil metros quadrados e chegou a ter 200 empregados. Em apenas dois anos, chegou a produzir nove filmes, que não trouxeram o retorno esperado”.

“estão as empresas cinematográficas Vera Cruz e Maristela cumprindo a legislação em vigor, que exige dois terços de empregados brasileiros?”⁶⁷. No mesmo dia dessa publicação, o jornal *Folha da Tarde* publicava artigo onde a competência destes profissionais era questionada:

“É curioso acentuar que os “diretores” estrangeiros de filmes brasileiros vieram fazer a sua estréia no Brasil, como diretores à nossa custa (...) nos países de origem nunca tiveram posição semelhante”⁶⁸

São controversas as opiniões a respeito dos técnicos “importados” por Cavalcanti. Gini Bretani que atuou como secretária executiva na Vera Cruz e foi continuísta - ou conforme designação da época “*script girl*” – de *Caiçara*, afirma que:

“(…) muita gente que na Europa não era nada, e que aqui convivia com a nossa melhor sociedade, acabava convencendo-se de que era alguma coisa, e tratava o Brasil como subcolônia”⁶⁹.

O cineasta Galileu Garcia, que iniciou carreira na Vera Cruz no Departamento de Divulgação, vê com bons olhos o legado dos técnicos ingleses na carreira dos iniciantes brasileiros:

“A vantagem que teve a Vera Cruz pra (sic) todo mundo, e para o cinema brasileiro em geral, foi a de ter disciplinado o ensino, com grandes técnicos como professores. Era um estudo metódico, basicamente orientado pelos ingleses (...). Antes da Vera Cruz, aqui no Brasil o pessoal se formava por geração espontânea, você tinha um cinema em que as pessoas faziam de tudo, sem especialização e sem conhecimentos específicos (...). Já o cinema da Vera Cruz era um cinema totalmente setorizado, a especialização possibilitava o aperfeiçoamento.”⁷⁰

⁶⁷ O Estado de S.Paulo, 22 de maio 1951.

⁶⁸ Folha da Tarde, 22 de maio 1951.

⁶⁹ GALVÃO, p.114

⁷⁰ GALILEU GARCIA, GALVÃO p.139

Desde os anos 1920 a imprensa brasileira rechaçava a “*invasão de estrangeiros*” que, “*além de filmarem “o que desejam”*”, “*detém em suas mãos a maioria dos laboratórios, distribuidoras e agências de filmes*”. Como medida para frear esta invasão um jornalista alerta que o governo brasileiro deveria o “*quanto antes, nacionalizar o cinema*”⁷¹. Como Cavalcanti não era estrangeiro, mas sim um *brasileiro* com carreira européia, seu retorno ao país veio cercado de entusiasmo e ele foi elevado à mítica condição de salvador do cinema brasileiro.

Sua saída da Vera Cruz foi acompanhada de perto por uma imprensa na qual se revezavam algozes e defensores. Seria Alberto Cavalcanti um injustiçado ou um incompetente? Seus filmes eram caros para o contexto do cinema nacional? Seus cronogramas de filmagem eram lentos? Respostas para estas indagações variam, por vezes díspares, por vezes coincidentes. Entretanto, não seria o caso de refletir porque ele foi recebido no Brasil como um “semideus”, na imagem difundida pela imprensa entre 1949 e 1951 e assim como relata Rex Endsleigh?

“No início tinha todo o poder – era uma espécie de semideus que desceu das alturas especialmente para criar o cinema nacional.”⁷²

Endsleigh fala em “*criação*” do cinema nacional e é essa a sensação que paira. A própria imprensa francesa, que noticiava com frequência as incursões de Cavalcanti, também considerava - sob a perspectiva da criação - sua função no cinema brasileiro. Diz Henry Magnan na primeira edição da revista *Cahiers du Cinéma*:

“Alberto Cavalcanti (...) réorganise présentement le cinema brésilien. **Autant dire même qu’il le crée.** Il nous a entretenu des difficultés qui sont les siennes mais ne nous a pas caché que les théories du G.P.O. et de l’école documentariste anglaise étaient une chose et autre chose de faire jaillir du sol de sa patrie un art conforme aux aspirations, au goût et aux traditions de ses compatriotes.”⁷³

⁷¹ *A Cena Muda*, 21 de abril de 1942.

⁷² GALVÃO, p.117

⁷³ *Cahiers du Cinéma*, n°1, abril 1951. Grifo meu.

No livro *Romance do Gato Preto*, Carlos Ortiz faz um balanço histórico crítico do cinema brasileiro. Em sua análise, o armistício de 1945 teria tido “decisiva importância” pois acelerou a “consolidação industrial” do cinema nacional, propiciando, segundo Ortiz, uma “invasão” na Cinelândia, de filmes de “todas as procedências: franceses, ingleses, italianos, húngaros, tchecos, poloneses, soviéticos, e até mesmo árabes e japoneses”. A estes filmes somava-se a produção de “nossos vizinhos” norte-americanos⁷⁴. Ao que ele pondera:

“Foi então que adquirimos uma consciência viva de que nem só Hollywood fazia cinema. E nem sequer fazia, a despeito de todo o seu aparato técnico, o melhor cinema (...). “Se o México e Argentina fazem cinema, e do bom, porque o não faremos também?” Esta pergunta, formulada assim à queima roupa, atirada à imprensa, aos debates públicos, ganhou corpo e foi um estímulo considerável aos nossos brios⁷⁵”

E assim - impulsionados por diversos fatores - empresários, técnicos e artistas se envolveram num cinema que tinha como meta uma produção em escala industrial: poucos anos mais tarde viria a constatação da impossibilidade dessa pretensão. O próximo capítulo é dedicado a uma análise mais detida dos fatores que envolveram o fracasso do cinema almejado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

⁷⁴ ORTIZ, C. *Romance do gato preto*. História Breve do cinema. Livraria editora da Casa do estudante do Brasil, RJ, 1952, p.182

⁷⁵ Ibid, p.183

cena 3. Naufrágio a caminho do Mar

Como já foi mencionado anteriormente, não é possível refletir sobre a trajetória da Companhia Cinematográfica Vera Cruz sem abordar a figura de Alberto Cavalcanti, assim como sua saída da Companhia deve ser entendida como o primeiro grande baque aos seus anseios e propostas de produção. Em busca de indícios dos problemas que assolavam a Vera Cruz, encontrei uma série de correspondências de Eros Martim Gonçalves, de cuja trajetória pouco se sabe. Quando seu nome é mencionado no contexto da Vera Cruz, sabe-se que era apenas como um amigo de Alberto Cavalcanti e que ele não pôde finalizar *Ângela* por tê-lo acompanhado após sua saída da Companhia. Considero importante, entretanto, situar a sua relevante formação artística.

Como cenógrafo, Eros Martim Gonçalves iniciou em 1944 na peça *Bodas de Sangue* de Garcia Lorca; nesse mesmo ano ele foi para a Inglaterra onde freqüentou o *Ruskin College* em Oxford e a *Slade School* em Londres. De volta ao Brasil, em 1946 ele prosseguiu cenografando várias peças para diversos diretores tais como Ziembinsky e Chianca Garcia, dentre outros⁷⁶. Em 1949 ele ganhou uma bolsa para estudar em Paris onde freqüentou o “Institut des Hautes Etudes Cinematographiques” (Idhec)⁷⁷. Em 1950 a convite de Alberto Cavalcanti ele retornou ao Brasil para integrar a equipe da Vera Cruz (como cenógrafo) e trouxe consigo a amiga Maria Clara Machado (que também estudava no Idhec) e que foi atriz coadjuvante de Eliane Lage em *Ângela*⁷⁸.

As correspondências de Eros Martim Gonçalves ao seu tio Gerardo⁷⁹ são importante testemunho dos sonhos e angústias que envolviam a empreitada de cinema no Brasil. Em carta de “despedida” da França, E. Martim Gonçalves conta ao tio seus planos:

⁷⁶Dados biográficos completos de Eros Martim Gonçalves constam em *Arte na Bahia* de Hélio Eichbauer. Empresa Gráfica da Bahia, Ed. Corrupio, Salvador, 1991, pp.98 e 99

⁷⁷Também do IDHEC diretamente para a Vera Cruz, veio Jacques Deheizelin, o Instituto deixou de existir em 1986 quando se transformou em FEMIS (école nationale supérieure des métiers de l'image et du Son)

⁷⁸Em 1951, juntamente com Maria Clara Machado, ele funda o teatro experimental O Tablado, no Rio de Janeiro.

⁷⁹“Tio Gerardo”(irmão de sua mãe) era Dom Gerardo Martins, monge beneditino do Mosteiro de São Bento (no Rio de Janeiro e em Pernambuco).

“Epineuil Le Fleuriel, 14 junho de 1950.

Meu querido Gerardo :

(...) Esta é a minha despedida de França, porque hoje mesmo talvez quando receberes esta, será tempo de me veres ahi, de volta com muitas saudades desta terra querida (...). Sigo, depois de algumas horas no Rio, sigo para S. Paulo afim de trabalhar no cinema com o Cavalcanti, que me ofereceu um bom contrato.”

Meses depois (em 30 de agosto de 1950) ele escrevia novamente ao tio, quando já se encontrava instalado na Vera Cruz, contando sobre o andamento do seu trabalho junto à Companhia, explicitando inclusive a possibilidade de tornar-se diretor da quinta produção programada por Cavalcanti:

“Não escrevi antes, porque o trabalho aqui tem sido cerrado. Passei um mês na fazenda [Fazenda Quilombo] perto de Campinas onde está sendo filmado “Terra é Sempre Terra”: o nosso primeiro filme, “Caiçara” sairá definitivamente nos pr. (sic) dias de outubro. Agora, nos *studios* (sic) de São Bernardo, estou preparando os interiores de “Terra”. Cavalcanti decidiu finalmente que eu vou dirigir o 5º filme, que será a versão brasileira de *En Rade* – “O Canto do Mar”, que se passará no porto de Natal e será rodado lá para março do ano próximo⁸⁰.”

⁸⁰ As correspondências de Eros Martin Gonçalves integram o acervo particular de Helio Eichbauer.

Companhia Cinematografica Vera Cruz

ESTÚDIOS: JARDIM DO MAR SÃO BERNARDO DO CAMPO Produtor Geral: Alberto Cavalcanti ESCRITÓRIO: RUA MAJOR DIOGO, 311 3.º ANDAR SÃO PAULO

Cavalcanti decidiu finalmente que eu vou dirigir o 5º filme, que será a versão brasileira de "En Rodé" — "O canto do mar", que se passará no porto de Natal e será rodado lá para Março do ano proximo.

E você, como vai? Mande-me notícias. Não se venda tão caro. Ou será a velha preguiça de sempre? Domingo melhorou. Dê-me o meu grande abraço. Assim como, peço-lhe recomendar-me a todos aqueles que perguntarem por mim.

As vezes, a saudade de Paris vem de mansinho. Mas o trabalho impede maiores divagações.

Escreva, sim? Ou, porque não vem você me fazer uma visita. Eu irei ao Rio logo que puder.

Até breve então. Saudades e abraço afetuoso de

Eros

P.S. Caso precise de outros documentos além da poemacia que você já tem, mande-me dizer logo.

Imagem 3 – Correspondência de Eros Martim Gonçalves, 30 de agosto de 1950. (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Embora *Ângela* (cujo título inicial era *O Jogador*) fosse um projeto pessoal de Alberto Cavalcanti e ao qual ele afirma ter se dedicado “durante muitos anos⁸¹”, ele o delegou para Martim Gonçalves. Por que Cavalcanti não dirigiria pessoalmente esse filme? Tempos depois, ele afirmou que “a história” original de *Ângela* era “superior” à de

⁸¹ CAVALCANTI, in. GALVÃO, op.cit , p. 102

Caiçara e Terra é Sempre Terra. A despeito disso ele diz que o resultado do filme ficou aquém das expectativas:

“(…) os responsáveis pela continuação do filme depois da minha saída, Srs. Tom Payne e Abílio Pereira de Almeida – que tomara o lugar do Sr. Martim Gonçalves, apesar do insucesso do seu primeiro filme, *Terra é Sempre Terra* – não a compreenderam e transformaram-na numa intriga pueril e inconseqüente.⁸²”

Quando os atritos de Cavalcanti com a direção da Vera Cruz se tornaram notórios, o otimismo de Martim Gonçalves cessou vertiginosamente e ele enviou – diretamente de Pelotas, onde filmava *Ângela* – uma carta onde confidenciava sua insegurança com a situação da Companhia:

“Pelotas, 7 de janeiro de 1951
Querido Gerardo,
Hontem, dia 6, aniversario de minha avó, iniciamos a filmagem de *Ângela* (...). Quando cheguei em São Paulo, fiquei de cama com a coreana [gripe] e somente a custa de muita penicilina, levantei-me para tomar o avião, rumo a Pelotas(...). Não sei se lhe falei das dificuldades que surgiram ult. entre Cavalcanti e os diretores financeadores (sic) da Companhia Vera Cruz. Por isso não sei o que será de mim, depois de *Ângela*, isto é, depois de maio próximo (...). Estou com muita saudade do Rio e dos amigos, mas agora nem tão cedo. Só depois de terminar o filme”.

Ele estava ciente dos problemas que envolviam Cavalcanti e os diretores da Vera Cruz, mas talvez não soubesse sua real amplitude e - malgrado sua esperança - ele não pôde finalizar *Ângela* em maio de 1951 como pretendia (no roteiro original ainda consta seu nome como diretor); ele tampouco dirigiu a versão brasileira de *En Rade* (que o próprio Cavalcanti dirigiu em 1954 sob o título de *O Canto do Mar*). No final de janeiro de 1951, várias pistas sobre a saída do produtor geral da Vera Cruz já inundavam a

⁸²CAVALCANTI, in. GALVÃO, op.cit, p. 104

imprensa. A notícia de que Fernando de Barros assumiria como produtor da Companhia foi divulgada, mas disfarçada em seguida:

“Fernando de Barros esteve no Rio. Desmentiu categoricamente qualquer afirmativa quanto à propalada saída de Cavalcanti da Vera Cruz (...)”⁸³”

Em apenas uma semana, todavia, o *boato* se tornava fato consumado:

(...) depois que Fernando de Barros partiu para São Paulo, a caminho da Vera Cruz, tendo desmentido os “boatos” da saída de Cavalcanti daquela companhia, a notícia foi abertamente confirmada pelo próprio Cavalcanti. O “pivot” de sua deserção, segundo os boateiros, foi o próprio Fernando de Barros. E digam os incrédulos que os boatos não têm sempre um fundo de verdade...⁸⁴

Cavalcanti - ao expor sua versão dos fatos - afirma que foi tomado de surpresa pelo telegrama solicitando uma reunião extraordinária; deixou imediatamente o *set* de filmagem em Pelotas onde se encontrava “passando às mãos do Sr. Martim Gonçalves a direção de *Ángela*⁸⁵” e rumou para São Paulo. Presentes à mesma, os Zampari - Carlo e Franco - e Caio Pinto Guimarães comunicavam as novas medidas da empresa:

“(...) me anunciavam que a minha política de fazer filmes internacionais era demasiado cara e que o Sr Fernando de Barros, ex maquilador português dos produtos Coty...tinha sido contratado para ser produtor na companhia. Estes senhores, no entanto, tinham-se esquecido de que o meu próprio contrato me outorgava a qualidade de único produtor. O argumento a favor do contrato do Sr Fernando de Barros era que ele faria um filme muito mais barato com apenas quarenta dias de filmagem⁸⁶”

⁸³ *A Cena Muda*, n° 3 18.01.51. Leon Eliachar (colunista da revista).

⁸⁴ *A Cena Muda*, n° 1 25.01.1951, Notícias De Última Hora. Leon Eliachar.

⁸⁵ CAVALCANTI, in. GALVÃO, op.cit, p. 104

⁸⁶ CAVALCANTI, Alberto. In, Alberto Cavalcanti Pellizzari, L. Valentinetti, C. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p. 168.

É notável - na afirmação acima - o demérito com que Cavalcanti caracteriza Barros, sendo indisfarçável sua contrariedade ao ser trocado por alguém que ele considerava bastante inferior profissionalmente. Somando esta a outras medidas, Cavalcanti não aceitou o novo direcionamento da empresa e seu contrato foi rescindido. Mas Fernando de Barros também não teria tempo de “esquentar cadeira” no posto de produtor da Vera Cruz, pois já em 1954 a imprensa anunciava que ele acabara de fundar uma *nova empresa de filmes*, denominada Unifilme. O jornalista não disfarçava o tom de desprezo por aquele que havia usurpado o posto de Cavalcanti:

“(…) É sempre com a maior desconfiança que acompanhamos as atividades desse agente [Barros] das desmedidas ambições dos exibidores dos cartéis monopolistas ianques, instalados como sangue sugas (sic) em nosso meio.⁸⁷”

Eram recorrentes acusações de que Alberto Cavalcanti deixou a Europa devido à Vera Cruz e que esta o havia arruinado. Entretanto, após o breve período na Companhia (ele possivelmente poderia ter optado voltar à Europa e retomar sua carreira) ele permaneceu no Brasil e apenas um mês após a saída de Vera Cruz já estava envolvido no desenvolvimento do Instituto Nacional de Cinema, como foi visto mais acima. Martim Gonçalves o auxiliou nesta nova empreitada e conta (ao tio Gerardo) sobre o andamento do novo projeto:

“São Paulo 3 fevereiro 1951
(…) O Instituto Nacional do Cinema vae sair. Eu estou trabalhando no relatório que vae ser apresentado ao Presidente. Mas como todas as coisas do Governo, devem demorar, eu não sei quando ficarei livre das preocupações do momento”.

⁸⁷Notícias da noite, 9 de julho 1954, São Paulo

Pouco depois, entretanto, Martim Gonçalves constatava que o Instituto ia muito mal, pois tinha muitos opositores, “*inclusive o próprio ministro da Educação*”, e que Cavalcanti já havia perdido “as esperanças⁸⁸”. Fracassada esta nova empreitada, Cavalcanti filmou na Companhia Maristela e depois, a partir de sua estrutura, fundou sua própria produtora, a Kino Filmes S.A.⁸⁹, que teve trajetória fugaz e cujo profético slogan “*Marco decisivo da sétima arte no Brasil*” não se concretizou. Os filmes que ele dirigiu em solo brasileiro foram *Simão o Caolho* (1952), produzido pela Maristela. Em seguida, pela Kino Filmes, ele filmou *O Canto do Mar* (1953) e *Mulher de Verdade* (1955). Nenhum desses filmes alcançou grande sucesso.

A coluna do fã de *A Cena Muda*, em julho de 1951, dá notícia sobre as auguras enfrentadas por Cavalcanti e seu esforço na formação do Instituto Nacional de Cinema. Os textos publicados nas colunas dos fãs dão a impressão, por vezes, que não se trata propriamente de uma espontânea manifestação de leitores, mas sim de textos redigidos por pessoas diretamente envolvidas nas questões abordadas.

Diz o leitor:

“Eis um nome que se impõe em toda a linha aos amantes de cinema de todo o universo: ALBERTO CAVALCANTI.

“(..). Para o progresso do nascente cinema pátrio, Cavalcanti ficou [após o rompimento do contrato com a Vera Cruz], em pouco tempo de Brasil, observou ele mais dificuldades do que em muitos anos de Europa, porém com extrema paciência e confiança no futuro não desistiu, apelando por fim para o nosso governo, que felizmente o ouviu. Se fosse outra pessoa menos persistente, estaria a estas horas filmando em algum estúdio de Paris, Londres ou Buenos Aires, mas Cavalcanti não, porque além de patriota, é ele um indivíduo muito teimoso (...).⁹⁰”

⁸⁸ Carta ao tio Gerardo, Recife 17 de maio de 1951.

⁸⁹ Em 1953 a família Audra vende os estúdios e os equipamentos da Cinematografica Maristela para Alberto Cavalcanti que funda então a produtora a Kino Filmes S.A. Após o fracasso dos dois filmes que Cavalcanti dirigiu nessa produtora, ele desfaz o negócio e Mario Audra retoma com a Maristela.

⁹⁰ *A Cena Muda* 26.7.51, p 25

Em 1954, Cavalcanti assumiu o cargo de diretor na emissora televisiva Tupi. Anos depois, Mário Audrá – um dos proprietários e produtor da Cinematográfica Maristela – presenciou durante os anos em que morou na Espanha mais uma tentativa frustrada de Cavalcanti: dirigir “Yerma” uma adaptação cinematográfica de Garcia Lorca⁹¹. Durante as décadas subseqüentes, sua saída abrupta da Vera Cruz ainda impulsionava nele fortes rancores, como é possível perceber pelo teor de algumas entrevistas e depoimentos:

“A profecia, que eu tinha feito num momento de depressão, ao assinar a minha aceitação do Sr. Fernando de Barros como segundo produtor da companhia, se estava realizando – “Aqui está a condenação à morte da Vera Cruz”⁹²

Cavalcanti partiu para forte ataque, sendo que, até mesmo a residência que a Companhia disponibilizara para ele morar, foi alvo de suas críticas:

“A minha casa estava bastante adiantada e, em lugar do bangalô ultramoderno, cujo projeto me tinha mostrado, não era senão uma casinhola muito úmida onde me instalei sem reclamar, do melhor modo possível”.⁹³

Sobre este “bangalô”, Anselmo Duarte, por sua vez, diz que era “coisa de nababo”, pois quando ele foi contratado pela Vera Cruz, ficou instalado no local. Várias fotos da ampla e luxuosa casa de Cavalcanti foram publicadas pela revista *Habitat*⁹⁴. Publicada após seu rompimento, a matéria de A. Arcuri era extremamente parcial assumindo postura defensiva:

⁹¹ AUDRÁ, M. *Cinematográfica Maristela. Memórias de um Produtor*, Silver Hawk, SP, 1997, p.139

⁹² CAVALCANTI, Alberto. In, , Alberto Cavalcanti Pellizzari, L. Valentinetti, C. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p.172

⁹³ Alberto Cavalcanti Pellizzari, L. Valentinetti, C. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p.163

⁹⁴ Pierino Massenzi (em depoimento à autora 3. 12.2007) declarou que, rompido o contrato com Cavalcanti, ele foi “despejado” da residência que a Vera Cruz lhe disponibilizara, sendo obrigado a ir morar em outro imóvel em São Bernardo do Campo.

“Numa casa de São Bernardo vive Alberto Cavalcanti, o grande diretor cinematográfico, grande demais para um cinema feito por cérebros pequenos, como está acontecendo em São Paulo (...). A história é conhecida. Um dia, há quatro ou cinco anos, Cavalcanti voltou entre nós como o filho pródigo, chegou com esses seus móveis, a lembrança de outro continente, das coisas que testemunharam sua conquista de celebridade; isto é, sua vida de europeu de adoção, aliás de europeu, porque Cavalcanti é considerado cidadão daqueles países. E é talvez por causa do contraste com seu ambiente daqui, que ele se sente, na sua casa, um brasileiro com saudades da Europa”⁹⁵.

Em seu livro de memórias, escrito nos anos 1980, o fotógrafo e crítico de cinema B.J. Duarte dedica um capítulo exclusivamente às suas inspiradas reminiscências da casa de Cavalcanti em São Bernardo, a qual ele *“freqüentou intensamente, todos os domingos pela manhã, durante todo o tempo em que ele permaneceria em São Paulo”*:

“Era uma casa ampla e arejada, acachapada no centro de um grande jardim, como uma galinha aconchegando seus pintos no meio de vasto terreiro. Entrava-se nela por um alpendre de lado, todo envidraçado, no interior do qual se dispusera enorme totem de xaxim, plantado em vaso de cerâmica tosca, nele a se enroscarem, como um novelo de serpentes vegetais, os cordões torcidos de um filodendro de folhas compridas e luzidias (...). Âncoras de pedra, trazidas da Ilha Bela, quando lá se tomavam as cenas e as imagens de *Caiçara*, cestos dos jangadeiros do norte, comprados quando por lá se compunha *O Canto do Mar*, se enconstavam às paredes e serviam de repositórios para jornais e revistas (...). Por ali se penetrava na casa de Cavalcanti, levantada numa pequena colina de São Bernardo”⁹⁶.

Duarte também menciona o clima de animosidade que se instaurou após o rompimento de Cavalcanti com a Vera Cruz, *“quando ao seu redor, tudo era “ódio, calúnia,*

⁹⁵Habitat n°9, p.63. Revista bimestral dirigida por Lina Bo Bardi, lançada em outubro de 1950.

⁹⁶DUARTE, B.J. *A casa de São Bernardo. Caçador de Imagens nas trilhas do cinema brasileiro* Massao Ohno – Roswitche Kempf Editores, SP, 1982, pp. 32 e 33,

*despeito e chicanas*⁹⁷. E, mais adiante, rememora com pesar: *‘Fico a me lembrar de quando chegou ao Brasil o velho cineasta, cheio de projetos, com seu espírito de desbravador sonhando para o Brasil um cinema à altura daquele que ajudara a levantar na França ou na Inglaterra*⁹⁸.

Em correspondência à Cavalcanti em abril de 1956, B.J.Duarte discorre sobre a melancolia de retornar à casa de São Bernardo vazia, pouco após a partida de Cavalcanti para a Europa:

“Antes que desmantelassem a casa de São Bernardo, lá estive em companhia de minha irmã Lourdes, numa viagem sentimental. E uma infinita tristeza me assaltou ao vislumbrar aquelas “bergères” antigas e as madonas ingênuas, naquele ambiente ainda a cheirar fumo e cercado pelo odor indefinível de móveis velhos...e a perambular por entre eles o seu vulto e do Trigueiroa [Trigueirinho Neto] numa porfia maledicente, em que cada qual tentava ultrapassar o outro no assalto aos figurões ridículos do cinema e do teatro aqui da terra. Tudo passou tão depressa!...A venda das suas coisas continua sob as vistas de d.Yolanda [Penteado] e de minha irmã, conforme você já sabe com amplos pormenores⁹⁹.

A maior parte dos objetos de arte deixados por Cavalcanti foi comercializada com a ajuda de Yolanda Penteado. Na autobiografia publicada em 1976, ela assume uma postura de “profeta” do passado, dizendo que durante um passeio de Cavalcanti à Fazenda Emyreio o havia aconselhado a não aceitar o convite de Franco Zampari, atitude que assim justificava¹⁰⁰:

“(...) embora o Franco tenha sido bem sucedido no Teatro Brasileiro de Comédia, para fazer cinema, pelo pouco que eu entendo, é preciso mais dinheiro e boa direção financeira. O Franco não tem idéia alguma de finanças. Quando trabalhava na Metalúrgica, foi um engenheiro formidável, ajudou muito o Cicillo a fazer sua fortuna,

⁹⁷ DUARTE, B.J. *A casa de São Bernardo. Caçador de Imagens nas trilhas do cinema brasileiro Massao Ohno* – Roswitcha Kempf Editores, SP, 1982, p. 34

⁹⁸ Ibid, pp. 34 - 35

⁹⁹ DUARTE, B.J. *Caçador de Imagens nas trilhas do cinema brasileiro Massao Ohno* – Roswitcha Kempf Editores, SP, 1982, pp. 41 - 42

¹⁰⁰ Yolanda Penteado casou-se com Cicillo Matarazzo em 1947.

mas o homem de finanças era o senhor Lopes que a Vera Cruz não vai ter. Além do mais, nenhum dos diretores entende de cinema. O próprio Adolfo Celli (sic) fez só umas peças de teatro. E isso pode acabar mal. O destino confirmou o que eu disse. Fiquei até pensando que era vidente”.¹⁰¹

Casada com Cicillo Matarazzo, Yolanda o isenta da responsabilidade enquanto dirigente da Companhia, colocando como causa principal do fracasso a ineficiência administrativa de Franco Zampari¹⁰². Em texto sobre Matarazzo, Benedito J. Duarte enaltece a relação de Cicillo com o cinema brasileiro:

“Foi ele um dos animadores mais ativos da fundação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, cujos estúdios em S. Bernardo se construíram em terras suas. O que realizou a Vera Cruz durante seu período áureo passou para a história do Cinema Brasileiro como uma das fases mais distintas de seu viver. Duas épocas exatamente: a de antes da Vera Cruz e a depois da Vera Cruz. A Cicillo Matarazzo se deve boa parte da existência dessa instituição, que elevou o cinema brasileiro realizado em seus estúdios a níveis internacionais e o encaminhou na conquista de láureas importantíssimas nos festivais organizados nos quatro cantos do mundo¹⁰³.”

É difícil mapear a dimensão da atuação de Cicillo na Vera Cruz. A maioria dos entrevistados diz que ele raramente freqüentava o ambiente da Companhia (seja no escritório da Major Diogo, ou nos estúdios de São Bernardo). O fato é que ele recebia sistematicamente documentos contábeis relativos à Vera Cruz¹⁰⁴. É fato curioso que um administrador do porte de Cicillo deixasse um investimento de vulto nas mãos de alguém – como deixa transparecer Yolanda - inapto para tocar esta empreitada.

¹⁰¹ PENTEADO, Y. Tudo em cor de Rosa. Edição da Autora, SP, Segunda Edição, 1977, p.249.

¹⁰² Somada à crítica de Yolanda Penteado, a viúva de Franco, Débora Zampari, também aponta para a ineficiência dele como administrador: “O Franco não entendia de cinema, e eu acho que de administração também não muito. Ele era de gastar, nunca foi tacaño; muito mão aberta para ser um bom administrador. Por isso a Vera Cruz teve o que havia de melhor; e talvez por isso também as coisas não deram certo”. GALVÃO, op.cit, p.223

¹⁰³ DUARTE, B.J. *Nas Trilhas do cinema brasileiro*, Massao Ohno – Roswitha Kempf Editores, SP, p.108

¹⁰⁴ Como pude consultar no arquivo histórico da Fundação Bienal, fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

No que concerne especificamente a Cavalcanti, Yolanda Penteado diz que tentou ajudá-lo quando percebeu “*que as coisas estavam ficando pretas para o Alberto, e que os italianos, donos do dinheiro, tinham chamado o maior advogado talvez do Brasil, percebi que, contra essas duas coisas, o meu amigo Alberto não tinha defesa*”¹⁰⁵. Neste momento, segundo Yolanda, ocorria um “*desmando financeiro total*” na Vera Cruz, somado ao “*desmando do vedetismo*”¹⁰⁶. O diretor do estúdio, Carlo Zampari, era por ela considerado um “*boa vida*”:

“(…) eu sempre ouvi dizer que um diretor de estúdio tem que ser um homem de carreira, porque cada minuto perdido custa muito dinheiro. Com Carlos, não eram minutos, eram talvez até horas, porque ele não tinha noção alguma do assunto¹⁰⁷.”

Percebendo que esta estrutura iria ruir, Cicillo Matarazzo havia contratado “Seu Lopes”, considerado por Yolanda Penteado um grande advogado e que seria “*bastante útil para Cicillo*”¹⁰⁸. Finalizando seu testemunho sobre a bancarrota da Vera Cruz, Yolanda Penteado afirma que Cavalcanti veio para o Brasil porque os “*italianos*” lhe prometeram “*tudo*” e ele veio imbuído “*pelo amor ao Brasil, por fazer cinema no Brasil, porque Alberto, embora seja um homem genial, é no fundo uma criança.*”

Depois das experiências fracassadas no Brasil (Vera Cruz, Kino Filmes, Instituto Nacional do Cinema, dentre as principais), Cavalcanti - segundo Yolanda - “*estava sem rumo, via tudo desmoronar*”¹⁰⁹. Foi aí que ela resolveu presentear-lo com uma passagem para a Europa, encerrando assim o capítulo de Cavalcanti no Brasil. Ela considerou que Cavalcanti foi injustiçado e que seu país natal não foi capaz de aproveitar “*seus conhecimentos para enriquecer o cinema nacional*”¹¹⁰. A guerra declarada de Cavalcanti contra a Vera Cruz não abalou seu relacionamento com Cicillo Matarazzo, pairando a

¹⁰⁵ PENTEADO, Y. *Tudo em cor de Rosa*. Edição da Autora, SP, 1977, p.251

¹⁰⁶ Ibid, p.251

¹⁰⁷ Ibid, pp.251-252

¹⁰⁸ Ibid, pp.251

¹⁰⁹ Ibid, p.253

¹¹⁰ Ibid, p.254

impressão de que – como dirigente da Companhia – Matarazzo não tomou partido, diretamente, na demissão de seu produtor geral.



“(…) Ocorrem insistentes rumores sobre o fechamento da Vera Cruz e imediata paralisação de todas as suas películas em andamento. Caso se concretize, será uma lástima para o nosso cinema, pois é inegável a influência daquela companhia no atual progresso da indústria no nosso país¹¹¹”

Extrapolando motivações individuais para explicar o fracasso da Vera Cruz, é importante ressaltar inicialmente o problema estrutural - ainda significativo para os filmes atuais, ou seja, a concorrência do cinema norte-americano cuja estrutura de distribuição abafou e ainda abafa a produção do Brasil e de vários outros países¹¹². Na década de 1950 a revista francesa *Écran Français* menciona a cifra desta concorrência (em artigo dedicado à empreitada de Cavalcanti): 95% dos filmes eram de proveniência norte-americana. O artigo cita declaração de Renato Santos Pereira, identificado como “*correspondente de um grande jornal brasileiro*”:

“Nosso país é atualmente o melhor cliente de Hollywood, após a Índia¹¹³”.

Num Brasil de economia até então predominantemente agrária, várias indústrias de diversos setores foram à bancarrota. Não seria diferente com o cinema, mas o que espanta é a rapidez: a Vera Cruz lançou seu primeiro longa-metragem no ano de 1950 e, após a produção de dezoito filmes, foi a pique em 1954. Vale somar a estes

¹¹¹ *Por falar em cinema nacional*. Luis Fernandes, A Cena Muda 18.11.53, P18 v33, n 47

¹¹² Nos meses de novembro e dezembro 2007, Maria do Rosário Caetano organizou a mostra “Panorama do Cinema Mundial” em São Paulo; ela afirma sobre a atual hegemonia do cinema norte-americano: “Historicamente, no Ocidente, a briga contra a hegemonia do cinema norte-americano sempre foi mais árdua. Enquanto, no Oriente, países como o Irã (99% do mercado interno para a produção nacional), a Índia (95%), o Egito (81%) e a Turquia (52%) dispõem de produção audiovisual capaz de deixar os EUA em desvantagem, por aqui, a situação é oposta. Na América Latina (...) 6,8% dos ingressos são destinados aos filmes da região.” Revista de Cinema, 79. Transcrito no folder da mostra. (Grifo Meu)

¹¹³ KRIER, J. *Écran français*, 20 março 1950. Tradução livre.

dezoito filmes mais alguns – muitos deles noticiados pela imprensa na época como produções em curso na Companhia – que não chegaram aos dias atuais.

Ao realizar pesquisa no acervo da Vera Cruz¹¹⁴ encontrei uma vasta documentação relativa à prestação de contas de produções inacabadas, ou seja, filmes que geraram gastos de produção e que nunca saíram “da lata” ou nunca foram rodados. Estes gastos são significativos e representam um importante fator que deve ser forçosamente somado aos custos de produção dos dezoito filmes da Companhia, mas com um agravante: não representaram nenhum retorno financeiro. Exemplo desse caso é *Mormaço*¹¹⁵, rodado em 1951 e sobre o qual Cavalcanti declarou:

“Um terceiro filme, *Mormaço*, foi começado com grande publicidade e suspenso misteriosamente, sem que nenhuma explicação tenha sido dada ao público e provavelmente aos financiadores¹¹⁶”

O filme, dentre suas despesas, englobou viagem da equipe à Fazenda Cachoeira (localizada em Londrina no estado do Paraná) e tinha como produtor Fernando de Barros e como assistente de direção, Agostinho Martins Pereira. Mário Sérgio era o ator principal, sendo a equipe técnica composta por: Leonardo Dacanelli (operador), Valter Vanini (iluminador) e Jaime Pacini (assistente de câmera). Os gastos com esse filme resultaram num custo de CR\$ 5.789,20¹¹⁷; para não deixar dúvidas de que foi efetivamente rodado, o filme *Mormaço* contou ainda com um “relatório diário de continuidade” onde foram registrados três dias de filmagens, cujas tomadas foram feitas com uma câmera da marca “Caméflex”. Em 31 outubro de 1952, mais um “Balancete de Despesas de produção de *Mormaço*” foi apresentado resultando num gasto total de Cr\$ 130.190,10.

¹¹⁴ Documentação depositada na Seção de Memória da Secretaria da Educação e Cultura de São Bernardo do Campo.

¹¹⁵ Em *A Cena Muda* de 19.7.1951, p 10, foi publicada que *Mormaço* seria o primeiro filme estrelado por Cacilda Beker; Mário Sérgio também iria participar do filme que deveria ser rodado em Londrina (Paraná). A direção estava a cargo de Adolfo Celi.

¹¹⁶ CAVALCANTI, in. GALVÃO, op.cit, p. 108

¹¹⁷ “Prestação de contas de despesas (sic) efetuadas pela equipe “*Mormaço*” na viagem de trabalhos à fazenda Cachoeira em Londrina de 5 a 10 de junho de 1951”. Documento pertencente à Secretaria de Educação e Cultura de São Bernardo do Campo, Departamento de Ações Culturais, São Bernardo do Campo – SP.

Outro exemplo: em 31 de outubro de 1952, temos o balancete do filme *O irmão das Almas*¹¹⁸ cujos gastos englobam viagens, estadias, direitos autorais, honorários de direção, despesas de filmagem, revelação de filmes e até mesmo copião, dentre outros gastos, resultando num total de CR\$ 251.556,50 somados a Cr\$ 12.806, 10 de viagens, estadias, registro de marca, traduções, dentre outros gastos. Em seguida, na mesma data, temos o filme *Tiradentes* cujos gastos englobam viagens, estadias, propaganda, ordenados, honorários de direção, despesas de filmagem, música revelação, copião, cópias, cópia máster, dentre outros resultando num gasto de CR\$ 100.604,4. No mesmo balancete temos os gastos do filme *O Leite*: Cr\$ 68.582, 40.

Ainda em outubro de 1952, o filme *João e Maria* gerou gastos de direitos autorais e honorários de direção num total de Cr\$ 20.800,00. Os filmes que foram apenas registrados também implicam custos, como é o caso de *O Crime Perfeito* cujo registro de marca custou Cr\$ 2.100,00; *Terra Roxa* Cr\$ 700,00; *O Prêmio* de Tom Payne que teve custo de direitos autorais de Cr\$ 800,00; *Vento Noroeste*, registro de marca de Cr\$ 360,00 e *A Estrada* (que seria depois filmada na Brasil Filmes por Osvaldo Sampaio) implicou gastos de Cr\$ 300,00, também de registro de marca.

Nesse mesmo mês, estão registradas despesas de produção de *A voz do meu violão*¹¹⁹ (Cr\$ 3.400,00); *Conquistas de Alexandre*, que gerou gastos com traduções, “diversos” e datilógrafa (Cr\$ 4.000,00); *Este é o novo Mundo*, que teve gastos com direitos autorais, honorários de direção e ordenados de produção num total de Cr\$ 24.066, 80. O registro de marca de *Campeão Olímpico* custou Cr\$ 220,00. O *Escravo da Noite*, que foi amplamente noticiado pela imprensa da época como um filme sobre a vida de Noel Rosa, a ser rodado por Cavalcanti e do qual nunca houve notícia de ter sido realizado, também representou gastos conforme consta no Balancete de “Despesas de Produção” (31 de out de 1952) englobando: viagens, direitos autorais, honorários de direção, música do filme, revelação de filmes e copião somando um total de Cr\$ 251.556,20¹²⁰. Em 31 de

¹¹⁸ Balancete número 6 em 31 de outubro de 1952. O *Irmão das Almas* foi mencionado por Cavalcanti como sendo um argumento dele baseado na peça de Martins Pena. CAVALCANTI, in. GALVÃO, op.cit , p. 100

¹¹⁹ A revista Cinelândia (junho de 1953, primeira quinzena, p. 48) noticiou *A Voz do Violão* como sendo uma biografia de Francisco Alves a ser realizada por Fernando Pereira que estava sob contrato com a Vera Cruz.

¹²⁰ Cavalcanti afirma que propôs “entregar *O Escravo da Noite* ao Sr. Adolfo Celi, já treinado para o terceiro filme” e, diante de sua negativa em assumi-lo, reagiu: “Pela primeira vez rebeli-me contra a insensatez de tal atitude, que

dezembro de 1952, *Antes do Carnaval* custou aos cofres da Companhia Cr\$ 15.000,00 de direitos autorais.

As somas citadas são espantosas e, paralelamente, dimensionam a proposta de uma produção concomitante de vários filmes. Os balancetes indicam até mesmo confecção de “copiões” (as cópias finais dos filmes). Assim, pergunto: onde estaria a cópia de *O Escravo da Noite*? Ou estes gastos seriam uma forma de mascarar desvios de verbas ou prejuízos oriundos de outros filmes lançados pela Companhia¹²¹?

Num esforço para evitar prejuízos iminentes, a Vera Cruz passou a produzir comédias populares, visando baratear custos e conquistar um público mais amplo. Isso se deveu em grande parte inspirado pelo sucesso da Atlântida, tido como um exemplo bem sucedido de indústria de cinema por meio de uma produção de filmes de baixo custo e de cunho popular. Entretanto, a iniciativa da Vera Cruz seria criticada pela imprensa como podemos conferir na coluna “Cinelândia”, assinada por Pedro Lima para a revista *O Cruzeiro*:

“É lamentável que São Paulo, pondo olho comprido na renda das bilheterias dos filmes feitos no Rio, venha desvirtuando algumas de suas realizações num misto de cinema sério e de “chanchada”. Haja em vista o exemplo de Mazzaropi, o cômico único dentro de nossas filmagem (sic), cujo tipo esplêndido do “Jeca Tatu”, em seus últimos trabalhos, vem se apresentando como cômico de pastelão e servindo-se de recursos de baixo cinema¹²²”.

Mais adiante, Pedro Lima ironiza:

“E seu exemplo é que deve ser seguido pelos cariocas, que têm por obrigação melhorar o padrão de seus filmes; para que possamos contar, não apenas com parte de nosso mercado, mas também com

denotava não somente falta de consciência profissional, como também ingratidão para comigo que tanto o tinha ajudado no seu primeiro filme.” CAVALCANTI, in. GALVÃO, op.cit., p. 102

¹²¹ Vale ressaltar que os demais documentos contábeis da Companhia - que se encontram em poder da família de Walter Hugo Khouri - não me foram disponibilizados para consulta. O que pode significar que a soma gasta em filmes não realizados, ou não finalizados, possa ser muito maior.

¹²² O Cruzeiro, 25.05.1952, p.83 “Vamos imitar São Paulo”.

todo o mercado nacional e estrangeiros, sem que tenhamos de que nos envergonhar¹²³”

Após várias especulações, confirmações e desmentidos no ano de 1954 a cúpula da Vera Cruz não pôde prosseguir com suas atividades; um empréstimo junto ao Banco do Estado de São Paulo permitiu a finalização de *Floradas na Serra* - cujas filmagens encontravam-se paralisadas – mas isto não foi suficiente para aliviar o peso das dívidas contraídas. Em 1955 o controle acionário da Vera Cruz passa para o Banco do Estado de São Paulo.



Imagem 4 – Abílio Pereira de Almeida em cena de *Appassionata*. (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Foi neste momento que Abílio Pereira de Almeida idealizou a Brasil Filmes, uma produtora e distribuidora que funcionava na mesma sede e que contou com grande parte da equipe da Vera Cruz e produziria ao todo sete longas metragens. Esta produtora – porém seja comumente associada a uma continuidade da Vera Cruz – detém propostas

¹²³ O Cruzeiro, 25.05.1952, p.83 “Vamos imitar São Paulo”.

distintas à mesma¹²⁴. Enquanto participava de uma produção da Brasil Filmes, o filme *Paixão de Gaucho* (DURST, 1957), o estreante Walter Hugo Khouri, passa a acompanhar os trâmites da liquidação eminente da Companhia. Foi quando ele e seu irmão, o comerciante William Khouri vislumbram uma possibilidade de reverter o processo. Walter conta sua versão dos fatos:

“O Banco tinha o interesse que a Vera Cruz desaparecesse. O terreno já era deles, fruto de uma hipoteca leonina. Foi quando uma senhora ofereceu ao meu irmão 40 ações da Vera Cruz, por um valor irrisório. A partir daí nós fomos comprando ações dos minoritários, o que nos permitia ir à Assembléia e dizer um monte de absurdo aos administradores do Banco. Meu irmão conseguiu a Ata de Fundação do Banco, e começou a entender melhor os trâmites (...) Foi o Dr. Paulo de Almeida Barbosa – naquela época o Abreu Sodré era governador – que propôs que ficássemos com a Companhia em regime de comodato (...).¹²⁵”

Brasil Filmes, comodato dos irmãos Khouri, estes são outros rumos no controverso percurso da Vera Cruz. O que importa analisar é que cinema industrial no Brasil não era possível, pelo menos nos moldes como havia sido concebido pela companhia. Extrapolando acusações, o atestado de óbito pode ser diagnosticado como: excesso de gastos para a construção dos estúdios, compra de equipamentos importados, altos custos para realização dos filmes – sendo que alguns deles não se pagavam –, ineficiência dos subsídios governamentais e ausência de uma política de proteção à produção nacional, filmes que foram iniciados e abandonados, baixo preço dos ingressos, assim como problemas financeiros provenientes de contratos com as distribuidoras Universal e Columbia¹²⁶.

¹²⁴ Filmes realizados na Brasil Filmes: *O Sobrado* (DURST, 1956); *O Gato de Madame* (PEREIRA, 1956), *Ossos de Amor e Papagaio* (BARROS & MNEMOLO, 1957), *Estranho Encontro* (KHOURI, 1958), *Rebelião em Vila Rica* (Geraldo e Renato SANTOS PEREIRA, 1957) e *Ravina* (BIAFORA, 1958).

¹²⁵ KHOURI, in. MARTINELLI, S. *Vera Cruz, Imagens e História do Cinema Brasileiro*, Abooks, SP, 2002, p.176

¹²⁶ “O pessoal da Vera Cruz está todo contente, e não é para menos: quando o presidente da Columbia, Joseph A. Marc Conville, esteve há pouco em São Paulo, assinou com aquela produtora um contrato pelo qual não só continuará distribuindo os filmes da Vera Cruz no Brasil, como também os exhibará no mundo inteiro. Parece que desta vez veremos mesmo o nosso produto no estrangeiro” *Cinelândia*, Junho de 1953 (1º quinzena) p. 63

Lançara-se uma pá de cal neste empreendimento cinematográfico e onde nem mais as galinhas de Cicillo Matarazzo voltariam a ciscar, o concreto armado abafava a terra fértil das criações. Técnicos da Companhia, que não participavam das esferas administrativas, ficaram sem saber o que de fato ocasionou seu naufrágio: neste sentido, o montador Mauro Alice (que lá iniciou vasta carreira) afirma:

“(…) é um fenômeno econômico, e eu não conhecia a economia do filme. É um fenômeno industrial e executivo, digamos assim, e eu não conheço como se gere uma indústria. É um motivo internacional, que é muito grande para eu saber. Eu nem sei como essa gente fala tanto “foi por causa disso, foi por causa daquilo”. Eu acho que nem o doutor Franco sabia (...) Nós vivemos até hoje de surtos. De surtos virulentos. Tem coisa ótima, de repente... Tá cheio de coisa ruim. Apodrece num instante. A Vera Cruz foi um instante, praticamente seis anos. O que é isso, não é?¹²⁷”

Os salários estavam fora dos parâmetros da época e isto parece ser um consenso em vários depoimentos, Gini Bretani, a terceira funcionária contratada pela companhia, faz um paralelo de seu salário de três mil cruzeiros com a retirada mensal do pai - cinco mil cruzeiros - na época diretor geral, e também um dos maiores acionistas, da Arno.

O ator Anselmo Duarte diz:

“Fui contratado com o maior salário da Vera Cruz, um altíssimo salário – 50 contos, quando na Atlântida eu ganhava 13 – e mais um carro, chofer, um apartamento permanente no Hotel Lord em São Paulo para os meus fins de semana, e o bangalô do Cavalcanti para morar na Vera Cruz (coisa de nababo, tinha uma banheira que parecia uma piscina...)”¹²⁸

Geraldo dos Santos Pereira conta sua experiência durante a contratação com Zampari:

¹²⁷ Mauro Alice, montador que iniciou sua carreira cinematográfica na Vera Cruz como assistente de Osvald Hafenrichter, em depoimento à autora, 06.06.2005

¹²⁸ GALVÃO, p.133.

“Quanto é que vocês querem ganhar? Dois mil e quinhentos tá bom?”
Quando vimos as coisas tão fáceis, resolvemos pedir o dobro (...).
Zampari nem piscou, concordou na hora – o que trouxe um monte de
aborrecimentos, para nós e sobretudo pra ele¹²⁹.

Os orçamentos dos filmes eram, em geral, dispendiosos em muito extrapolando a previsão de gastos. Sobre certos aspectos da produção do filme *O Cangaceiro* (BARRETO, 1953) diz Geraldo Santos Pereira:

“Partiu para Casa Branca uma equipe enorme, de início para passar dois meses, e acabou ficando quase um ano. Cometeram-se as maiores loucuras durante as filmagens. Chegavam a São Paulo notícias as mais alarmantes das coisas que estavam acontecendo, juntamente com um material notável, de grande qualidade, que causava emoção geral na turma dos brasileiros (...).”¹³⁰

São tantas tentativas de explicação para o fracasso, dependendo de quem as está enunciando, que, por fim, nada parece explicá-lo satisfatoriamente. Até mesmo Alberto Cavalcanti, no cargo de produtor geral da Companhia, demonstra desconhecer informações fundamentais concernentes às finanças da empresa:

“Seria interessante conhecer os gastos totais da companhia nos anos de 1950 e 1951 e saber quais foram exatamente as verbas empregadas nas construções, compra de material, gastos de viagem dos técnicos e o capital empatado nas produções *Caiçara* e *Terra é sempre terra* e as verbas aplicadas nos filmes *Tico Tico no Fubá* e *Sai da Frente*, não esquecendo que o primeiro aumento de capital estava sendo feito durante a rescisão do meu contrato”.¹³¹

Rex Endsleigh critica a administração de Cicillo Matarazzo e Franco Zampari: *“pensaram que, devido ao fato de serem diretores de grandes fábricas, podiam administrar um*

¹²⁹ GALVÃO, p.146

¹³⁰ GALVÃO, p.150

¹³¹ CAVALCANTI, Alberto. In: Alberto Cavalcanti Pellizzari, L. Valentinetti, C. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p.172

estúdio de cinema como se fosse uma fábrica de latas; enganaram-se redondamente”. Ele adiciona ainda o fato de Alberto Cavalcanti, a seu ver, não ter “nenhum tino comercial”, apesar de talentoso¹³²; e pontua o que considera como sendo o grande erro: “*tentar impor uma técnica estrangeira, especificamente inglesa, a uma psicologia nacional que não se enquadrava dentro dos procedimentos em que esta técnica implicava*”¹³³. Ou seja, técnicos estrangeiros impunham seu *savoir faire* no Brasil, mas deparavam-se com dificuldades geradas por incompatibilidades com os trabalhadores locais.

Já Cavaleiro Lima, responsável pela publicidade da Companhia, analisa este fracasso sob a perspectiva da ineficiência de uma legislação protecionista ao cinema brasileiro. Contrariamente a Rex Endsleigh, Lima considerava que a indústria cinematográfica não se diferenciava das demais:

“As pessoas até hoje não entendem que a Vera Cruz não deu certo simplesmente porque não podia dar, devido à ausência de condições que deveriam ter sido paulatinamente criadas e não foram, para que se pudesse implantar no Brasil a indústria cinematográfica, que não é diferente de qualquer outra indústria. Por não compreenderem isso é que as pessoas caem num primarismo de análise que consiste em, por exemplo, acusar Zampari porque a empresa esbanjava dinheiro, ou dizer que o esbanjamento é que levou a Vera Cruz à falência (...)”¹³⁴

O cineasta Tom Payne relata a intolerância entre as múltiplas nacionalidades aliada à uma falta de apoio generalizada, dentre os motivos da bancarrota da Vera Cruz:

“Do meu ponto de vista, o que acabou com a Vera Cruz foi o chauvinismo, um sentimento exacerbado de falso nacionalismo que sobrepuja valores secundários aos valores universais do homem, aos valores humanos na plena extensão das palavras”¹³⁵. “Então a Vera Cruz faliu, não porque os seus filmes não fizessem sucesso, não

¹³² GALVÃO, p.117

¹³³ Ibid, p.124

¹³⁴ Cavaleiro Lima, in. GALVÃO p.180

¹³⁵ Tom Payne, in. GALVÃO p.153

porque não estivesse na linha certa, mas porque não teve ajuda para seguir a sua linha certa, nem do Governo nem de ninguém¹³⁶”

Gini Bretani ressalta sua percepção da grandiosidade do empreendimento:

“Era uma loucura num sentido todo especial, que eu não consigo precisar bem, meio rococó, barroco. Ou melhor à Luís XV; “Façamos Versailles”, era isso, vamos criar uma indústria cinematográfica igual às maiores do mundo. Ninguém pensava nos pequenos detalhes, só nos grandes. Havia muito dinheiro, mas nenhuma estrutura contábil; havia uma secretária poliglota, mas nem um menino de recados pra fazer uma compra na esquina. (...)”¹³⁷

O testemunho da viúva de Franco Zampari, Débora, menciona sua benevolência e coloca dentre possíveis causas do fracasso da Companhia os empréstimos, conseqüentes juros bancários, assim como o aumento do capital da empresa:

“O Franco não entendia de cinema, e eu acho que de administração também não muito. Ele era de gastar, nunca foi tacaño; muito mão aberta para ser um bom administrador. Por isso a Vera Cruz teve o que havia de melhor; e talvez por isso também as coisas não deram certo. Não sei. Não tomei muita parte das coisas, não sei bem o que aconteceu, não conheço detalhes. Mas sei das reações e da luta do Franco¹³⁸”.

Quando é relacionado ao cinema, Zampari é freqüentemente criticado, o que não ocorre quando é analisada sua experiência à frente do TBC (talvez porque o teatro não envolvesse grandes somas de investimento quando comparado ao cinema). Diz crítico teatral Sábato Magaldi sobre a importância de Zampari para o teatro brasileiro:

¹³⁶Ibid, p.157

¹³⁷Gini Bretani, in. GALVÃO, p.111

¹³⁸Débora Zampari, in. GALVÃO, p.223

“(…) com o seu olhar de empresário bem-sucedido, teria compreendido, antes dos outros, dois fatos fundamentais. Havia uma geração inteira de atores amadores artisticamente para passar ao profissionalismo, elevando-lhe o nível, e, além disso, a cidade de São Paulo, pelo tamanho, já comportava uma companhia permanente, que funcionasse sem interrupções. Pelo menos foi isso que o TBC realizou, deslocando, pela primeira vez, o centro teatral do Rio de Janeiro para São Paulo.

Se eu, que estive presente nesse início do teatro paulista, quer na qualidade de amator, quer na de crítico, tivesse de destacar apenas uma pessoa, como representante e símbolo dessa época, o nome escolhido seria certamente o de Franco Zampari. Talvez a escolha cause surpresa, porque estamos acostumados a dar preferência, em teatro, aos que habitam o palco, não os que ficam fora dele. Mas a verdadeira história do teatro, que é arte e comércio, não se faz corretamente sem se reportar aos bastidores.¹³⁹

Na tentativa de responder, ao menos parcialmente, à minha indagação “*afinal, por que a Vera Cruz não deu certo?*” e tantas outras dúvidas que surgem há décadas quando sua trajetória é mencionada, lanço mão da documentação de Abílio Pereira de Almeida e de correspondência remetida para Franco Zampari, onde o signatário R. Schnorrenberg¹⁴⁰ analisa uma “Previsão de Rendimentos” da empresa que lhe fora enviada.

Abílio Pereira de Almeida (São Paulo SP 1906 - idem 1977), ator e dramaturgo que participou da fundação da Vera Cruz e atuou como seu Diretor Superintendente durante cerca de quatro anos, nos fornece informações importantes sobre a vida financeira da empresa através de estudos, relatórios e manifestos. Em 1957, quando ainda se mantinha a esperança em reverter a situação da Companhia, ele lança um estudo detalhado dos problemas, apontando saídas aos percalços da industrialização do cinema brasileiro:

¹³⁹ O Estado de São Paulo. Décio de Almeida Prado. Caderno2. Sábado, 10 de outubro de 1998. Página D-7.

¹⁴⁰ Raymond Schnorrenberg era um financista belga que ajudou na criação do Banco Sulamericano e foi membro da Associação Comercial na década de 1950.

“A - (...) quando se esboçou uma tentativa séria de cinema nacional como a Vera Cruz (*Caiçara*, *Tico Tico no Fubá*, *Sinhá Moça*, *Cangaceiro*), surgiu e permanece uma campanha sistematizada de desmoralização do empreendimento.

B – A Vera Cruz parou justamente no momento em que suas produções venceram em Cannes e Veneza.

C – Sempre se silenciou a respeito dos 500 milhões anuais dados de mão beijada ao cinema estrangeiro; porem sempre se trombeteou contra os empréstimos concedidos à Vera Cruz (foram cerca de 120 milhões emprestados a juros, sobre um patrimônio de 300 milhões que está lá, em São Bernardo do Campo.)”.¹⁴¹

Este patrimônio de trezentos milhões, conforme nos quantifica Abílio Pereira de Almeida, não seria suficiente para pagar cento e vinte milhões de empréstimos bancários e seus respectivos juros e a Vera Cruz fracassou. Continuou existindo legalmente, mas não voltaria ao seu *status* de Hollywood Tropical.

Para se tomar conhecimento da situação da Vera Cruz - em termos numéricos - há uma correspondência de 26 de julho de 1950 que nos fornece um diagnóstico extremamente coerente e que espanta pela precocidade. No último mês de filmagem do primeiro filme, *Caiçara*, a saúde financeira da empresa já precisava de cuidados. A carta é direcionada a Franco Zampari e o remetente R. Schnorrenberg analisa uma “previsão de rendimentos” que lhe fora enviada. Demonstrando profundo conhecimento do funcionamento econômico de uma empresa, o autor expõe minuciosamente seu ponto de vista acerca das possibilidades da Companhia e assume, conforme ele mesmo caracterizou, “*um ponto de vista ligeiramente diferente*” daquele de Franco Zampari¹⁴².

Dando início ao seu estudo, R.Schnorrenberg adota os dados assumidos por Franco Zampari para em seguida posicionar-se frente a estas informações. Realizando uma estimativa, ele define como capital circulante da Companhia os filmes já produzidos

¹⁴¹ “Estudos” Preliminares sobre a constituição de uma companhia cinematográfica. São Paulo, 2 de setembro de 1957. APA, Pasta P. Arquivo Cedae, IEL, Unicamp. Grifos no original.

¹⁴² Cópia depositada no Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo. A meu ver Schnorrenberg não pertencia ao quadro de funcionários da Companhia: fica a impressão de que ele está prestando um serviço de auditoria a Zampari. Não é possível conhecer o efeito de sua análise, mas podemos assegurar que pelo menos um dos seus conselhos - o de aumento de capital - foi acatado pela diretoria.

e em exibição, filmes em produção (cujo tempo de produção seria seis meses), calculando como custo fixo para cada filme o valor de Cr\$ 2.500.000,00. Segundo a estimativa de Franco Zampari, a Companhia teria como previsão de receita os seguintes valores: 3.000.000, 00 no primeiro ano; 1.000.000,00 no segundo ano; 500.000,00 no terceiro ano; 300.000,00 no quarto ano e finalmente 200.000,00 no quinto ano.

Seguindo este raciocínio, a receita total da Vera Cruz seria de 20.000.000, 00 por ano, para uma produção anual de 4 filmes; 30.000,00 por ano, para uma produção anual de 6 filmes; 40.000,00 por ano, para produção de 8 filmes; e, finalmente, 60.000,00 por ano, para uma produção anual de 12 filmes¹⁴³. R. Schnorrenberg sugere que uma depreciação natural do filme seja considerada nestes cálculos, visto que após cinco anos os mesmos estariam *completamente depreciados*. Os filmes tinham receita de 5.000.000,00 e custo de 2.500.000,00, sendo que a depreciação deveria ser embutida nestes valores. Sendo assim, o valor do capital circulante necessário cairia de 20.000.000,00 – valor assumido por Franco Zampari – para 12.400.000,00 – valor considerado por R.Schnorrenberg para uma produção anual de 4 filmes e assim sucessivamente. A meu ver, com realismo, maturidade e um olhar distanciado, o analista mina as estimativas de Franco Zampari:

“No momento, a Companhia tem um capital de Cr\$ 10 milhões, e compromissos de outro tanto. Isto é, já se reverteram, no negócio, cerca de 20 milhões. É certo que, desse total, parte foi aplicada:

- a) no custo de “Caiçara”, praticamente já acabado;
- b) em despesas de organização, incluindo nelas os gastos derivados dos inevitáveis erros iniciais, - o custo da experiência. (...) Talvez, pois, não erre muito se avaliar em 20 milhões o capital fixo necessário, mesmo para uma produção inicial de 4 filmes por ano. E, se lhe acrescentarmos 16.4 milhões para o capital circulante, chegaremos a um total de 36.4 milhões”.

¹⁴³ Para se ter um parâmetro da época um filme da Maristela custava U\$ 50.000, no México e Argentina custavam em torno de U\$ 100.000 e U\$ 150.000, enquanto na Europa custava entre U\$ 300.000 e U\$ 400.000; em Hollywood o custo “da produção de qualquer filme médio já chegava a um milhão de dólares”. Cf. AUDRÁ, M. Cinematográfica Maristela. Memórias de um Produtor. Ed. Silver Hawk, SP, 1997, p.32

Tendo em vista a precária situação financeira da empresa, R.Schnorrenberg previa o estrago que causaria apelar a empréstimos bancários:

“É verdade que parte desses recursos poderia ser fornecida por crédito. Mas, no caso de uma Companhia Cinematográfica, há que considerar:

1º) que o ciclo de produção é longo: 6 meses;

2º) que a Companhia vende sua mercadoria para pagamento a prazo longo: 5 anos, que é o tempo necessário para amortizar os filmes produzidos.

Tem ela, pois, pouca possibilidade de utilizar crédito bancário, que é, por natureza, a prazo curto”.

Como contrapartida, R. Schnorrenberg recomenda a constituição de um capital elevado e, de fato, em 1951 as ações da empresa foram ampliadas. O capital inicial de 7.500.000 cruzeiros, subdividido entre nove acionistas, foi posteriormente elevado a 25 milhões com aumento de cotas. Consta que a Companhia gastou em equipamentos e na construção dos estúdios *100 milhões*, montante financiado pelo Banco do Estado e Banco do Brasil “*a prazos curtos e a título precário*”¹⁴⁴. Schnorrenberg considerava muito arriscado apelar a empréstimos.

Entretanto, em virtude dos empréstimos bancários - contraídos em outubro de 1950 - a Vera Cruz empenhou todos seus bens: terrenos, construções, equipamento cinematográfico, máquinas e acessórios, veículos e semoventes, móveis e utensílios. Os prazos curtos do pagamento, previamente alertados por R. Schnorrenberg, não puderam ser cumpridos e o fracasso da Companhia era iminente.

Para se ter uma idéia do rendimento dos filmes, o relatório “Resumo das Rendas” nos dá uma amostragem de cada filme produzido pela Vera Cruz. *Caiçara* (Celi, 1950), por exemplo, rendeu Cr\$ 2.394.781, 30 durante cinco anos em cartaz; *Terra é sempre terra* (Payne, 1951), quatro anos e nove meses em cartaz, rendeu Cr\$ 1.337.686, 60; *Angela* (Payne, 1951) quatro anos e cinco meses em cartaz, rendeu Cr\$1.644.939, 80.

¹⁴⁴Informações de Abílio Pereira de Almeida. Arquivo Cedae, IEL, Unicamp. APA DOC 21, p.21

Já o gênero de comédias populares - estreladas pelo comediante Amâncio Mazaroppi -, trouxe para a Vera Cruz rendas maiores e em prazos mais curtos. O filme *Candinho* (Almeida, 1952/53) durante dois anos em cartaz, rendeu Cr\$ 3.355.643, 70, *A Família Lero Lero* (Pieralisi, 1953) em dois anos e quatro meses em cartaz, rendeu Cr\$ 1.921.095, 20. Liderando as rendas viria o *Cangaceiro* (Barreto, 1952) que durante dois anos e três meses havia rendido a cifra de Cr\$10.561.327, 20. Outro recorde de bilheteria seria o épico *Simbá Moça* (Payne, 1952/53) Cr\$ 6.744.783, 90 durante dois anos e oito meses em cartaz. Havia também os grandes fracassos de bilheteria, como o filme *Na senda do crime* (Cerri, 1953), que durante um ano e nove meses havia rendido apenas Cr\$ 261.535, 70.

Analisando estes rendimentos, percebemos que Franco Zampari estava sendo otimista ao imaginar que os lucros dos filmes seriam suficientes para alavancar futuras produções e honrar compromissos bancários¹⁴⁵. Mas não era só isso: para piorar a situação da Vera Cruz, seu contrato de distribuição era bastante prejudicial:

“(…) a grande produtora cinematográfica, entregou toda sua mercadoria à distribuição da Universal e da Columbia Pictures, empresas produtoras e concorrentes norte-americanas, erro palpável, como se a Ford confiasse a venda de seus carros no exterior, à General Motors¹⁴⁶”

O crítico de cinema francês Georges Sadoul nos faz perceber que, após o fracasso da Companhia, o cinema Hollywoodiano poderia “voltar” a reinar como único soberano em solo brasileiro:

“O contrato de distribuição, assinado pela Vera Cruz, com uma sociedade norte-americana, não a ajudou mas a sufocou. Nenhum de seus filmes (fora *Cangaceiro*) pôde atingir um grande público estrangeiro. A ambiciosa firma de São Paulo teve que cessar toda

¹⁴⁵ Cf. *Resumo das Rendas*, 1955. ALMEIDA. APA DOC 25 p. 21. Arquivo Cedae, IEL, Unicamp.

¹⁴⁶ Informações de Abílio Pereira de Almeida. Arquivo Cedae, IEL, Unicamp. APA DOC 21, p.21

atividade, e Hollywood continuaria a monopolizar oitenta por cento de um mercado que se tornou para ela o segundo do mundo.”¹⁴⁷

A esta conclusão de Georges Sadoul, soma-se a informação fornecida por Almeida no documento intitulado “Preliminares sobre a constituição de uma companhia cinematográfica”. Segundo ele, no ano de 1957 o Brasil gastava:

“(…) por ano, em subvenção ao cinema estrangeiro, 500 mil contos. E o dinheiro sai do paiz anualmente, para que o povo vá ao cinema, atinge 1 bilhão e 120 milhões de cruzeiros (...) gasta-se mais em exibição de fitas estrangeiras, que o orçamento do Ministério da Agricultura, neste paiz essencialmente agrícola”¹⁴⁸.

Certamente que Companhias estrangeiras, tais como a Columbia e a Universal, não veriam com bons olhos perder este excelente filão. Afinal, filmes produzidos no Brasil poderiam ameaçar este crescente mercado consumidor interno. Sabemos que no Rio e em São Paulo - na década de 1940 -, 80% da população freqüentava salas de cinema pelo menos uma vez por semana e que o predomínio de filmes hollywoodianos se instaurara desde os primórdios do século XX¹⁴⁹. Em estatística de filmes censurados pelos “censores das casas de diversões públicas” (publicada pela revista *A Scena Muda* durante o ano de 1921) temos em primeiro lugar a cifra de 923 filmes de procedência norte-americana, seguidos por 160 alemães, 88 italianos, 73 franceses e apenas 13 brasileiros¹⁵⁰, sendo que as principais produtoras eram a Universal, a Paramount e a Fox Filmes. Indubitavelmente, portanto, havia um mercado consumidor em potencial; mas, malgrado o sucesso de público de alguns filmes da Vera Cruz, tais

¹⁴⁷SADOUL, G. Histoire du cinéma. Librairie Flammarion, Paris, 1962, p.431. Tradução livre. Em 7 de dezembro de 2007, o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio escreveu sobre o filme “3 Efes” de Carlos Gerbase. O artigo dimensiona a dificuldade, ainda atual, de disponibilidade de espaços exibidores para a produção cinematográfica brasileira: “Cinema internet, TV e DVD – é assim, por esses quatro meios, e em todos ao mesmo tempo, que o gaúcho Carlos Gerbase quer mostrar seu novo longa – metragem, 3 Efes, para o maior número possível de espectadores (...). Com essa iniciativa ousada, Gerbase (...) procura driblar a crônica falta de espaços de exibição para o cinema nacional. Como se sabe, o Brasil produz filmes em quantidade apreciável (cerca de 70 longas por ano), mas dispõe de poucas janelas de exibição para eles”. O Estado de São Paulo, p.D4.

¹⁴⁸APA PASTA P, Arquivo Cedae, IEL, Unicamp

¹⁴⁹Cf. MENEGUELLO, *Poeira de Estrelas*, Ed. Unicamp, 1996, p.10

¹⁵⁰*A Scena Muda*, 16 de fevereiro de 1922, p.30

como *Caiçara*, *Sinhá Moça* e *Cangaceiro* (este último passou para os domínios da Columbia) a Vera Cruz sucumbiu.

A partir de 1960 mais profecias, pragas e diagnósticos se alastrariam procurando explicar o rápido fracasso da Vera Cruz. Eis que o cinema engajado, o denominado Cinema Novo, surge negando grande parte desta produção. Era “a hora e a vez” daquele denominado *cinema de autor*, cujo discurso massacrava o considerado *cinema burguês*. Tido como um ícone deste movimento, o cineasta Glauber Rocha partiu ao ataque:

“O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, guias, máquinas possantes, e preferem a câmara na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atôres sem maquilagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela Columbia Pictures – quem mais lucrou com a falência, também grande motivo da falência. Como arte o detestável princípio de imitação, de cópia dos grandes diretores americanos ou de todos aqueles de ligação com o expressionismo (...). Tudo, no final das contas, o que representa de morto antes da segunda guerra – a exceção de nomes como Welles ou Bergman.¹⁵¹

Glauber Rocha prossegue com julgamento que, acredito, em muito contribuiu para levar ao obscurantismo a filmografia da Vera Cruz:

“O monstro cresceu tanto que não se agüentou das pernas. O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e perspectivas culturais. Na Vera Cruz havia burrice, auto suficiência e amorismo. Era pecado falar em Brasil; os diretores italianos mandavam à cena o que um escritor italiano Fabio Carpi, redigia. (...) Crise. Desemprego. Manifesto à nação, (agora São Paulo falava ao

¹⁵¹ ROCHA, G. Revisão *Crítica do cinema Brasileiro*, Ed. Civ. Brasileira, RJ, 1963, pp.58-59

Brasil) movimento de massa, inclusive, se àquela hora alguns homens lúcidos não despertassem¹⁵².”

Ele sentenciava que este fracasso deu-se por “*amadorismo*” e explica que *planejamento* é o que gere uma indústria de cinema; vale lembrar que o exemplo mais bem sucedido de indústria cinematográfica no mundo também daria seus passos em falso. A autora norte-americana Hortense Powdermaker, em 1951, nos dá uma dimensão do que era produzir cinema em Hollywood; substituindo em seu texto a cidade “Hollywood” por “São Paulo”, a semelhança é notável. Atualmente sabemos que Hollywood prosperou e São Paulo sucumbiu; entretanto, a falta de planificação e a improvisação – características comuns a ambas - não foram suficientes para entravar o crescimento vertiginoso do cinema norte-americano:

“Ninguém está realmente seguro de si. Em Hollywood, a falta de planificação e a improvisação têm sido levadas a extremos desconhecidos até na fronteira e que, sem dúvida, são maiores do que em qualquer indústria contemporânea. E o mais importante é que a improvisação e a falta de planificação têm sido consideradas por muitos como parte necessária e inerente à indústria do cinema. Entretanto, os acompanhamentos apropriados, isto é, a confiança em si e a coragem de arriscar, que existiam na fronteira, são muitos raros em Hollywood”¹⁵³.

O cineasta Eduardo Scorel fornece sua visão sobre a postura crítica de Glauber:

“Glauber criticava muitas coisas que sequer conhecia. Esta era na verdade uma visão mais dele, que exercia a função de líder e influenciava os mais moços, como eu. E cada geração sempre reage para se impor. O próprio Cinema Novo se impôs não só pelos filmes

¹⁵²ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Cosac e Naify, SP, 2003 págs 71 e 72. Grifos meus

¹⁵³ POWDERMAKER, H. *Hollywood e os Estados Unidos*, in. *Cultura de Massa. As artes populares nos Estados Unidos*. Editora Cultrix, pág. 328, sem data.

mas também pelos gritos de Glauber. Em seguida as coisas foram relativizadas, e a Vera Cruz teve seu valor reconhecido¹⁵⁴”.

A Vera Cruz ainda não teve o seu valor devidamente reconhecido, além do que o hábito de criticá-la antecede a Glauber. Uma crítica famosa de Walter George Durst, publicada logo após a estréia de *Caiçara*, teve um efeito devastador para a Vera Cruz. Abílio Pereira de Almeida menciona a crítica em depoimento ao livro de Maria Rita Galvão; assim como Adolfo Celi em cenas de arquivo no documentário *Adolfo Celi um Homem entre duas Culturas* (Leonardo Celi, 2006). Durst diz, décadas mais tarde, que havia sido implacável e faz sua *mea culpa* pois assume que *Caiçara* :

“(...) era de fato um grande acontecimento, eu caí de sola dizendo que era um piquenique em Ilha Bela”;

Apesar deste discreto arrependimento, ele manteria o ataque:

“O que me revoltou foi a inutilidade daquilo tudo, tantos técnicos, tanto dinheiro, Matarazzo pelo meio, todo aquele aparato de produção, tudo isso pra nada, praquilo (sic). Era um negócio distante do Brasil, distante do povo, totalmente fora de tudo. Uma brincadeira¹⁵⁵”.

As críticas negativas a *Caiçara* causaram impacto, pois era o primeiro filme da Companhia e estas poderiam determinar o posicionamento aos filmes subseqüentes. Em texto escrito para uma *Retrospectiva Cavalcanti* que ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1956, B.J.Duarte redimensiona a importância do filme:

“*Caiçara* foi o primeiro filme brasileiro saído das linhas de montagem de uma indústria organizada; ou melhor, que principiava a organizar-se, após um período histórico de balburdia e de aventuras no cinema nacional (...). Realmente, com a fundação dos estúdios de São Bernardo, terminava no cinema brasileiro o ciclo da improvisação e

¹⁵⁴ *Nos tempos da Vera Cruz*, Jornal do Brasil, 30.06.2005

¹⁵⁵ Walter George Durst., in. GALVÃO, p.182

dos improvisados. *Caiçara* (...) representa a estaca-zero dessa idade, a estaca zero sobre a qual se sustentaria depois todo o conjunto da nova indústria¹⁵⁶”

Passadas cinco décadas, a filmografia e o respectivo legado da Vera Cruz necessitam ser revisitados através de análises que extrapolem negações e recusas. Cópias mal feitas de filmes americanos, piegas ou ingênuos, são algumas das acusações de que este legado tem sido alvo. Apesar das inúmeras críticas e também de muitos ressentimentos, estes filmes tiveram um marcante papel na filmografia brasileira.. E inegavelmente, após o advento da Vera Cruz, o cenário de cinema no Brasil não seria mais o mesmo.

E onde havia singelos galinheiros surgem apartamentos, cantinas, camarins e estúdios altamente tecnológicos daquela que seria, durante pouco tempo, uma fábrica de sonhos. As quarenta mil galinhas de Cicillo foram dizimadas por uma epidemia¹⁵⁷; triste fim também foi reservado à Vera Cruz e à grande maioria dos envolvidos nesta comumente designada pela imprensa como “Hollywood tropical” Alguns filmes apresentaram lucros; uns mais, outros menos, mas as dívidas bancárias contraídas em um curto período, cerca de cinco anos, se sobreporiam aos mesmos. Somado a tudo isso, o filme de maior sucesso da Companhia *O Cangaceiro* (BARRETO, 1952) teve os direitos entregues à distribuidora Columbia Pictures, numa transação assim explicada por Galieu Garcia:

“Farejando um campeão mundial de rendas, a Columbia Pictures, através do gerente brasileiro, deu o golpe certo: cobrou da Vera Cruz o dinheiro que ela já fornecera como adiantamentos de renda. Pressionado, Franco Zampari entregou sua galinha de ovos de ouro, *O Cangaceiro*. A distribuidora barganhou a dívida da Vera Cruz, que correspondia ao custo de produção desse novo filme da produtora. A entrega dos direitos sobre o filme dirigido por Lima Barreto, quitou os

¹⁵⁶ DUARTE, B.J. *Caçador de Imagens nas trilhas do cinema brasileiro* Massao Obno – Roswitcha Kempf Editores, SP, 1982, p.35

¹⁵⁷ O numero de galinhas dizimadas foi fornecido por Pierino Massenzi, cenógrafo da Companhia. Depoimento prestado à autora em 3 de dezembro de 2007.

“avanços de renda” e *O Cangaceiro* correu o mundo como propriedade da Columbia¹⁵⁸”

Segundo quantifica Galileu Garcia *O Cangaceiro* “faturou de 100 a 200 milhões de dólares” um rendimento que salvaria a Companhia Cinematográfica Vera Cruz do naufrágio e que poderia quitar “*pelo menos cinco vezes*” suas dívidas. Talvez, se esse rendimento houvesse ficado na Companhia, teria outro fim o cinema industrial paulistano; quem sabe também, um fim mais digno se reservaria ao diretor Lima Barreto – que morreu anos depois num “*asilo de velhos indigentes*”, ainda segundo Galileu Garcia. Mas teria *O Cangaceiro* rendido tanto se não estivesse nas mãos da Colúmbia?

Malgrado o fracasso financeiro e os sonhos frustrados, a aventura de realizar cinema nos trópicos deixou como legado certo *savoir faire* cinematográfico. Os homens que se aventuraram na Vera Cruz tiveram *coragem* – mas também meios financeiros - *de arriscar*. Como resultado, temos filmes datados e que não devem ser julgados sob o crivo de olhares contemporâneos e mais apurados. Foram dezoito filmes realizados entre 1950 e 1954. Não nos cabe, aqui, atacá-los; respeitá-los e entendê-los em sua época seria o suficiente. É importante ressaltar que a breve existência da Vera Cruz ainda habita as profundezas do imaginário, por vezes turvos, daqueles que se orgulham terem participado da ousadia que significava fundar uma fábrica de filmes em São Paulo, num contexto em que a indústria ainda era um enigma e o passado agrícola detinha grande poder.

A Vera Cruz submergiu; entretanto, os naufragos - seus filmes - sobreviveram. A cada projeção, o *écran* reflete fugidias lembranças de um sonho. Em celulóide restam impressas luzes e sombras, paisagens e personagens. Lentamente fecha-se a cortina de um grosso veludo, acobertando um mundo mágico. O enredo de uma granja que viveu dias de Hollywood, a fantástica história da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, não é mera ficção.



¹⁵⁸ GARCIA, G. *O Cangaceiro*, 50 anos. Mimeo

Em 1949, ano chave para o cinema industrial brasileiro, Carlos Ortiz nos situa quem seriam os espectadores do cinema brasileiro:

“Dos 50 milhões de brasileiros que somos, pelo menos 30 milhões vivem no campo ou em função dele. São geralmente analfabetos, de forma que não atingem o livro, a revista ou o jornal. E em escala reduzidíssima, quando muito chega até eles o rádio. O cinema estrangeiro, cuja compreensão depende de umas rápidas legendas ao pé da imagem, também lhes é desconhecido. O único meio de atingi-los em cheio, por conseguinte é o filme nacional¹⁵⁹.”

Cinema para analfabetos? É espantoso pensar que um dos grandes trunfos do cinema brasileiro seria direcionar-se aos iletrados, visto que estes eram incapazes de ler as legendas dos filmes estrangeiros. Nos primórdios dos anos 1950, não haveria como se prever o triste fim de alguns dos seus protagonistas: Franco Zampari perdeu toda sua fortuna; sua esposa Débora, anfitriã de jantares nababescos, morreu cega e poucos amigos freqüentavam seu modesto apartamento. Cavalcanti sequer poderia pagar sua passagem de volta à Europa. Em 12 de maio de 1977, Abílio Pereira de Almeida cometeu o suicídio. E a grande musa deste cinema, a atriz Eliane Lage, partiria para um progressivo isolamento; um triste fim para aqueles que se emocionavam ao ver seus *close* ampliados no *écran* cinematográfico. Mas isso é outro capítulo.

¹⁵⁹ Folha da Manhã, São Paulo, 12 de outubro de 1949. In. Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50.

Sequência II

“Fracasso”

cena 1. Fortuna crítica

Alguns estudos e críticas dedicados ao “evento” Vera Cruz fornecem algumas explicações recorrentes para o seu fracasso. Estudiosos, críticos e também alguns realizadores vêm se dedicando a uma análise do cinema brasileiro produzido durante a década de 1950. Dentre este material, há coletâneas de artigos publicados na imprensa durante esse período; livros de memórias e/ou autobiografias, assim como compilações e transcrições de entrevistas. Vou acompanhar alguns textos que considero relevantes para o encadeamento da minha reflexão. Para organizar este capítulo, optei por seguir uma ordem cronológica das publicações.

Considero de extrema importância - para situar um juízo de valor sobre o legado da Vera Cruz - o livro de Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*¹ lançado em 1963 e reeditado em 2003. Nele, Glauber se caracteriza por críticas implacáveis à Vera Cruz e sua proposta revisionista aniquila a Companhia. Na introdução à reedição da obra, Ismail Xavier menciona alguns “*atropelos advindos de juízos emitidos a marteladas*”². Glauber estabeleceu um breve histórico do cinema brasileiro durante o decênio 1950:

“A década de 50 foi a mais complexa na história do cinema brasileiro. Toda a experiência internacional de Cavalcanti, atuando na própria história do cinema, de nada serviu: a Vera Cruz continuou para falir em seguida; ruíram Maristela, Multifilmes, Sacra Filmes, Kino Filmes. **Uma centena de filmes foram feitos: não sobrou um que prestasse.** Claro, nasceu um monstro, *O Cangaceiro*, que enlouqueceu o pai (...). Esqueceram Humberto Mauro (uma, entre outras graves culpas de Cavalcanti) e se apoiaram nos italianos aqui aportados, as dúzias, como assistentes de Rossellini. Sobraram os técnicos estrangeiros (uma, entre outras, grande contribuição de Cavalcanti) que ensinaram segredos aos nacionais, mas logo se foram, ficando aqui, de maior importância, apenas o fotógrafo Chick Fowle. 1950 foi a estação que frutificou personalidades como Abilio Pereira de Almeida, Fernando de Barros, Flavio Tambellini, Plinio Garcia

¹ ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Cosac & Naify 2003

² Ibid, p.10

Sanchez, Rubem Biafora; marcou a ascensão de Osvaldo Massaini e Herbert Richers (...) solidificou a chanchada nas bandeiras de Oscarito, Ankito, Grande Otelo, Zé Trindade, Eliana, Macedo, Burle, Manga, Tanko, irmãos Ramos e o velho Luiz de Barros. Tempos duros, de falências, roubos, intrigas e mediocridade³.”

Prosseguindo nas considerações voltadas à Vera Cruz, Glauber diz que em 1959 assistiu “*numa deserta sala deste império hoje abandonado*” (ou seja, os estúdios da Vera Cruz), um documentário “*de apelo aos poderes estaduais e federais*”⁴, contra sua falência. O filme ao qual se refere utiliza, provavelmente, imagens da construção dos estúdios integrantes do curta metragem *Obras Novas, Evolução de uma Indústria* (Companhia Vera Cruz, sem autoria identificada, 1951). O documentário foi por ele assim qualificado:

“Nunca vi tanta demagogia montada: o filme narra a construção dos estúdios, operários heróicos que jogavam tijolos, batiam picareta, pregos, maquinistas em sacrificadas posturas instalavam luzes; engenheiros riscavam plantas, e quando o quartel ficava pronto, surgia, para exemplificar sua conseqüência, cenas de *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça*, da mesma forma que nas escolas evocam as figuras de D. Pedro I ou Tiradentes. Só faltou a bandeira brasileira em fusão: um discurso final alertava o país; era como se a Petrobrás estivesse falindo!”⁵

Em seguida vêm críticas mais agudas e ele conclui com ironia:

“Era preciso mostrar que São Paulo (e não o Brasil) precisava ter a sua Hollywood! Salários fabulosos, cenários suntuosos, todas as estrelas contratadas a peso de ouro. Cannes!”⁶

Na época do lançamento, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* provocou reações calorosas (positivas ou negativas) na classe cinematográfica contemporânea. Rudá de

³ ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Cosac & Naify 2003, p.71. Grifos meus.

⁴ Ibid, p.72

⁵ Ibid, p.72

⁶ Ibid, p.73

Andrade considerou a obra como algo acertado, muito embora salientasse que o autor não havia conseguido “*estabelecer um sólido esquema teórico para sustentar suas opiniões*”, mas, apesar disso, havia conseguido:

“uma grande coerência em todas as suas observações que, juntamente com um estilo brilhante e nervoso, atingem o leitor e transmitem (sic), na pior das hipóteses, a necessidade de se transformar o nosso panorama cinematográfico, tendo como partida o movimento independente, autêntico, brasileiro e revolucionário (...)”.

Às “*injustiças*” de Glauber, Rudá pede “*paciência*” aos leitores⁷. De outro lado, surgiram várias condenações à *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, conforme podemos conferir no artigo do crítico Benedito J. Duarte, publicado em *A Folha de São Paulo*:

“Na revisão crítica, homens como Cavalheiro Lima, Jacques Deheinzelin, Chick Fowle, Lima Barreto, Flávio Tambellini e outros, empresas como a Vera Cruz constituem objeto da ira possessiva de Glauber Rocha, que não perde uma única oportunidade para diminuí-los, ou pejorativamente a todos se referir, às vezes até insultar vulgarmente, como em algumas páginas acontece com Rubens Biáfora. (...). Na verdade, Glauber Rocha é demolidor desvairado, cuja picareta desorientada procura derrubar os muros da vergonha do cinema brasileiro, para, dos escombros, fazer surgir um *cinema novo*”⁸.

Na década de 1960, durante um debate sobre o livro, Jean Claude Bernadet diz que Glauber Rocha “*talvez esteja a favor da indústria sem saber*” qualificando-o como “*ilógico*”, visto que ele fazia uma divisão “*artificial*” entre cinema comercial e cinema de autor. Para Bernadet, esse “*cinema de autor*”, ao qual Glauber Rocha se referia, foi “*financiado por um banco*” e utilizou - para filmagem de cenas internas – os estúdios da Vera

⁷ Última Hora, São Paulo, 9 nov. 1963, p.7. In, ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Cosac & Naify 2003, p.201

⁸ *Folha de São Paulo*, 1 dezembro 1963, Ilustrada, p. 6. In, ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Cosac & Naify 2003, pp. 213-214

Cruz e também os estúdios de Hebert Richers. Financiamentos bancários e utilização e filmagens em estúdios eram frutos da indústria de cinema que Glauber atacava.⁹

Quinze anos mais tarde, em 1975, Maria Rita Galvão concluiu o estudo *“Companhia Cinematográfica Vera Cruz: A Fábrica de Sonhos*, que conforme ela aponta era inicialmente composto por sete partes. Entretanto, para sua publicação, Jean Claude Bernadet – orientador da tese – sugeriu que ela fizesse um *“corte transversal”*, onde o fio norteador fosse as relações entre *“cinema e burguesia”*¹⁰. Tendo em vista esta sugestão, o livro compõe-se principalmente de artigos de imprensa e transcrição de depoimentos realizados pela autora. Antônio Cândido de Mello e Souza - membro da banca examinadora da dissertação - teceu considerações à proposta de Maria Rita ao analisar a empreitada da Vera Cruz sob a égide da “burguesia”:

“A sra. fala da limpeza, da clareza, da elegância que eram visadas pela Vera Cruz, e mostra como é que esta limpeza, esta clareza, esta elegância eram valores burgueses que correspondiam a um certo tom que a burguesia queria dar aos seus produtos. Perfeitamente. Mas, acontece o seguinte: como todo produto cultural, por um lado estão ligados à sua infra estrutura de classe; por outro lado desenvolvem uma autonomia e adquirem uma personalidade que é que vai decidir da sua validade. (...) Eu creio que esses valores de limpeza, de clareza, de elegância não são em si mesmos valores burgueses. São valores também, universais. Portanto, avaliá-los sem certas precauções mais sutis, que talvez, a sra. não tenha tomado, dá a impressão que eles são valores ligados essencialmente à burguesia, ou à burguesia paulista, em particular. Eu creio que a sra. viu bem a ligação desses e de outros valores com a sua matriz burguesa, mas não viu as eventuais projeções desses valores num plano mais alto. (...). Voltando ao seu pressuposto, eu diria que os valores que a sra. persegue o tempo todo na sua análise eram de fato burgueses. Mas a pergunta correta é a seguinte: os filmes da Vera Cruz, além disso, conseguiram fazer com que esses valores burgueses fossem também mais do que burgueses? Quer dizer, a burguesia paulista conseguiu fazer uma companhia de cinema que produziu filmes que fizessem algo mais do que exprimir valores

⁹ Última Hora, SP, 9 nov, 1963, pp 6-9. In, ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Cosac & Naify 2003, pp.206-207

¹⁰ GALVÃO, M.R. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, Civ. Brasileira, RJ, 1981, p.5

burgueses? Eu creio que sim, porque a sra. acabou de dizer que os filmes da Vera Cruz lhe parecem profundamente brasileiros. Para mim também. Eu fiquei espantado, lendo o seu trabalho, da acusação de estrangeirismo que pesava o tempo todo em relação a esses filmes, sem razão nenhuma. Os técnicos eram italianos, os montadores eram ingleses, mas os filmes são muito brasileiros. Penso que é um preconceito achar que existe uma coisa mais brasileira que a outra porque é desse ou daquele lugar do País, porque o sujeito chama Zampari em vez de chamar Silva. De modo que eu diria, me apoiando inclusive no que a sra. disse agora há pouco, que esses valores eram burgueses, mas eram também mais que burgueses. No seu trabalho, a sra. talvez devesse ter indagado se eles atingiram aquele limiar, a partir do qual, além da sua dimensão de classe, eles adquirem certa dimensão universal¹¹”.

A despeito das considerações de Antônio Cândido, as críticas à Vera Cruz - em grande parte - residem em qualificá-la como uma aventura leviana de “burgueses”. Franco Zampari foi o alvo mais atingido como podemos exemplificar na fala de Alex Viany:

“Zampari agiu mais como diletante, como uma espécie de ditatorial mecenas, do que mesmo um industrial¹².”

Já Paulo Emílio de Salles Gomes, em início da década de 1980, assume uma postura de redimensionamento da empreitada Vera Cruz. Em *Cinema, Trajetória no Subdesenvolvimento* ele considera que a criação da Companhia permitiu “a volta de São Paulo ao cenário cinematográfico brasileiro”, algo que foi possível graças ao “empreendimento grandioso” da mesma:

“Tudo levava a crer que a indústria de São Paulo - o setor mais avançado da produtividade nacional - resolvera se ocupar do cinema, até então manipulado por modestos artesãos e jovens idealistas¹³”.

¹¹ *A Vera Cruz, a Fábrica de Sonhos*. Matéria publicada em *Tendências e Cultura* “Opinião” em 17 de setembro, década de 197... (ano ilegível). Depoimentos recolhidos por Luiz Renato Martins.

¹² VIANY, A. *Introdução do cinema brasileiro*, Ed. Revan, p. 95

¹³ GOMES, P.E.S, *Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento*, Paz e Terra, SP, 1996, p.76

Ainda segundo o autor, os “paulistas” “rejeitaram qualquer paralelo entre o que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número¹⁴”. Impulsionado pelo desejo de cinema industrial neste período, os “meios intelectuais, artísticos e de negócios tomaram afinal conhecimento do nosso cinema, que ficou sendo assunto constante nas rodas¹⁵”. Paralelamente, por parte da Vera Cruz, “as promessas de melhoria do padrão técnico e artístico foram razoavelmente cumpridas (...), contudo – os diretores desses filmes, quase todos estrangeiros, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional¹⁶”. Apesar de ver com relativa simpatia a proposta da Vera Cruz, Paulo Emílio de Salles Gomes desconsidera seu legado para o cinema brasileiro.

“A grande euforia provocada pelo surto paulista desvaneceu-se em 1954; malograra a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil. O fracasso dos grandes empreendimentos não provocou, porém, o colapso temido por muitos¹⁷”.

Em 1987, Carlos Augusto Calil escreveu um texto sobre a trajetória da Vera Cruz como parte integrante do catálogo *Memória Vera Cruz*, iniciativa financiada por um grupo privado que pretendia restaurar o acervo e valorizar o legado da Companhia¹⁸. Neste texto, o autor menciona “problemas” que ocasionaram o estrangulamento da Vera Cruz e igualmente questões que permanecem “ainda hoje como ‘enigmas’”:

“Se logramos obter a compreensão dos problemas que ocasionaram o estrangulamento da Vera Cruz pela identificação das questões que permanecem ainda hoje como enigmas, a desafiar a capacidade do

¹⁴ GOMES, P.E.S, *Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento*, Paz e Terra, SP, 1996, p.76

¹⁵ Ibid, p.77

¹⁶ Ibid, p.77

¹⁷ Ibid, p.78

¹⁸ Museu da Imagem e do Som, SP, pp.9-23 este mesmo texto foi publicado mais duas vezes: na revista francesa *Cinéma d’Amérique Latine*, nº 4, 1996 e também no livro *Vera Cruz, Imagens e História do cinema brasileiro* em 2002. As citações aqui presentes correspondem à edição de 2002.

Cinema Brasileiro de superá-las, passados 50 anos, então, aí sim, terá valido a pena esta revisão sem revisionismo¹⁹”.

O termo “*ainda hoje*” utilizado por Calil, não precisou ser revisto para republicações posteriores deste texto (respectivamente 1996 e 2002). Neste, Calil expressa uma “*certa dificuldade de compreender a gestação do TBC e posteriormente da Vera Cruz*”, considerando que em ambas iniciativas “*tudo simulava uma aventura de diletantes*”. Ao que ele pondera:

“Mas é precisamente esta a psicologia do fundador: o gosto do inédito, do desafio, do implausível; a afirmação prepotente de uma vontade que subjuga a realidade²⁰”.

Calil qualifica a Vera Cruz como uma empreitada “*ambiciosa*”, sendo seus filmes carentes de “*estilo*” e “*unidade*²¹”. Entretanto estes aspectos negativos não impediram o sucesso de algumas de suas produções, exemplificados pelo êxito de *O Cangaceiro* e de *Sinhá Moça*²².

“Embora tenha lançado seu último filme em dezembro desse ano, a Vera Cruz se manteve numa sobrevida, mais ou menos ativa, variando com a época, até 1975. Mas já não passava de um espectro, cuja função era lembrar a todos, melancolicamente, o que poderia ter sido²³”

Em 1991, Jean Claude Bernadet - em *Cinema Brasileiro: propostas para uma História*²⁴ - situa que foi o filme musical *Coisas Nossas* (DOWNEY, 1931) o pioneiro da inserção no cinema cantores e cantoras do rádio no cinema brasileiro e que seriam estes

¹⁹ CALIL, C. *A Vera Cruz e o mito do cinema industrial*, in Vera Cruz, *Imagens e História do cinema brasileiro*, p.164

²⁰ Ibid, p.165

²¹ Ibid, p.165

²² Ibid, p.169-170

²³ Ibid, p.171

²⁴ BERNADET, J.C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma História*. Paz e Terra, RJ, 1991

considerados *astros dos números musicais filmados até os anos 50*²⁵, de uma produção cinematográfica denominada pelo autor como sendo “*comédias popularescas*”²⁶. Analisando os diálogos destes filmes, Bernadet diz que a língua e a gramática não eram respeitadas. Já os filmes produzidos pela Vera Cruz apresentavam um “*diálogo bem escrito e bem dito*”, mas que, segundo sua análise, “*pouco tinha a ver com o português comumente falado no Brasil*”²⁷. Situando o efeito dessa produção na crítica cinematográfica, diz o autor:

“A Vera Cruz conseguiu envolver a elite cultural de São Paulo, o que levou a crítica cinematográfica, principalmente paulista, a descer de seu pedestal de julgador de obras de arte e assumir um papel de participante no processo. Francisco Luis de Almeida Salles e Benedito J. Duarte são muito significativos deste ponto de vista”²⁸”

Quanto à produção do Cinema Novo, Bernadet ressalta sua relação com “*à totalidade da sociedade brasileira*”²⁹, pois sua cinematografia agia diretamente sobre a mesma. O autor critica uma tendência do cinema brasileiro em atrelar produção a construção de estúdios próprios, importação de equipamentos e contratação de equipe técnica; pois estas seriam medidas – em sua análise - inadequadas à realidade do país. Para exemplificar o fracasso de companhias cinematográficas que investiram em infraestrutura, Bernadet situa a pioneira Visual Filmes, que nos anos 1920 construiu estúdios, importou equipamentos e foi à bancarrota antes mesmo de conseguir utilizá-los; na década seguinte foi a vez da Sul Americana que, findo o primeiro filme, faliu. Dentro deste percurso de fracassos, Bernadet insere a Vera Cruz como o “*ponto máximo dessa trajetória*”³⁰, concluindo que: “*a pequena empresa, o empreendimento quase artesanal, está muito mais adaptado à realidade cinematografia brasileira.*”³¹

²⁵ BERNADET, J.C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma História*. Paz e Terra, RJ, p.11

²⁶ Ibid, p.11

²⁷ Ibid, p.11

²⁸ Ibid, p.21

²⁹ Ibid, p.21

³⁰ Ibid, p.89 – Primeira edição 1979

³¹ Ibid, p.90

Inserida nesta precária realidade cinematográfica, ele situa a Atlântida como uma empresa que se adaptou perfeitamente às “*possibilidades do mercado brasileiro*”, devido à sua “*infra-estrutura mínima*” e ao fato de seu acionista majoritário ser Luiz Severiano Ribeiro - proprietário de circuitos exibidores - superando assim os problemas oriundos da comercialização dos filmes ³². Ampliando a trajetória da industrialização do cinema brasileiro para as décadas subseqüentes à Vera Cruz, ele conclui:

“(…) a história humana do cinema brasileiro é um museu de personalidades amarguradas e frustradas. Assim não foi possível, culturalmente, desenvolver uma cinematografia, dar prosseguimento a uma temática, criar estilos. Cada filme representa uma experiência que não frutificou. As experiências, tanto técnicas quanto de produção ou de expressão, em vez de se acumularem e enriquecerem, desaparecem, e cada diretor tem de começar mais ou menos do zero³³”.

Acompanhando mais detidamente as legislações de cinema no Brasil, Anita Simis, em *Estado e Cinema no Brasil* (1996), percorre as auguras e as pequenas conquistas de produtores e cineastas ao longo das décadas de 1930 e 1966. Quando se detém a uma análise da Vera Cruz, ela se refere ao *mito do cinema industrial*.³⁴ Simis alerta que embora “*alguns*” atribuam o fracasso da Companhia à “*megalomania*” de Franco Zampari, produtoras do mesmo período – embora com pretensões mais modestas – também foram à bancarrota³⁵. Sendo assim ela se propõe a analisar os trâmites políticos e legislativos que envolvem as tratativas de desenvolvimento do cinema no Brasil.

Em estudo voltado para as tentativas fracassadas de industrialização do cinema brasileiro, o pesquisador Arthur Autran pressupõe que no Brasil “*a cinematografia nacional nunca se industrializou efetivamente*” apesar da fundação da Vera Cruz que, segundo o

³² BERNADET, J.C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma História*, Paz e Terra, RJ, 1991, p.90

³³ BERNADET, J.C. *Brasil em tempo de cinema*. Paz e Terra, RJ, 1976, p.19

³⁴ SIMIS, A. *Estado de Cinema no Brasil*. Annablume – Fapesp, SP, 1996, p. 173

³⁵ Ibid, pp. 174 e 175

autor, pretendeu “copiar o modelo americano de produção com grande investimento de capitais³⁶”. Autran afirma que Cavalcanti e Zampari - dentre alguns outros envolvidos em tentativas de industrialização do cinema brasileiro - desconsideravam:

“(…) não apenas a conformação real do mercado, mas ainda a divisão de tarefas e responsabilidades no *studio system* (...) a articulação das diferentes etapas da realização do filme, a forma de avaliar se determinado produto já estava pronto para o mercado, etc³⁷.”

Em linhas gerais, a fortuna crítica dedicada à Companhia Cinematográfica Vera Cruz traz em si pretensões explicativas ao seu fracasso. Como vimos no decorrer da presente Cena, os problemas apontados pelos autores são primordialmente relacionados à ineficiência de seus dirigentes; aos estrangeirismos; aos altos orçamentos dos filmes; ao fato destes serem ou não condizentes com o mercado nacional. Não se levam em conta, entretanto, alguns frutos dela gerados, ou seja: uma produção cinematográfica considerável para época (até mesmo para os dias atuais) e também a formação de profissionais qualificados. Seus equipamentos de filmagem, tais como refletores e câmeras, continuaram sendo utilizados durante décadas. Sendo assim, considero mais profícuo considerar o que a Companhia deixou como legado. Finalmente, como diz Antônio Cândido em texto anteriormente citado, acredito que os valores da Vera Cruz devam “*ser avaliados com precauções mais sutis*”.

³⁶ AUTRAN, A. *O Pensamento Cinematográfico Brasileiro*. Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2004, p.08

³⁷ AUTRAN, A. *O Pensamento Cinematográfico Brasileiro*. Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2004, p. 136

“Não será pois, de indústrias espetacularmente montadas, como a Vera Cruz, que nosso filme vai nascer. Acreditamos neste processo orgânico de produtores independentes em intercolaboração, nesta produção pequena mas contínua de filmes cada vez melhores, na consciência de precisarmos de cinema brasileiro, custe o que custar. A solução industrial seria o suicídio. O vício dos donos, que levaram a Vera Cruz para o abismo, continuaria a dominar e todas as injunções políticas de degradante espírito de promoção, (alma da cultura brasileira) ir criar diretores tipo Carlos Thiré e Fernando de Barros, acompanhados, devidamente, do macarrônico team italiano”.

Glauber Rocha

cena 2. The End

Depois do naufrágio, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi soçobrando aos poucos. Ao longo de cinco décadas, há todo um percurso de críticas, defesas e/ou propostas de soluções para o “caso” Vera Cruz sendo a mídia impressa a principal divulgadora deste percurso “pós Zampari”. Os percalços enfrentados pelos idealizadores da Companhia não cessaram com o afastamento de Zampari e foram seguidos por muitos outros; ao ler os jornais durante essas décadas, resta-nos a certeza que - a despeito de inúmeras promessas futuras e críticas aos antecessores - o feito mais bem sucedido da Vera Cruz reside entre 1949 e 1954, paradoxalmente, o período do fracasso do cinema industrial paulista.

Ainda em 1954, por meio de uma Assembléia, o interventor Joaquim de Melo Bastos assume o cargo de diretor superintendente da empresa; Franco Zampari

permaneceu embora sem nenhum poder de decisão. Galileu Garcia explica a situação da Vera Cruz, sob a intervenção do Banespa:

“O Banco do Estado ficou com a maioria das ações da companhia, em penhor das últimas fitas que estavam sendo feitas. Com esses entendimentos que se fizeram com o banco tudo quanto era dinheiro que entrava ia para eles – os representantes do banco. A Vera Cruz não via renda nenhuma dos filmes em exibição; eles rendiam, tinham boa bilheteria, estávamos chegando naquele ponto em que os filmes em circulação poderiam sustentar a produção dos próximos, porém aí a Vera Cruz já não via nenhuma renda, o banco açambarcava tudo...”³⁸”

A estratégia do referido banco junto a Companhia é por ele analisada como sendo “*um longo caminho*”, trilhado lentamente e que desembocaria anos depois “*no fechamento da Vera Cruz*”³⁹. O momento político turbulento desses anos 1954, culminaria com o suicídio de Getúlio Dornelles Vargas, então presidente da República. Esse episódio marcante, frustrou algumas tentativas de alertar a opinião pública para a iminente bancarrota do cinema industrial paulistano.

Na manhã em que foi anunciada a morte do presidente da república, uma Assembléia ocorria nos escritórios da Vera Cruz no bairro Bela Vista, quando - segundo Galileu Garcia – seria selado o “*The End*” da Companhia. A reunião foi interrompida e a solução para o impasse, adiada: “*A liquidação da Vera Cruz fora abortada pela bala que atingiu o coração do presidente Vargas*”, constatava Galileu Garcia⁴⁰. Em seguida, Franco Zampari foi definitivamente afastado da Companhia, surgindo então a produtora e distribuidora Brasil Filmes⁴¹ que finaliza suas atividades com o filme *Ravina* (BIAFORA, 1958),

³⁸ GARCIA, G. in *Vera Cruz, Imagens e História do Cinema Brasileiro*, A Books, SP, p. 46

³⁹ Ibid, p. 46

⁴⁰ Ibid, p. 47

⁴¹ Conforme mencionado anteriormente, a produtora e distribuidora Brasil Filmes foi uma empresa subsidiária que ocupava as instalações, equipamentos e grande parte da equipe original da Vera Cruz. Essa foi a maneira encontrada por Abílio Pereira de Almeida para continuar produzindo.

responsável pelo “*enterro*” da referida produtora, segundo considerou Abílio Pereira de Almeida⁴².

Em 1963, Antônio Augusto Cavalheiro Lima (na condição de presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo), Roberto Santos (presidente do Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo), John Herbert (presidente da Associação dos Atores Cinematográficos) e Jacques Deheinzelin (presidente da Associação Brasileira de Produtores de Filmes de curta metragem) se reuniram e assinaram um apelo ao então governador Ademar de Barros recomendando a encampação da Vera Cruz. Esta iniciativa foi motivada pela notícia da venda dos estúdios para um grupo particular que transformaria suas instalações num estúdio de televisão. Em carta enviada ao governador, o grupo esmiuçava o que poderia representar essa possibilidade de comercialização:

“Não poderia haver destino mais amargo, para o nosso cinema, do que o de assistir à venda e ao desvio para outros fins do patrimônio industrial da Vera Cruz (...). Solicitamos de Vossa Excelência, em vista da importância do assunto, e dos compromissos assumidos, um desmentido capaz de restabelecer totalmente a nossa confiança nos propósitos do governo de prestigiar e fomentar a produção da cinematografia brasileira⁴³.

Amplamente divulgada, a notícia da venda dos estúdios teve efeito negativo e a campanha pela encampação da Companhia ecoou com vigor na imprensa, sendo abordada até em discursos políticos, como neste do deputado Wilson Lapa, proferido na Assembléia Legislativa em janeiro de 1963:

“Aí está o governo Carvalho Pinto⁴⁴ a autorizar a venda da Vera Cruz a um grupo interessado em liquidar, arrazar (sic) por completo, o cinema brasileiro. Dizem com segurança que a Vera Cruz está sendo vendida pela importância de 400 ou 500 milhões de cruzeiros, a prazo

⁴² GALVÃO, op.cit, p. 175

⁴³ *Interesse coletivo recomenda encampação da Cia. Vera Cruz*, O Diário de São Paulo, 10.01.1963

⁴⁴ Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto governou São Paulo entre 1958 e 1963

de 15 ou 20 anos mediante pequena entrada, para efeito apenas de efetivar-se a transação (...). Quer vender a Vera Cruz, e pretende fazer justamente, agora, no fim de seu governo, deste desventurado governo. Quer vender a Vera Cruz! (...) O que posso garantir aos grandes e valorosos artistas e diretores do cinema em São Paulo e no Brasil, ao odio incontido do governador derrotado, substituiremos pelo amor desmedido de Adhemar de Barros a São Paulo e ao Brasil⁴⁵”.

Diante deste e de tantos outros protestos, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou – ainda em janeiro de 1963 - um informe, assinado pela rede televisiva Excelsior Canal 9 e Canal 2, potencial compradora das instalações da Vera Cruz:

“A 24 de dezembro de 1962, a Televisão Excelsior Canal 9 apresentou ao Banco do Estado de São Paulo uma proposta de compra da Cia. Cinematográfica Vera Cruz (...). Sucede, porém, que certos interessados, ou produtores mais ou menos conhecidos, com o apoio de alguns órgãos (sic) de divulgação, iniciaram uma campanha contra a venda da Vera Cruz, sob o pretexto de defenderem o Cinema Nacional, campanha a que se juntaram vozes de manifesta tonalidade política.”

Após demonstrar a legalidade da negociação de compra, a emissora comunica sua desistência da negociação:

“(…) Não pretendemos, mais, efetuar essa compra, porque longe de nós está o propalado e inverídico propósito de causar a “Morte” do Cinema Nacional (...). Mas continuaremos a ser fiscais vigilantes do reerguimento da arte e da produção cinematográficas, aguardando e acompanhando as “realizações” dos que se opuseram à efetivação do nosso programa⁴⁶”

Findo o perigo eminente da compra, em junho de 1963 o jornal *Correio Paulistano* estampa a manchete: “Tradição de Cinema em Cada Canto da Vera Cruz”,

⁴⁵ *Cia Cinematográfica Vera Cruz está sendo vendida pelo governo*, Diário de São Paulo, 23.01.1963

⁴⁶ *O Canal 9 e a Vera Cruz*, O Estado de São Paulo, (data ilegível) jan. 1963

noticiando a continuidade da Companhia que teria doravante Amaro Cesar como novo presidente, indicado por Ademar de Barros ao Banco do Estado. Em fotografia ilustrando a matéria, Amaro Cesar posava sorridente apontando para um enorme gerador que, segundo o entrevistado, “*havia custado cerca de 30 milhões de cruzeiros*” e não havia sido “*nem ao menos testado*”; em outra fotografia, logo abaixo, o potencial da maquinaria era demonstrado por meio de inúmeros refletores milimetricamente enfileirados lado a lado. O tom da entrevista era de crítica aos antecessores e de promessas futuras:

“(...) a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, ao que parece, não foi muito feliz com o critério que lhe foi imprimido por seus administradores anteriores. Não se entrará no mérito – nesta reportagem – dos motivos que levaram a Vera Cruz ao fracasso. Procurar-se-há, todavia, mostrar por que aquela entidade ainda poderá vir a ser o orgulho de paulistas e brasileiros. O cinema nacional está precisando sobretudo de apoio⁴⁷”.

O novo presidente se apresentava como um cineasta e prometia grandes realizações: “*tudo mudará e aquele deserto (hoje) vai começar, em breve, a povoar-se, a criar nova vida*”. A nova diretoria tinha como vice presidente Nevio Beni e uma equipe composta por Luis Falanga, “*radialista e homem de TV*”, e Waldemar Ferreira, economista que ficou encarregado da parte contábil da organização. Dentre os assessores de Amaro Cesar estavam Plínio Sanches, vice presidente do Sindicato dos Técnicos e vice presidente da Comissão Estadual de Cinema e Eduardo Llorente, “*elemento altamente capacitado que já produziu vários filmes e que no cinema, já fez de tudo*”. A produção estimada pela nova diretoria seria de três filmes rodados concomitantemente, algo possibilitado pelas “*excelentes*” condições de seus equipamentos técnicos:

“O aparelhamento de luz e som é excelente. Câmeras, laboratórios, oficinas mecânicas e de carpintaria, tanque para filmagens submarinas,

⁴⁷ Correio Paulistano, 26.06.1963

painel de “back-projection, amplos “sets”, material rodante e, sobretudo, técnicos para movimentar tudo isso⁴⁸”.

Em setembro do mesmo ano, o jornal gaúcho *Correio do Povo*⁴⁹ noticia que o próximo filme “da nova fase” da Vera Cruz seria *Ana Terra*, uma adaptação de um livro de Érico Veríssimo, que teria no cargo de direção Alberto Pieralisi (*Ana Terra* tinha sido um projeto de Adolfo Celi, conforme foi noticiado pela imprensa durante os anos áureos da Companhia)⁵⁰. Este retorno era noticiado como a volta por cima da Companhia após “quase dez anos de ostracismo”; *Ana Terra* teria Mário Civelli⁵¹ como produtor executivo. Toda esta reestruturação seria possível graças ao Banco do Estado do Estado de São Paulo, que havia “evitado” a venda da Companhia (pelo que consta em notas da imprensa da época o Banco teria negociado e não propriamente “evitado” a venda) “para grupos estrangeiros ou organizações de TV”. A matéria diz ainda que Amaro César era um “homem de negócios gaúcho”, porém não faz menção ao título de “cineasta” como havia sido noticiado no jornal *Correio Paulistano* em 26.06.1963. Esta nova diretoria iria “salvar” o cinema nacional:

“Foi esta nova diretoria, que, compreendendo a fase decisiva por que atravessa o cinema brasileiro (...) decidiu dinamizar a Vera Cruz, recolocando-a no caminho da produção”.

Em 20 de novembro de 1963, o jornal *A Nação* se refere ao início das filmagens do filme *Imitando o Sol*, “a primeira película da nova fase da Companhia Cinematográfica Vera Cruz”. Para esse grande trunfo, anunciava-se o lançamento de

⁴⁸ Ibid

⁴⁹ *Ana Terra* de Érico Veríssimo marcará o início da nova Fase, *Correio do Povo*, 17.09.1963

⁵⁰ Embora não tenha encontrado nenhuma evidência que *Ana Terra* tenha sido realizado, encontrei na imprensa várias notícias concernentes ao filme: “Tônia está cada vez mais bonita (...) e Celi muito esperançoso com seu próximo filme, *Ana Terra* de Erico Verissimo” (Cinelândia, julho 1953, segunda quinzena, p.23)

⁵¹ Mario Civelli atuou como diretor geral da Cinematográfica Maristela e depois fundou sua própria Companhia a Multifilmes. Diz Rogério Sganzerla sobre Civelli: “O Mário Civelli era uma grande figura, né? Os jornais criticavam, mas era uma figura fabulosa... Depois ele virou distribuidor e ganhou uma fortuna com aqueles filmes tchecos, né?, filmes italianos, de faroeste, quer dizer... ele tinha visão. Agora, nos livros, o que se fala sobre ele é que ele era só um assistente do Roberto Rossellini e que quando passou o *Roma Cidade Aberta* não tinha o nome dele... mas isso não é o importante, não é?, quer dizer... ali na Itália, imagina, ainda é mais confuso que o Brasil, então... o próprio Rossellini era uma coisa *fake*, não é? E o Civelli gostava de cinema, ele entendia de distribuição, ele ajudava as pessoas...”
“http://www.contracampo.com.br/58/art_renoldisganzerla.htm pesquisado em 28.12.07

“elementos novos tanto na parte artística como na técnica⁵²”. Paralelamente a novas produções, seriam “relançadas todas as películas produzidas pela Vera Cruz”. Dentre as novas atividades, Amaro César alardeava que até o final do ano seria inaugurada a “Escola de Cinema da Vera Cruz”, cujas aulas teóricas e práticas teriam lugar nos próprios estúdios da empresa.

Enquanto participava na Vera Cruz do filme *Paixão de Gaúcho* (DURST, 1957), Walter Hugo percebe a situação da Companhia e juntamente com seu irmão William consegue assumir a empresa, em 1967, por meio da aquisição das cotas de sócios minoritários. A complexidade dessa operação, difícil de ser reconstituída atualmente, é mencionada por Abílio Pereira de Almeida:

“Depois disso, os irmãos Khouri tomaram conta da companhia. Não sei muito bem quais foram os entendimentos deles com o Banco do Estado, mas parece que o negócio é meio embrulhado. Não desonesto, mas embrulhado mesmo, complexo⁵³”.

Contribuindo pouco para um melhor esclarecimento dessa operação, Walter Hugo Khouri diz que a proposta para que eles assumissem a Vera Cruz em regime de comodato surgiu da parte do “doutor Paulo de Almeida Barbosa”, durante o governo de Abreu Sodré⁵⁴ (cujo mandato foi de 1967 a 1971):

“Depois houve pressão para a gente sair, sem respeitar o prazo do comodato, que é no mínimo dez anos (...). Nós saímos mas eu ainda mantive o estúdio menor, onde filmei *Paixão e Sombras*. Eu queria que eles me colocassem para fora, para poder denunciá-los para a imprensa, e eles ficaram com medo⁵⁵”.

Em 1970, a prefeitura assume o controle da Companhia, mas cinco anos depois “a Vera Cruz foi embargada judicialmente pelo Banespa como garantia de um empréstimo⁵⁶”.

⁵² *Vera Cruz iniciou filme lançando elementos novos*, A Nação 20.11.1963

⁵³ GALVÃO, op.cit, p. 178

⁵⁴ KHOURI, W. in *Vera Cruz, Imagens e História do Cinema Brasileiro*. A Books, SP, p.176

⁵⁵ Ibid, p.176

⁵⁶ O Globo, 26.04.1992

Dois anos mais tarde, em 1972, o *Jornal do Brasil* anunciava que a Vera Cruz encerrava suas atividades “*após 23 anos de muitas crises*”:

“A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que os irmãos William e Valter Hugo Khouri tentaram salvar há cinco anos, termina sua atuação – já praticamente nula, nos últimos tempos – com o embargo do imóvel pelo Banco do Estado de São Paulo, face ao não cumprimento de obrigações financeiras assumidas pela sua diretoria⁵⁷”.

Em 1972, Abílio Pereira de Almeida, que também fracassara nas tentativas de manutenção da Vera Cruz, por meio da Brasil Filmes, culpava Alberto Cavalcanti por não ter conseguido dar estrutura séria à organização e dava sua opinião sobre os desdobramentos:

“O que o cinema brasileiro precisava, então, era a conciliação entre a intenção artística e a consumação realista, de construção de um know-how industrial, sem o que tudo acabaria como acabou resultando em contos de fadas⁵⁸”

Em maio de 1973, parece que a imprensa inaugurava uma nova fase de relacionamento com a Vera Cruz, onde “redescobertas”, “revisões” e “redimensionamentos” tentavam reavaliar sua existência. Como exemplo, cito um artigo publicado no jornal carioca *O Globo*:

“Para muita gente, talvez tenha sido a mais desastrosa tentativa de se fazer cinema em bases industriais no Brasil. Outros a consideram como a mais rica experiência cinematográfica empreendida no país, na década de 50, para nos colocar em pé de igualdade com o estrangeiro. E há quem fique no meio termo, achando que, embora fracassada, ela deu valiosa contribuição à arte fílmica nacional, introduzindo inovações técnicas e um sentido profissional até então desconhecidos de nossos realizadores. É provável que, a esta altura, todo mundo

⁵⁷ *Jornal do Brasil*, 24.08.1972

⁵⁸ *Cinematográfica Vera Cruz encerra atividades após 23 anos de crises*. *Jornal do Brasil*, 24.08.1972

tenha percebido que se está falando da Vera Cruz, a mais discutida companhia produtora brasileira, aquela a que se chamou – séria e debochadamente – de a Hollywood paulista⁵⁹”

Prosseguindo em suas considerações, a matéria diz que “*A Vera Cruz (...)* *hostilizava tudo o que se tinha realizado no cinema brasileiro até aquela data*”⁶⁰; muito provavelmente se referindo à produção das chanchadas cariocas. Após esta constatação do artigo, os filmes da Vera Cruz são brevemente caracterizados: *Caiçara* seria uma “melodramática história de leprosos”; *Terra é Sempre Terra* apenas um “*drama regionalista*” encenado com pouca inspiração; *Ângela* era a mera transposição de um “*assunto europeu*” para o Rio Grande do Sul; *Tico Tico no Fubá* uma “*biografia hollywoodizada*” de Zequinha de Abreu; e, finalmente, *Apassionata* e *Veneno* meros “*dramalhões inacreditáveis*”. Assim concluindo o articulista: “*(...) nenhum desses filmes parecia ter algum vínculo com o Brasil.*”⁶¹

Vinte anos passados da sua estrondosa inauguração e os estúdios da Vera Cruz serviram com almoxarifado do Banco do Estado⁶², pouco depois de ter escapado da ameaça de se transformar em estúdio televisivo. Um ano após a ação probatória do Banespa, o patrimônio imobiliário da Vera Cruz foi vendido à empresa Mackenzie Hill por 13 milhões de cruzeiros novos; enquanto não iniciavam as obras de um “*shopping center*” os novos proprietários alugavam os estúdios à Ford para depósito de materiais. Em 1973, vereadores de São Bernardo do Campo mobilizaram-se em prol da desapropriação dos terrenos, que então foram permutados com a prefeitura que ali pretendia instalar uma Escola Superior de Comunicação e Artes.

Em 1976 fala-se de certo “*movimento inusitado nos imensos e abandonados estúdios que sobraram da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (...)* *uma indústria semelhante à de Hollywood parece renascer, como um sonho distante mas indelével*”. Os estúdios maiores eram utilizados para sediar “*feiras industriais*” e não mais se mencionava a possibilidade de uma reutilização do espaço como companhia cinematográfica pois, conforme defendia o

⁵⁹ *Redescoberta da Hollywood brasileira*. O Globo 23.05.1973

⁶⁰ Ibid

⁶¹ Ibid

⁶² Conforme artigo *Após 25 anos nada resta da Vera Cruz*, publicado em *O Estado de São Paulo*, 19.05.1974.

prefeito Geraldo Faria Rodrigues, ali deveria ser criado um Museu “*que demonstre de forma clara e definitiva que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz é passado*”⁶³.

Ao ser entrevistado pelo jornal, um antigo maquinista da Companhia, alimentava o farto anedotário sobre o “estado de miserabilidade” de Zampari. Ele relatava que viu Zampari “chorar” por não ter três cruzeiros para dar a um operário da empresa. Enquanto isso, no estúdio de numero quatro, Walter Hugo Khouri filmava *Paixão e Sombras* e dava seu parecer⁶⁴:

“Acho que é de importância fundamental a conservação destes estúdios. Parece que o cinema brasileiro vai passar por projetos mais ambiciosos, o mercado vai ser conquistado em parte, muitas coisas deverão acontecer. Acho que agora a Vera Cruz virá em bases muito mais realistas, porque não é uma produtora que vai se instalar aqui, é o poder público, é a Prefeitura”.

O autor da matéria, Marcelo Beraba, desfila os “erros” de Zampari, adjetivando-o como derrotado, moral e financeiramente. O jornalista arriscava também seu próprio veredicto sobre a situação da Companhia:

“Na verdade a decadência é anterior à perda de terrenos. Os erros acumulados no período de Franco Zampari (1949-1954) (...) foram gastos “rios de dinheiro” na importação de tecnologia e mão de obra, não foram sanados nem com filmes de surpreendentes e inquestionáveis sucessos (...) Marcada pelo fracasso, sem conseguir firmar-se enquanto empresa produtora, a Vera Cruz foi tendo seu patrimônio vendido, retalhado e destruído”⁶⁵.

Mais adiante, ele explica os acontecimentos ocorridos desde 1972, quando o Banco do Estado de São Paulo ficou com o terreno e William e Walter Hugo Khouri, “*que administravam a empresa desde 1968*”, “*ficaram com os equipamentos e o nome da Companhia*,

⁶³ *Nos estúdios da Vera Cruz as câmeras voltam a fabricar ilusões* por Marcelo Beraba, 3.11.1976, sem referência.

⁶⁴ Ibid

⁶⁵ Ibid

que hoje funciona na prestação de serviços, com escritório na capital do Estado”. Faz também um balanço dos imóveis destruídos:

“Do imenso complexo da primeira metade da década de 50, foram destruídos os estúdios de dublagem e de mixagem, a sala de montagem, o depósito de materiais, os galpões com camarins e a própria sede⁶⁶”.

E anuncia os projetos futuros para reutilização desse espaço, que iria se transformar no “Museu de cinema Franco Zampari” e numa faculdade especializada em cinema, concluindo:

“A Detroit brasileira, reconfortada, hoje, por indústrias bem mais seguras e lucrativas e com uma renda per capita maior do que a de qualquer cidade brasileira, volta a sonhar com Hollywood.⁶⁷”

Em 1976, *O Estado de S. Paulo* anuncia o fim *irreversível* dos antigos estúdios, que deveriam ocorrer depois que estes servissem como cenário para um filme histórico sobre a empresa:

“(…) que pretende mostrar exatamente a transformação do local onde o cinema brasileiro viveu sua mais intensa época, num caricato arremedo das cores, luzes e plumagens de Hollywood.⁶⁸”

A possibilidade de reutilização dos estúdios para filmagens era rechaçada por Rubens Freire, então presidente da Protur⁶⁹. Ele declarava simplesmente não haver “*mais possibilidade de se utilizar esse estúdio para filmagens*”:

⁶⁶ *Nos estúdios da Vera Cruz as câmeras voltam a fabricar ilusões*. por Marcelo Beraba, 3.11.1976, sem referência.

⁶⁷ Ibid. Estampada fotografia do “set” de filmagem do filme de Walter Hugo Khouri.

⁶⁸ *Vera Cruz guardará a lembrança de seus sonhos*. O Estado de São Paulo, 21.11.1976

⁶⁹ A Protur era uma empresa municipal de turismo de São Bernardo do Campo, que alugava os estúdios da Vera Cruz para neles realizar feiras e exposições.

“Quando a Protur arrendou os antigos estúdios ficou estabelecido que em hipótese alguma eles iriam servir novamente para filmagens (...). Portanto, não vamos alugar os estúdios ou subvencionar filmagens conforme sugeriu o Alberto Ruschel⁷⁰”.

Contribuindo para a confusão que envolvia a reutilização da sede da Vera Cruz, Jordano Martinelli, detentor de um acervo com trinta mil peças que englobavam fotografias, objetos de cena, roteiros, cenários, figurinos, dentre outras; e que outrora havia defendido a criação de um Museu nos pavilhões da Companhia - mudava de idéia e declarava:

“O cinema é uma arte viva e não pode ser transformado em museu. A Vera Cruz tem que sobreviver e voltar a seus velhos tempos e nós vamos lutar até as últimas forças para atingir esse objetivo⁷¹.”

Segundo Martinelli, as peças teriam outro destino pois, após um encontro com Alberto Ruschel, Anselmo Duarte e Renato Consorte, havia decidido leiloar todo o acervo sendo toda a renda empregada na produção de três filmes: *Chimango*, *Diacuí* e *Bandeirante*⁷².

Em 1978, é a vez de Alberto Cavalcanti que, “*após 24 anos afastado de São Bernardo*”, liderava um grupo de cineastas solicitando a volta das atividades da Vera Cruz como estúdio cinematográfico; ele propunha igualmente que fossem ministradas “*aulas de atividades cinematográficas para técnicos do setor*”⁷³. Nessa mesma época o cineasta italiano Carlo Ponti manifestava o desejo de ali filmar “*películas que contariam, inclusive, com a participação de sua esposa Sophia Loren*”. O artigo, sugestivamente intitulado como

⁷⁰ *Vera Cruz guardará a lembrança de seus sonhos*. O Estado de São Paulo, 21.11.1976

⁷¹ Ibid.

⁷² *Vera Cruz guardará a lembrança de seus sonhos*. O Estado de São Paulo, 21.11.1976. Este leilão não ocorreu e as peças do acervo foram desmembradas após sua morte. Parte do acervo integra documentação da Seção de Memória de São Bernardo do Campo

⁷³ *Cineastas disputam Vera Cruz*. O Estado de São Paulo, 3.02.1978

“Cineastas disputam a Vera Cruz”, sugeria atritos entre Cavalcanti e Ponti, ambos interessados na ocupação dos estúdios.⁷⁴

Se a situação burocrático-financeira da Vera Cruz era difícil de administrar, o que dizer do seu legado material, que envolvia filmes, documentos, fotografias, cenários de filmes, objetos e figurinos? Fracassada a idéia de se aventurar na produção cinematográfica, em 1979 Jordano Martinelli ameaçava queimar as trinta mil peças que recolhera ao longo dos anos; ele afirmava que - caso as leiloasse - arrecadaria 10 milhões de cruzeiros, mas como *ele não desejava ver desmembrado este acervo*, havia decidido “atear fogo em tudo”. Para evitar que o acervo da Vera Cruz virasse cinzas, ele pedia uma contrapartida aceitando em troca do acervo um terreno ou uma casa “em qualquer lugar”⁷⁵.

Ele justifica a origem do seu acervo pessoal quando, nos anos 1960, os estúdios eram alugados para produtores independentes, e muita coisa estava sendo “queimada”. Foi quando ele começou a “*comprar todo o material utilizado nas filmagens*”. Há outra versão sobre a origem deste acervo, segundo a qual alguns itens teriam sido a ele doados por Franco Zampari e os demais adquiridos quando diretores entregaram os estúdios ao Banespa⁷⁶. Há também suspeitas que muitas peças foram apropriadas indevidamente devido ao estado de abandono em que se encontrava a Vera Cruz⁷⁷. As peças de Martinelli foram conservadas na sua chácara em São Bernardo, o mesmo local onde – finda a Vera Cruz -, ele manteve uma Escola e Pensão para Cães “Duque”, em homenagem ao seu cão da raça pastor alemão que, como mencionei anteriormente, participou de vários filmes da Vera Cruz.

Sobre que destino deveria tomar este acervo havia opiniões controversas: Carlos Augusto Calil (então diretor do Departamento de Operações não-comerciais da Embrafilme) considerava a possibilidade de absorvê-lo. Carlos Roberto de Souza (presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro) defendia a permanência

⁷⁴ Ibid. Segundo o jornal, neste momento os estúdios eram avaliados em 100 milhões de cruzeiros e pertenciam a PROSBC, uma “empresa de economia mista com controle acionário da prefeitura”, sendo que, para o “reinício” das atividades dos estúdios, bastariam apenas “pequenas” reformas.

⁷⁵ O Estado de São Paulo, 6.05.1979

⁷⁶ *A Vera Cruz, patrimônio ameaçado*. O Globo, 14.04.1983

⁷⁷ Conforme depoimento do cenógrafo Pierino Massenzi à autora, 03.12.2007

do acervo em São Bernardo do Campo. Maria Rita Galvão, que recentemente defendera sua dissertação sobre a Vera Cruz, afirmava desconhecer este material, mas acreditava que o mesmo deveria ser preservado. Já Walter Hugo Khoury, que se dizia “*cansado de entrevistas sobre o assunto*”, defendia usar este acervo para a criação de um Museu em São Bernardo do Campo⁷⁸. Nenhum museu foi criado, tampouco o acervo foi queimado (embora hoje pareça que foi dilapidado), Jordano Martinelli não ganhou o terreno nem a casa que pleiteava. Nesse percurso, peças valiosas foram vendidas e, quando o sítio foi comercializado, o material se transformou num problema para o comprador.

Em 1983, as dívidas assombravam novamente: o “*conjunto Vera Cruz*” iria a leilão para o pagamento de uma dívida da Prefeitura de São Bernardo junto ao Banespa, somando 2,2 bilhões de cruzeiros⁷⁹. O imóvel havia sido hipotecado em 1975 como garantia para o pagamento de um empréstimo de U\$ 3 milhões. Ou seja, não se tratava de dívida oriunda da indústria cinematográfica, mas de verba levantada junto ao Banespa para execução do Parque Industrial de São Bernardo, “*obra que acabou não se concretizando*”.⁸⁰

Para evitar que o leilão se efetivasse, cerca de trezentas pessoas se reuniram no Teatro da Aliança Francesa em ato organizado pelo ator e diretor Anselmo Duarte que se posicionava “*em defesa do patrimônio histórico da extinta companhia cinematográfica Vera Cruz, a primeira do Brasil*”⁸¹. O leilão foi suspenso e após tantas tormentas, em 1987, foi anunciado o projeto *Memória Vera Cruz*, que se ocuparia da restauração e da manutenção do acervo fílmico e fotográfico da Companhia patrocinado pelo grupo Fenícia que investiu 9 milhões de cruzados por intermédio da Lei Sarney. Como parte integrante desse projeto foi organizada (em outubro do mesmo ano) uma exposição comemorativa no Museu da Imagem e do Som e um catálogo⁸². Integrando uma tendência de valorização da Companhia, a revista *Istoé* (em novembro de 1987), publica a matéria “Reprise de sonhos” onde situa a Companhia:

⁷⁸ O Estado de São Paulo, 6.05.1979

⁷⁹ *Banespa suspende por 90 dias o leilão da Vera Cruz*. O Estado de São Paulo, 31 março 1983

⁸⁰ *Estúdios da Vera Cruz serão leiloados para pagar hipoteca*. O Globo, 25.03.1983

⁸¹ *A Vera Cruz, patrimônio ameaçado*. O Globo, 14.04.1983

⁸² *A memória da Vera Cruz está salva*. O Globo, Caderno B, 13.06.1987, p.4

“Nunca o cinema nacional viveu uma época de tanto *glamour* quanto o período em que durou a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Mas os pontos em comum terminam aí. Por trás do brilho das estrelas, das grandes festas, do sensacionalismo, e apesar da produção de dezoito filmes, a empresa foi um grande sonho dourado que não suportou a dura realidade de um país subdesenvolvido, onde as dificuldades iam da inexistência total de mão de obra técnica especializada à falta de estrutura para comercialização e distribuição do produto”.⁸³

No final da década de 1980, a confusão das dívidas que envolviam a Vera Cruz suscitou um breve histórico:

“Em 73 a área foi vendida ao Grupo Mackenzie Hill, que pretendia construir um “shopping Center” no local. A Pro-SBC (Progresso de SBCampo – companhia com 99,6% pertencentes à prefeitura) permutou por outro terreno o conjunto Vera Cruz que, em 75 foi hipotecado. Por falta de pagamento, o Banespa executou a dívida em 81”⁸⁴.

Eis que surgem novas propostas de utilização dos pavilhões: um projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, denominado “Centro de Convivência Cultural Vera Cruz” e que previa “varandas de vidro”, um teatro com 1.200 lugares “*e o maior palco já projetado no país*”; seriam também montados “restaurantes, livrarias e salas para oficinas culturais e uma escola de cinema”.⁸⁵

Este seria mais um dos incontáveis projetos abortados para revitalização da Vera Cruz. Em 1993, o jornal *Folha de São Paulo* anunciava que o produtor estrangeiro Charles Nizet, da Trans World Filmes, tentava viabilizar a utilização da Vera Cruz para filmar nos seus estúdios. Ele pretendia investir US\$ 1 milhão na recuperação da

⁸³ *Reprise de sonhos*. Isto é, 14.10.1987.

⁸⁴ *Prefeitura de São Bernardo forma comissão para preservar a Vera Cruz*. 08 março de 1989.

⁸⁵ *Obras já têm Cr\$ 1,5 milhão da prefeitura*. O Globo, 26 abril 1992

Companhia e transferir a matriz da empresa para o Brasil⁸⁶. O principal atrativo para tal investimento era a “mão de obra barata”. A Trans World Filmes saiu de cena sem deixar vestígios e apenas um ano depois já se mencionava a possibilidade dos estúdios serem reativados pelo governo Estadual e a Prefeitura de São Bernardo:

“Por ali passava a Greta Garbo da companhia, Eliane Lage. A idéia é começar de novo⁸⁷”.

Dando continuidade à divulgação de propostas voltadas à recuperação dos estúdios, o jornal *Folha de São Paulo* traz à tona alguns lugares comuns relacionados à Vera Cruz:

“[a] mais ambiciosa tentativa de criar uma indústria cinematográfica no Brasil”. (...) Além do gigantismo dos estúdios americanos, a Vera Cruz copiou também o modelo hollywoodiano de “star system”. Entre as estrelas da companhia estavam Marisa Prado, Ilka Soares, Anselmo Duarte e Alberto Ruschel.”⁸⁸

Dois anos depois do anúncio deste “recomeço” e o governo pretendia novamente levar adiante um projeto que previa “reconstruir os estúdios (...) e transformar sua sede, em São Bernardo (grande São Paulo), em um parque relativo ao tema”; a proposta original de Lina Bo Bardi, anunciada alguns anos antes, iria ser aproveitada com algumas alterações, pois “Lina queria que a Vera Cruz virasse um centro cultural, mas achamos que seria mais interessante direcionar tudo para o cinema⁸⁹”.

Nenhum dos projetos de revitalização da Vera Cruz foi levado à frente. Percorrer as principais matérias publicadas ao longo de décadas é um caminho tortuoso, pois restam momentos inexplicados e trâmites confusos, sendo impossível traçar todo o percurso das negociações envolvendo a Companhia depois de 1954.

⁸⁶ *Produtor estrangeiro quer usar Vera Cruz*. Folha de São Paulo, 15.11.1993

⁸⁷ *Estúdios da Vera Cruz devem ser reativados*. O Estado de São Paulo, 16.4.1994

⁸⁸ *Estúdio da Vera Cruz será recuperado*. Folha de São Paulo, 15.04.1994

⁸⁹ Folha de São Paulo, 27.7.1996

Desde a década de 1990 até os dias atuais, notícias sobre o destino da Vera Cruz foram escasseando, exceção a algumas notas sobre a digitalização do seu acervo, ou algum artigo retrospectivo dimensionando sua trajetória. Como prova cabal de sua existência e declínio, a edificação restante no Jardim do Mar tem uma aura de melancolia e fracasso.

Nenhuma das inúmeras propostas de reaproveitamento de suas instalações conseguiria apagar o que restou dessa experiência, qual seja a impossibilidade – ainda atual – do estabelecimento da indústria de cinema no Brasil. Caso a Vera Cruz fosse uma tentativa fracassada (ou bem sucedida) entre tantas outras, talvez não se buscasse tanto explicá-la, julgá-la, enaltecê-la ou atacá-la.

. Minha visita aos estúdios



Imagem 5 – Imagem atual de um dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Fonte: acervo pessoal da autora).

Passaram sete anos desde que tomei contato com a trajetória da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e desde então, por meio de fotografias, plantas arquitetônicas, matérias na imprensa ou relatos eu *construía* uma imagem de *como seria* seu espaço físico. Reservei aos últimos meses da presente pesquisa uma visita aos estúdios em São Bernardo do Campo. E foi nesse dia que minha imaginação cedeu lugar à realidade e a *minha Vera Cruz* cedeu lugar à “Vera Cruz” de fato.

Durante as horas em que circulei dentre suas instalações, fui levada a perceber que a *minha imagem* pré-concebida se confrontava com uma realidade do *que restou da Vera Cruz*. Espaços vazios e dois enormes estúdios de filmagem, atualmente denominados “pavilhões”, sediam competições esportivas, feiras, concursos, exposições sendo que, esporadicamente, são alugados para filmagens de longas metragens.

Para um olhar atento aos vestígios do passado, resta ainda - como testemunha dos primórdios da Companhia - o madeiramento do telhado, que segundo

depoimento de Pierino Massenzi foi construído “sem a utilização de pregos”, onde estão instalados os denominados “*grids*” (suportes para fixar iluminação de cinema). No estúdio número 2 restou uma das grandiosas portas de madeira originais que davam acesso aos estúdios. Uma tampa de madeira esconde a piscina construída por Pierino Massenzi que ali recriou os canais de Veneza; atualmente ela serve como reservatório de água para hidrantes. As imensas paredes dos estúdios são duplas e com um espaço entre ambas para possibilitar o isolamento acústico.



Imagem 6 – Madeiramento original de estúdio da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Fonte: acervo pessoal da autora).

Dentro dos estúdios havia escadas, fiação elétrica e bandeirolas coloridas provavelmente oriundas de algum evento passado. Do lado de fora dos grandes estúdios, avista-se uma estrutura de concreto, inacabada, no lugar em que originalmente se encontrava o Estúdio 4 e do qual se preservou apenas a estrutura de madeira em formato de arco. Este estúdio foi habitado durante anos por um antigo funcionário da Companhia, o Sr. Lazaro Ramos que – conforme anteriormente mencionado – diz assim ter evitado a demolição do mesmo.

Num dado momento de minha visita, caminhões adentraram os estúdios para descarregar estruturas de alumínio, provavelmente para montar algum estande ou algo similar e o eco dessa atividade interrompeu o silêncio, no qual não se ouviam senão

os ecos do passado. O guia que acompanhava a visita afirmou que algumas superstições impedem que alguns funcionários permaneçam nos estúdios durante a noite, pois a ocorrência de “*ruídos inexplicáveis*”, “*vozes*” e também “*visões*” suscitavam seus temores.

Figurinos de filmes da época, rolos de filmes e objetos de cena estão conservados num salão no subterrâneo dos estúdios à espera de subsídios para que possam ser devidamente tratados e expostos ao público. A mata que ficava atrás dos estúdios, e que abrigou várias filmagens externas, pertence atualmente ao parque temático Cidade da Criança.

Sonho, fracasso, difamação, dilapidação e, antes que nada mais reste, tentativa de preservar as migalhas do que restou. É por isso que, apesar de ter sido duramente acusada de estrangeirismo por seus algozes, a história da Companhia Cinematográfica Vera Cruz se assemelha a outras experiências fracassadas no Brasil. Quando se evoca sua trajetória muito se fala em “sonho” de se realizar cinema industrial no país; acredito, entretanto, que seria mais oportuno usar a palavra “pesadelo”. O fracasso da Vera Cruz é também o fracasso do cinema industrial brasileiro.

O projeto sonhado por Zampari e Cicillo encerrou-se em 1954. Não importa se, legalmente, a “logomarca” Companhia Cinematográfica Vera Cruz ainda exista atualmente, isso é apenas e tão somente um aspecto burocrático. Se a Vera Cruz fosse um ser humano, poderíamos compará-la a um paciente em estado vegetativo e que não responde a nenhum estímulo vital. Em 1954, a Vera Cruz entrou em coma profundo e desde então nenhuma tentativa de reanimação obteve sucesso. Por que julgar Franco Zampari, Cicillo Matarazzo, Alberto Cavalcanti, técnicos estrangeiros ou a ineficiência dos técnicos nacionais? Ambições ou sonhos de grandeza, possíveis inadequações ao contexto do país, os técnicos serem ou não brasileiros, os filmes serem ou não cópias de filmes importados? Quantos sonhos frustrados ainda existem na trajetória cinematográfica do Brasil? Paulo Emilio Salles Gomes magistralmente conclui o saldo dessa experiência. Diz ele na década de 1960:

“Espíritos teimosos persistem em falar erro, pois ainda não compreenderam que o único erro fatal é não existir. Tivessem todos

os erros as conseqüências estimulantes da audácia de Franco Zampari⁹⁰”.



A “*estimulante audácia*” de Franco Zampari foi pretender a implantação de um *Studio system* em solo brasileiro (ou seja, uma produção cinematográfica em escala), cristalizado pela organização da Vera Cruz e a instauração de um *Star system* moldado pelo esquema hollywoodiano e que tinha como meta uma ampla divulgação dos filmes da Companhia. Apenas para citar um exemplo, em julho de 1953 – ou seja, quando sua estrutura já apresentava desgastes irreversíveis - a Companhia ampliou um total de 11.395,00 fotografias de divulgação (das produções, dos astros e das estrelas⁹¹). Estes dois pilares (*studio* e *star system*) foram instaurados juntamente e fracassariam ao mesmo tempo.

Imagens de Eliane Lage e de tantas outras atrizes de cinema durante o primeiro decanato do século XX existem graças a uma conjunção entre indústria de cinema (ou a proposta de sua instauração) e a divulgação de suas estrelas. Caso essa indústria fracasse, como é o caso da Vera Cruz, o alcance de seus filmes e/ou estrelas é vertiginosamente reduzido. Mas para que possamos compreender esses mecanismos de divulgação e, conseqüentemente, de adoração das estrelas de cinema em termos mais amplos que o cenário brasileiro é mister alçar vôo e rumar para a América do Norte, berço daquela comumente denominada “sétima arte”; tema a ser explorado na Seqüência III.

⁹⁰ GOMES, P.E.S. *O Gosto da Realidade*, in *Cítica de Cinema no suplemento literário*, RJ, Paz e Terra, 1981, apud SIMIS, A. op, cit. p.175

⁹¹ Dados extraídos do documento “Mapa de fotografias do mês de julho (sic) de 1953.”

Sequência III

“*Star System e Starlets*”

“É o que nos asseguram todos os testemunhos: os espectadores constituem o próprio cinema, que não é nada sem eles. O cinema não é a realidade, uma vez que o dizemos. Se a sua irrealidade é ilusão, é evidente que essa ilusão é, apesar de tudo, a sua realidade”.

Edgar Morin

“Todo o real apercebido passa, portanto, pela forma de imagem. Depois, renasce em forma de recordação, isto é, como imagem de imagem. Ora, o cinema, como toda figuração (pintura, desenho) é uma imagem de imagem, mas, como a fotografia, é uma imagem da imagem perceptiva e, melhor do que a fotografia, é uma imagem animada, quer dizer, viva. É enquanto representação de representação viva que o cinema nos convida a reflectir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário¹”

cena 1. Espaço Sideral

Projeções, comparações, atribuições. Afinal, seriam as estrelas cinematográficas feitas de carne e osso ou de celulóide? Na era da sétima arte, os fiéis cedem lugar aos *fans* e a estrela surge envolta numa aura de mitificação. Parafraçando Le Goff - em estudo dedicado à concepção de Deus -, as estrelas cinematográficas, através de seus mecanismos de adoração -, são tais como as santas, “*intermediárias entre Deus e os simples*” fãs²:

“A idade Média fez o bom Deus. E o Bom Deus suscitou uma elite de homens e mulheres, novos heróis cristãos, que substituíram os heróis pagãos antigos: são os santos, intermediários entre Deus e os simples fiéis³.”

Buscando situar Eliane Lage em seu tempo, e também compreender o papel das estrelas de cinema no imaginário de algumas gerações, é preciso percorrer alguns

¹ MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Prefácio à nova edição. Relógio d'água Editores, Lisboa, 1997, pp. 15-16.

² GOFF, J. *El Dios de la Edad Media*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p.22.

³ *Ibid*, p.22. Tradução livre

teóricos que se dedicaram à idolatria possibilitada e impulsionada pelos meios de comunicação e massa, denominada *star system*. A escolha reside em autores que se dedicaram ao tema durante os decênios 1940 e 1950 e que interessam sobretudo pelo forte caráter de testemunho, pois estes vivenciaram a ascensão e a queda do *star system*.

Estrelas de cinema são habitantes do imaginário e, como tal, são imagens projetadas. Embora, conforme Edgar Morin, o cinema nos proporcione um “*fantástico sentimento de realidade*”, estamos lidando - essencialmente - com “*imagens artificialmente reproduzidas*”⁴ e, cumpre acrescentar, com homens e mulheres essencialmente imaginários. É nesta base movediça que se alicerçam astros e estrelas de cinema.

Há no cinema uma incrível semelhança com o mundo “real”; nele, nos deparamos com seres providos de movimento, vozes, perspectivas, atuando em enredos nutridos por sentimentos mundanos, atributos estes que nos colocam diante da confusão entre o mundo “representado” e o mundo “real”. Sentado passivamente em sua poltrona, o espectador concebe esta representação como um alimento para seus sonhos. O cinema se coloca, pois, como um arremedo, como um decalque da vida real. Edgar Morin nos situa o impactante poder de sedução aguçado no espectador durante o ato de “*contemplar*” uma exibição cinematográfica:

“Aquilo que se oculta é o que é precisamente essencial: vós, nós, eu, ao mesmo tempo que somos intensamente envolvidos, possuídos, erotizados, exaltados, assustados, que amamos, sofremos, gozamos, odiamos, nunca deixamos de saber que estamos numa cadeira a contemplar um espetáculo imaginário: vivemos o cinema num estado de dupla consciência (...) O que é necessário precisamente interrogar é este fenômeno espantoso em que a ilusão da realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem que, no entanto, esta consciência destrua o sentimento de realidade”⁵

O espectador compactua com esta *ilusão* de realidade: sabemos que o cinema é ilusão mas não estamos dispostos a minimizar o *sentimento de realidade* que aflora ao nos depararmos com as múltiplas imagens que surgem no *écran*. Neste estado de torpor,

⁴ MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Prefácio à nova edição. Relógio d’água Editores, Lisboa, 1997, pág. 14.

⁵ *Ibid*, pág. 17.

astros e estrelas deixam de ser meras projeções e passam a ser imagens retidas em nossa recordação; daí a confusão e a dificuldade de se estabelecer fronteiras entre o real e o imaginário. Há uma passividade do espectador, embora não possamos minimizar sua escolha em compactuar, em se entregar a este mundo imaginário que - em termos de representação -, em nada difere de seu mundo “real”.

Juntamente com esta experiência individual, o crítico André Malraux em *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma*, situa que o cinema se dirige às massas, ou seja, a um “instinto coletivo” que seria, segundo o autor, catalisado pelo poder “mítico” da estrela de cinema:

“Une star n'est en aucune façon une actrice qui fait du cinéma. C'est une personne capable d'un minimum de talent dramatique dont le visage exprime, symbolise, incarne un instinct collectif: Marlene Dietrich n'est pas une actrice comme Sarah Bernhardt, c'est une mythe comme Phryné (...) Il en est si bien ainsi que les stars connaissent obscurément les mythes qu'ils ou elles incarnent, et exigent des scénarios capables de les continuer. Le public, à cause des gros plans, les connaît comme ne connut jamais les acteurs de théâtre. Et la vie artistique des uns se développe en sens inverse de celle des autres: une grande actrice est une femme capable d'incarner un grand nombre de rôles dissemblables, une star est une femme capable de faire naître un grand nombre de scénarios convergents (...). Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal (...). Le mythe commence à Fantômas, mais il finit au Christ.”⁶

Assim como André Malraux, Edgar Morin definiria a estrela de cinema enquanto “mito”:

“Quando se fala do mito da estrela trata-se portanto em primeiro lugar do processo de divinização a que o ator de cinema é submetido e que faz dele ídolo das multidões”⁷

⁶ MALRAUX, A. *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma*, Paris, N.R.F., 1946. Tradução livre.

⁷ MORIN, E. *As estrelas de cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980. Prefácio 3ª Edição, p.35

Ambos os autores, ao empregarem a adjetivação *mito*, não definem o que entendem por esta designação: já Roland Barthes ao publicar a obra *Mitologias* (na década de 1950), analisa diversas manifestações mitológicas e também o mito da estrela cinematográfica, conceituando *mitologia* como sendo uma eleição, ou seja, “*uma fala escolhida pela história*”:

“Não existe, evidentemente, uma manifestação simultânea de todos os mitos: certos objetos permanecem cativos da linguagem mítica durante um certo tempo, depois desaparecem, outros substituem-no, acendendo ao mito. Existem objetos *fatalmente* sugestivos, como a mulher para Baudelaire? Certamente que não: pode conceber-se que haja mitos muito antigos, mas não eternos; pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da ‘natureza’ das coisas.⁸”

Esta reflexão é esclarecedora, pois remete ao domínio operado pela história ao transformar o real em discurso e comandar quem permanece e quem “morre” no imaginário de cada um. *Mitos, semi deusas, divinas* são qualificações aplicadas às atrizes de cinema. Assim como no século XIX a diva está para a ópera, a estrela está para o cinema durante a primeira metade do século XX. Entretanto, enquanto a presença daquela circunscrevia-se basicamente aos teatros e retratos divulgados através de cartões postais e algumas publicações especializadas, a estrela - beneficiada através dos meios de reprodução -, alcançaria uma amplitude sem precedentes. Periódicos, jornais, fotografias e uma crescente expansão de salas de cinema impulsionariam a popularidade de atrizes que, doravante, comporiam a órbita estrelar.

Para que este fenômeno, denominado *star system* ou *estrelato*, ultrapassasse as fronteiras de Hollywood e atingisse amplitude mundial, as produtoras cinematográficas erigiriam uma eficaz máquina de divulgação, onde as estrelas eram “inventadas” e “fabricadas” em escala industrial. Dedicando-se ao estudo desse tema, Hortense Powdermaker, autora do livro *Hollywood the Dream Factory*, publicado em 1951, nega que os

⁸ BARTHES, R. *Mitologias*, Bertrand Brasil, RJ, 1999, p.132

estúdios, inicialmente, tenham incentivado o *star system*. Em sua análise, eram os fãs que impulsionavam - através de solicitações nos *fans mails*⁹- a divulgação de informações sobre suas atrizes favoritas, ainda que os estúdios fossem contrários a tamanha divulgação, por temor que as estrelas dominassem a cena cinematográfica e os filmes lhes ficassem reféns¹⁰.

Já Edgar Morin considera o “nascimento” da estrela de cinema como resultado da concorrência entre produtoras, encabeçando uma acirrada disputa pelo mercado. Desta forma, o público seria responsável pela transformação das atrizes em deusas, mas seria o *star system* o responsável por sua “fabricação”¹¹. Independentemente de quem tenha alimentado o *star system*, o cinema norte-americano passou definitivamente a ser identificado através de suas estrelas e a usufruir desta irreversível associação. Na década de 1930, o slogan publicitário da cidade de Hollywood alardeava orgulhosamente sua constelação: “*Hollywood, onde as estrelas brilham de dia e de noite*”¹².

Com a expansão do cinema, a América do Norte - mais precisamente Hollywood -, despontaria para o mundo. Já na década 1920 o universo americano se expandiu através das telas de cinema e desta forma divulgava seu *american way of life*. E desde então o Brasil consome sobretudo o cinema produzido nos Estados Unidos. Nestes primórdios, deflagrado pela ampla divulgação das estrelas do cinema norte-americano, um ideal de beleza e comportamento se propagaria pelo Brasil. Mais uma vez recorro ao poeta Blaise Cendrars que narra episódio ocorrido durante sua visita ao Rio de Janeiro e que nos sugere a amplitude que poderia alcançar o modismo cinematográfico vigente:

“(...) estava no Brasil na época em que saiu *A Vénus Platinada*, filme que fez tal sucesso no Rio de Janeiro que em menos de uma semana todas as belas mulatas e negras indolentes que saem para passear no fim de tarde na Avenida ou para desfrutar do ar fresco à beira mar na

⁹ Sessão reservada à correspondência de fãs em revistas especializadas.

¹⁰ H. POWDEMAKER, *Hollywood The Dream Factory*, Boston, Little Brown, 1950.

¹¹ E. MORIN, *As Estrelas de Cinema*, Portugal, Livros Horizonte, 1980, p. 79

¹² Slogan Publicitário de Hollywood, Cf. Blaise CENDRARS, *Hollywood 1936*, Ed. Brasiliense, SP, 1990.

praia do Flamengo, haviam mandado descolorir os cabelos e se maquiavam todas de cor de rosa¹³.”

Blaise Cendrars nos lega um olhar europeu focando o exotismo das mulheres latino-americanas, “belas” e “indolentes” (segundo o autor); designadas negras e “mulatas”, visto que oriundas da miscigenação; e que, influenciadas pelo cinema norte-americano, mimetizam ideais de beleza e modismos importados. “Cabelos loiros” e maquiagem “cor de rosa” simbolizam o poder de penetração da indústria de cinema na capital carioca. Em crônica de 1941, o poeta e crítico de cinema Vinicius de Moraes nos dá uma dimensão do poder de penetração de um *star system* norte-americano no imaginário dos espectadores brasileiros:

“Houve um tempo no Cinema americano em que Lilian Gish, esse lírio partido da juventude de nós todos, era a nossa mais doce namorada. Amava-se Lilian Gish, “como se ama um passarinho morto”. Tinha-se Mary Pickford em grande ternura, mas o beijo no retrato era para Lilian Gish. Podia-se enciumá-la um pouco com Norma Talmadge ou Alice Terry, esquecê-la um segundo por Gloria Swanson ou Dorothy Dalton; podia-se mesmo enganá-la com Barbara la Marr ou Betty Compson. O coração, no entanto, pertencia à suave heroína da *Letra escarlate*... Quanto tempo não faz isso!¹⁴”

A produção cinematográfica brasileira se esforçaria em estabelecer seu sistema estrelar para um público acostumado a cultuar estrelas norte-americanas; concorrência desleal visto tratar-se de “inimigo” poderoso, rico e que reinava nos mais longínquos países. O *star system* brasileiro teria que se contentar em desempenhar um papel periférico e, muitas vezes, até mesmo caricato, devido à precariedades de algumas, ou de várias, produções. Embora inspirado num modelo hollywoodiano, o sistema estrelar nacional não representou nenhuma ameaça ao seu precursor.

¹³ CENDRARS, B. *Hollywood 1936*, Ed. Brasiliense, SP, 1990, p. 127.

¹⁴ MORAES, V. *O Cinema de meus olhos*, Cia das Letras, SP, 2006, p.141

“Uma étoile da dança, uma heroína romântica, uma palavra de significados mutáveis e, enfim, um fantasma nos céus do Rio. Em nossa pesquisa este fantasma revelou-se caprichoso como só o de uma diva poderia ser. Apareceu e desapareceu várias vezes, como quem brincasse de revelar-se para voltar a desaparecer e, mais tarde, voltar a se manifestar. Em traços fulgurantes na luz mais resplandecente dos trópicos; outras vezes apenas visível à distância e à luz da lua; outras ainda, completamente ofuscado pelas névoas densas como aquela da nativa planície patavina”.

Silvio Corvisieri

cena 2. *Star system* made in Brazil.

A proposta da Vera Cruz foi considerada ambiciosa por vários críticos da época; entretanto - se recuarmos brevemente ao século XIX - encontraremos no Brasil defensores da construção de um imponente teatro, pois, este “*constituía um símbolo do grau de civilização atingido por um país*”, conforme diz o italiano Silverio Corvisieri em obra dedicada à bailarina italiana radicada no Brasil, Maria Bardena¹⁵. Transpondo esta defesa para o século XX, a construção de salas de exibidoras, igualmente, a construção de estúdios de cinema, poderia contribuir para uma almejada demonstração de “civilização”.

A trajetória de Maria Baderna em muito contribui para entendermos como o espectador brasileiro inicia forte admiração por atrizes e bailarinas ainda no século XIX e, de certa forma, preconizando o fenômeno *star system*. Segundo Silverio Corvisieri, pairava nas grandes cidades do país uma demanda que ele denomina como “*fome de teatro*”

¹⁵ CORVISIERI, S. *Maria Baderna*, Ed. Record, RJ-SP, 2001, pp.149 e 153. Bailarina italiana radicada no Brasil.

lírico”; vista por autores e críticos contemporâneos como uma “*ardente paixão coletiva, senão mania popular*”¹⁶. Esta idolatria pode ser constatada em folhetim do célebre escritor brasileiro José de Alencar:

“(…) iamos ouvir a Stoltz [Rosina Stoltz] comovidos e atentos a seus mínimos movimentos, descobrindo um estudo de arte, uma inspiração do talento em seus gestos mais simples ou nas entonações mais graves de sua bela voz; aquelas noites frias e calmas, nas quais, depois de longas horas de êxtase, a alma finalmente transbordava de emoções e prorrompia em aplausos espontâneos”¹⁷.”

Este rápido recuo no tempo, tendo como base o estudo de Silverio Corvisieri, é útil para situar que o cinema brasileiro floresce num campo previamente fecundado - muito embora em menores proporções - pois nada se igualou à eclosão dos meios de comunicação de massa durante as primeiras décadas do século XX. Segundo sua análise, estrelas da dança do século XIX ocupavam “*lugar central no imaginário coletivo*”:

“Junto com as primas-donas do bel canto eram admiradas, amadas, cortejadas, endeusadas (...). A grande dançarina, aos olhos de muitos, conjugava o modelo da mulher angelical com aquele do demônio de luxúria. Destas mulheres extraordinárias sabia-se tudo: vida, morte, milagres; delas tudo se dizia, condimentando as informações com as mais picantes fofocas”¹⁸”

Dançarinas, cantoras líricas e atrizes de teatro compunham o ambiente artístico do Brasil enquanto o cinema ainda não se impunha em grandes proporções. Causando estranhamento num contexto em que as mulheres – em sua grande maioria – ainda se dedicavam primordialmente ao lar, estas estrelas eram alvo de admiração mas, igualmente, das mais atrozess agressões. No final do século XIX o *Jornal do Commercio* deflagra guerra contra a “*indecência da dança*”, identificada como uma “*escola de prostituição*”,

¹⁶ CORVISIERI, S. *Maria Baderna*, Ed. Record, RJ-SP, 2001, p.154

¹⁷ Apud. CORVISIERI, S. *Maria Baderna*, Ed. Record, RJ-SP, 2001, p.166

¹⁸ CORVISIERI, S. *Maria Baderna*, Ed. Record, RJ-SP, 2001, p.209

“*pecaminosa*” e como uma “*incitação à depravação*”¹⁹. Nas primeiras décadas do século XX, as atrizes ainda enfrentariam preconceito:

“O teatro para a maioria das nossas atrizes não é meio de vida. O dinheiro que elas gastam e esperdiçam (sic) não provem da arte que exibem no palco; o dinheiro vem da prostituição”²⁰.

No cinema, o clima, ao que parece, seria mais ameno; Ana Pessoa, em livro dedicado à pioneira atriz e produtora do cinema nacional Carmen Santos, situa em 1910 o advento do estrelismo cinematográfico em solo brasileiro. Considerada “*a mais popular e a mais desejada das nossas estrelas*”²¹, Santos surgiria assim descrita na revista *Para Todos* (1925):

“É o tipo da fotogênica. Quem lhe vê, nas revistas, os retratos de cabeça julga que Carmen Santos tem, pelo menos, a altura de Nita Naldi. Pois é do tamanho de Mary Pickford e mais magra. Toda magra. Pedacinho de mulher (...) Carmen Santos, cocaína disfarçada de mariposa, tem conseguido, só de passar pelas ruas, a melhor publicidade das suas fitas.”²²

Ao estudar as atrizes brasileiras atuantes no cinema mudo, Heloísa Buarque de Hollanda discorre sobre o preconceito por elas enfrentado, tendo “*suas vidas vasculhadas*” com intuito de confirmar “*sua má reputação*”. Somado a isso, elas teriam que enfrentar as famílias que se opunham à carreira artística, pressionando-as a optar entre vida profissional e familiar²³.

A década 1920 é o marco a partir do qual a cinematografia nacional começa a dar sinais de vida por meio da produção de alguns filmes de ficção, curta-metragens

¹⁹ Ibid, pp.179,180, 181 e 182

²⁰ Apud, REIS, A. *Cinira Polonio, a divette carioca*. 2001, Arquivo Nacional, RJ, p. 59

²¹ AVELLAR, J.C., in PESSOA, Ana. *Carmen Santos*, Aeroplano, RJ, 2002, pág.11

²² MOREIRA, A. *Carmen Santos. Para Todos*, ano VII, n°321, fev.1925, apud. PESSOA, Ana. *Carmen Santos*, Aeroplano, RJ, 2002, p.67.

²³ HOLLANDA, H. *Quase catálogo. Estrelas do cinema mudo Brasil 1908-1930*, RJ, 1991, Cicc/ Escola de Comunicação/ UFRJ, p. 29

históricos, filmes de propaganda política e filmes educativos. Dispersos na amplitude do país, ocorrem os denominados ciclos regionais, sediados em Ouro Fino, Cataguases, Guaranésia e Recife. Paralelamente, o cinema norte-americano expandia-se pelos rincões do país. O cineasta mineiro Humberto Mauro – expoente do cinema realizado em Cataguases, Minas Gerais - formava sua cultura cinematográfica nas sessões do Cine Recreio, assistindo *westerns* de Pearl White e Thomas H. Ince²⁴. Desde o seu mais longínquo primórdio, portanto, o cinema brasileiro já se deparava com uma produção importada. É sintomática a aversão que Paulo Prado nutria à presença maciça de películas estrangeiras, que eram exibidas nas salas de cinema que se alastravam pelo país, por ele consideradas como exemplos de “*depauperamento*”:

“Exportamos sobretudo ouro que não possuímos.(...) ouro, paras as fitas dos inúmeros cinemas que pululam como sanguessugas até os confins dos sertões. Sangria contínua exaustiva. Fatal depauperamento, de conseqüências incalculáveis²⁵”.

Analisando o fenômeno do estrelismo cinematográfico (nos primórdios do cinema brasileiro), Paulo Emílio Salles Gomes constata que “*num tempo em que os filmes das estrelas não eram vistos pelo público, a política do estrelismo se resumia em publicar fotografias que inspirassem cartas.*” Daí o exemplo da atriz do cinema pernambucano Almerly Steves, que ficou famosa sem ter nenhum de seus filmes exibidos no Rio de Janeiro²⁶. Caso semelhante se aplica à Eva Nil, que tendo atuado em apenas três filmes (e que foram escassamente exibidos), era presença freqüente nas revistas de cinema nacionais e teve “muitos fãs” recebendo farta correspondência proveniente do Brasil, Europa, Portugal e Estados Unidos, fenômeno assim interpretado por Salles Gomes:

²⁴Cf. MACIEL, A. *Figuras e Gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Unicamp, 2000, p.69.

²⁵ PRADO, P. *Retrato do Brasil*, Cia das Letras, SP, 2000, p.204.

²⁶ GOMES, P.E.S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Ed. Perspectiva, SP, 1974, p.336

“As cartas eram provocadas sobretudo pelas fotografias das revistas, já que os filmes em que atuou, pelo menos os produzidos em Cataguases, eram pouco vistos²⁷”

Referindo-se ao filme *Barro Humano*, onde segundo o autor entre cada dez, oito eram atrizes ou astros estreantes, caberia à revista *Cinearte* “fazer nomes”, até então desconhecidos, se tornarem conhecidos do grande público, o que se daria através da publicação fotografias, entrevistas e até retratos de capa²⁸. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, a mitologia brasileira preservaria especificidades em relação ao modelo importado:

“A grande ficção mitológica de Hollywood fora construída a partir da realidade, ao passo que para Adhemar Gonzaga e seus amigos tudo ocorre como se coubesse à publicidade criar *de toutes pièces* uma ficção que em seguida deitaria raízes no mundo real: as “estrelas” e “astros” perderiam as aspas²⁹”.

Analisando a literatura sobre cinema em jornais, Ismail Xavier afirma que, inicialmente, esta se limitava ao noticiário e à publicidade de filmes, passando à publicação de comentários e críticas de cinema apenas em 1917. Entretanto, a publicação destas revistas especializadas “*não significa automaticamente o desenvolvimento da crítica de cinema*”³⁰.

Se na década de 1950 (aliás, como na maioria dos casos até nossos dias) produzir cinema ainda era tarefa onerosa e distribuir os filmes era uma missão vinculada às distribuidoras internacionais, as revistas brasileiras eram uma vitrine para a produção nacional: nessas circulavam filmes por realizar e atores e atrizes aspirantes à fama - muitos dos quais não saíram do anonimato. Forte aliada, esta mídia impressa tem papel fundamental na produção cinematográfica brasileira: revistas de atualidades, tais como *Manchete* e *Cruzeiro*, assim como as especializadas em cinema *Cinelândia* e *Cena Muda*,

²⁷ GOMES, P.E.S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Ed. Perspectiva, SP, 1974, p.101

²⁸ *Ibid*, p.337

²⁹ *Ibid*, p.337

³⁰ XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*, Ed. Perspectiva, SP, 1978, p.126

noticiavam para os mais longínquos recônditos do país a produção cinematográfica estrangeira e nacional.

Inegavelmente, o grande modelo desta imprensa especializada eram revistas norte-americanas. Ismail Xavier cita *Photoplay* (criada em 1910), que foi “durante décadas, a mais importante publicação sobre cinema junto ao grande público norte-americano”, uma revista que cumpriria - ainda segundo o autor -, perfeitamente seu papel junto ao *star system* e - conseqüentemente - ao culto das divindades da tela. Xavier afirma ainda que agências americanas se dispunham a fornecer material “entrevistas, reportagens, artigos, fofocas” para incentivar publicações periféricas, sendo que no Brasil a *Cinearte* (publicada entre 1926 e 1942) era a publicação mais inspirada neste “modelo *Photoplay*”³¹, muito embora seu conteúdo não se resumisse unicamente ao material fornecido por agências estrangeiras. Paulo Paranaguá, por sua vez, posiciona a revista *Cinearte* como uma imitação da *Photoplay*, desde o elenco do *star system* divulgado, até a apresentação gráfica³².

Durante décadas, através das publicações brasileiras, as estrelas do cinema hollywoodiano seriam paradigmáticas, como se pode perceber nas colunas de leitores das revistas especializadas. Temos, por exemplo, a ampla divulgação do “mito” Greta Garbo e sua respectiva comparação com atrizes brasileiras, fenômeno que ocorre desde as primeiras décadas de 1920 quando, nas páginas de *Cinearte*, a atriz Lelita Rosa era considerada “a Greta Garbo nacional”³³. Esta comparação atravessa os anos 1930 quando uma das eleitas “Garbo” foi a atriz Amanda Leilop (*Honra e Ciúmes* 1933)³⁴; permanecendo ainda na década de 1950, quando Eliane Lage e também Altair Vilar, protagonista do filme *Santa de um Louco*, foram comparadas à Garbo:

“(...) [Altair Vilar] é de um retraimento espantoso. Não frequenta “parties”, não vai a lugar nenhum além dos estúdios e dizem que mora em Niterói...decerto para permanecer afastada do bulício social”³⁵

³¹ XAVIER, I. *Sétima arte: um culto moderno*, Ed. Perspectiva, SP, 1978, p.168

³² PARANAGUÁ, Paulo. *Brasil: Star System y Medios de Comunicacion de Masas*. Mimeo [Cinemateca Brasileira, documento D 184]

³³ GOMES, P.E.S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Ed. Perspectiva, SP, 1974, p.341

³⁴ S. AUGUSTO, *Este mundo é um pandeiro*, Cia das Letras, SP, 1993, p. 146.

³⁵ A Garbo nacional? *Cinelândia*, agosto de 1953, segunda quinzena, p.18

A busca de traços comuns com ícones do cinema norte-americano se estendia também ao elenco masculino: temos o ator José Vassalo (*Carlitinbo*, 1921) eleito “O Chaplin Brasileiro”; Rubens Rocca (*Rosas de Nossa Senhora*, 1930) era tido como o “Lon Chaney do Brasil”. Neste contexto estrelar Carmem Miranda surge - na década de 1940 - como a encarnação do símbolo de *brasilidade*, mesmo que este fosse por demais estereotipado. Não há risco em se afirmar que ela foi a única atriz brasileira que conseguiu emplacar uma relativamente bem sucedida carreira além fronteiras. Miranda era a tradução do desejo de olhares estrangeiros e esbanjava exotismo, ginga e sensualidade; mas isso não era necessariamente visto com bons olhos como podemos conferir na crônica de Vinicius de Moraes (publicada em 1941), onde ele discorre sobre “*Uma noite no Rio*”, produção hollywoodiana estrelada pela atriz:

“Trata-se, quero supor, de um gesto simpático de Hollywood, em relação a nós. A gente assiste aquela patacoada toda, vê efêmeras paisagens cariocas, fica furioso de saber como Carmen Miranda procede, e sai em branca nuvem. O filme em si não vale nada. É uma velha, velhíssima história do cinema falado, que Chevalier já fez, e que tem sido milhares e milhares de vezes reprisada. Carmen Miranda aparece como qualquer coisa de exótico, agreste, escarlate. Fala e faz mais trejeitos que um esquizofrênico sob um choque de cardiasol. Pensando bem, Carmen Miranda é um hindu, mais que uma brasileira. São turbantes coloridos, braços como serpentes, mãos como cabeças de najas.³⁶”

Vinicius de Moraes vê com desprezo esta pretensão de representar Carmem Miranda como algo “*exótico, agreste, escarlate*”. O que interessava ao cinema norte-americano era aquilo que a atriz representasse do exotismo da cultura brasileira (ou daquilo que a indústria norte-americana desejava que ela representasse); ela era um estereótipo *palatável* do Brasil: devidamente adornada com plumas e paetês, abacaxis e balangandãs, era uma recriação às avessas do mito tropical brasileiro. A historiadora Ana Mauad - em artigo dedicado aos efeitos da política de boa vizinhança e suas

³⁶ MORAES, V. *O Cinema de meus Olhos*, Cia das Letras, SP, 2006, p.86

conseqüências na vida cultural brasileira - afirma que roupas e adereços da artista “*tinham o objetivo de condensar referências culturais brasileiras, ao passarem pelo processo de homogeneização holiudiana, perderam completamente o seu referente real, produzindo uma imagem exagerada com efeitos caricatos*”³⁷. Seguindo esta vertente, o personagem Zé Carioca representava o brasileiro indolente e malandro, símbolo comportamental do povo brasileiro para os olhos *yankees*.

A indústria de entretenimento norte-americana continuaria a escoar sua produção cinematográfica veiculando modelos de beleza, de conduta e juízos de valores. A imprensa era um dos grandes pilares desta penetração; o cronista Renato Alencar - em matéria para a *Cena Muda* na década 1940 -, sugere que o cinema brasileiro deveria seguir os “bons” preceitos do *star system* norte-americano que segundo o autor:

“contavam com estrelas de incomparável beleza física, causando a mais agradável impressão ao público assistente”.

E conclui:

“o cinema nacional não pode morrer crucificado entre estas duas desgraças: além de pobre, feio”.³⁸

Alguns anos após a publicação deste artigo depreciativo para com as estrelas nacionais, o cronista Salvyano Cavalcanti de Paiva as toma em defesa analisando-as com forte dose de malícia no artigo “*Vitaminas dando sôpa*” (publicado em setembro de 1950)³⁹: neste, o autor transcreve uma modinha popular para introduzir seu bem humorado texto sobre o sistema estrelar brasileiro que, segundo sua opinião, nada ficava devendo ao hegemônico norte-americano:

“Yes, nós temos bananas,
Bananas para dar e vender
Banana, menina,
Tem vitaminas,
Banana engorda e faz crescer...”

³⁷ MAUAD, A. *Revista Brasileira de Estudos Americanos*, Rio de Janeiro: Contra-Capa/ABEA, vol.1, 2002

³⁸ *A Cena Muda*, 26 de maio de 1942, p.03

³⁹ PAIVA, *A Cena Muda* 5. 9. 1950, p.5



Imagem 7 – A Cena muda 5 de novembro de 1950, p.5 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Fotografias de atrizes brasileiras em poses sensuais ilustram e corroboram o artigo que prossegue posicionando as estrelas brasileiras em posição de superioridade às estrangeiras:

“(...) Não é marmelada, não, senhores. Temos “estrêlas” constituindo uma constelação maravilhosa! Ondinas, sereias, peixões...Diamantes brutos, turmalinas, águas marinhas, rubis, esmeraldas ...E temos margaridas, orquídeas, camélias, saudades, hortênsias....Nesse ponto somos ricos, somos milionários. O nosso cinema nada fica a dever aos mais perfumados do mundo. Temos uma brotolândia fertilíssima. E grandes filhas de Balzac. Belas! ...Boas! De encher a vista e provocar as glândulas gustativas. (...) Não ficamos atrás e nem pedimos licença à Hollywood (...)”⁴⁰

⁴⁰ PAIVA, *A cena muda*. 5. 9. 1950, p.5

Paralelamente ao consumo dos ícones importados, portanto, intensificou-se, concomitantemente ao advento de grandes produtoras cinematográficas, a construção de um sistema estrelar próprio. Mas a era estrelar brasileira fracassou antes mesmo de se consolidar. Ao mesmo tempo em que divulgava um sistema estrelar preponderante, um artigo intitulado “Têm os astros medo” noticiava que “*o tempo da champagne e do caviar já havia acabado em Hollywood provocando uma fuga em massa de atores e atrizes para o teatro e a televisão.*”⁴¹ O crítico Pedro Lima (em junho de 1950) profetizava que “*o tempo das estrelas*” chegara ao fim:

“Durou muito o prestígio pessoal que levava o público ao cinema, não importando a história, o diretor, o próprio filme. Rodolfo Valentino foi o apogeu desta época, que tinha também Greta Garbo num plano maior, e de toda uma constelação brilhante, bastava um nome aparecer encabeçando um elenco, para atrair multidão desfilando nas bilheterias. Não foram os americanos que inventaram a estrela. Já vinha de longe, com a Bertinis e as Benichellis, com Waldemar Psilander e Asta Nielsen, com René Cresté e Musidora, Max Linder, Robine, Prince e Miúdo”⁴²

De fato Edgar Morin - no prefácio de *As Estrelas de Cinema* -, afirma que desde 1948 os Estados Unidos enfrentavam forte ameaça da televisão considerando que o reinado do *star system* sobreviveria até 1950; já em 1957 - ano do lançamento de seu livro - a indústria de cinema norte-americana atravessava uma aguda crise, tendo que “*relançar*” antigas estrelas para minimizar o desgaste que atravessava.⁴³

Pedro de Lima, em junho de 1950, discorre sobre a ameaça do avanço da televisão em Hollywood que estava “*tomando conta do público*” e procura entender as motivações dessa mudança:

⁴¹ *Cinelândia*, junho 1952, p.06

⁴² LIMA, P. *O Cruzeiro*. 24.06.1950, p. 46

⁴³ MORIN, Edgar, *As estrelas de cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980

“Seja por novidade ou por ser mais cômodo ver os filmes dentro do lar, o fato é que cresce assustadoramente o número de aparelhos vendidos”. Segundo Lima, os próprios atores do cinema “não se aborrecem de deixar os estúdios para posarem nos de TV, onde lhes pagam ordenados fabulosos.⁴⁴”

Essa onda seria sentida com mais impacto no Brasil no final dos anos 1950. As estrelas brasileiras da década 1950, assim, inserem-se num período de decadência do hegemônico sistema estrelar norte-americano o que não impede que este seja adotado como uma forte referência para a publicidade e divulgação de astros e estrelas nacionais. O Brasil, como vários outros países da América Latina - e do mundo - abrigava amplo público consumidor e sedento por informações, como nos situa Morin:

“Nos tempos em que o star system reinava, quer dizer até aos anos 50, estavam estabelecidos em Hollywood quinhentos correspondentes para alimentar o mundo com informações... A sua vida privada é pública, a sua vida no écran é surreal, a sua vida real é mítica”⁴⁵

Em busca de um passado consolidado e negando uma relação meramente mimética com o majoritário cinema norte-americano, o crítico cinematográfico Pedro Lima defende uma “*longa*” trajetória do *star system* brasileiro:

“O nosso cinema tem a sua história longa e antiga, que data desde o princípio do século (...). E quem se recorda de Aurora Fulgida, estrela rumena (sic) que tornou “Lucíola” um filme padrão dentro do nosso cinema e uma audaciosa experiência que quebrou os tabus das fitas feitas para público estrangeiro? (...) Nós já tivemos estrelas que recebiam cartas de fãs dos E.U. e até de Hollywood. Perguntem a Gracia Morena, a Lelita Rosa, Eva Nil, Eva Scnoor, Nita Ney, Tamar Moema e outras.⁴⁶”

⁴⁴ LIMA, P. *Carioca*, coluna “Cinelândia”, 17.06.1950, p. 44

⁴⁵ MORIN, Edgar, *As estrelas de cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980 p.14

⁴⁶ LIMA, P. *O Cruzeiro*, 7 de outubro 1950, p.37

Entretanto, como a produção cinematográfica nacional caminhava a passos lentos e em breves surtos sem continuidade durante as primeiras décadas do século XX, nosso *star system* era fragmentado e caía no esquecimento com facilidade. Embora nutrido pelo modelo hegemônico, ele conseguia uma relativa autonomia. O produtor da Vera Cruz, José Luiz Francunha conta como era o clima eufórico dos fãs para com atores e atrizes nacionais:

“(…) Mas em geral, os lançamentos, cada *avant premiere* de filme da Vera Cruz era uma loucura. Nossa! A fachada do cinema tinha holofotes, era coisa de Hollywood mesmo. Vinha o público para ver os artistas chegarem. Quando chegava a Eliane Lage, nossa, aquilo vinha abaixo. A Marisa Prado, o Anselmo. Nossa, o Anselmo não podia aparecer, eles rasgavam o Anselmo inteiro. Era uma loucura⁴⁷.”

Talvez, este fenômeno de adoração dos atores nacionais – e não há como deixar de se considerar que haja certa dose de exagero no depoimento em questão -, possa ser entendido pela afirmação do crítico de cinema Pedro Lima, quando este defende que o público nacional sentia necessidade de ter seus ídolos mais ao alcance do olhar:

“(…) O cinema é incansável na sua busca de estrelas e o público é volúvel. Surgem caras novas, corpos maravilhosos, talentos precoces e promessas loucas... Mas o fã é prático, ele prefere ver coisas mais ao alcance de seus olhos, e, às vezes, do seu tato, ali na praia de Copacabana, de Icaraí, de Ramos ou de Águas Lindas (...). A geração de hoje não sonha nem com a cabeça repousando nos travesseiros, quanto mais de olhos abertos vendo figuras distantes, numa tela branca quando do lado, no escuro, as figuras são tão humanas...Por isso, vai o cinema perdendo seu encanto maior, o prestígio das estrelas, que é a alma do fã, daquele que fogia à realidade.⁴⁸”

Lima faz estas afirmações no início da década de 1950, ou seja, no momento do “nascimento” da atriz Eliane Lage e de tantas outras estrelas ou aspirantes ao

⁴⁷ José Luiz Francunha, em depoimento à autora, 27.04.2006.

⁴⁸ LIMA, P. *O Cruzzeiro*, 2 de dezembro 1950, p.8

estrelato, o Brasil já demonstrava certo desgaste no prestígio das estrelas importadas. Mas, mesmo assim as revistas sobre o tema inundavam suas páginas com fotografias, casos e mexericos. Quando a maioria dos estúdios paulistanos havia encerrado atividades – em 1955 -, cronistas encontravam matérias para preencher suas páginas com projetos de filmes, produções independentes, elenco de atrizes que poderiam ser futuramente utilizadas pelo cinema nacional e projetos de co-produções estrangeiras.

“Embora a correnteza da mídias seja moderna, bebe de fontes antigas. Sentir-se acompanhado por outros que não estão fisicamente presentes não deve ser coisa sem precedentes. Temos profunda capacidade de abrigar imagens de outros, reais ou imaginários, que não estão concretamente à mão – de recordar ou especular como eram, imaginar o que estão fazendo, imaginar o que podem pensar, prever o que podem fazer, participar com eles de diálogos não falados. A construção de réplicas estende-se por pelo menos 30 mil anos de história humana. Durante este tempo, as pessoas viveram, por meio de imagens e simulações, “com” deuses, santos, demônios, reis e rainhas, heróis de espada e pés alados, parentes ausentes, membros do clã, amigos e inimigos.”

Todd Gitlin

cena 3. Mitos de papel⁴⁹: imprensa de cinema no Brasil

Não importa que o cinema brasileiro, em escala industrial, tenha enfrentado dificuldades que o impediram de se consolidar. As revistas cinematográficas divulgavam um sistema estrelar nacional, chegando até a nomear como “estrelas”, meras aspirantes à fama. A imprensa escrita tinha esta mobilidade e autonomia, pois, enquanto filmes muitas vezes não saíam do projeto, a publicação de fotografias e textos era menos onerosa e possibilitava a divulgação de mulheres (e também alguns homens) disponíveis para um estrelato que não se cristalizou na frágil produção do cinema nacional.

⁴⁹ Após pesquisar vários periódicos, resolvi adotar esta denominação para designar as imagens de atrizes veiculadas por meio da mídia impressa.

Paralelamente, durante o decênio 1950, as revistas de cinema preenchiam lacunas que os filmes – vencidas as dificuldades iniciais de produção e, num segundo momento, de distribuição - não conseguiriam alcançar, desempenhando um papel análogo, pois, enquanto os filmes ficavam restritos às salas de cinema, aquelas – ao publicarem fotografias, entrevistas, cartas de fãs e dados biográficos - era um canal eficiente para divulgar e reiterar a imagem que as companhias cinematográficas pretendiam divulgar. A pesquisadora Ana Pessoa esclarece a proposta dos primórdios da imprensa brasileira voltada ao cinema na década de 1920:

“O empenho de Pedro Lima e Ademar Gonzaga em conquistar o interesse dos leitores de *Selecta* e *Para Todos* pelo cinema brasileiro os leva a perseguir um modelo publicitário hollywoodiano, que consistia não somente na divulgação de notícias e fotografias das produções em andamento mas também na promoção dos atores nacionais. O objetivo é construir uma política de estrelismo espelhada na fórmula consagrada pela indústria cinematográfica americana⁵⁰.”

Esta fórmula imperou até 1950, quando o Departamento de Publicidade da Vera Cruz - um dos pilares mais bem estruturados da Companhia - fornecia para a imprensa *releases*, fotografias e informações que atingiam os mais longínquos pontos do Brasil, construindo verdadeiros “mitos de papel”. Desta forma, mesmo sem ter acesso aos filmes que por vezes nem chegavam a ser exibidos, a população “partilhava” o universo cinematográfico através de revistas que, com preços mais acessíveis e a possibilidade de circulação mais eficiente, alcançavam aqueles que não podiam freqüentar as salas de cinema, seja por entraves econômicos ou até mesmo pela própria inexistência de salas exibidoras em cidades pequenas e/ou distantes dos grandes centros.

Os estúdios da Vera Cruz, assim como demais estúdios atuantes no decênio 1950, inundavam revistas com fotografias de estrelas e astros, “flagrados” durante as filmagens ou em supostos instantâneos casuais; paralelamente, havia jornalistas que cercavam pré-estréias ou especulavam acerca da intimidade desses eleitos da *deusa câmera*. Como a produção cinematográfica industrial brasileira era deficitária, e

⁵⁰ PESSOA, A. *Carmen Santos*. O cinema dos anos 20. Aeroplano, RJ, 2002, p.61

conseqüentemente faltavam filmes e atores, as revistas, além de intercalarem notícias do cinema hollywoodiano, “inventavam” assunto para preencher suas páginas. Contribuindo essencialmente à divulgação de estrelas e astros do cinema norte-americano, publicações nacionais reservavam pequeno espaço ao cinema nacional. A historiadora Cristina Meneguello define a capacidade destas fontes:

“(…) o recurso às revistas nacionais é valioso, na medida em que estas funcionavam como elos entre as temáticas do cinema e leitor e/ou espectador, a quem se endereçam com intimidade e desenvoltura. As revistas de variedades como *O Cruzeiro* (RJ) e *A Cigarra* (RJ/SP) permitem que se acompanhem os catalisadores da opinião pública e as questões produzidas na mídia jornalística da época, inclusive, é claro, nas colunas específicas sobre o cinema hollywoodiano”.

Em termos quantitativos - relativos às revistas de variedades -, segundo pesquisa de Meneguello, *Cruzeiro* surgia em primeiro lugar com uma tiragem de 400 mil exemplares (nos anos 1950), sendo que cada exemplar poderia ser lido por cerca de cinco pessoas. No que se refere exclusivamente à imprensa especializada em cinema, a autora afirma que *Cinelândia* (RJ) era a revista de maior circulação, seguida por *Cena Muda* (RJ), *Filmelândia* (RJ), por *Cine Revista* (SP) e *Cine-fan* (SP); especificando-nos como se configurava esta mídia:

“Semelhantes em si, e próximas às similares americanas (como *Screen Stories*), as revistas específicas de cinema, apontam nas redes que agenciam o fã de cinema, aquele que, preso às mesmas redes, não é idêntico ao espectador e nem pode representá-lo, mas cuja figura permite perceber qual o espectador pressuposto em sua relação com o cinema americano”.⁵¹

Assim, a mídia impressa e uma crescente expansão de salas de cinema impulsionaram a popularidade de atrizes que, doravante, comporiam a órbita estelar. Acompanhar o editorial da *Cinelândia*, por exemplo, que possuía uma distribuição mensal e que passa circular quinzenalmente a partir de junho de 1953, nos possibilita

⁵¹ MENEGUELLO, C. *Poeira de Estrelas*, Ed. Unicamp, Campinas, 1996, pp.14 e 15

compreender como tomava forma a divulgação do cinema norte-americano em solo brasileiro. O preço da revista era relativamente pequeno - Cr\$ 5,00 -, enquanto que programas de auditório radiofônico – gênero popular por excelência - custavam CR\$ 15,00⁵². Com correspondentes em Hollywood e na Europa e acordos com a Dell Publishing Company e a Margood Publishing Corporation de Nova Iorque, *Cinelândia* adquiria material importado para preencher seus editoriais.⁵³

Estrelas norte-americanas invadiam suas páginas: dicas de beleza pela americana Joan Bennett; editoriais de moda em Hollywood; artigos sobre as estrelas do cinema norte-americano, que, além de belas, bem casadas e atrizes consagradas, conseguiam serem mães. Em termos comportamentais, as atrizes atuam como paradigma, sendo a beleza um ideal a ser perseguido pela mulher moderna:

“Para se transformar uma pequena sem grande atrativos numa criatura encantadora será preciso recorrer à feitiçaria ou a golpes de mágica? Em absoluto! Leia o que Joan Bennett tem a dizer a esse respeito e verá que bastam, para consegui-lo, certa dose de sensatez e o conhecimentos de alguns segredos”⁵⁴

Em sua primeira edição, *Cinelândia* faz uma autocrítica afirmando que, em suas páginas o cinema nacional necessitava de uma “cobertura” maior, solicitando uma organização das empresas nacionais para facilitar a confecção de reportagens, enviando para a redação “*kodackromes das estrelas e de suas residências (...) fornecendo, enfim, material inédito e interessante*”⁵⁵. Neste número o cinema nacional praticamente não é mencionado, exceção ao filme *Apassionata* uma produção da Vera Cruz (BARROS, 1952) do qual foram publicadas fotografias da protagonista Tônia Carrero, sob o título “*A falsa pianista*” em alusão à cena do filme onde ela interpreta uma pianista.⁵⁶

⁵² Cf. *Cinelândia*, agosto 1952, “Radiolândia”, p.45

⁵³ Cf. *Cinelândia*, Julho 1953.

⁵⁴ *Cinelândia*, maio 1952, Ano I, número I, ‘Para sua beleza’, p.39

⁵⁵ Ibid, “Aos Leitores”. Aqui está a *Cinelândia!* Editorial de apresentação.

⁵⁶ *Cinelândia*, maio 1952, Ano I, número I, ‘Para sua beleza’, p.07

A revista propagandeava sua “modernidade” e, segundo seus editores, a publicação representava “*uma evolução na imprensa brasileira, jornalística e graficamente*”. Aguçando a curiosidade dos leitores, *Cinelândia* anunciava que os *maiores artistas* da tela iriam escrever expondo seus casos sentimentais. *Cinelândia* contava ainda com a colaboração de comentaristas de Hollywood, “*capazes de penetrar, como ninguém, nos bastidores da terra do cinema*” (...), e prometia a publicação de ‘casos’ e ‘mexericos’ envolvendo as estrelas. Enfim, todos ingredientes do sistema estrelar estavam estabelecidos neste primeiro editorial.⁵⁷

Em seu segundo número, *Cinelândia* prossegue justificando uma atrofia na divulgação do cinema brasileiro, o que se devia à ineficiência no envio de material de divulgação por parte das companhias produtoras. Na verdade, é como se existisse um *star system* desprovido de um *studio system*.

“Insistimos em dizer que o cinema nacional que tanto tem progredido na qualidade dos filmes, precisa organizar-se melhor. Não há kodackromes das estrelas para serem publicadas nas capas e nas páginas internas de cores. Não há serviço informativo organizado, não há material inteligente de publicidade dos “astros”, que os focalize sob os aspectos que o público mais gosta de conhecer, na vida real, fora das telas. Tudo isso necessita de ser urgentemente sanado.”⁵⁸

Respondendo à necessidade dos periódicos, ou pelo esquema publicitário empregado, a Vera Cruz nutria a imprensa com fotografias e informações sobre produções (muitas das quais não saíam do projeto); farto material foi publicado sobre estas (muito embora sempre em desvantagem com as produções norte-americanas), registrando em papel o clima cinematográfico no Brasil dos anos 1950.

⁵⁷ Ibid. Aqui está a *Cinelândia*!

⁵⁸ *Cinelândia*, Junho 1952, Aos Leitores. Aqui está a *Cinelândia*! Editorial de apresentação.

“De verdade, ela [Eliane Lage] era a nossa Ingrid Bergman (...). Eu que inventei, eu que descobri, porque eu acho que ela era a “minha” Ingrid Bergman”⁵⁹.

cena 4. *Starlets* e estrelato

Para a presente análise realizei pesquisa principalmente em *Cinelândia, Cena Muda e O Cruzeiro*. Tal escolha deu-se principalmente tendo em vista o período abordado e também o espaço dedicado à produção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Folhear exemplares destas revistas suscita uma indagação; afinal, quem *são* estas mulheres, outrora denominadas ‘estrelas’ do cinema brasileiro? Quais nomes ainda permanecem no imaginário, quais nomes são completamente desconhecidos? Estas mulheres se inserem na história do cinema nacional, mas funcionam também como indicadores de uma época, conforme nos situa Alcir Lenharo:

“(…) estamos numa época em que diversos ídolos femininos estão se formando, como em nenhum momento da vida artística nacional e, sintomaticamente, diversos problemas específicos da condição feminina estão sendo publicamente discutidos, causam polêmica e divisão no interior da sociedade. Nesse sentido, os artistas funcionam como antenas sensíveis do seu tempo, captam as ansiedades coletivas, através deles a sociedade se vê, se revê, se pensa (...)”⁶⁰

O trecho refere-se às cantoras do rádio e pode ser estendido às estrelas de cinema, pois, assim como afirma Lenharo, “*como em nenhum momento da vida artística nacional*”, o alcance da publicidade do “sistema estrelar” rompia fronteiras. Apenas o Departamento de Publicidade da Vera Cruz expedia material para cerca de seiscentos veículos de comunicação espalhados por todo o país; meses antes da estréia já eram publicadas fotografias do *set* de filmagem. Pode-se entrever – através de leitura de

⁵⁹ Mauro Alice (Curitiba, 1925 -), montador que inicia carreira na Vera Cruz como assistente de Oswald Hafenrichter; em depoimento à autora, 06.06.2005

⁶⁰ LENHARO, A. *Cantores do Rádio*. Ed. Da Unicamp, Campinas, 1995, pp.101-102

entrevistas e editoriais - quais são os elementos utilizados para conformar uma imagem de mulher desejada pela “modernidade”: consumidora de confortos da vida moderna, aspiradores de pó, cigarros, radiolas e cremes embelezadores; enfim toda sorte de objetos de consumo invadiam as páginas de revistas.

Lançando mão destes periódicos especializados, é possível perceber indícios de comportamentos predominantes: a mulher deveria dedicar-se ao matrimônio, à maternidade e ser uma dona de casa exemplar. Abandonar o cinema para a chegada da cegonha era sinônimo de mãe dedicada, embora conciliar carreira, filhos e marido também fosse muito bem visto. Em texto dedicado a mulheres brasileiras dos anos 1950, Carla Bassanezi nos dá uma dimensão do conflito “vida familiar *versus* vida profissional”, que extrapolava os limites da vida artística e englobava, em termos mais amplos, a busca pela vida independente:

“Era prática comum entre as mulheres que trabalhavam interromper suas atividades com o casamento ou a chegada do primeiro filho. Não era muito fácil encontrar esposas de classe média trabalhando fora de casa a não ser por necessidades econômicas – situação que, de certa forma, poderia chegar a envergonhar o marido. Em geral, esperava-se que essas mulheres se dedicassem inteiramente ao lar, fossem sustentadas pelo marido e *preservadas da rua*. Conviviam, então, muitas vezes em conflito, as visões tradicionais sobre os papéis femininos com a nova realidade que atraía as mulheres para o mercado de trabalho, a obtenção de uma maior independência e a possibilidade de satisfazer crescentes necessidades de consumo pessoal e familiar.⁶¹”

Atrizes de cinema representavam esta *nova* modalidade; entretanto, os papéis tradicionais de uma mulher na sociedade eram freqüentemente evocados. Indagada sobre o desejo de casar, diz a atriz Doris Monteiro:

“Naturalmente! Como qualquer outra moça, desejo casar-me, construir um lar e a minha própria família. Adoro crianças e desejo ter no mínimo 2 filhos”⁶²

⁶¹ BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos anos dourados*. In. *História das Mulheres no Brasil*, Ed. Unesp/Fapesp, SP, 2004, p.625

⁶² *Cinelândia*, fevereiro 1954, segunda quinzena, p.66

A vida pessoal de uma atriz era desvendada dentro destas perspectivas: casada, noiva ou solteira. Seguindo estas possibilidades, as revistas de cinema especulavam em torno das atrizes solteiras: será que após o casamento e a chegada dos filhos continuarão atuando? Era quase unânime uma incompatibilidade entre casamento, filhos e carreira. Eliane Lage, por exemplo, afirma não se arrepender em ter deixado o cinema, pois, se nele tivesse permanecido, não teria sido capaz de conciliar os filhos e a carreira⁶³.

Ser atriz era mais do que ser simplesmente uma mulher que trabalha. Os papéis representados pelas atrizes do cinema brasileiro extravasavam os limites da sala escura. Uma vez habitantes do *écran*, elas teriam que incorporar personagens, erigidos na confluência de inúmeros desejos. Sendo assim, as *estrelas* poderiam ser *vamps*, ingênuas, *femmes fatales*, cômicas e até dramáticas. Tudo dependeria da imagem que lhes projetassem.

Freqüentemente indagadas sobre os fatores determinantes ao ingresso no universo cinematográfico, as respostas de atrizes poderiam funcionar como “dicas” às leitoras que sonhavam com uma carreira semelhante. Algumas justificavam que o ingresso era resultante de uma vocação inerente: “desde criança eu gostava de ir ao cinema”, “gostava de imitar atrizes”, “eu sabia cantar muito bem”, “era muito bonita”; ou seguiam a fórmula da constante negação: “nunca pensei em ser atriz de cinema”, como afirmava - desde suas primeiras entrevistas à imprensa - Eliane Lage.

Assim como na década de 1920, durante os anos 1950 o estrelato brasileiro continuaria sendo balizado pelas semelhanças com atores e atrizes estrangeiros. Muitas vezes as comparações eram fruto de uma “miscelânea” de vários atores, como podemos conferir em descrição de Eliana Macedo:

“Linda, não acham? Mignon e frágil como Jean Peters, que vimos em Hollywood⁶⁴”

⁶³ Depoimento ao documentário *Eliane* (Ana Carolina Maciel & Caco Souza 2002)

⁶⁴ *Cinelândia*, agosto 1952, p.13

Eleita a “*pin up*” da quinzena em *Cinelândia*, Eliana Macedo posava com pernas à mostra:

“(…) nada fica a dever nem a Betty Grable, nem a Jane Russel”.⁶⁵

Eliane Lage era comparada - em termos de comportamento - a Greta Garbo, e - em termos de semelhança física -, a Ingrid Bergman⁶⁶. Por vezes, as atrizes eram simbolicamente “destrinchadas” pois seus traços e/ou formas se assemelhavam aos de vários ícones estrangeiros: olhos de Garbo, cabelos de Marilyn, etc. Sílvia Fernanda, em matéria intitulada “*A Pin Up Nacional*”, se deixou fotografar em poses provocantes nos estúdios da Vera Cruz - onde filmava “*Na Senda do Crime*” – ostentando pernas “*à lá Marlene Dietrich*”⁶⁷. O padrão estrangeiro de beleza balizava o sistema estelar brasileiro e era tão marcante que, em 1940, a revista *A Cena Muda* lançaria o denominado “*Grande concurso Hollywood – quem se parece com estrelas?*” patrocinado pelo pó de arroz Coty. O pré-requisito para participar era comprovar semelhança com alguma estrela de cinema.

“Desde muito vimos observando que, tanto no Rio, como nas capitais dos estados e cidades do interior, há crianças senhoritas e senhoras, de impressionante semelhança com as mais famosas e célebres estrelas de cinema. Conseqüentemente *A Cena Muda* resolveu demonstrar, por intermédio de suas páginas, que o Brasil possui rostos femininos de fascinante beleza e que merecem ser homenageados”⁶⁸

Para concorrer, bastava o envio de uma fotografia da concorrente, desde que devidamente indicado com qual estrela se parecia (ou supunha parecer). A grande vencedora receberia como prêmio sua fotografia “*estampada, em cores na capa de A Cena Muda*”, além de ganhar um “*lindo estojo de perfume*”, gentilmente oferecido pela Coty⁶⁹. Havia também os concursos “caça talentos”:

⁶⁵ *Cinelândia*, julho 1953, segunda quinzena, p.23

⁶⁶ *Cinelândia*, n°248, março 1963, p. 60

⁶⁷ *Cinelândia*, setembro de 1953, segunda quinzena, p.20

⁶⁸ 23 de abril de 1940, p.02

⁶⁹ 23 de abril de 1940, p.02

“Vamos eleger, em sensacional certame “Miss Cinelândia”. Você quer ser artista de cinema? Inscreva-se neste concurso aberto às moças de todo o Brasil pela revista Cinelândia⁷⁰”

Durante os primeiros anos da década 1950, concursos mobilizavam as redações de revistas; *Cinelândia* noticiava freqüentemente o sucesso de um certame cuja premiação seria estrear um filme do cinema nacional, aguçando a curiosidade dos leitores, quantificando o recebimento de inscrições de todo o Brasil e conclamando:

“Se você tem físico e vocação para o cinema, desejando iniciar sua carreira artística; inscreva-se neste concurso. A vitoriosa terá como prêmio (...) um contrato cinematográfico com a garantia de estrear um filme brasileiro produzido pela Atlântida⁷¹”

Em dezembro de 1953, *Cinelândia* comemorava o êxito de “Miss Cinelândia”, que havia recebido a inscrição de trezentas candidatas:

“O êxito do concurso de Miss Cinelândia excedeu às nossas expectativas, animando-nos a realizar anualmente a eleição de uma nova estrela para o filme brasileiro (...). Antes mesmo da escolha de Miss Cinelândia, estão as moças que, inscritas na competição e focalizadas por nossa publicidade, tiveram ingresso imediato nas atividades artísticas, no cinema, no teatro, no rádio, na TV ou como modelos de fotógrafos e como manequins⁷²”

Cinelândia estampou na capa de janeiro de 1954 a foto da grande vencedora: a jovem Inalda Carvalho “miss Cinelândia”, empunhando um microfone e uma câmera de cinema. Isto mostrava que jovens anônimas poderiam ter seus fugazes minutos de fama e impulsionava jovens de todo o país a sonhar com a possibilidade de se transformar em estrela de cinema. Paralelamente, as seções de correspondência dos

⁷⁰ *Cinelândia*, maio 1953 “Aos leitores”.

⁷¹ *Cinelândia*, julho 1953, segunda quinzena, pp.16 e 17

⁷² *Cinelândia*, dezembro de 1953, primeira quinzena, p.18

leitores também eram espaço para tentar alcançar o estrelato, como uma jovem colegial de Curitiba que tentava cavar seu lugar ao céu:

“(...) tenho 14 anos, sou morena clara e já venci concursos de beleza em dois colégios; queria ser artista de cinema.⁷³”



Imagem 8 – Inalda Carvalho. Cinelândia, capa janeiro de 1954 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall).

Embora a euforia em torno do *glamour* cinematográfico desse a impressão de que, com sorte e determinação, um lugar na constelação poderia ser conquistado, realizar o sonho de se transformar numa estrela de cinema era “privilégio” de poucas eleitas. Hortense Powdemaker analisa o fenômeno de romarias de jovens, aspirantes a atrizes,

⁷³ *Cinelândia*, outubro 1953, primeira quinzena, p.09

que desembarcavam em Hollywood (sugestivamente apelidada de “*dream land*”) nos legando um retrato desolador da perspectiva de fracasso da maioria:

“A maioria delas nunca vão adiante de fazer um teste (...) têm que se contentar se exibindo em calças justas como garçonetes em restaurantes *drive ins* de Los Angeles. Mas não importa o que façam, elas acham impossível voltar para casa e encarar sua família e amigos, aceitarem que falharam, e que o mito de Cinderela não funcionou para elas”.⁷⁴

A indústria brasileira, embora em menor escala, também frustraria muitas jovens que sonhavam habitar o mundo fantástico do cinema. Eliane Lage, que repetidas vezes afirmava “jamais” sonhar em fazer cinema, teve a grande chance de ser protagonista desde o primeiro filme; ela não poderia imaginar o significado – exemplificado na carta da jovem colegial de Curitiba – que sonhava transformar-se numa “*artista de cinema*”.



Tendo em vista a divulgação de um sistema estrelar nacional, várias eram as especulações de como atores e atrizes alcançaram o tão almejado “estrelato”. O jornal *Diário de São Paulo* introduz a trajetória da atriz Liana Duval discorrendo sobre o “acaso” – já que muitas atrizes alcançariam o estrelato por “*mera obra do acaso*” – defendendo que a “vocaçãõ” constitui um fator determinante, isto é, sem “*o jeito para a coisa*” a carreira não haveria como evoluir.⁷⁵

As motivações vocaçãõ e acaso aparecem em vários dos relatos - por vezes repetitivos - de atrizes e atores que conseguiram adentrar as portas do mundo fantástico do cinema. O santista Mário Sérgio (1929 – 1981) – ator estreante que contracenou com Eliane Lage em *Caiçara* - foi “descoberto” em sua cidade natal, conforme narra Paulo

⁷⁴ H. Powdemaker, op. cit., p.232. Tradução livre.

⁷⁵ *Diário de São Paulo*, 15.02.1953

Kalamar em reportagem sugestivamente intitulada “Todos os caminhos levam ao cinema”:

““Descoberto” num bar, em Santos, nas vésperas da filmagem de *Caiçara*”. Fazia um bruto calor. O rapaz caminhara muito pela praia do Gonzaga ao Zé Menino. Resolveu tomar qualquer coisa gelada num bar. Entrou, por acaso, no primeiro que encontrou. Pediu a bebida. Enquanto esperava, viu que era observado por três indivíduos, que também estavam postados ali, no bar (...) “Você não quer fazer um *test* para o cinema rapaz? (...) Mário Sérgio jamais em sua vida pensara em cinema. Confessa atualmente, meio acanhado, que *Caiçara* ... foi o primeiro filme brasileiro a que assistiu. Não gostava de cinema (...).”⁷⁶

Um “drinque” levou Mário Sérgio ao cinema: seria isso mera obra do acaso ou uma necessidade *urgente* de encontrar o galã do filme enquanto logo ali, do outro lado do oceano – na Ilhabela -, ocorriam as filmagens de *Caiçara*? A protagonista Eliane Lage fez teste para o filme previamente – em São Paulo - , assim como Carlos Vergueiro, com quem contracenou; sendo assim, a escolha de Mário Sérgio suscita dúvidas. Seu personagem (Alberto) surgiu apenas no final do filme, para salvar Marina (Eliane Lage) de seu algoz (Manuel), o que torna viável o fato dessa escolha apressada e aparentemente casual.

⁷⁶ *A Cena Muda*, 31. 08. 1951. Reportagem de Paulo Kalamar



Imagem 9 – Mário Sérgio durante as filmagens de *Caiçara* (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

De fato, em uma indústria incipiente como a brasileira não deveria constituir hábito receber convites pelas ruas para trabalhar no cinema. Uma produção incipiente também nos leva a crer que Mário Sérgio não exagerou quando diz que *Caiçara* foi o primeiro filme brasileiro a que assistiu; sua carreira seria extremamente fugaz, ele atuou em apenas dois filmes e em março de 1953 *Cinelândia* constatava que ele desaparecera após estrear *Terra é Sempre Terra*. A falta de *talento* seria o motivo deste afastamento mas - segundo a matéria - sua inexperiência poderia justificar esta inaptidão;⁷⁷ ele entretanto prosseguiria atuando no filme *Luz Apagada* (Carlos Thiré, 1953) e em algumas poucas produções, incluindo *Ravina*, onde contracenou novamente como par romântico de Eliane Lage, interrompendo sua carreira por quatro décadas até a última aparição em *Um homem e o cinema* (1997).

Ainda no elenco masculino temos aqueles vão mais longe afirmando que começaram a atuar a contragosto, quase que por obrigação, como é o caso de Alberto Ruschel (Estrela, Rio Grande do Sul 1918 – 1996) cantor do grupo “Quitandinha Serenaders” e que contracenou com Eliane Lage em *Ángela*; ele afirmava ser um “astro

⁷⁷ *Cinelândia*, março n1953, p.18

contra a vontade". Segundo seu relato, a Vera Cruz vencera sua *"forte"* resistência, pois, consentiria que ele atuasse como técnico de som para depois revelá-lo como um grande astro. E ele apenas percebeu isso *"quando se viu"* principal intérprete do filme.⁷⁸ Detentor de vasta filmografia, ele prosseguiu carreira como diretor, produtor e ator de cinema e televisão.



Imagem 10 – Alberto Ruschel (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Conhecido como o grande galã das chanchadas, Cyll Farney (Cilênio Dutra e Silva, RJ 1925 – RJ 2003) engrossava o coro *"nunca sonhei"* em fazer cinema:

"(...) jamais pensei em ser artista de cinema (...) sonhava ser farmacêutico. Fiz um teste na antiga Cinédia, a convite de Ademar Gonzaga. Conseguindo o principal papel em "Noites de Copacabana" (...), em 1949 ele voltaria ao cinema "embora sem vontade (...)" "o sucesso não me afetou" (...) "quando me apontam na rua fico encabulado" "Considero isso ruim para um artista, que, ao contrário,

⁷⁸ *A Cena Muda*, 26.7.1951, p.04

deve ser um tipo vivo, loquaz e agradável, coisa que ainda não consegui ser⁷⁹”

Seguindo esta vertente do “acaso”, insere-se também Joaquina Maria da Rocha, mais conhecida no cinema como “Dona Felicidade”, que era na vida real uma catadora de papel que pôde viver alguns minutos de fama em *Caiçara*:

“ (...) um dia, quando se curvava para pegar um pedaço de jornal, na rua, sentiu que alguém lhe batia, levemente nos ombros. (...) Trabalhar no cinema? Talvez fosse para lavar o chão, ali no cinema do bairro. Ou fazer um outro serviço pesado, qualquer. (...)”⁸⁰

⁷⁹ *Cinelândia*, segunda quinzena dezembro 1953, p.52

⁸⁰ *A Cena Muda*, 6.2.51, p.32



Imagem 11 – Sinhá Felicidade em cena de Caiçara (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Com um trabalho braçal e nada glamouroso, do dia para a noite “Sinhá Felicidade” vivenciou grande alvoroço em torno de si na *avant premiere* de *Caiçara*. Afinal, negra e pobre, porque haveriam de se interessar justamente por ela? Uma atriz “*revelação*”, conforme propagandeavam artigos sobre o filme *Caiçara*, Sinhá Felicidade foi escolhida por Renato Consorte, que nela encontrou o tipo “ideal” para representar a magia e mistérios do povo brasileiro, representando uma feiticeira.

Dentro da galeria de tipos do cinema nacional, a atriz Liana Duval encarnava o *sex appeal*; ela foi flagrada pelo repórter de *Cinelândia* nos estúdios da Multifilmes posando para fotografias por ele consideradas extremamente “*ousadas*”, portando

insinuante maiô e meias pretas rendadas⁸¹. Esse episódio terminou com a chegada de Mário Civelli⁸² que - segundo o autor – irritou-se “com o que viu” e esbravejou seu desejo de “*atrair para o cinema moças de boa sociedade*” (mas que - a publicação deste gênero de fotografias) “*seria profundamente prejudicial*”, para uma boa imagem do estúdio.”⁸³. Apesar das críticas de Civelli, o estilo *femme fatale* era cobrado:

“É que há mesmo com o cinema brasileiro que agora já tem até uma vamp? Parece que melhora de nível. Lisca Ayde, muito bonita, com todo ar de *femme fatale*, material que estava fazendo muita falta nos nossos ‘casts’(...)”⁸⁴.

Se, por um lado, havia a preocupação de produtores e diretores em atrair “*moças da sociedade*” para a carreira cinematográfica, atrizes e aspirantes ao estrelato também desejavam situar sua estirpe “nobre”. Várias destas enalteciam seus antecedentes familiares: Patrícia Lacerda, por exemplo (nome artístico de Ana Maria), jovem que pertencia à família de “destaque” na sociedade carioca, era neta do escritor Coelho Neto e sobrinha de Violeta Coelho Neto. Ela protagonizou uma atitude considerada pela imprensa como ato de “estrelismo”, ocasionando a rescisão de seu contrato para estrelar o filme *Rua sem Sol* (produção e direção de Mario Del Rio). Tal atitude da atriz deixaria Alex Viany extremamente irritado⁸⁵, pois para ele o cinema brasileiro encontrava-se num ponto de desenvolvimento onde era inadmissível “*temperamentalismo ou brincadeira*”, era uma *indústria importante* e estas atitudes acarretavam grandes prejuízos financeiros. Diz Viany:

⁸¹ *Cinelândia*, maio 1953, p.48

⁸² Mário Civelli (1922 – 1993) produtor e diretor. Em artigo para *O Estado de S. Paulo* (02.03.2002), o jornalista Ubiratan Brasil narra brevemente a trajetória da Multifilmes fundada por Civelli: “A Multifilmes surgiu, em 1952, com inovações que as outras companhias cinematográficas na época não dispunham, como uma fábrica própria de refletores, a primeira do Brasil. Os estúdios foram construídos por Mario Civelli em Mairiporã (...) Na imensa área de 52 mil metros quadrados onde existiu a Multifilmes e por onde passaram nomes consagrados (Procópio Ferreira, Eva Wilma, Paulo Autran, Roberto Santos, Luiz Sérgio Person, Anselmo Duarte e outros), existe hoje um terreno abandonado e tomado pelo mato (...). O estado desolador dos estúdios em nada lembra seus momentos dourados, no início da década de 50. Na época, cerca de 200 pessoas trabalhavam na companhia que, em apenas dois anos, chegou a produzir nove filmes (...)”

⁸³ *Cinelândia*, maio 1953, p.52.

⁸⁴ *Cinelândia*, junho 1953, p.11

⁸⁵ Idem, *ibidem*. Alex Viany (1918 – 1992), historiador, cineasta e crítico.

“Ora, Patrícia, por uma desavença que teve com o vigia do estúdio, ontem à noite, ou seja lá o que for, não veio trabalhar e não deu a menor satisfação (...) Não resta dúvida que esses estrelismos precisam acabar⁸⁶”.

Após este episódio de repercussão negativa à sua carreira - compatível ao comportamento esperado de uma “moça de família” - Patrícia Lacerda concedeu entrevista ao lado da mãe e ambas manifestavam “*decepção*” em relação à substituição, visto que o diretor Mario Del Rio havia “*insistido*” para que ela aceitasse este papel “*escrito especialmente para ela*”. Finalizando a entrevista, Lacerda minimiza a importância da carreira em suas escolhas pessoais: “*embora lhe agrade bastante a carreira no cinema, nunca deixará que a mesma se torne a preocupação máxima de sua vida*”. Enquanto que o casamento - este sim - seria algo de suma importância em sua vida privada e, embora estivesse no momento descompromissada e desmentisse a notícia propagada pela imprensa de que “*gostaria de ficar noiva de todos os atores do cinema nacional*”, ela afirma que, se tivesse que escolher, sem dúvida abandonaria “*imediatamente*” o cinema para dedicar-se ao marido e filhos⁸⁷. De fato, em dezembro de 1953, em matéria intitulada “*Quatro estrelas do cinema brasileiro revelam os seus sonhos para esse natal*”, a atriz afirma ter “abandonado” definitivamente o cinema:

“Vocês já sabem que abandonei de vez a minha carreira cinematográfica ...não será esse um natal de uma estrela da tela - e sim, de uma futura ex-estrela que não mais pensa em casar só nos enredos cinematográficos.⁸⁸”

Enquanto surgiam e desapareciam estrelas da cena cinematográfica brasileira, Eliane Lage reinava soberana como primeira estrela da Vera Cruz. Contudo, em pouco tempo, ela teve que dividir seu posto com outros “cartazes” que chegavam do cinema carioca com o *status* de estrelas consagradas:

⁸⁶ *Cinelândia*, julho 1953, primeira quinzena, p.27

⁸⁷ *Ibid*, p.27

⁸⁸ *Cinelândia*, dezembro 1953, primeira quinzena, pp. 34 e 35

“(...) a variedade se tornava necessária e, assim, passou a acenar com polpudos contratos a alguns ‘cartazes’ cariocas, seduzindo Ilka Soares, Maria Fernanda, Dinah Mezzomo...”⁸⁹

Sendo assim, em 1951, chega à Vera Cruz Maria Antônia Portocarrero, (Tônia Carrero, 1922-), considerada uma atriz de vocação inata e que afirmava ter enfrentado “*fortes pressões*” familiares ao optar pela vida artística.⁹⁰ Com carreira precoce, um ano antes da estréia de Eliane Lage, Tônia era eleita atriz “revelação” (em 1949); ela aprimorou seus conhecimentos em Paris, na Escola “Education pour les Jeux Dramatiques”, onde foi aluna de Jean Louis Barraul.⁹¹

⁸⁹ *Cinelândia*, fevereiro 1953, p.13

⁹⁰ *Cinelândia*, janeiro 1954, primeira quinzena, p.26

⁹¹ *Ibid*, p.26



Imagem 12 – Tônia Carrero. Cinelândia, capa outubro de 1953
(Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Tônia Carrero desembarca na Vera Cruz após a saída de Cavalcanti, já sob a produção geral de Fernando de Barros, numa fase de tentativa de popularização dos filmes da Companhia. Sua chegada foi triunfal e a imprensa alardeava que ela havia descido diretamente “do palco para completar o seu elenco luminoso”⁹². Em março de 1951 Tônia assinou contrato com a produtora, onde estrelaria *Tico Tico no Fubá* (Celi, 1952), *Apassionata* (Barros, 1952) e *É Proibido Beijar* (Lombardi, 1953-54). Diz Tônia Carrero sobre o convite de Alberto Cavalcanti para integrar o elenco da Vera Cruz:

⁹² *Cinelândia*, janeiro 1954, primeira quinzena, p.26

“Ele [Alberto Cavalcanti] inicialmente não gostou de mim. Tinha visto um trecho do meu filme *Caminhos do Sul* e não tinha gostado. Mas gostou muito do meu marido; ficou amigo do Thiré, que foi convidado antes de mim para a Vera Cruz (...). Fiquei na casa do Di Cavalcanti, sem eira nem beira, tentando entrar para a Vera Cruz ou para o TBC, como uma principiante. Freqüentava no Nick Bar, sempre com o Di ao meu lado, e ali reencontrei o Alberto Cavalcanti, que então me disse: ‘Mas você é assim? O que eu vi era diferente. Você é linda, maravilhosa. Vamos fazer um filme com você’. E me levou ao Zampari.”⁹³

Ela era o que se entendia por uma atriz *glamour*, presença constante em pré-estréias, coquetéis e eventos sociais; destacada pela imprensa por possuir “*plena consciência de sua posição de grande estrela*”⁹⁴. Sua vida pessoal fornecia “bons ingredientes” para a imprensa: a separação do marido Carlos Thiré, o filho Cecil, o romance com o diretor Adolfo Celi e sua beleza “deslumbrante” deliciavam cronistas de plantão⁹⁵. Atriz de cinema e teatro foi grande estrela do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e, em seguida, – logo após o fracasso da Vera Cruz - dona da própria companhia denominada Tônia-Celi-Autran, cujas produções atravessavam o país de norte a sul.

Como contrapartida a Eliane Lage - que sistematicamente negava sua “vocaçãõ artística”- Tônia (bem como outras atrizes do período) situava na infância o desejo de atuar:

“O momento sério da história foi quando ela [Tônia Carrero], ainda um tanto longe da adolescência, pediu que lhe reservassem um dos aposentos do domicílio doméstico para fazer o ‘seu teatro’. Então, aquela mania de falar sozinha, declamando papéis de personagens que ela mesma interpretava, e aquele jeitinho que demonstrava de dirigir as suas amiguinhas em espetáculos improvisados – não era apenas brincadeira de criança?”⁹⁶

⁹³ CARRERO, T. *Monstro de Olhos Azuis*, Ed. L&PM, RS, 1986, p. 339

⁹⁴ *Cinelândia*, julho 1953, primeira quinzena, p. 46

⁹⁵ *Cinelândia*, julho 1953, segunda quinzena, p. 23

⁹⁶ *Cinelândia*, maio 1954, primeira quinzena, p.34

Mesmo assumindo esta vocação, Tônia encarnaria a célebre fábula de “estrela por acaso”:

“O cinema surgiu quase que por acaso, na vida da nossa linda estrela. Eis aqui uma estrela cinematográfica que nada fez de especial para obter essa posição de destaque por tantas outras desejada... em vão. Tônia Carrero, esta é a mais pura verdade, não ambicionou tornar-se artista da tela⁹⁷”

Contrariamente a Tônia que se destacava na Vera Cruz por ser uma atriz de “carreira consolidada”, Ilka Soares (Rio de Janeiro, 1932), sua colega na Companhia, não veio do teatro; ela era modelo e ingressou no cinema por meio de concurso promovido pela *Cinelândia*⁹⁸. A jovem atriz, que iniciava carreira aos 15 anos, sonhava ir para Hollywood, não negando um desejo que, ela afirma, era “*de todas nós e quem o negar, mente.*”

“Já imagino passar um dia por um cinema de H. Boulevard e ver meu nome na marquise, escrito com lâmpadas multicores: ‘La Soares, em tal filme, ao lado de um figurão qualquer de lá.’⁹⁹”

Logo no início da carreira ela afirmava que iria abandonar o cinema pois seu noivo - Miro Cerni – “*nunca se conformou muito com a carreira da noiva e tinha esperanças de que ela a abandonasse dedicando-se exclusivamente ao lar*”¹⁰⁰. Este noivado acabou, ela se casou com o ator Anselmo Duarte (seu parceiro no filme *Mais forte que o ódio*) e prosseguiria atuando mesmo durante esta união¹⁰¹. Em 1954 a atriz voltou a afirmar estar prestes a “*abandonar*” o cinema, desta vez em virtude da chegada da “cegonha”:

⁹⁷ *Cinelândia*, janeiro 1954, primeira quinzena, p.26

⁹⁸ *Cinelândia*, maio 1952.

⁹⁹ *Cinelândia*, julho 1953, p.38

¹⁰⁰ *Cinelândia*, julho de 1953, segunda quinzena, p.38

¹⁰¹ Entrevista de Ilka Soares e Ruth de Souza em *A Cena Muda*, 19.9.50

“Vai abandonar o cinema” (...) a esposa de Anselmo Duarte espera um “baby” para muito breve, e deseja ser completa na sua dedicação maternal.¹⁰²”

Em breve retrospectiva de sua carreira, Ilka surge assim descrita:

“Tem olhos azuis esverdeados e cabelos castanhos dourados. Mede 1,71 m e pesa aproximadamente 50 quilos. É noiva e pretende abandonar o cinema quando casar...Em seu primeiro filme ‘Iracema’, apareceu com Hedy Lamarr em ‘Êxtase’ completamente despida...e abafou a banca. Depois apareceu em “Echarpe de Seda”. Fez um pequeno intervalo indo cantar numa ‘boite’ carioca. Voltou ao cinema para aparecer em “Katucha” que considera o seu melhor filme. Agora está rodando “Mais forte que o ódio” ao lado de Anselmo Duarte (...) gosta de nadar, de palavras cruzadas, de Gregory Peck e de Samba¹⁰³.”

O casamento com Anselmo Duarte - colega de elenco na Vera Cruz e grande astro do momento- era exaustivamente vasculhado pela imprensa e gerava mexericos. Ele freqüentemente se defendia das acusações de agressão à esposa, como quando teve que negar tê-la “*amarrado num poste e soltado os cachorros em cima dela*”¹⁰⁴. Após essa revelação e para dissipar quaisquer dúvidas que este “boato” pudesse suscitar no leitor, o repórter descreve uma cena de sugestiva “calmaria”:

“Ilka sorri ternamente e vem sentar-se ao lado do marido, segurando suas mãos entre as dela.”

¹⁰² *Cinelândia*, Junho de 1954, primeira quinzena, p.44

¹⁰³ *Cinelândia*, julho de 1953, segunda quinzena, p.38

¹⁰⁴ *Cinelândia*, Janeiro de 1954, segunda quinzena, p.61



Imagem 13 – Ilka Soares e Anselmo Duarte. Cinelândia, janeiro de 1954, segunda quinzena, p.60.

A descrição desta idílica cena é carregada de sugestão: afinal se a acusação fosse verdade, teria Ilka Soares passivamente se sentado ao lado do marido esbanjando tamanha ternura? Os atos de violência de Anselmo eram freqüentemente retratados pela imprensa e em alguns relatos de contemporâneos¹⁰⁵.

Coube à atriz negra Ruth de Souza, minoria absoluta, de origem humilde e comumente designada pela imprensa como “colored”, foi figura constante em várias produções cinematográficas e teatro; mas nunca protagonizou nenhum filme, sempre

¹⁰⁵ Galileu Garcia menciona diárias de filmagem canceladas quando Ilka chegava com hematomas. Em depoimento à autora, 10.10.2005

desempenhando papéis menores como empregada ou escrava¹⁰⁶. O crítico Luis Fernandes, durante visita aos estúdios da Vera Cruz onde ocorriam as filmagens de Sinhá Moça, ficou indignado com o tratamento dado a esta atriz de talento que, segundo ele, acabava de retornar dos Estados Unidos onde houvera – por meio de uma bolsa – estudado arte dramática e estrelado a peça “Dark of The Moon”:

“E a Ruth? Entra ou não entra nas filmagens? Coitada, está quase gelada com sua leve roupa de escrava. Será possível que a façam passar a noite toda à disposição da equipe, sem a menor necessidade? Seria o cúmulo não acham? (...) quatro horas da manhã, hora do Zé Marmitta sair de casa, e nós ainda estamos aqui, presos, podemos dizer, nos estúdios da Vera Cruz em São Bernardo, sem condução (...) A Ruth está por conta, e com muita razão¹⁰⁷. O diretor Tom Payne havia se desculpado pois ela não rodaria mais nenhuma cena.

¹⁰⁶“Em 1945, com dezessete anos, funda, junto com Abdias do Nascimento o Teatro Experimental do Negro (TEM). Estréia com a peça "O Imperador Jones" de Eugene O'Neil, tendo o privilégio de Ter sido a primeira atriz negra a representar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Cinco anos depois recebe uma bolsa de estudos da Rockefeller Foundation e segue para os Estados Unidos, onde estuda teatro na conceituada Karam House e estagia na Harward University, em Washington. Ingressando na Karamu House aprende dança contemporânea e música instrumental. Trabalha como assistente de direção e iluminação em "Porgy and Bess". Ainda nos Estados Unidos é escolhida para viver Barbara Hellen no espetáculo "Dark of the Moon", de H. Richardson e W. Burney.”
<http://www.portalafro.com.br/ruthdesouzateatro.htm>, pesquisado em 15.02.2007

¹⁰⁷ *Cinelândia*, março 1953, p.17



Imagem 14 – Ruth de Souza e Henricão em cena de *Sinhá Moça* (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Havia muita indignação com o tratamento reservado a Ruth de Souza. Alberto Cavalcanti - que se disse responsável pelo convite que levou a atriz para a Companhia Cinematográfica Vera Cruz -, afirmou que até mesmo o cão Duque recebia salário mais elevado que o dela.¹⁰⁸ Em *A Cena Muda* um repórter alerta para uma distinção no tratamento da atriz:

“(...) não se sabe bem porque, talvez por preconceito de cor ou qualquer cretinice semelhante, até hoje não foi contemplada com um papel à altura de seus inegáveis recursos históricos”¹⁰⁹.

Mais de cinquenta anos após esta constatação, Ruth, que permanece atuante até hoje, reclama dos papéis estereotipados que lhe reservam (tal como o último, na macrossérie *Amazônia* da TV Globo, 2007) sempre permanecendo à margem do núcleo principal. O filme *Filhas do Vento* (ARAÚJO, 2003) é exceção, pois ela é uma das

¹⁰⁸ CAVALCANTI, Alberto, in *Alberto Cavalcanti*. Pellizzari, L. Valentinetti, C. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p.167

¹⁰⁹ *A Cena Muda*, 1.8.50

protagonistas. Sua trajetória artística é intimamente ligada ao preconceito; no auge da Vera Cruz, a atriz relata que, juntamente com Marisa Prado, ganhou título do tradicional Clube Paulistano, porém nesta oferta havia apenas uma ressalva: Ruth não poderia freqüentar a piscina.¹¹⁰

Dentro desta plêiade de casos, há lugar para a fábula da “Cinderela”, mulher bela e sofredora cujo destino reserva-lhe a redenção; este papel coube a Marisa Prado, nome artístico de Olga Costenaro (nome italiano “bem popular”, segundo Yolanda Penteado). A escolha do sobrenome “Prado” era para lhe conferir ares de paulista “quatrocentona”. Funcionária dos estúdios Vera Cruz (segundo José Luiz Francunha, assistente de montagem, e segundo Yolanda Penteado, datilógrafa) ela era designada pela imprensa como sendo a “*vaipirinha que virou estrela*”¹¹¹ e foi “descoberta” nos estúdios por Alberto Cavalcanti, que a transformou em “*estrela da noite para o dia*”¹¹². Yolanda Penteado se diz responsável por sua transformação em estrela pois levou-a ao *Mappin* onde foi maquiada, teve seus cabelos cortados e devidamente penteados¹¹³. José Luiz Francunha, produtor da Vera Cruz, conta o que veio a saber sobre esta “descoberta” :

“Ela era operária. A Marisa, aconteceu o seguinte, ela era louca por cinema (...). Então a Marisa Prado foi bater lá na Vera Cruz querendo emprego. Puseram ela na sala de montagem, como assistente de montagem, colando filme, colava o negativo, coisa assim. E começaram a fazer testes para o *Terra é Sempre Terra*, fazendo testes, testes, testes, e ela via, quando passava na moviola, ela via os testes, o resultado, e o comentário do Cavalcanti “e essa atriz, olha que horror; olha, tudo errado, ela faz isso assim, não sorri direito, não sei o que, não sei o que”. A Marisa era muito inteligente, então ela começou a guardar tudo aquilo. Até que um dia disseram “pôxa mas não tem ninguém nessa terra, não tem uma atriz, olha que porcaria”. E ela disse : “bom, olha aqui uma atriz. Eu estou à disposição, vocês não me vêem”. Aí o Abílio, ou o Cavalcanti, eu não me lembro qual dos dois – porque nessa época eu não estava na Vera Cruz, eles me

¹¹⁰ Em depoimento à autora, 4.03.2007.

¹¹¹ *Cinelândia*, fevereiro de 1954, primeira quinzena, p.34

¹¹² *A Cena Muda*, 29.8.50 “A Cinderela Brasileira”

¹¹³ PENTEADO, Y. Tudo em cor de rosa. Edição da autora, SP, 1977, pp.250-251

contavam – eu sei que “já para a sala de montagem”. Ela foi lá, se vestiu, fez um teste perfeito, e ela pegou o papel. Aí fizeram uma onda danada, a Cinderela do cinema brasileiro (...)”¹¹⁴



Imagem 15 – Marisa Prado em cena de *Terra é Sempre Terra* (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Terra é Sempre Terra lhe renderia o prêmio de melhor intérprete feminina, concedido pela Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos; completando a “fábula”, ela se casaria com o diretor Fernando de Barros. Sobre esse matrimônio, ela afirmava:

“O casamento é de fato muito bom. Toda moça normal sonha com isso, com um marido que a ame e compreenda, com um lar agradável e florido¹¹⁵”

¹¹⁴ Em depoimento à autora, 27.04.2006.

Após a derrocada da Vera Cruz, e findo o casamento com Barros, Marisa rumou para a Europa onde teve a chance de atuar em alguns outros filmes; mas foi uma curta e incipiente carreira internacional.

Outra “espécie” - embora bem mais rara – era a de estrelas brasileiras bem sucedidas além fronteiras, como é o caso de Leonora Amar, que contracenou com Cantinflas no filme *O Mago* e cuja “brilhante” carreira internacional era freqüentemente retratada pelas revistas¹¹⁶:

“Leonora Amar, a Bela Brasileira que venceu triunfalmente no México (...) onde foi muito bem recebida por todos os produtores”.¹¹⁷

Tendo em vista estes e tantos outros “*casos e acasos*” de estrelas e aspirantes ao estrelato - que não desejavam nada a não ser reconhecimento e fama -, não resta dúvida de que o comportamento de negação da carreira por Eliane Lage era surpreendente. Podemos perceber até certa afetação em afirmações do tipo “nunca sonhei ser estrela”. Este é o caso de Eliana Macedo (1926-1990), nome artístico de Ely de Souza¹¹⁸, sobrinha do diretor Watson Macedo e que estrelou várias chanchadas nos decênios 1940-50. Ela escreveu na coluna autobiográfica de *Cinelândia*:

“Nunca pensei em ser estrela. Há seis anos atrás eu não tinha a mínima idéia de ser artista de cinema (...). Um dia fui ao estúdio da

¹¹⁵ *Cinelândia*, fevereiro de 1954, segunda quinzena, p. 34

¹¹⁶ *A Cena Muda*, 17. 10.50, p.17 “Uma brasileirinha faz sucesso no México”.

¹¹⁷ *A Cena Muda*, 14.12.50, p.18. Outra matéria na revista, datada de 14.12.1950 (p.18), diz que Amar era atriz exclusiva da produtora de Raul Anda e seu primeiro filme havia sido “Desquite”, seguido pelo “Cuide de seu marido”. Em seguida ela fundaria uma produtora “Produções Sol” onde rodou “Curvas Perigosas”. Ainda segundo a revista, a atriz (nascida no RJ à 1 de março de 1926) havia partido para o México em 1943 e era casada com o *galã* argentino Luiz Aldas.

¹¹⁸ Iniciou carreira na Atlântida, atuaria nos seguintes filmes (durante os decênios 1940 –1950): *Titio Não É Sopa* (1959), *Alegria de Viver* (1958), *E O Espetáculo Continua*, *O Barbeiro Que Se Vira* (1957), *Rio Fantasia* (1957), *Doutora é Muito Viva* (1957), *Depois Eu Conto*, *Vamos com Calma* (1956), *Guerra ao Samba* (1955), *Sinfonia Carioca* (1955), *Nem Sansão Nem Dalila* (1954), *Malandros em Quarta Dimensão* (1954), *A Outra Face do Homem* (1954), *Amei um Bicheiro* (1953), *Carnaval Atlântida* (1952), *Aí Vem o Barão* (1951), *Aviso aos Navegantes* (1950), *A Sombra da Outra* (1950), *Carnaval no Fogo* (1949), *E o Mundo se Diverte* (1948).

Atlântida Cinematográfica visitar o meu jovem tio Watson Macedo (...)¹¹⁹

Segundo a atriz esta visita “desinteressada” ao tio lhe rendeu o convite para fazer um teste para o próximo filme que ele iria dirigir. A princípio ainda “espantada” com a novidade, ela questionou o convite por não ser suficientemente “bonita” para o ofício. Diante desta exacerbada modéstia, o tio haveria prontamente afirmado:

“Vou fazê-la a mais popular estrela do cinema brasileiro – ou não me chamo Watson Macedo!”¹²⁰

Tendo em vista esta “insistência”, Eliana Macedo não teve outra saída senão acatar a decisão de Macedo, com determinação e perseverança:

“Vieram dias de trabalho estafante que só o sucesso compensa. O sucesso, convenhamos, o vil metal. Não tive mais dúvidas. Empenhei-me na tarefa de ‘ser atriz’, pelo menos uma vez, já que a idéia era essa: eu ‘aparecer’ em um filme satisfazer o capricho do meu tio, e nada mais (...) o público generoso que me obrigou a permanecer no cinema”¹²¹.

Grande estrela da Atlântida onde atuou em comédias populares, em 1953 ela reclamava papéis “à altura” de sua capacidade artística, e igualmente “*argumentos melhores e de papéis mais ricos de conteúdo*”¹²². Em julho 1954, em reportagem intitulada “*Glamour só na tela*”, ela afirmava viver “*discretamente*” em Niterói, “*residindo num recanto tranqüilo(...) onde quase não chegam os ecos da notoriedade nem os reflexos multicoloridos da publicidade*”. O repórter prossegue elogiando sua postura “*discreta e reservada*”, afirmando que a atriz “*se mostra encantadora como sempre, não obstante a simplicidade dos seus trajes domésticos*”. Os referidos “*trajes domésticos*” – conforme estampados nas fotografias da matéria – era um luxuoso vestido

¹¹⁹ *Cinelândia*, agosto 1952, p.14

¹²⁰ *Ibid*, p.14

¹²¹ *Cinelândia*, agosto 1952, p.14

¹²² *Cinelândia*, setembro 1953, primeira quinzena, p.27

“Araçary de Oliveira é uma formosa jovem da terra de Iracema que desde cedo se apaixonou pela sétima arte. Para essa morena bonita, de ademanes e olhar feiçiteiros, o cinema é uma arte bastante séria que deve ser cultivada com a mesmíssima devoção exigida dos virtuosos da música (...).”¹²⁵



Imagem 18 – Araçary de Oliveira. A Cena Muda, 4.1.51, p.10 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

A atriz foi casada com o cineasta Lima Barreto¹²⁶, mas malgrado toda uma mencionada dedicação o nome de Araçary de Oliveira não permaneceu no imaginário

¹²⁵ *A Cena Muda*, 4.1.51, p.10

¹²⁶ Lima Barreto foi assim definido pelo escritor Sérgio Augusto: “Andarilho, autodidata, radialista, jornalista e escritor, Barreto (1906-1982), paulista de Casa Branca, foi uma das personalidades mais fascinantes do cinema brasileiro”.
<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/cinema/atordp/limab/apresent.htm>, pesquisado em 10.11.2007

dos espectadores, salvo raras exceções. Em seus últimos anos de vida, ela negava o passado cinematográfico e se recusava a falar sobre o assunto.¹²⁷

Dentro desta plêiade de aspirantes ao estrelato, havia aquelas de vocação “hereditária”, como é o caso de Antoniette Morineau, filha da famosa Henriette Morineau, francesa radicada no Brasil, fundadora da Companhia de Teatro “Artistas Reunidos” e considerada uma “dama” do teatro¹²⁸. A consangüinidade era freqüentemente mencionada pela imprensa até mesmo no título da reportagem: “*Antonietta Morineau. Tem sangue de artista*”:

“Henriette, que tentara afastar Antonietta do palco, nem por sombra sonhava que, nas noites insones de menina moça, sua filha lia Rostand no original e declamava Aiglon de tal maneira que faria inveja a uma Bernhardt. E Antonietta nos conta: Quando declarei a mamãe que meu desejo era de ser artista, sob o véu de um sorriso triste, percebi que a notícia não a desagradava¹²⁹.”

Ainda segundo a reportagem, o convite para atuar ocorreu durante uma apresentação da referida Companhia teatral, quando surgiu no seu camarim “*um senhor gordo, com sotaque italiano e que se apresentou como Mário Civelli, produtor da cinematográfica Maristela (...)*”. Antoniette estreou em *Presença de Anita* iniciando uma carreira relâmpago onde não receberia os aplausos esperados. Seu destino foi contrário aquele então imaginado pela imprensa:

¹²⁷ Durante o processo de pesquisa cheguei a procurá-la, mas ela se negou a me conceder uma entrevista sobre sua experiência cinematográfica.

¹²⁸ Localizar Antoniette foi uma tarefa trabalhosa. Consegui falar com seu ex marido que mora no Rio de Janeiro e que me informou que seria extremamente difícil contatá-la pois ela mora no interior do estado e não possui aparelho telefônico. Passados alguns dias ele me telefonou para passar um telefone de recados onde inutilmente deixei mensagens com uma moça que se intitulou como uma “espécie” de filha de criação. Nunca recebi um retorno de Antoniette, apenas o recado que não tinha nada para falar sobre a experiência cinematográfica. Eu insisti e enviei uma carta – explicando meu propósito – que nunca me foi respondida. A moça incumbida de passar os recados disse que ela não tem telefone pois não quer ser encontrada e que dificilmente aceitaria me receber.

¹²⁹ *A Cena Muda*, 15.2.51, p.6, é bastante comum alterações nas grafias de nomes de atores e atrizes nos periódicos consultados, Eliane Lage, por exemplo, pode ser Eliana Laje, assim como Antoniette pode ser Antonieta.

“Seu futuro é brilhante e promissor. Nada como aproveitá-lo. E Antonieta é uma moça sonhadora, cheia de idéias – e tudo fará para vê-los realizados. Porque talento e capacidade não lhe faltam¹³⁰.”

Houve uma tendência no cinema brasileiro em retratar o exotismo da fauna e da flora brasileiras (provavelmente visando um público estrangeiro); neste nicho havia espaço para que florescessem estrelas nacionais que se adequassem à fábula de “A Bela entre as Feras”. Papel que, sem dúvida, coube à Andrea Byard:

“Louríssima e nova estrela brasileira que passou meses e meses nas selvas brasileiras, em contato permanente com índios Camauras e Calapalos, voltou encantada com a docilidade destes, que nunca haviam visto mulher branca tratando-a como uma verdadeira deusa da floresta.”¹³¹

Presença freqüente nas revistas brasileiras da década de 1950, ela era considerada como “*A nossa Dorothy Lamour*”, muito embora em “*versão loura e melhorada*”; Byard era apresentada como uma grande estrela que se lançava em carreira internacional apesar de ainda desconhecida do público brasileiro:

“Os nossos fans não puderam ainda admirar a sua atuação na tela, mas Andrea Byard, já foi programada para o público de Cannes, com a estréia de “*Naked Amazon*”, no célebre Festival que ali se verifica anualmente.”¹³²

Dentro da colocação costumeira “nunca pensei” em fazer cinema, Byard afirma que “consentiu” ser atriz devido à insistência: “*nem lhe passara pela cabeça fazer parte daquela expedição ou de cinema. A insistência foi tão grande que ele (Zgmunt) acabou convencendo-a, e à família de que deveria aceitar um papel na película*”. Byard gostou tanto da experiência de filmar na selva que – em matéria retrospectiva de final de ano – afirmava sonhar passar o Natal “*em meio à jungle Amazônica*” e anunciava que seu próximo filme (não há registro

¹³⁰ *A Cena Muda*, 15.2.51, p.6

¹³¹ *Cinelândia*, junho 1953, primeira quinzena, p.50

¹³² *Cinelândia*, maio 1954, segunda quinzena, p.34

que tenha sido realizado) também seria rodado em locação “selvagem”. Dirigido pelo marido Jeff Mitchel e com o título provisório de *Fugitivos no Inferno Verde*, o filme seguiria o gênero de aventuras conforme Byard o descreve:

“É esta uma iniciativa bastante audaciosa da nossa parte, pois, sendo o enredo repleto de ação e de aventuras, teremos ali cenas altamente dramáticas, algumas delas, com animais selvagens, tão arriscadas e cheias de peripécias como jamais foram feitas, nem mesmo pelo pessoal de Hollywood”.¹³³

Integrando esses “tipos” assumidos pelas atrizes (ou pela imprensa que as divulgavam), havia as que haviam “lutado” contra o preconceito da família, que não via com bons olhos a carreira cinematográfica. Eis o caso de Fada Santoro:

“(…) enfrentou a oposição da família, enfrentou platéias difíceis, trocou o teatro pela boite, a dança pelo canto (...) num desses espetáculos foi buscá-la Raul Roulien, que andava à procura de uma morena jovem, bonita e escultural para o mais importante papel do filme que planejava fazer, “Jangada”(…).¹³⁴”

¹³³ *Cinelândia*, dezembro 1953, segunda quinzena, pp.34 e 35

¹³⁴ *Cinelândia*, julho de 1952, p.04



Imagem 19 – Fada Santoro. Cinelândia, outubro de 1953, segunda quinzena, p.42 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Vencida a resistência inicial da família, Fada se transformou numa estrela popular; em 1952 - e com sete filmes estrelados -, ela angariou três prêmios, elogios da crítica e chegava a receber cerca de cinquenta cartas de fãs por dia¹³⁵. O estrelato, entretanto, não roubara de Fada sua “doçura simples de moça brasileira”; em termos de atuação ela era versátil podendo assumir uma postura tão “vampiresca quanto Heddy Lamar”.¹³⁶ Em entrevista intitulada “A Fada que não quer ser mais ingênua”, ela reivindicava melhores papéis de “heroínas dramáticas papéis de verdadeira responsabilidade artística, a fim de

¹³⁵ Cinelândia, julho de 1952, p.04

¹³⁶ Cinelândia, outubro de 1953, segunda quinzena, p.42

que, eu própria, avalie melhor a minha vocação de atriz”.¹³⁷ Na sessão autobiográfica “*Eu sou Assim*” de *Cinelândia*, Fada - que então já havia participado de dez filmes e ganhado o “*Saci*” de melhor atriz (prêmio concedido pelo jornal *O Estado de S. Paulo*) -¹³⁸, inicia detalhando seus predicados físicos para em seguida demonstrar erudição:

“Tenho 1,62 de altura e peso 55 quilos. Gosto de ler Veríssimo, Somerset Maughan, Pearl Buck são meus preferidos (...) Aprecio a vida do lar (...) Pretendo me casar e ter filhos (muitos). Julgo o amor necessário (...) Absolutamente não pretendo deixar o cinema (...) Gosto de cinema mas nunca pensei em ser artista. Já recebi vantajosas propostas de São Paulo, mas nenhuma ainda me agradou o suficiente para abandonar o Rio de Janeiro”.¹³⁹

Saciando a curiosidade de europeus pelo exotismo brasileiro, temos Vanja Orico, atriz que atuava, cantava e dançava; quando foi à Cannes, ela dançou frevo na praia para marinheiros americanos - episódio divulgado em *Cinelândia* -, recebendo o sugestivo apelido de “*La petite sauvage du Brésil*”; uma estrela brasileira que “*revolucionava as areias de Cannes com o ritmo do frevo*”.¹⁴⁰ Orico, que surge no Brasil em *O Cangaceiro* (Barreto, 1952), estreara com uma pequena participação no filme italiano *Mulheres e Luzes* (*Luci del Varietà*, 1951), de Alberto Lattuada, no qual sua atuação se restringia a cantar e dançar. A imprensa propagandeava que Orico tinha sangue de índio e a considerava “*a mais brasileira das nossas artistas internacionais*”¹⁴¹; ela era filha do diplomata Oswaldo Orico e havia estudado teatro em Paris (com René Simon) e canto em Roma, luxos que a carreira do pai lhe proporcionou:

“Vanja fêz questão de nos declarar que está disposta a não surgir na tela como uma “raiz selvagem”, e sim num papel bem feminino, de

¹³⁷ *Cinelândia*, outubro de 1953, segunda quinzena, p.42

¹³⁸ Os filmes, segundo a atriz, seriam os seguintes: *Escrava Isaura*, *Pecado de Nina*, *Tocaia*, *Milagre de Amor*, *Areias Ardentes*, *Barnabé Tu és Meu*, *Força do Amor*, *Agulha no Palheiro*, *Perdidos de Amor* e *Nem Sansão, nem Dalila*.

¹³⁹ *Cinelândia*, novembro 1953, primeira quinzena, p.44

¹⁴⁰ *Cinelândia*, junho 1953, segunda quinzena, p.43

¹⁴¹ *Cinelândia*, novembro 1953, segunda quinzena, p.43

linha dramática de preferência, e que lhe permita evidenciar um pouco de sex-appeal¹⁴².”



Imagem 20 – Vanja Orico. Cinelândia, junho 1953, segunda quinzena, p.43 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Como contrapartida, temos a atriz Doris Monteiro, uma estrela da “gema”, eminentemente urbana, verdadeiro símbolo da mulher carioca “moderna”. Caracterizada pela imprensa como sendo um “broto de Copacabana”, ela assim concedia sua “primeira entrevista como estrela de cinema”:

“E para início de conversa, devo declarar que tudo isto me parece um sonho! É a concretização dos meus desejos desde criança. Quando

¹⁴² *Cinelândia*, novembro 1953, segunda quinzena, p.43

pequena não gostava muito de bonecas. Divertia-me vestindo-me de moça (...).¹⁴³

Monteiro teria recusado uma proposta da Vera Cruz para estrear *Luiz Apagada* e também uma oferta da Atlântida, para finalmente aceitar convite de Alex Viany que a convencera “a aceitar um dos papéis principais, dizendo que eu seria a intérprete ideal. Nem queria ‘tests’, só minha assinatura num pedaço de papel”.¹⁴⁴

No âmbito daquelas que, originalmente cantoras, se transformavam em atrizes, temos Carmélia Alves, comumente conhecida como sendo a “rainha do baião” e que havia representado números em vários filmes, dentre eles *Tudo Azul*, *Agulha no palheiro* e *Está com tudo*¹⁴⁵:

“E sempre sonhei em trabalhar no cinema – diz Carmélia – Desde pequena essa foi minha ambição. Era fã “no duro”, escrevia aos artistas de Hollywood pedindo fotografias, colecionava-as”.¹⁴⁶

Enquanto Eliane Lage afirmava ter adorado filmar na então selvagem Ilhabela, Maria Fernanda, filha da poetisa Cecília Meirelles, reclamava da falta de conforto durante as filmagens de *Luiz Apagada*, pois, segundo a atriz, na Ilha onde rodaram alguma cenas do filme era tudo “por demais primitivo”¹⁴⁷. A imprensa anunciava promissoras perspectivas de sua carreira internacional:

“Quando vocês estiverem lendo estas linhas, Maria Fernanda já deverá ser uma das mais interessantes figuras americanas em Hollywood. Terá viajado para lá com Glenn Ford (...)”¹⁴⁸.”

¹⁴³ *Cinelândia*, novembro 1952, p.26

¹⁴⁴ *Ibid*, p.26

¹⁴⁵ *Cinelândia*, maio 1953, p.16

¹⁴⁶ *Cinelândia*, dezembro 1953, p.26

¹⁴⁷ *Cinelândia*, junho 1953, primeira quinzena, p.48

¹⁴⁸ *Cinelândia*, outubro 1953, primeira quinzena, p.55

O sonho de reconhecimento internacional era na maior parte das vezes frustrado. O escritor Ruy Castro, em biografia de Carmem Miranda, ilustra o caso de dois atores pioneiros do cinema brasileiro – Lia Torá e Olympio Guilherme - que se aventuraram além fronteiras em 1920:

“O retumbante concurso de fotogenia “feminina e varonil”, que empolgava tantos corações, inclusive o de Carmen [Miranda], tinha sido um golpe da Fox para ganhar publicidade de graça no Brasil. Sem dúvida, Lia fora levada sob contrato para Hollywood como prometido – mas na condição de figurante (...) Não passou fome, como milhares de outras jovens na sua situação em Hollywood (...) Em 1931, deu adeus a Hollywood e voltou para o Brasil¹⁴⁹.”

Olympio Guilherme almejava se tornar um *Valentino da sua geração*¹⁵⁰; não conseguiu em Hollywood nada mais que um miserável salário de figurante. Seria o próprio ator que descreveria - anos mais tarde – as sérias provações que passara, ficando até mesmo impossibilitado de se alimentar dignamente: “*não como a fome sórdida, sem poesia, esfarrapada e trágica, de cidades como Londres, Paris ou Chicago*”, mas aquilo que ele descreveu como sendo uma fome típica de Hollywood: “*que se barbeia duas vezes por dia, a fome dandy, que sorri e passeia pelo Sunset Boulevard à tardinha, com uma flor na lapela.*”¹⁵¹

Uma vez situada a proposta de industrialização do cinema paulistano e nomeados alguns dos personagens dessa complexa trama, é dado o momento de uma análise mais detida da trajetória de Eliane Lage – que foi parte integrante desse importante capítulo do cinema brasileiro – e é o tema da Seqüência IV.

¹⁴⁹ CASTRO, R. *Carmen*. Cia das Letras, SP, 2005, pp.66 e 67

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ GUILHERME, Olympio. apud. CASTRO, Ruy. *Carmen*. Cia das Letras, SP, 2005, pp.67

Sequência IV

Eliane Lage

“Uma cronologia linear realmente existe em nossas vidas (nasci, fui crescendo, etc... e, cotidianamente acordo, me visto, me alimento, etc...), mas também existe um embaralhar contínuo e constante dentro de nossas mentes, pois enquanto me lavo no chuveiro, lembro-me de minha infância, de ontem à noite, penso no que farei daqui a pouco, temo pelo que pode me acontecer daqui a seis meses... No plano do senso-comum, o cinema nos levou a compreender isso mais facilmente, ao tratar a temporalidade como ela é, não linear, não definitiva, mostrando-a através de uma fragmentação de flashbacks, simultaneidade de imagens, imagens que se cruzam, etc.”

Vavy Pacheco Borges

cena 1. Breve percurso de vida

Eliane Margaret Elisabet Lage, filha de pai brasileiro (Jorge Ivan Lage, 1907-1969) e mãe inglesa (Margareth Hodge, 1908-1979), nasceu em Paris no ano de 1928, onde residia sua avó materna (Mabel Hodge) e veio logo em seguida para o Brasil. Após a separação dos pais e o retorno de sua mãe à Europa, ela vai morar numa Ilha situada no litoral carioca, pertencente ao seu avô paterno – Antônio Martins Lage, comumente conhecido como “Tônico” – um milionário proprietário de estaleiros, de companhia de navegação marítima e de minas de carvão, dentre outros incalculáveis bens materiais.



Imagem 21 – Vista da Ilha de Santa Cruz (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Nessa Ilha – denominada Ilha de Santa Cruz - também morava seu tio avô Henrique Lage e sua esposa, a cantora lírica italiana Gabriela Besanzoni¹. Henrique detinha o comando das empresas da família administrando a Companhia Nacional de Navegação costeira e os estaleiros instalados na Ilha do Viana (ligada à Ilha de Santa Cruz por meio de uma ponte). Em 1933, ele e a esposa se transferem para uma casa no continente, onde se localiza atualmente o denominado Parque Lage; em 1936 - demonstrando ousadia e pioneirismo - ele fundou a Companhia Nacional de Navegação Aérea – dedicada ao transporte e construção de aeronaves, podendo ser considerado o precursor desse ramo no Brasil.



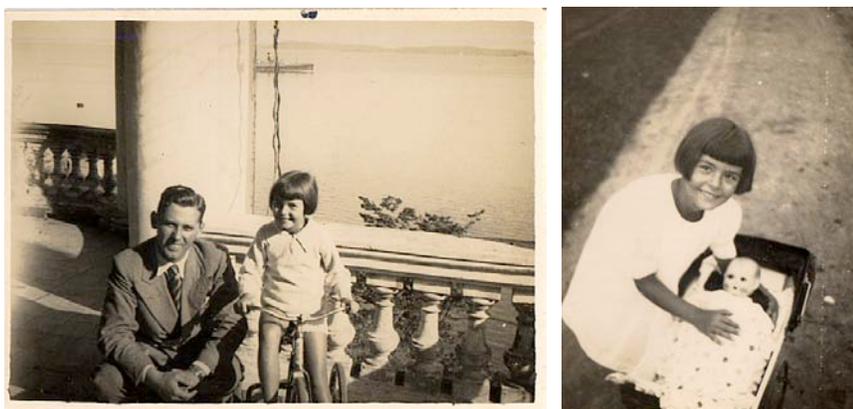
Imagem 22 – Gabriela Besanzoni, esposa de Henrique Lage, tio avô de Eliane Lage

(fonte:

www.brasilcult.pro.br/leilao/universal/leilao02_a.htm, pesquisada em 21.10.2007)

Numa infância caracterizada pelo afastamento da mãe, Eliane Lage era cuidada por uma governanta inglesa e um mordomo espanhol, sendo que o pai – que vivia no continente - vinha periodicamente visitá-la.

¹ Sobre a carreira de Besanzoni: “In the 1910s and ‘20s Besanzoni was a star of the Teatro Colón in Buenos Aires and other South American opera houses. Her roles included Dalila, Carmen, Amneris, Lola, La Cieca, Preziosilla, Marina, Leonora in La Favorita, Mignon, Adalgisa, Isabella in L’Italiana in Algeri, not to forget the roles in the first performances of Zandonai’s Francesca da Rimini and Marinuzzi’s Jacquerie. She returned to sing at the Colón until 1935. The artist also appeared at the Met opposite Caruso in the season 1919/20, but she was not successful. She also made guest appearances at the opera houses of Chicago, Havana and Berlin. Carmen was the role that brought her fame and it was this part she chose for her farewell performance at the Terme di Caracalle in Rome (1939). After her retirement she dedicated herself to teaching.” http://www.cantabile-subito.de/Mezzo-Sopranos/Besanzoni__Gabriella/hauptteil_besanzoni__gabriella.html, pesquisado em 29.12.2007



Imagens 23 e 24 – Eliane Lage e o pai na varanda da residência da Ilha de Santa Cruz; Eliane Lage brincando na Ilha de Santa Cruz (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Aos sete anos, ela passa a freqüentar o tradicional *Colégio Notre Dame de Sion*, localizado no Cosme Velho, bairro carioca, onde - pela primeira vez - passa a conviver cotidianamente com outras crianças. Nessa época, devido à demissão de sua governanta “Miss Haris”, ela inicia uma série de temporadas na Fazenda Empyero (situada em Leme, estado de São Paulo), propriedade de Yolanda Penteadó².



Imagem 25 – Eliane Lage na Fazenda Empyero (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

² Na época da fundação da Vera Cruz, como mencionei anteriormente, Yolanda Penteadó era esposa de Cicillo Matarazzo. Ela atuou como fazendeira, mecenas das artes e “socialite”, uma mulher de suma importância no cenário artístico cultural brasileiro. Alberto Cavalcanti (na epígrafe de sua autobiografia) a definiu como sendo “A primeira dama da nossa terra”. Sérgio Buarque de Holanda narrou a rotina de Yolanda na Fazenda Empyero “(...) às cinco, no máximo às cinco e meia, da manhã, ela já percorria as plantações, atenta ao que reclamasse cuidados. O fato é que, a fazendeira, filha e neta de fazendeiros (...) ela soube sustentar e aumentar a produtividade da terra que muito moça ainda teve entregue à sua responsabilidade. *Tudo em Cor de Rosa*, Edição da Autora, São Paulo, 1977, p.16

Em 1936, Eliane Lage viaja para a Europa acompanhada pela avó paterna Elisabeth Pérrain, onde já se encontrava Jorge Lage resolvendo os trâmites legais para oficializar sua separação matrimonial. Elas ficam em Paris alguns dias e seguem para a Villars-sur-Ollon – na Suíça - onde Eliane Lage permaneceu interna durante um ano no “Le Genisé”, uma Home d’enfants (espécie de colônia de férias).



**Imagem 26 – Eliane Lage na Suíça
(Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).**

De volta ao Brasil em 1937, ela vai para o internato do *Notre Dame de Sion*, localizado em Petrópolis onde permaneceu durante oito anos. Em 1941, ocorre um revés no espólio da família com a morte de Henrique Lage (seu tio avô), conforme ela nos conta:

“[Henrique Lage] Deixou tudo que havia herdado do pai, ilhas, estaleiros, navios, os ITA, salinas no Nordeste, minas de carvão em Santa Catarina, e o Parque Lage, para a mulher, Gabriela Besanzoni, que era italiana. Como o Brasil mergulhara em plena Segunda Guerra

Mundial e a Itália era país inimigo, o governo simplesmente confiscou tudo³.”

Ao completar onze anos ela reencontra a mãe no Rio de Janeiro (Margareth já se encontrava casada pela segunda vez com um inglês que ela denomina simplesmente por “Bobby”). Devido à entrada da Inglaterra na Segunda Guerra Mundial, eles permanecem temporariamente no Brasil. Eliane vai morar com os dois, mas - como continuava interna em Petrópolis – essa convivência se intensificaria apenas depois de sua formatura no colegial, quando retorna ao Rio de Janeiro e passa a freqüentar o *Licée Français*. Findo os estudos, ela trabalha voluntariamente no Morro Dona Marta (por sugestão da mãe).



Imagem 27 – Eliane Lage reencontra a mãe no Rio de Janeiro (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

³ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*, Ed. Brasiliense, SP, 2005, p.115

Com o término da Guerra, Bobby retorna à Inglaterra para dar prosseguimento à sua carreira diplomática. Em 1948, Margareth e Eliane vão ao seu encontro; seu primeiro posto diplomático foi em Bucareste - na Romênia. Mais uma vez compelida a ficar separada da família, Eliane permanece durante um ano em regime de internato num colégio de enfermagem na Inglaterra; durante as férias ela vai para Paris, passar uns dias na casa da avó Elisabeth. O próximo posto designado para Bobby foi em Atenas - na Grécia - país que se encontrava em plena Guerra Civil (1946 – 1949); Eliane os acompanha e vai trabalhar com refugiados (oriundos de aldeias ao norte do país).

Em setembro de 1949 – depois de dois anos afastada do Brasil - Eliane Lage decide voltar e sua avó (Elisabeth) lhe fornece a passagem. Chegando ao Rio de Janeiro, vai morar em companhia da avó e consegue emprego como professora na Escola Americana, situada no Leblon, onde trabalha durante dois meses. Nas férias, ela vai para a Fazenda Empyreo e também para o Guarujá. Quando passa alguns dias em São Paulo, conhece Tom Payne em almoço oferecido por Yolanda Penteado (encontro que irei analisar mais adiante). Na “vida real”, seu romance com Tom Payne causou conflitos com Yolanda (que, segundo conta Eliane, se opunha ao romance).



Imagem 28 – Eliane Lage e Tom Payne
(Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Numa vida entrelaçada por filmes, eles namoram durante as filmagens de *Caiçara* e se casam durante *Ângela* (segundo filme protagonizado por Eliane Lage); como fruto desse relacionamento amoroso eles tiveram três filhos - Vivien (1953), Vanessa (1956) e Thomas (1960) - e Eliane Lage atua em cinco filmes - *Caiçara*, *Ângela*, *Terra é Sempre Terra* e *Sinhá Moça* – sendo que os três últimos foram dirigidos por Tom Payne.



Imagem 29 – Eliane Lage com o troféu Saci por sua atuação em *Ravina*, Vanessa (à esquerda), Tommy (no colo) e Vivien à direita. (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Pouco depois, no auge de sua beleza física - aos trinta e um anos de idade - ela desaparece dos *écrans* cinematográficos. Entretanto, mais do que reafirmar - como vem fazendo a crítica cinematográfica há décadas -, que ela teria abandonado o cinema, cumpre indagar: não teria este a abandonado? Não apenas a Eliane Lage e a Tom Payne, mas a tantos outros técnicos, atores e atrizes envolvidos em um curto, porém determinante, surto cinematográfico paulistano?

Em 1953, *Cinelândia* noticiava um dos vários projetos de Tom Payne que não iriam para frente: tratava-se um *western* dirigido por Anselmo Duarte e do qual não restaram registros⁴; em 1957, Tom trabalhou como ator no filme *Escravos do Amor das Amazonas* (*Love Slave of the Amazons*), dirigido por Curt Siodmark, numa produção da

⁴ *Cinelândia*. setembro 1953, segunda quinzena, p.49

norte-americana Universal Pictures⁵. Após a bancarrota da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o casal fixa residência na praia do Tombo, em Guarujá, litoral sul de São Paulo. Lá, Tom Payne passa a se dedicar à construção civil e ao antiquariato.

Quando o casamento termina – em 1965 - Eliane Lage batalhou arduamente (conforme afirma em entrevistas e também na autobiografia) para sustentar seus filhos. Sem o respaldo da fortuna que sua família outrora tivera, ela foi em busca de diversos tipos de trabalho para se manter: foi tradutora, guia turístico e vendedora. Na década de 1960, morando em Petrópolis, ia ao Rio de Janeiro diariamente, para vender Enciclopédia Britânica. Será que algum morador, ao abrir sua porta para receber Eliane Lage, reconhecia no seu semblante aquele de uma atriz? Ou teria passado tempo suficiente para esquecê-la?

Em 1977, Eliane se muda para o interior de Goiás, onde reside até nossos dias. Isso selou seu destino nas décadas subseqüentes; sua imagem pública desapareceu gradativamente (salvo raras aparições na imprensa). Talvez o *leit motiv* nas falas de Eliane Lage – de que nunca pretendia fazer cinema e que uma vez no cinema, desejava-o em um plano inferior de prioridades - fosse de fato preponderante; pode ser também que sua postura de desprendimento fosse fruto apenas da publicidade dos estúdios (hipótese pouco provável).

Desde a estréia de *Eliane* e do lançamento de *Ilhas, veredas e buritis* ela passou a freqüentar inúmeras homenagens que lhe prestaram em Festivais no Brasil e também na Europa (*Festival des Trois Continents*. Nantes, 2005⁶) ou até mesmo no Palácio do Planalto onde recebeu a comenda de mérito cultural, oferecida pelo governo brasileiro. Parece-me que, falecido Payne, o cinema passa a ter relativa autonomia na vida de Eliane Lage, não sendo mais diretamente associado à sua paixão e ao fracasso desta, mas sim como um episódio em sua vida que passa a ter significação por si mesmo.

⁵ Curt Siodmark (1902 – 2000), escritor, diretor e roteirista alemão. Dentre várias obras escreveu o Best seller *Donavan's Brain* (1943).

⁶ Ela foi assim descrita pelo jornal do « Festival Cinemas dès 3 Continents » em Nantes: « Uma mulher sorridente de cabelos brancos, Eliane Lage perambula discretamente pela Cosmopolis. Mesmos os cinéfilos e os brasileiros mal a reconhecem. Depois de seus minutos de fama no início dos anos 50, muito tempo passou. A atriz que teve reputação mundial em apenas cinco anos, conta, sem reserva seu percurso .»

Tom Payne, por sua vez, continuou tentando prosseguir carreira cinematográfica. Em 1970 ele escreveu o roteiro de um filme de ação que seria estrelado por Vera Fischer e por seu filho Thomas, projeto que não sairia do papel. Ele nunca mais filmaria até sua morte (aos 83 anos de idade) ocorrida em 1996⁷.



Imagem 30 – Tom Payne no set de filmagem (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

⁷ O jornal O Estado de S. Paulo (em 17.9.1996) publicou uma nota sobre a morte de Tom Payne onde menciona suas tentativas fracassadas de retomar a carreira; a notícia atenta ao fato que ele morreu poucos dias antes de iniciar uma grande homenagem à Vera Cruz, organizada pelo Festival de Biarritz, na França.

cena 2. Nasce uma estrela

Eliane Lage não teve nenhuma formação artística, mas entrou para o cinema brasileiro de forma triunfal. Durante alguns anos – principalmente entre 1950 e 1955 - ela rendeu muito assunto para artigos, matérias e entrevistas que reiteravam sistematicamente a fábula da jovem, bela e bem nascida mulher que não fazia outra coisa senão negar sistematicamente a importância do cinema na sua vida pessoal. A imprensa teve papel fundamental na gestação da *estrela* Eliane Lage e - analisando as publicações da época - nos é possível perceber os elementos que lhe conferem forma.



Imagem 31 – Eliane Lage com cãozinho, ao fundo estúdios da Vera Cruz em construção (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Se a Companhia Cinematográfica Vera Cruz pretendia ser um dos maiores empreendimentos cinematográficos de todos os tempos, Eliane Lage foi o carro chefe de seu sistema estelar. Embora pudesse optar escolher dentre atrizes já atuantes, a Vera Cruz quis revelar um “rosto novo” para estelar seu primeiro filme.

“Finalmente, foi escolhida a principal figura do celulóide inicial da Vera Cruz, de São Paulo. Trata-se de uma jovem pertencente ao melhor nível da sociedade, sta. Eliana Laje (sic).⁸”

Em 1950, o programa do Teatro Brasileiro de Comédia [TBC] publicou uma das primeiras fotografias de divulgação da atriz. Trata-se de uma pequena fotografia em plano americano, cujas legendas denotam o intento de divulgar Eliane Lage como sendo uma revelação:

“Eliane Lage, protagonista de *Caiçara*, um nome ontem desconhecido e que dentro de poucas semanas será consagrada pelo público brasileiro como uma das nossas maiores revelações artísticas de todos os tempos⁹.”

⁸ *A Cena Muda*, 21.03.1950, p.13

⁹ Numero dezenove, 1950.



ELIANE LAGE, protagonista de «Caçara», um nome ontem desconhecido e que dentro de poucas semanas será consagrada pelo público brasileiro como uma das nossas maiores revelações artísticas de todos os tempos.



Imagem 32 – Programa do Teatro Brasileiro de Comédia, nº 19, 1950. (Fonte: acervo pessoal Hélio Eichbauer).

Sua imagem não poderia surgir deslocada de um contexto que a legitimasse, sendo assim publicavam-se informações buscando situar *quem era* Eliane Lage: o que ela fez antes de entrar no cinema, como decidiu optar pela carreira, etc. A maneira como foi estruturada sua “biografia” na imprensa muito se assemelha a um enredo cinematográfico. Alguns temas foram (e ainda são) amplamente explorados, dentre eles podemos destacar sua origem abastada, sua negação do estrelato e seu despojamento, sua paixão pelo marido, o fato de ser uma mãe dedicada, sua opção por uma vida reservada e o gosto pela natureza.

Eis uma tentativa de situar sua trajetória:

“Eliane Lage nasceu no Brasil. Passou toda a sua meninice no Rio, brincando em Copacabana, tomando sol e imaginando coisas, menos uma: jamais pensou em se tornar estrela de cinema. Estudou no Colégio Sion, mocinha, partiu para a Europa. Viveu na França, na Itália, na Grécia. Durante dois anos, sua beleza clássica viveu sob o sol grego, seu perfil se confundiu com os da estátuas que nem o tempo, nem a guerra conseguiram destruir o que ainda são marcas de uma civilização que morreu. Depois, veio a saudade. Eliane sentiu falta do Brasil. Arrumou as malas, pegou o navio, desembarcou no Rio de Janeiro. Quando voltava, nem sonhava que estava na iminência de ingressar no cinema, estrelar um filme, tornar-se um nome famoso nos quatro cantos do Brasil. Quando Eliane chegou o assunto do dia era o cinema nacional, Cavalcanti chegara pouco antes, a Vera Cruz acabava de nascer. Tom Payne também chegara há pouco. E foi encarregado de “descobrir” a “Marina” do primeiro filme do estúdio bandeirante. O destino mascara um encontro entre o cineasta e a futura “estrela”, num jantar elegante, na residência dos Matarazzo. Tom viu Eliane e não teve dúvidas de que ela seria a grande “estrela” do cinema nacional. Eliane resistiu algum tempo. Mas acabou fazendo o “test”. O resto da história é coisa velha, já conhecida (...). O romance que se esboçara durante as filmagens do “Caíçara”, culminou com um casamento romântico entre a “estrela” e o diretor, no interior gaúcho, onde se encontravam “in location”¹⁰.”

O fato de descender de uma “família tradicional” - muito embora o império Lage começasse a ruir no pós-guerra (devido ao espólio de Henrique Lage, conforme mencionei anteriormente) – a “fortuna” familiar alimentava farto anedotário publicado sobre a atriz.

A revista *Foco*¹¹, em julho de 1951, traz na capa uma fotografia dela acompanhada de um pequeno texto de apresentação que faz menção às suas origens familiares: “*Eliane Lage é carioca, filha de uma das mais importantes famílias do Rio de Janeiro*”¹². Já *A Cena Muda*, tecendo algumas considerações sobre atrizes brasileiras diz que Tônia

¹⁰ *A Cena Muda*, 31.5.51, p. 4

¹¹ *Foco*, Ano I, numero 2. São Paulo, julho 1951. Capa

¹² Esse texto de apresentação diz que Eliane Lage se interessava por teatro e que freqüentou na França o curso de Jean Louis Barrault; sabemos que Tônia Carrero freqüentou esse curso, mas não foi o caso de Eliane Lage. Talvez tenha sido alguma confusão do repórter ou, quem sabe, uma “licença poética” para conferir mais legitimidade aos anos antecedentes do cinema.

Carrero “*é muito bonita, muito inteligente*”; em seguida - ao se referir a Eliane Lage - não tece nenhum elogio à sua beleza propriamente mas à sua condição social, pois a atriz teria “*muitos milhões em seu pé de meia.*”¹³ Em outra edição de *A Cena Muda* seu status social é novamente abordado: “*Eliane descende de grandes burgueses, mas não é granfinizada, felizmente*”¹⁴. Luelina Passos – provável paródia da colunista de cinema norte-americana Louella Parsons¹⁵ - em artigo intitulado “*Desvendando mistérios, quanto eles ganham?*” também faz menção à sua “nobreza”: “*Eliane Lage não precisa de grandes salários. Ela faz cinema “por esporte”. A fortuna dos Lage ampara-a.*”¹⁶

Dando prosseguimento aos temas explorados na “biografia” de Eliane Lage, temos o famoso almoço quando ela conhece Tom Payne (por vezes também mencionado como sendo um “jantar”). Nos relatos desse encontro, repete-se o fato dela ter se apaixonado *à primeira vista* (como ela comumente qualifica o impacto desse momento):

“(…) durante o almoço, me apresentaram a dois cavalheiros: um deles era corpulento e usava grossos óculos de tartaruga que punham em relevo seu rosto muito vermelho: era o famoso diretor Alberto Cavalcanti. O outro chamava-se Tom Payne. Eu o achei simpático e inteligente (...). Ao fim do almoço Tom sugeriu que eu fizesse um teste para o principal papel feminino do celulóide cuja filmagem estavam preparando então, e que se chamava ‘Caiçara’”¹⁷.

E também sua “resistência” em aceitar fazer o teste:

“Eu não queria consentir nessa experiência, fora inteiramente de meus cálculos. Resisti pois não desejava aquilo, de forma alguma. Mas Tom insistiu, foi persuasivo, garantindo que aquilo não me acarretava qualquer compromisso. Afinal, resolvi atender, para contentar o rapaz

¹³ *A Cena Muda* 5.9.52, p15

¹⁴ *A Cena Muda* 20.8.51, p.32

¹⁵ Louella Parsons (1881 – 1972), poderosa colunista de cinema nos Estados Unidos, iniciou no rádio em 1928 com um programa de entrevistas com estrelas de cinema.

¹⁶ *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, v.32, n.48, p. 4-5, 28 nov. 1952.

¹⁷ *Cinelândia*, Junho 1952, “Casei-me com o diretor”, p.5

tão simpático e amável. Com surpresa, fui aprovada no teste... e comecei a ter um medo terrível de enfrentar a câmara.¹⁸”

Ao longo de minha pesquisa busquei confirmar a existência do teste de elenco para *Caiçara* - comentado por Eliane Lage. Durante entrevista com Ilka Soares, eu soube que essa atriz havia concorrido ao mesmo papel. Ilka contou que veio do Rio de Janeiro para realizá-lo e que o mesmo havia sido disputado por várias candidatas¹⁹, mas mesmo tendo sido reprovada, a possibilidade de ela atuar em *Caiçara* rendeu notícia. Afinal, sua estréia como protagonista em *Iracema* (CARDINALLI, 1949), onde surge nua, causou grande impacto:

“Ilka Soares estará provavelmente em *Caiçara*²⁰”.

Eliane Lage tornou-se atriz e esposa de um diretor de cinema. Como na época eram comuns notícias de casamento de interesse, ela fazia questão de frisar que sua prioridade foi inicialmente o amor e depois veio a profissão:

“Como me casei com meu diretor? Casei-me com Tom Payne porque gosto dele. Tudo muito simples como se vê. Nada de romance cinematográfico, nada de novelesco. Tal e qual o caso de amor da pequena da casa da vizinha. Quer que eu conte às leitoras de *Cinelândia* como isso aconteceu? Pois não. Foi assim. Eu não era atriz de cinema, nem pretendia ser estrela. O cinema não entrava jamais em minhas cogitações. Assim, não me casei com o diretor porque sou de cinema mas, ao contrário, sou de cinema porque amei um diretor”²¹

Sendo assim, além dela ser considerada como “*a vitoriosa estrela do cinema nacional*”, ela era a “*senhora Tom Payne*²²”. O casal era visto com simpatia e curiosidade, e

¹⁸ *Cinelândia*, Junho 1952, “Casei-me com o diretor”, p.5

¹⁹ Em depoimento a autora, 10.10.07

²⁰ *A Cena Muda*, 28.2.50, p.12

²¹ *Cinelândia*, Junho 1952, “Casei-me com o diretor”, p.5

²² *A Cena Muda*, 19.7.1951, p 10

muito se ressaltava sobre a “*singeleza que usam na vida particular*”²³. Tendo trabalhado diretamente no departamento de publicidade da Vera Cruz, Galileu Garcia afirma que a postura do casal e também a origem familiar de Lage eram diferenciais destacados pelo material de divulgação expedido pela Vera Cruz.²⁴

Embora freqüentemente aparentasse desinteresse pela carreira, Eliane Lage assumia em algumas entrevistas que o cinema lhe agradava, mas com uma ressalva: *apenas* quando ela era “dirigida” pelo marido, pois ela se considerava “*muito mais esposa do que estrela...*”²⁵.



Imagem 33 – Eliane Lage e Tom Payne. Cinelândia, junho 1952, p.5 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

²³ *Cinelândia*, julho 1953, segunda quinzena, p.22

²⁴ Em depoimento à autora, 2006.

²⁵ *Cinelândia*, Junho 1952, “Casei-me com o diretor”, p.5

Somado a isso, ela conseguia - ao se apresentar como esposa e mãe de família – desmistificar, de certa forma, uma profissão que décadas antes fora alvo direto do preconceito da sociedade. A atriz Didi Viana - atuante na década de 1920 – desabafa sobre as auguras de “ser artista” no Brasil:

“Pensei que podia ter os “flirts” de toda moça. Depois, entretanto, verifiquei que como artista de cinema não tinha esse direito sem que sofresse os efeitos de uma terrível maledicência²⁶.”

Eliane Lage não sofreu esse tipo de preconceito talvez por ter pertencido a uma família respeitada. Paralelamente, sua vida privada não deixava espaço para especulações; é interessante pois a imprensa reservava uma maneira respeitosa ao se dirigir a Eliane, não qualificando-a como *mignon*, *sexy* ou *vamp*, adjetivos comuns às atrizes da época. Ela também nunca posou como a *pin up girl* do mês. Como contraposição, ela era vista como exótica, misteriosa, linda, estranha ou, para os mais empolgados, simplesmente deslumbrante:

“Tom Payne dirige mais uma vez a esposa que, segundo dizem, nunca apareceu tão linda. A Vera Cruz deposita grandes esperanças nessa superprodução, cujo sucesso espera-se seja tão grande como o de Cangaceiros (sic). Lamenta-se, apenas, que não tenha sido rodada em cores, o que daria ainda maior realce aos seus ambientes exteriores²⁷”

Suas atividades no sítio rendiam muito assunto às entrevistas. Era com manifesto orgulho que Eliane Lage assumia funções em Nuporanga (como se chamava o sítio do casal), pois arar a terra parecia lhe conferir mais prazer do que estrelar qualquer um dos seus filmes:

“Sempre quis realizar meu sonho com minhas próprias mãos e, assim, atirei-me ao trabalho, árduo de verdade, logo depois de comprarmos

²⁶ Cincarte, 1.12.1939, apud. HOLLANDA, H. Quase catálogo. Estrelas do cinema mudo Brasil 1908-1930, RJ, 1991, Cicc/ Escola de Comunicação/ UFRJ, p. 28

²⁷ *Cinelândia*, junho de 1953, primeira quinzena, p. 52

Nuporanga (...) Aramos um bom pedaço de terra (...) E com que satisfação o fazíamos todas as manhãs, bem cedinho, logo após eu ter dado de comer às galinhas (...) Tom diz que, como aradora, sou muito boa atriz (...) E aqui está um pouco da historia do meu paraíso, com suas manhãs cheias de sol e noites serenas iluminadas pela luz bruxoleante (sic) de poéticos lampiões...”²⁸

Luzes de lampiões eram incompatíveis com holofotes de estúdios de cinema? O fato é que essas atitudes e afirmações de Lage iriam conferir um charme extra à sua figura de mulher enigmática. “*Viajada*”, “*despojada*” e “*belíssima*” eram excelentes atributos à “estrela” da Vera Cruz. O destaque da imprensa recaía na sua naturalidade e havia uma ênfase em aspectos de sua vida pessoal. Eliane Lage cultivava essa “simplicidade”, comportamento que se inseria no *star system* da época.

O comportamento despreendido de Eliane Lage gerava muita curiosidade na imprensa. E ela prosseguia afirmando que viver no campo era o seu grande ideal de felicidade e também uma possibilidade de escapar das convenções sociais de sua carreira:

“Somos felicíssimos. Temos uma pequena casa em Cotia, e lá passamos todos os momentos que o cinema nos deixa livres. Vida simples, vida de um casal qualquer, mas adorável (...) de tudo, prefiro a minha casa, e particularmente, o dono da minha casa²⁹”.

Sua fórmula de felicidade próxima da terra e longe dos holofotes dá os primeiros sinais de desgaste no ano de 1953:

“Tom não se conforma que eu dê mais atenção ao sítio que aos meus filmes e que não encare o fato de ser uma “estrela” de cinema.”³⁰

Malgrado essa declaração, eles prosseguiram morando no campo. No final desse mesmo ano, num editorial retrospectivo de *Cinelândia*, várias atrizes expõem seus desejos de realização para o ano vindouro: Tônia Carrero pedia “*um bom filme, dirigido por*

²⁸ *Cinelândia*, outubro 1952, p.30

²⁹ *Cinelândia*, Junho 1952, “Casei-me com o diretor”, p.5

³⁰ *A Cena Muda*, 22.7.1953 “Eliane Lage. Eu e a minha história”. p.5

um bom diretor”; Doris Monteiro que sua “estréia no cinema seja coroada de êxito”. “Um bom papel que me permita demonstrar algum talento, pois acho que até hoje não tive grande oportunidades” pedia Ilka Soares; “Alcançar sucesso, na película que estou iniciando e passar a figurar a galeria das grandes estrelas do nosso cinema”, desejava Maria Fernanda; “(...) o que mais desejaria é um título como, por exemplo, “Rainha do Cinema”... era o sonho de Rosângela Maldonado. Todos esses pedidos eram bastante previsíveis, exceto o de Eliane Lage: “Luz elétrica para meu sítio, pois tudo o mais, felizmente, já tenho³¹”.

Sua resistência aos compromissos sociais intrigava:

“Os dois gostam daquilo que se costuma chamar “vida no mato”...Nas reuniões formais, em que se exige traje a rigor, ou mesmo em coquetéis elegantes, Eliane se sente pouco à vontade...E é exatamente esse constrangimento natural, de quem prefere as coisas simples da vida, que faz talvez com que ela pareça um pouco dura de olhar e gestos nessas ocasiões. Mas, quem diria, ao vê-la em seu ambiente na chácara, que Eliane vive a sorrir para todo mundo, e chega até a fazer caretas bem humoradas para o fotógrafo antes de bater qualquer chapa³²”

Nuporanga foi várias vezes “invadida” por jornalistas e fotógrafos: afinal um diretor de cinema que também se aventurava como criador de galinhas aguçava a curiosidade geral. Vale ressaltar que, como foi visto anteriormente, nesse mesmo ano a Vera Cruz atravessava grande crise financeira que culminaria com seu fechamento. Em “A rainha do cinema brasileiro encontrou a felicidade na velha fórmula ‘o amor e uma choupana’, sua vida campestre é o tema:

“No longínquo subúrbio de Cotia, no alto de um morro que os fios da eletricidade ainda não atingiram, e que os moradores chamam de Nuporanga, vive um casal **estranho e feliz**, representando o que há de mais alto da nobreza cinematográfica brasileira. Eliane Lage, seu marido, o diretor Tom Payne, a pequenininha Viviane Elizabeth, um peru chamado Dinarte, uma vitela chamada Ângela, e duas estrelas

³¹ *Cinelândia*, janeiro 1953, p.28

³² *Cinelândia*, fevereiro de 1954, segunda quinzena, p.66

caninas de grande estimação, chamadas Chiquita e Dona de Pontiac...”³³



Imagem 34 – Eliane Lage e Tom Payne. Cinelândia, março de 1954, primeira quinzena, p.30 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Não há como saber se era uma intenção expressa do departamento de publicidade da Vera Cruz ou se era exclusivamente por aptidão, mas Eliane Lage se encaixava perfeitamente num papel de sitiante, esposa e mãe zelosa; quando surgia na imprensa, em fotos ou depoimentos, ela fazia questão de demonstrar desinteresse pelo posto de figura pública.

³³ *Cinelândia*, julho 1954, primeira quinzena, p.31

E várias matérias, incansavelmente, exploravam seu comportamento “excêntrico”. Chamava atenção que a *estrela de primeira grandeza* da Vera Cruz (maneira como ela era comumente denominada na época) vestia-se displicentemente, sempre com cabelos presos e sem maquiagem. Essa caracterização despojada virou uma espécie de marca registrada da atriz. Fotografias de Eliane Lage, vestida com grosseiros casacos e jeans, carregando patos, afagando cavalos, arando a terra, bombeando água do poço ou deitada na rede portando botas de fazendeira, definitivamente não se assemelhavam às fotografias de estrelas brasileiras da época.

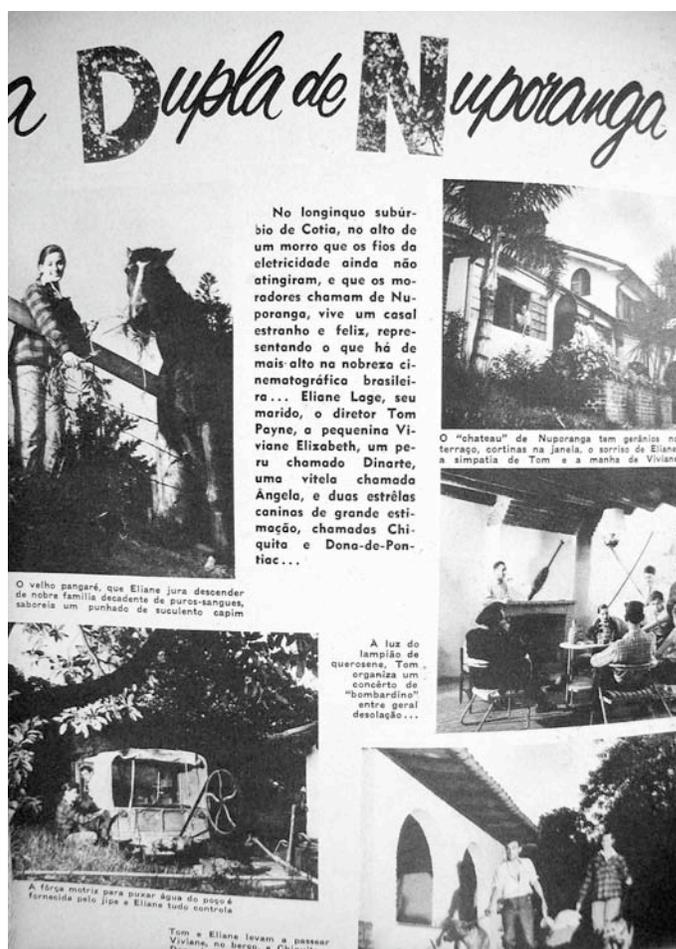


Imagem 35 – Eliane Lage e Tom Payne. Cinelândia, julho 1954, primeira quinzena, p.31, (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Somado ao “desprendimento” da vida moderna, Eliane Lage desmistificava a experiência cinematográfica o que – por vezes - causava estranhamento aos repórteres. Ao considerá-la como sendo “*fabulosa*”, “*graciosa*”, “*inteligente*” e “*capaz*”, diz o repórter da *Cinelândia*: “*Há pouca gente como você no Brasil. Deveria haver muito mais (...). Pode não ser simpática mas isso não tem importância não...Você Eliane Lage, é uma vocação*”³⁴. Antipatia, simplicidade e timidez poderiam adjetivar uma atriz que causava estranhamento (talvez por não se encaixar numa caracterização dentro dos limites convencionais):

“A primeira impressão que Eliane Lage dá é essa mesma que vocês imaginaram, uma artista simples, um pouco tímida, talvez para quem a vê a primeira vez, um tanto retraída, porém muito agradável quando a conhecemos melhor”³⁵.

Dando continuidade ao aparente descaso ao cinema, ela ressaltava:

“Nunca pensei em ser artista de cinema. Acho que o acaso contribuiu muito, além da confiança de Tom...”³⁶

E assim, sem demonstrar grande interesse pela profissão, Eliane Lage prosseguia colhendo trunfos invejáveis. Quando, em 1951, ainda começava a trilhar seu percurso no cinema, foi eleita como sendo a melhor atriz brasileira: “*Eliane foi considerada, em todos os concursos realizados no país, como a maior “estrela” do cinema nacional.*”³⁷ Sendo assim, graças ao seu talento e à “insistência” de Tom Payne, “nascia” uma estrela.

³⁴ *A Cena Muda*. 29.03.1951, p.32

³⁵ *A Cena Muda*, por Gilmar Dias 22.7.1953, p. 5

³⁶ *A Cena Muda*, “A estrela vitoriosa”, 31.5.1951, p.4

³⁷ Cine Repórter Semanário Cinematográfico, 16 de junho 1951, ano XVII numero XVII, p.6



Imagem 36 – Eliane Lage. A Cena Muda, 27 de março de 1952, p.10. (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

As matérias não cessavam de tentar desvendar essa atriz que, malgrado sua posição “*invejável*”, preservava suas “*maneiras simples*”. Em entrevista sobre os preparativos para as filmagens de *Sinhá Moça*, o repórter ressaltava que ela estava sempre “*vestida com a máxima sobriedade, como quem prefere ficar à vontade ao cativo de roupas mais complicadas*”. Ao registrar planos futuros para o filme, o repórter conclui que Tom Payne era uma presença constante, visto que:

“Mesmo que ela não se refira a “meu marido”, Tom está ali – Eliane nos transmite essa impressão”.³⁸

³⁸ *A Cena Muda*, 1.05.1952, “Eliane Lage. Sinhá Moça, p. 52

Enquanto se especulavam fatos picantes sobre a vida das estrelas, era anunciado que ela estava criando “*um rapazinho como filho adotivo*”³⁹. Poucos meses depois dessa suposta adoção (da qual não outra teve notícia a não ser nessa pequena nota), Eliane empunhava as agulhas para preparar o ninho para a chegada de mais um filho: “*Tom Payne e Eliana (sic) são outro casal feliz. Ela anda fazendo sapatinhos de tricô, para o baby que a cegonha vai trazer.*”⁴⁰”

E os Payne prosseguiram comportando-se (ou pelo menos aparentando) alheios às posturas glamorosas que seus respectivos *status* pressupunham. Quando os lançamentos de filmes e projetos futuros escassearam, devido à situação precária da Vera Cruz, eles protagonizaram a bucólica cena descrita abaixo:

“O tímido sol do inverno paulista fazia ato de presença sobre os campos ainda úmidos da garoa noturna. Eliane Lage não resistiu: deitou-se sobre um monte de feno, e pediu ao marido, o diretor cinematográfico Tom Payne, que lhe preparasse o chimarrão (...)”⁴¹”

Eliane posava sobre o monte de feno enquanto outras atrizes posavam em lençóis de cetim. O repórter “se espantava”, pois ao invés de encontrar “*Sinhá Moça, com vestidos de roda, muitas rendas e fitas*”, se deparava com “*uma criatura invariavelmente metida em suéter e blue jeans, com os cabelos bastante revoltos, e sempre sorridente*”⁴². E embora ressaltasse esse aparente descaso com sua imagem, nas fotografias que ilustram a matéria ela se apresenta maquiada e com cabelos arrumados.

Seguindo uma proposta de ampla divulgação da vida “privada” das estrelas, quaisquer passos de Eliane geravam assunto na imprensa. Em janeiro de 1952, Paulo Kalamar - em “*A estrela socorre*” - narra um acidente de trânsito que ela protagonizou ao atingir um vendedor e sua carroça de frutas. Ela levou imediatamente o “ferido” para a “*Central de Polícia*”, uma atitude que foi “*muito bem recebida na Polícia, pela imprensa e pelo*

³⁹ *A Cena Muda*, 27.05.1953, p.15

⁴⁰ *Cinelândia*, Setembro 1953, segunda quinzena, p.47

⁴¹ *Ibid*, p.21

⁴² *Cinelândia*, fevereiro de 1954, segunda quinzena, p.30

público, que soube do desastre através dos jornais”. Kalamar afirma que ninguém acreditou “*na sua culpabilidade*” e que:

“Quando o tribunal ia decidir, por ocasião do julgamento, a vítima do acidente deu a nota. Afinal de contas êle também era fã de Eliane. Foi ao juiz e pediu, ele mesmo o arquivamento do “caso” (...) Inocentou Eliane de qualquer culpa e ainda agradeceu a presteza com que ela havia agido, em seu socorro, na noite do atropelamento (...).⁴³”



Imagem 37 – Eliane Lage. A Cena Muda, 17 janeiro de 1952, p. 08. (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

O tom de defesa dessa matéria causa a impressão de que a vítima deveria agradecer o “privilégio” de ter sido atropelado por Eliane. E a imprensa prosseguia,

⁴³ A Cena Muda, A Scena Muda, Rio de Janeiro, v.32, n.03, p. 8, 17 jan. 1952

seguindo à risca seu permanente intuito de tudo divulgar, mesmo sem ter muito o que falar. Diretamente do Festival de Cinema de Punta Del Este no Uruguai, surge a versão de uma suposta briga protagonizada por Payne:

“Reservado, extremamente delicado e cortês, exaltou-se porque não lhe quiseram entregar o filme “Ângela”, quando solicitado. Mr Payne queria quebrar as normas da organização do Festival, e levantou a voz. Gritou, esbravejou. No pavilhão de Imprensa me contaram assim. Resta a outra versão. A da vítima⁴⁴”

Enquanto Payne perdia a compostura, Eliane Lage ficava de cama devido a uma “*indigestão*” e o repórter se indagava: “*Quem sabe é um caso grave*”? A suposta briga e o suposto mal estar geravam notícia, pois o que importava era falar sobre o casal. Mesmo uma breve aparição no Rio de Janeiro, sem grandes desdobramentos, gerava notícia:

“E há também Eliane Lage e Tom Payne que vieram ao Rio e visitaram Cinelândia. A estrela e o diretor de *Sinhá Moça*, o filme tão bom da Vera Cruz (...) vieram assistir à estréia da película entre nós. Tom está muito feliz com o resultado de seu trabalho. Eliane está feliz, por ela e por ele: ela ficou muito bem com aqueles trajes. O casal é muito simpático e a gente quer muito bem a ambos, pela singeleza que usam na vida particular⁴⁵.”

É interessante perceber que, por vezes, algumas matérias beiram o ridículo no seu intuito de encontrar “o que falar” sobre Eliane Lage. Em 1954, finda a euforia em torno do lançamento de *Sinhá Moça*, e quando o cinema brasileiro não fornecia assunto suficientemente relevante, *Cinelândia* conta uma “*briga*” protagonizada pelo casal cinematográfico:

“Eliane também briga... pelo menos com Tom Payne, o seu cinematográfico marido. Aliás, algo deveria quebrar mesmo, de vez em quando, a deliciosa placidez de sua vida familiar, na Fazenda

⁴⁴ *A Cena Muda*, 21.2.52, p. 8

⁴⁵ *Cinelândia*, julho de 1953, segunda quinzena, p. 22

Nuporanga, onde tudo – gente, paisagem e animais – é só harmonia. Assim sendo houve uma briguinha entre a estrela e Tom, e este como último argumento, despejou a sobremesa (goiabada em calda) nos cabelos dela. Vingança de Eliane: cortou os cabelos no dia seguinte, para contrariar Payne⁴⁶.”

E, embora afirmasse repetidas vezes não “permitir” conversas sobre cinema em casa - demonstrando uma tentativa de preservar seu ambiente doméstico - muito se falava sobre Eliane Lage quando era abordada a produção da companhia que a consagrou. Algumas matérias continuaram a abordar sua trajetória após o término da Vera Cruz. Em 1959, a revista *Filmelândia* noticia que Eliane Lage havia se candidatado ao cargo de vereadora pela Câmara Municipal do Guarujá⁴⁷. Em 1963, uma entrevista mantinha um tom retrospectivo e, de quebra, “disponibilizava” os préstimos do casal:

“(…) Nos anos seguintes [de Ravina] nada mais de cinema. Entretanto os Payne continuam “amando” o cinema brasileiro. Eles sempre pensam no nosso cinema, mas enquanto não houver uma segurança preferem ficar na “Praia dos Tombos”, com a loja de antiguidades que possuem por lá (...). Seria magnífico que os Payne continuassem a pensar com carinho no cinema nacional e resolvessem voltar, deixando por umas semanas o seu “paraíso terrestre” (...). O Cinema Novo continua firme e um bom diretor como Tom Payne e uma grande estrela como Eliane Lage são sempre queridos. Todos nós desejaríamos que eles voltassem.”⁴⁸

Mais adiante *Cinelândia* comentava a vida que levavam: “*vivem como viveriam dois caiçaras*”, agindo como se fossem “*um casal qualquer*”. Finalizando, e reiterando os estereótipos que vinham à tona quando a imagem de Eliane Lage era evocada, o repórter completava:

“Eliane é sempre bela, sempre aquela figura exótica de mulher, uma mistura de Greta Garbo e Ingrid Bergman. Usa permanentemente *blue*

⁴⁶ *Cinelândia*, setembro de 1954, p.46

⁴⁷ *Filmelândia*, julho 1959, n°56

⁴⁸ *Cinelândia*, março 1963, pp. 60 e 70

jeans com grandes *sweaters* (sic) e cabelos presos. Eles não fazem nada de sociedade (...)»⁴⁹.



Concomitantemente às matérias que abordavam primordialmente aspectos de sua vida pessoal (conforme acompanhamos acima), temos publicações que teciam críticas (positivas ou negativas) à sua carreira como atriz. Não é possível atualmente desvendar quais matérias, artigos ou entrevistas derivam diretamente de *releases* redigidos pela própria Vera Cruz e quais são reflexões suscitadas pela crítica cinematográfica.

Caiçara, o filme revelação da Vera Cruz, revelou também Eliane Lage como Marina – portando vestidos de chita, chinelos e alpercatas, eis como surgiu pela primeira vez nos *écrans* a estrela de *primeira grandeza da Vera Cruz*. Se *Caiçara* foi considerado por alguns críticos como sendo “o início do grande cinema brasileiro”⁵⁰; Eliane Lage passou então a ser o rosto que personificava essa nova fase, pois os espectadores desejavam, principalmente, ter contato com os atores (e também “as atrizes”), pouco importando quem produziu, quem dirigiu ou quem financiou o filme em questão. Para o público em geral, o que realmente causava impacto era ter ao alcance do olhar (e também ao alcance dos sonhos) aqueles inatingíveis habitantes do *écran*.

⁴⁹ *Cinelândia*, n°248 ano XI, março 1963, p.60

⁵⁰ O Estado de São Paulo, 28 de outubro de 1950



Imagem 38 – Eliane Lage e Mário Sérgio em cena de *Caiçara* (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Numa série de crônicas publicadas em *O Estado de S. Paulo* (em 28, 29, 30 de outubro, 1, 4 e 5 de novembro de 1950), são feitos elogios ao ator Carlos Vergueiro; censuras a Abílio Pereira de Almeida - pois este haveria “*acentuado em demasia o perfil do papel*” – e algumas ressalvas à atuação de Eliane Lage:

“O seu rosto recorta-se, excelentemente, no cinema e não fosse ainda uma certa insegurança no andar, e uma pequena inadequação de tempo nos diálogos, seria a primeira figura entre os atores da fita⁵¹.”

Dias depois, a revista *Carioca* assim rotulava a atriz: “*Eliane Lage, bela e estranha, é a principal figura feminina da fita [Caiçara]*⁵².” Embora habitualmente não se pronunciasse publicamente sobre cinema, Yolanda Penteadó teceu na imprensa, em novembro de 1950, suas considerações sobre *Caiçara* que trazia sua “*meia filha*” (como

⁵¹ O Estado de São Paulo, 5 de novembro de 1950

⁵² Carioca, 2.11.1950, p.41

Yolanda qualificava Eliane Lage) no papel de protagonista, tema que analiso adiante. Durante as filmagens, Yolanda visitou algumas vezes Ilhabela e - como que deixou transparecer - notou algumas falhas no *set* de filmagem:

“Nas filmagens de Caiçara nem tudo foi rosas. Dificuldades e difíceis imprevistos foram vencidas pela vontade de seus realizadores. A escolha do local, Ilhabela – foi um dos maiores atropelos a ser vencido (...). A inexperiência dos atores, a cooperação nem sempre foi fácil dos nativos, as diferenças de vernáculos dos técnicos, tudo isso foi vencido com a vontade de realizar cinema autêntico no Brasil”.⁵³

A “*inexperiência dos atores*”, conforme adverte Yolanda, talvez fosse uma crítica indireta a Eliane Lage, pois dentre o elenco de protagonistas ela era a única sem nenhuma experiência em dramaturgia, visto que seus parceiros eram oriundos da carreira teatral (exceção feita a Mario Sérgio).

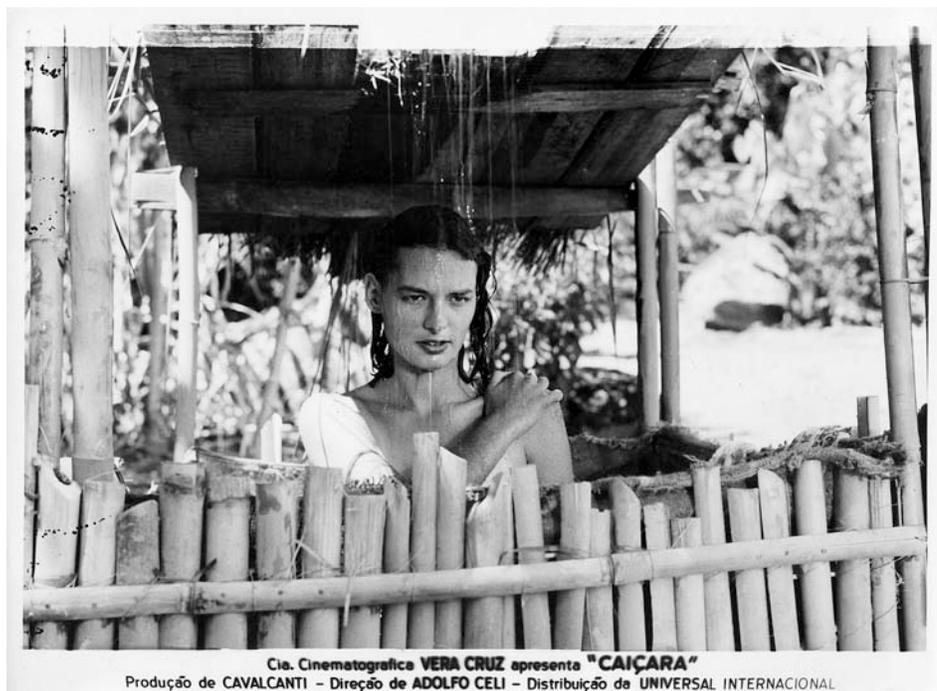


Imagem 39 – Eliane Lage em cena de Caiçara (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

⁵³ Carioca, 30.11.1950, p. 56

O crítico Alex Viany condenava a produção - e os envolvidos – na Vera Cruz. Sobre *Caiçara* ele ressaltava:

“Dos intérpretes principais, pode-se dizer somente que quase todos são promissores. Eliane Lage possui um excelente tipo, mas é incrível que o diretor não conseguisse controlar sequer as suas expressões mais fortes. Note-se que não falo em nuances ou sutilezas de interpretação⁵⁴”

Algumas cartas de leitores - publicadas nas denominadas *Coluna dos Fãs* - mantinham tom de crítica à Eliane Lage. Ainda que seu nome não surgisse com grande frequência nesses espaços - onde estrelas do rádio recebiam maior destaque - dizia o leitor Jayel Rocha:

“Certo será dizer que *Sinhá Moça*, muito falta para atingir um nível superior em matéria de cinema. Uma série de fatores pejorativos, contribuem para o mal andamento da fita ...a história não chega a convencer. Narra a luta de um bando negro de escravos, revoltados com as crueldades do senhor, ao que conclui: Eliane Lage consegue pouco, encarnando a mocinha ...⁵⁵”

Em 1952, o leitor F. Moreira (de São Luiz do Maranhão) escreveu uma crítica retrospectiva intitulada “*A Via láctea do cinema nacional*”⁵⁶, onde enfocava o que considerava como a “concretização” do cinema nacional, visto que “os filmes atingiram um grau de qualidade técnica bem satisfatório, e o padrão artístico algumas vezes é superior ao de muita produção estrangeira exibida com grande cartaz”. E, como “conseqüência natural” desse desenvolvimento, ele analisava uma admiração crescente dos espectadores brasileiros pelos atores e atrizes nacionais, ameaçando o “monopólio” dos atores estrangeiros, tal como ele elenca:

⁵⁴ *A Cena Muda*, 21.12.50, p10. “Telas da Cidade” Alex Viany

⁵⁵ *A Cena Muda* 22.7.52, p. 32.

⁵⁶ *A Cena Muda*, 12.9.52, p 20 Cine critica do leitor

“(…)Tyronne Powers, Van Johnsons, Ingrid Bergmans, Bette Davis, etc... Agora, ao lado desses nomes já são ouvidos outros, que soam familiares, mais nossos: Anselmo Duarte, Eliana, Fada Santoro, Oscarito, Orlando Vilar, Tonia Carrero, para citar alguns. (...)”⁵⁷

Nesse preâmbulo dedicado aos astros e estrelas do cinema nacional, o leitor insere Eliane Lage que – segundo ele - havia deixado “*saudade*” depois da sua aparição em *Caiçara*, sendo que “*seus desempenhos posteriores confirmaram as promessas que fez em sua primeira aparição na tela*”⁵⁸.

O par romântico de Eliane Lage em *Sinhá Moça* foi Anselmo Duarte, ator já consagrado quando chegou do Rio de Janeiro para trabalhar na Vera Cruz; ajudou a alavancar o filme (em cinco semanas de cartaz, 550 mil pessoas o assistiram), e em pouco tempo eles eram vistos como membros da realeza cinematográfica:

“O público exigiu e aconteceu: a Vera Cruz acabou reunindo numa película a Rainha e o Rei da tela. O fato em si já bastaria para garantir sucesso certo de bilheteria mas a produtora paulista não visa somente fins comerciais (...) e assim não mediu esforços em apresentar a dupla querida num filme da mais alta classe, como é *Sinhá Moça* (...). Em meio disso tudo, uma delicada história de amor vivida por Anselmo e Eliane Lage, que aparecerá numa sucessão de “close ups” deslumbrantes que, pela primeira vez, mostrarão sua beleza exótica bem aproveitada”⁵⁹.

Os *close ups* propiciavam que ela – e tantas outras atrizes de cinema - tomassem a dimensão das enormes telas de cinema, preenchendo todo o quadro e as deixando com a aparência sobre humana, hiper-reais, restando aos espectadores a posição de reverência.

⁵⁷ *A Cena Muda*, 12.9.52, p 20 Cine crítica do leitor

⁵⁸ *Ibid*, p 20 Cine crítica do leitor

⁵⁹ *Cinelândia*, junho de 1953, primeira quinzena, p.38

“Um dos mais significativos acontecimentos destes últimos dias foi a estréia de *Sinhá Moça*, a ambiciosa produção da Vera Cruz, dirigida por Tom Payne e que situou seus principais intérpretes Eliane Lage e Anselmo Duarte, em novo nível de prestígio perante o público⁶⁰”



Imagem 40 – Eliane Lage e Anselmo Duarte em *Sinhá Moça*, Cinelândia, junho de 1953, primeira quinzena, p.38 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Nessa mesma edição de *Cinelândia* (julho de 1953), na sessão “*Por falar em cinema nacional*” o crítico Luis Fernandes critica o filme e também sua protagonista:

“*Sinhá Moça* ainda não agrada cem por cento, essa é a verdade (...). Eliane Lage convence às vezes, e outras se prejudica principalmente

⁶⁰ *Cinelândia*, julho de 1953, primeira quinzena. Editorial

pela entonação que dá às linhas do diálogo, mas continua a ser um belo tipo para o cinema que algum dia se revelará completamente (...)»⁶¹

Ao acompanhar o percurso de Eliane Lage, pude constatar que ela não foi unanimidade (como talvez possa deixar parecer). De antemão, ela tece autocríticas à sua atuação; paralelamente há críticas publicadas na época, e finalmente, críticas daqueles que trabalharam com ela na Vera Cruz ou que foram seus contemporâneos (como é possível conferir no filme *Yes nós temos bananas*). Apesar dessas nuances, quando a imprensa, na época ou hoje, aborda seu passado cinematográfico, repetem-se as mesmas informações que atraíam o público da década de 1950.



Como já foi mencionado anteriormente (quando abordei o *star system*) desvendar a “privacidade” de estrelas de cinema era a intenção de muitas revistas especializadas. Durante os anos que atuou no cinema, a vida particular e a simplicidade de Eliane Lage aguçavam a imaginação dos cronistas de cinema nacionais. No que concerne a atrizes com carreira consolidada internacionalmente, um papel semelhante foi desempenhado por Ingrid Bergman.

⁶¹ *Cinelândia*, julho de 1953, primeira quinzena. p.46



Imagem 41 – Ingrid Bergman (Fonte: Roger Manvell, *Love goddesses of the movies*. London: Hamlyn, 1975)

Em 1953, os diretores Visconti, Rossellini, Zampa, Franciolini e Guarini filmaram *Siammo Donne*, um filme composto de quatro episódios em linguagem documental, que aparentemente consistiu numa tentativa de humanizar algumas estrelas de cinema em grande evidência no período. Assim Alida Valli, Anna Magnani, Isa Miranda e Ingrid Bergman narram ao espectador - em tom de confiança - algum evento ocorrido em suas vidas particulares. Enquanto enredos de traição e percalços para atingir a fama norteavam os outros episódios, Ingrid Bergman conta - tendo como locação sua casa de campo e como coadjuvantes seus filhos - um caso cujo “personagem principal” era um galo que comia rosas. No filme, ela aparece vestida despojadamente e as cenas que se seguem são dedicadas aos seus cuidados domésticos: ela surge molhando as flores, correndo atrás do galo, cuidando dos filhos (que se divertiam andando a cavalo) e preparando a casa para receber hóspedes que viriam almoçar.

Dos quatro episódios, o de Ingrid Bergman é o mais inusitado de todos e o que mais se assemelha ao comportamento despojado de Eliane Lage, o que pode sugerir

que o despojamento de algumas atrizes poderia ser aproveitado – e até mesmo potencializado - pelos departamentos de divulgação dos estúdios, como um diferencial a ser explorado. Existem algumas coincidências entre Ingrid Bergman e Eliane Lage: os respectivos maridos eram diretores, os romances de ambas ocorreram durante as filmagens (*Caiçara*, 1950 e *Stromboli*, 1950), os dois filmes foram rodados em Ilhas e por fim, *Caiçara* foi comparado pela crítica a *Stromboli*.

“As recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos⁶².”

cena 3. Eliane Lage: auto-imagens

Autobiografias e livros de memórias alicerçam-se, primordialmente, em recordações e estas últimas são passíveis de mutações. Ao dedicar-se ao gênero autobiográfico, Philippe Lejeune teceu sua definição: “*Relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, dando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade*”⁶³.

Jean Starobinsky, por sua vez, define autobiografia como sendo simplesmente: “*a biografia de uma pessoa feita por ela mesma*”.⁶⁴ O exercício autobiográfico – ainda segundo análise de Lejeune – possibilita ao seu narrador assumir, “*diante do personagem que ele tenha sido no passado*”, um distanciamento “*do olhar*” comparável ao distanciamento processado pela história e também pelo “*olhar de Deus*” – elementos que introduzem uma “*transcendência*” à narrativa autobiográfica⁶⁵.

O fato de Eliane Lage ter redigido *Ilhas, veredas e buritis*, uma obra de cunho autobiográfico ou - como ela prefere designar – *um livro de memórias*⁶⁶, possibilitou a divulgação de uma *versão* dos fatos vividos (e que releva a auto-imagem que ela quis

⁶² LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes* Paz e Terra, 1990, p.9

⁶³ Suplementos, 29. Monografias Temáticas. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. Anthropos, dez 1991. Barcelona, p.49

⁶⁴ STAROBINKY, J. Le style de l'autobiographie, in Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris – Sorbonne, p.257.

⁶⁵ Suplementos, 29. Monografias Temáticas. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Estudios e investigación documental. Anthropos, dez 1991. Barcelona, p.49

⁶⁶ Brasiliense, SP, 2005. Sobre o título da autobiografia Eliane explica: “(...) Ilhas, porque minha vida de criança, de infância, eu passei em uma ilha, na Baía de Guanabara. Veredas são os caminhos que me trouxeram até aos Buritis, até a paz dos Buritis, que é aqui, no centro-oeste, em Pirenópolis”. Entrevista realizada em julho de 2005, disponível no site <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/entrevistaelianelage.htm>, pesquisado em 10.10.2007

deixar publicamente), por meio de um relato baseado nas suas lembranças. É preciso ter em mente que registros de memória são “*subjetivos*”, “*fragmentados e ordinários*”, conforme observa Ângela de Castro Gomes.⁶⁷ Essa subjetividade estende-se também à própria relação do historiador com seu objeto, pois, conforme pontua Vavy Pacheco Borges: “*aceitar a subjetividade não quer dizer submeter-se a um subjetivismo, mas perceber e aceitar que, por detrás do discurso historiográfico, há um sujeito que o produz.*”⁶⁸”

Nos últimos parágrafos da autobiografia, Eliane Lage justifica a motivação da sua empreitada como escritora:

“Tentei reviver esses encontros para que filhos, netos, e bisnetos pudessem entender suas origens, o barro ancestral de que fomos moldados⁶⁹.”

Embora direcione o texto aos seus descendentes, Eliane desejava alcançar mais leitores, pois - conforme nos aponta Renée Rioul - um desejo autobiográfico não se limita unicamente ao prazer de escrever mas, principalmente, ao prazer de ser lido⁷⁰. Prova disso é o fato de Eliane Lage ter procurado uma editora comercial para publicar e distribuir *Ilhas, veredas e buritis*, o que dá outra dimensão a essa obra. Ao lidarmos com escrituras que se baseiam em memórias, é preciso ter em mente o aspecto fundamentalmente subjetivo que envolve as lembranças. Diz Marilena Chauí sobre o ato de lembrar:

“(...) lembrar não é reviver, mas re-fazer. É reflexão, compreensão do agora a partir do outrora; é sentimento, reparição do feito e do ido, não sua mera repetição.⁷¹”

Ao refletir sobre memória, Michel Pollack a define como sendo um “*fenômeno construído*” sendo que essa “*construção*” pode ser um ato consciente ou

⁶⁷ GOMES, A. de C. (org.) FGV Ed. 2004. Escrita de si, escrita da História: a título de Prólogo, p.13

⁶⁸ BORGES, V. *Grandezas e Misérias da biografia*. In. Fontes Históricas, Ed. Contexto, SP, 2005, P. 220

⁶⁹ LAGE, E.. *Ilhas, Veredas e Buritis*, Ed. Brasiliense, SP, p.349

⁷⁰ RIOUL, R. *Le désir autobiographique*. Conferência na Universidade de Estrasburgo, 7 de março 2003.

⁷¹ CHAUI, M. Prefácio para o livro Ecléa Bosi *Memória e Sociedade*, p.20

inconsciente. Segundo o autor, a memória individual é resultante de um “*trabalho de organização*” e, por meio dessa *organização*, ele explicita uma relação entre memória e identidade:

“(…) Podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros⁷²”

Esses mecanismos de projeções de imagens, explicitados por Pollack, cabem perfeitamente à obra *Ilhas, veredas e buritis*. E, por meio da escritura autobiográfica, temos a *imagem* que Eliane Lage pretendeu divulgar dela mesma, muitas décadas após o cinema.



Em 1994 Eliane Lage negava – em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* - o desejo autobiográfico e assim justificava a decisão: “*quem escreve memórias precisa parar de viver*” e ela desejava apenas “*viver no presente*⁷³”, pois não sentia “*saudades do passado*”. E como não podemos esperar coerência em trajetórias de vida, pouco tempo depois dessas declarações ela iniciou a empreitada de escrever *Ilhas, veredas e buritis*⁷⁴. Uma epígrafe do poeta Rainer Maria Rilke dá início ao livro:

“Este livro é só passado. Seu pano de fundo: o lugar e a infância, ambos perdidos num passado longínquo. Pois, do nosso passado, nós só possuímos o que amamos.”

⁷² POLLACK, M. *Estudos Históricos*, RJ, Vol. 5, n. 10 pp.200-212

⁷³ O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 4.07.1994, p.D9

⁷⁴ É importante ressaltar também, como motivação deste projeto, a comercialização do livro que poderia resultar numa fonte de renda para Eliane Lage.

Considero que ao escolher esta citação, Eliane Lage sugere um passado filtrado por suas escolhas afetivas. O livro *Ilhas, veredas e buritis* foi concebido entre os anos de 1995 e 2000 e seu recorte narrativo - onde o cinema e Payne surgem em primeiríssimo lugar, dá a dimensão da importância que ambos têm em sua vida, algo notável tendo em vista sua postura freqüente de negação do cinema. Sobre o ato de escrever suas memórias, diz Eliane:

“Era gostoso escrever na casinha cor-de-rosa à beira do lago. As cores refletidas na água mudavam a toda hora, e nuvens passavam varrendo a superfície e criando ondas (...) Chamei a casinha rosa de Solombra, e inspirada mergulhei nas minhas memórias.⁷⁵”

Nesta mesma casinha cor de rosa, situada na fazenda de sua filha em Alfenas - Minas Gerais -, morou e veio a falecer, Tom Payne. A escolha de Lage deste espaço para a gestação de suas memórias inebriava-se da lembrança que ela detinha do ex-marido.

Após quarenta anos de separação, ela se reconciliava com o passado cinematográfico (leia-se Payne) partilhando do mesmo espaço onde ele habitara, avistando pela janela o mesmo horizonte que ele avistara; inspirada pela dança dos reflexos das águas em suas paredes, ela escreveu a sua história. Numa cumplicidade quase sobrenatural, ela escreveria, indiretamente, a história de Tom. E para Tom. Indaguei a Eliane Lage se escreveria o livro, caso ele ainda estivesse vivo, ao que ela respondeu-me negativamente.

Eliane Lage optou seguir uma cronologia não linear, onde ela esmiúça lembranças da infância, a experiência cinematográfica e o casamento. Esse procedimento indica as escolhas de como e do que ela decidiu contar e, também, de como ela organizou sua trajetória de vida.

Uma sensação de solidão pontua a narrativa da infância de Eliane Lage, marcada pela separação dos pais, quando sua mãe, Margareth, retorna à Europa

⁷⁵LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*, Ed. Brasiliense, SP, p.343

acompanhada por Eliane e pela governanta. O pai - Jorge Lage - vai ao seu encontro e, segundo o relato de Eliane, traz a filha para o Brasil esperando que Margareth retornasse ao país para reavê-la. Seu plano fracassaria e Margareth voltaria ao país anos depois, o suficiente para que Eliane não se recordasse mais da fisionomia da mãe. Durante anos, ela povoava seu imaginário com a lembrança da mãe:

“As mãos mais lindas de que a menina se lembrava eram as de sua mãe. Longas e finas, feitas só para serem admiradas. A sua mãe era inglesa, e nunca era mencionada. Uma figura mítica envolta em mistério⁷⁶.”

Foi assim que, funcionando como um paliativo à solidão, os contos de fadas passam a lhe fazer “companhia”:

“O seu mundo de criança solitária era o mundo dos livros ingleses de contos de fadas. Suas ilustrações se adaptavam ao cenário tropical de mangueiras colossais, sol e coqueiros (...). Aos sapos dedicava um respeito especial, pois iriam se transformar em príncipes, aos coelhos selvagens que atravessavam o seu caminho murmurava recados para Alice, e eles partiam lépidos. E quando a noite caía, ficava à janela olhando as estrelas certa de que antes dos 7 anos Peter Pan e Wendy viriam buscá-la⁷⁷(...)”

É interessante notar no relato da poetisa Cecília Meirelles (órfã de mãe e pai) uma perspectiva de solidão bastante semelhante àquela narrada por Eliane Lage:

"Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área de minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. Mais tarde foi nessa área que os livros se abriram, e deixaram sair suas realidades e seus sonhos, em combinação tão harmoniosa

⁷⁶LAGE, E. Op. Cit., p.26

⁷⁷LAGE, E. Op. Cit., p. 30

que até hoje não compreendo como se possa estabelecer uma separação entre esses dois tempos de vida, unidos como os fios de um pano⁷⁸”.

Analisando os mecanismos constitutivos da memória, Pollack designa em primeiro lugar os *acontecimentos vividos pessoalmente* e em segundo, aqueles *vividos pelo grupo* ao qual a pessoa pertence - que o autor denomina como “*acontecimentos vividos por tabela*”⁷⁹. É o que ocorre, por exemplo, com o relato que Eliane Lage faz de seu nascimento:

“Naquele ano, o mês de julho estava terrivelmente quente e Paris vazia. Até o médico já mandara a família para o litoral. Mal-humorado (sic), esperava que a criança nascesse. O anticlímax foi total: nasceu uma menina e, pior, oriental. O cabelo era preto e eriçado, os olhos puxados. Quando a trouxeram, a mãe olhou e, horrorizada, mandou-a de volta. Na certa tinham-se enganado (...). O nome? Outro problema. Não haviam pensado (...). Todos os olhos apontaram para uma grande caixa de papelão num canto do quarto. O rótulo dizia CHAPEAUX ELIANE. Por que não? ⁸⁰(...)”

Diante da impossibilidade de alguém lembrar esse evento, essa menção só pode ser suscitada por relatos de terceiros, atravessando décadas e, por vezes, até causando a sensação de que foi *de fato* vivenciado. Yukio Mishima ao iniciar a autobiografia *Confissões de uma Máscara*, diz:

“Por um bom tempo, insisti em que tinha lembrança de cenas do meu próprio nascimento (...). Talvez minha memória se baseasse no que ouvira de alguém presente nele, talvez fosse pura imaginação minha⁸¹”.

⁷⁸ <http://www.tanto.com.br/ceciliameireles.htm>, pesquisado em 15.11.2007

⁷⁹ POLLAK, M. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL

⁸⁰ LAGE, E. Op. Cit., p. 53

⁸¹ MISHIMA, Y. *Confissões de uma máscara*. Cia das Letras, SP, 2004, pp.7-8

O evento inicial escolhido para inaugurar uma obra autobiográfica pode indicar escolhas e omissões por parte dos autores. Em *Souvenirs pieux*, Marguerite Yourcenar inicia sua narrativa a partir do nascimento:

“L’être que j’appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles.”⁸²

No primeiro capítulo de *Ilhas, Veredas e Buritis*, Eliane Lage não conta o seu nascimento, mas sim a partida da fazenda Emphyreo rumo a São Paulo onde, no dia seguinte, conheceria Payne. O nascimento não é o evento inicial pois, conforme pondera Eliane Lage, sua vida “começaria” no dia do encontro com Payne⁸³. Diz ela nas primeiras linhas do livro:

“A minha vida começaria hoje. Sem que eu me desse conta, naturalmente. Um dia como qualquer outro. Mas, não, havia algo no ar desde a véspera⁸⁴.”

Como o pai de Eliane - Jorge Lage - era amigo íntimo de Yolanda Penteadó, ela foi uma figura constante na sua infância. Talvez porque Eliane fosse uma menina criada sem mãe e Yolanda, por sua vez, não tivesse filhos, ambas estabeleceram um forte vínculo principalmente durante as férias na Fazenda Emphyreo quando a “menina” passava grandes temporadas em sua companhia. Sendo assim, logo após a demissão da governanta “Miss Harris”, Eliane passou uma primeira temporada com Yolanda (em 1936), que escreveu uma carta para Jorge assumido a tarefas com Eliane:

“(…) me ocuparei então de Eliane assim como combinado”. (...) Ela é um amor de criança, muito fácil de educar, mas precisa de muita energia, nunca teve método, gosta de fazer tudo como quer (...). Estou encantada com ela.”⁸⁵

⁸² YOURCENAR, M. *Souvenirs pieux*, Gallimard, Paris, 1974, p.01

⁸³ LAGE, L. *Ilhas, Veredas e Buritis*, Ed. Brasiliense, SP, p.30

⁸⁴ *Ibid*, p.20

⁸⁵ LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*, Ed. Brasiliense, S.P., 2005, p.69

Sobre “a tia que não é tia”, a quem Eliane qualifica como “bonita”, “inteligente” e cuja “vivacidade e charme atraíam irresistivelmente”, suas atitudes arrojadas na administração da Fazenda a maravilhavam e iriam “mudar a sua vida e seus sonhos⁸⁶”. Prestes a finalizar *Ilhas, veredas e buritis*, Eliane Lage cita trecho de uma carta que ela recebeu de Yolanda Penteadó em 1981, na qual fica patente que o desejo de ser fazendeira, tão propalado por Eliane Lage, se relacionava ao exemplo de Yolanda:

“Minha querida mesmo. Com muito atraso respondo a sua carta cheia de boas notícias. Que vida maravilhosa. Estamos tão juntinhas. Eu, no passado que vivemos juntas no nosso Emyreó, você agora nessa terra virgem, fértil, e bem escolhida. Parabéns pela valorização! O paralelo das nossas vidas e das nossas fazendas me fizeram vir às lágrimas...mas de felicidade. Você está certa agora. Ponha bastante gado, é menos arriscado, dá menos trabalho e é o que você adora. Estou te vendo a cavalo recolhendo o gado na fazenda. Tenho tantas saudades daquele tempo⁸⁷!”

Mas os dias da “menina” sob a tutela de Yolanda não iriam muito longe, conforme conta Eliane Lage: “um dia, depois de mais uma das muitas brigas com Yolanda, Jorge pegou a filha e deixou a Emyreó e um rastro de poeira vermelha para trás⁸⁸”. Embora tenham vivido uma relação de grande proximidade, na autobiografia de Yolanda Penteadó (*Tudo em cor de Rosa*) esta insere discretamente Eliane Lage e apenas num capítulo dedicado a Alberto Cavalcanti:

“É nessa época que apareceu Eliane Lage. Era uma menina fina, bem educada, e facilmente se tornou uma estrela de cinema. Foi escolhida por Alberto, depois de teste, para fazer o papel principal do primeiro

⁸⁶ Ibid, p. 68

⁸⁷ Ibid, p. 337. Escrita em 23.07.1981

⁸⁸ LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*, Ed. Brasiliense, S.P., 2005, p.72

filme, Caiçara, cujo assunto era fraco, mas que Alberto tentou arranjar o melhor possível⁸⁹.”

Yolanda diz que, embora Eliane Lage desejasse “*ser professora*” (provavelmente fazendo menção ao emprego dela na Escola Americana), ela a teria aconselhado experimentar fazer cinema, pois afinal “*se não der certo, sempre há tempo de mudar*”⁹⁰. Em sua opinião, foram a falta de ambição e a não aceitação do estrelismo, que determinaram a inadequação de Eliane Lage à carreira artística. Somado a isso - como ela ressalta - o seu grande ideal seria a posse de *dois alqueires de terra* para plantação. Em 1977, ela faz um balanço da passagem de Eliane Lage pelo cinema:

“Ela não tinha inclinação para o cinema, mas foi e achou divertido. Era muito bonita e se saiu bem nesse primeiro filme, porque é espontânea e filmou quase sempre descalça, que é o que ela gosta, de modo que estava como um peixe n’água. Para Cavalcanti, Eliane tinha a grande vantagem de aceitar a disciplina. A única dificuldade era que ela não se adaptava ao estrelismo, indispensável a uma artista. Outro dia, conversando comigo, ela me disse que o ideal de sua vida eram dois alqueires de terra para plantar milho, ter uma casa, umas árvores, e viver assim como uma verdadeira filha da natureza. Como diz Alberto, Eliane é uma menina inteligente, fala línguas e teria mil coisas para fazer, mas não tem ambição e é realmente uma pessoa para quem o dinheiro nada significa”⁹¹”

Ao longo de toda sua trajetória Eliane Lage manteve um esquema coerente de narração, corroborado acima por Yolanda Penteadó. É nítido que em *Ilhas, veredas e buritis*, Eliane Lage dá muito mais destaque a Yolanda “a tia que não era tia” (como ela a define), do que o contrário:

⁸⁹ PENTEADO, Y. *Tudo em cor de Rosa*. Edição da Autora, SP, 1977, pp 249-250; é sugestivo que Yolanda Penteadó não mencione Tom Payne neste processo da escolha de Eliane Lage para estrelar Caiçara. Segundo diz Eliane em sua autobiografia, ela era contrária ao relacionamento dos dois o que geraria o rompimento entre elas.

⁹⁰ Ibid, p.250

⁹¹ PENTEADO, Y. *Tudo em cor de Rosa*. Edição da Autora, SP, 1977, pp.249-250

“Aos sete anos aprendia, ou melhor, deixava que se lhe entranhassem os valores de tia Yolanda. Cedo saíam a cavalo para percorrer as roças de algodão; depois, faziam ginástica e nadavam na piscina.”⁹²



Jean Starobinsky⁹³, no já mencionado texto dedicado à autobiografia, estabelece que a forma tradicional desse gênero transita em dois extremos: por um lado, uma narração em terceira pessoa, que não se distingue da história por sua forma; ou em outro extremo, uma forma discursiva de monólogo. Philippe Lejeune igualmente detém-se à aplicação de pronomes pessoais em autobiografias; diz o autor:

“Des ces réflexions, on peut tirer l'idée que, quand un autobiographie nous parle de lui à la troisième personne ou *se* parle de lui à la seconde, c'est sans doute une figure par rapport aux usages admis, mais que cette figure organise un retour à une situation fondamentale, qui ne nous est tolérable que si nous imaginons qu'elle est figurée. En général, ces écartements, ces divisions, ces face-à-face sont à la fois exprimés et masqués par l'emploi d'un unique "je". La première personne, telle qu'elle est employée dans l'autobiographie, laisse souvent dans l'indécision l'identité du destinataire. Dialogue intérieur et communication littéraire se confondent⁹⁴.”

Em suas reminiscências, Eliane Lage mescla ambas as formas discursivas; é marcante no livro, em termos estilísticos, a escolha dos pronomes pessoais: ao descrever a infância (a solidão, como foi dito, é um elemento recorrente em suas memórias), um discurso em terceira pessoa se fez mais conveniente, como se esse período necessitasse de certo distanciamento da narradora. Apenas no capítulo onde se encerra a narrativa de sua vida “pré cinema”, é que Eliane passa ao discurso em primeira pessoa:

“Cinema? Cinema? Houve uma pausa. Os últimos grãos de areia se escoavam. O meu relato chegava ao fim. Na pequena cantina

⁹² LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, S.P., 2005, pp.69-70

⁹³ STAROBINSKY, J. Op. Cit., p.259

⁹⁴ LEJEUNE, P. *Je est un Autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Seuil, Paris, 1980, pp. 36

paulistana, um homem sentado à minha frente esperava uma resposta. Exigia uma decisão (...)»⁹⁵.

É notável que quase cinco décadas passadas da sua estréia em *Caiçara*, Eliane estruture com elementos caros à cinematografia a narrativa de sua autobiografia. A partir do recurso de *flashbacks*, ela conta sua infância a Tom Payne à mesa de uma cantina entre várias taças de espumante. Sua vida começaria norteadada pela paixão – à primeira vista – como faz questão de ressaltar, e a estrutura narrativa da autobiografia obedece à ascensão e queda desta paixão. Após relatar o almoço na casa de Yolanda e Cicillo Matarazzo e o convite para protagonizar *Caiçara*, Eliane encadeia uma série de jantares onde estrutura sua história; tendo como mote estes vários jantares, ela tece, como que num estado de torpor, a narrativa de suas memórias:

“Interrompida, senti duas mãos firmes segurarem as minhas, esvoaçantes, que ainda soltavam balões pelo céu:
- Vamos embora já, senão amanhã não poderei ouvir você continuar a me contar sobre a sua ilha. Querem fechar o restaurante...
Encabulada, levantei-me. Nunca havia falado tanto de coisas que eram só minhas. E para um estranho. Um estranho?
Na noite seguinte, sentados à mesma mesa com a garrafa de Chianti, o sorriso cúmplice me encorajava:
- A sua ilha, fale mais”⁹⁶.

Embora negasse com freqüência, através de atitudes e declarações, Eliane chega até a incorporar algumas comparações publicadas pela imprensa, das quais era alvo enquanto atriz:

“Quando os críticos me comparavam a Ingrid Bergman, achava que era porque os filmes *Caiçara* e *Stromboli* tinham enredos parecidos, e haviam sido filmados no mesmo ano. Por coincidência, na mesma época, ambas havíamos vivido paixões definitivas na vida real e quebrado tabus. Talvez tivesse até certa semelhança física e de estilo

⁹⁵LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, S.P., 2005, p.179

⁹⁶Ibid., p.33

de vida, mas só. Ingrid Bergman era uma grande atriz, eu não. Quando me comparavam à Greta Garbo, eu admitia ter um rosto fotogênico, dramático até, mas as reais semelhanças ficavam por conta do meu comportamento retraído. Não só compreendia como eu era a própria encarnação da célebre frase: I want to be alone.⁹⁷”



Imagens 42 e 43 – Eliane Lage em *Ângela* (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall) e Greta Garbo (Fonte: Roger Manvell, *Love goddesses of the movies*. London: Hamlyn, 1975)

Décadas depois, a célebre recepção oferecida por Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo (para o recém-empossado produtor geral Alberto Cavalcanti, já mencionado anteriormente) é novamente narrada por Eliane Lage. Ela deixa transparecer o clima de euforia causado pela fundação da Vera Cruz:

“Naquele Janeiro de 1950, o telefone não parava de tocar na casa de Yolanda e Ciccillo Matarazzo. Só se falava de cinema. Aliás não era só lá. A efervescência tinha tomado conta da cidade. Almoços, jantares e reuniões em que eram discutidos o sucesso do cinema italiano do pós-guerra e a possibilidade de, seguindo a mesma linha, transformar São Paulo num pólo cinematográfico, o maior da América Latina⁹⁸.”

⁹⁷LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, S.P., 2005, p.241

⁹⁸LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p.20.

É nesse momento da autobiografia que ela enfoca o impacto do encontro com Tom Payne⁹⁹, e o conseqüente convite para que estrelasse *Caiçara*:

“Conversamos fascinados, e passando para a sala de jantar achei muito natural que estivéssemos sentados um à frente do outro e que todas as outras pessoas tivessem desaparecido como que por encanto (...)

– Afinal, Tom, qual é a sua opinião: num país onde não há escolas de dramaturgia, e que quase não produz filmes, como achar a atriz para *Caiçara*? Procura-se nas praias, faz-se um concurso pelos jornais, procura-se...?”

– Mas eu não vejo qual é o problema. Ela está sentada à minha frente. Com o rosto pegando fogo vi todos aqueles pontos de interrogação fixos em mim¹⁰⁰.”

Embora esse “caso do almoço” tenha impregnado inúmeros relatos de Eliane Lage e também relatos *sobre* Eliane Lage, não é comum ser divulgada a versão desse encontro por parte Payne. Encontrei um depoimento dele onde é possível, finalmente, conferir “sua versão” do mesmo episódio:

“Isso foi a minha primeira briga com o Sr. Cavalcanti e era depois da primeira semana que eu cheguei aqui. Eles estavam procurando uma moça para fazer o papel de Marina, em *Caiçara*, e Cavalcanti me levou para almoçar com a Yolanda Penteadó Matarazzo, mulher de Cicillo, e sentamos à mesa e na minha frente estava uma moça de uns vinte ou vinte e dois anos, e enquanto ela tomava a sua sopa, eu só ficava olhando para ela e eu senti que essa moça tinha uma coisa muito valiosa em cinema, que é presença. A presença é possivelmente mais importante do que ser atriz (...). Então no caso da saída do almoço, eu falei para o Cavalcanti: “Mas vocês estão procurando uma moça para *Caiçara*, e nós almoçamos juntos com ela¹⁰¹”.

⁹⁹Dados oriundos do depoimento de PAYNE, in Luzes Câmera 08, Fundação Cinemateca Brasileira.

¹⁰⁰LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 21

¹⁰¹Depoimento de PAYNE, in Luzes, câmara numero 08. Cinemateca Brasileira, D. 159

A fala de Payne é ligeiramente diferente daquela de Eliane, pairando inclusive a impressão que à tão divulgada “insistência” dele, é preciso somar certa dose de cumplicidade dela. Segundo a versão de Payne, ele teria telefonado para Eliane solicitando fotografias e ela teria prontamente entregado um retrato tirado pelo arquiteto russo Gregori Warchavchik. Payne relata ainda:

“E peguei a fotografia e mostrei para Adolfo Celi, que imediatamente também se mostrou entusiasmado. A mesma coisa que eu tinha visto em Eliane, Adolfo Celi também percebeu (...). Bom isso foi uma briga bastante aguda, não nos falamos por algumas semanas [Payne e Cavalcanti], mas ele teve que concordar e fizeram um teste com Eliane, e não havia duvida, ela era exatamente o que estavam precisando na Vera Cruz para o papel da Marina em *Caiçara*¹⁰².”

Talvez não houvesse tanta resistência da parte de Eliane em consentir seguir carreira cinematográfica. Persistindo no comportamento de negação que tivera ao longo de décadas, Eliane continua reiterando que o cinema não a interessava em absoluto e prossegue encadeando a “persistência” de Payne para convencê-la a aceitar o papel e, quando “finalmente” resolveu consentir, justifica:

“(...) decidi ser dona da minha vida. Isso implicava deixar o passado e todos os planos bem comportados que tivera ao longo dos últimos anos para embarcar num futuro desconhecido. Inexplicavelmente sentia uma atração enorme por esse futuro, uma espécie de vertigem que me impelia para o abismo sem volta. A volúpia da aventura! Respirei fundo, e prometi me esforçar e fazer o teste de cinema que ele tanto queria. (...)”¹⁰³.”

Este “*abismo sem volta*”, como ela denomina sua decisão, projetaria Lage para o elenco das estrelas da indústria de cinema brasileiro; e o teste para *Caiçara* passou a ser

¹⁰² Depoimento de PAYNE, in Luzes, câmara numero 08. Cinemateca Brasileira, D. 159

¹⁰³ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p.180

considerado como o evento que selou seu destino que até então poderia tomar dois caminhos distintos: “trabalhar junto com o homem que me fascinava, ou voltar para o Rio¹⁰⁴”.

No decorrer do livro, ela se auto define como sendo “solitária e séria”, afirmando que havia tomado a decisão pois desejava “caminhar ao lado de Tom”, muito embora não estivesse disposta a incorporar aquilo que “queriam” lhe impor, ou seja “passar ao público uma imagem de estrela¹⁰⁵”. Confidenciando não imaginar o que implicaria a decisão pelo cinema, ela reitera o “catalisador” desta atitude:

“Não imaginava o que poderia ser, nem tinha a menor ambição de ser atriz, de fazer carreira. Queria estar ao lado de Tom, trabalhando com ele, participando da sua vida. E se sua vida era cinema, que fosse; faria o melhor possível. Dali para a frente ficaríamos juntos¹⁰⁶”.

Morar durante seis meses em Ilhabela - ainda selvagem e praticamente deserta – foi uma experiência agradável para a atriz iniciante. A travessia do canal que separa a Ilha do continente foi por ela considerada - assim como a antevéspera de quando conhece Payne - o evento inaugural da sua vida:

“Sentada junto a Tom no banco estreito da canoa, apertando Chiquita [a cachorrinha do casal] nos braços e a mochila entre os pés, senti que aquele pôr-do-sol era o primeiro da minha vida. ¹⁰⁷”

¹⁰⁴ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p.182

¹⁰⁵ Ibid, p. 185

¹⁰⁶ Ibid, p. 190

¹⁰⁷ Ibid, p.187



**Imagem 44 – Eliane Lage em Ilha Bela
(Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).**

Cenário do filme e também de sua história de amor, mais uma ilha se imporia em seu destino. A Ilha da infância – Santa Cruz e Ilhabela, ambiente de sua estréia como atriz, permeada de desejos suscitados pelo romance secreto com Payne, pois, segundo Lage, Yolanda Penteadó não aceitava o romance. Para assegurar que não haveria “fugas” noturnas, o quarto de Eliane era trancado por fora todas as noites (por ordem de Yolanda¹⁰⁸). Finda a filmagem, Tom e Eliane decidem partir sozinhos a bordo de uma traineira de pescadores rumo ao continente. Eles desembarcam no Guarujá onde ela lhe expõe o sonho de viver “à beira mar” e ter “*muitos filhos*”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Conforme foi narrado por Gini Brentani que dividia o quarto com Eliane durante as filmagens; a tranca foi abolida após uma das visitas de Yolanda a Ilhabela. Em depoimento à autora.

¹⁰⁹ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 197

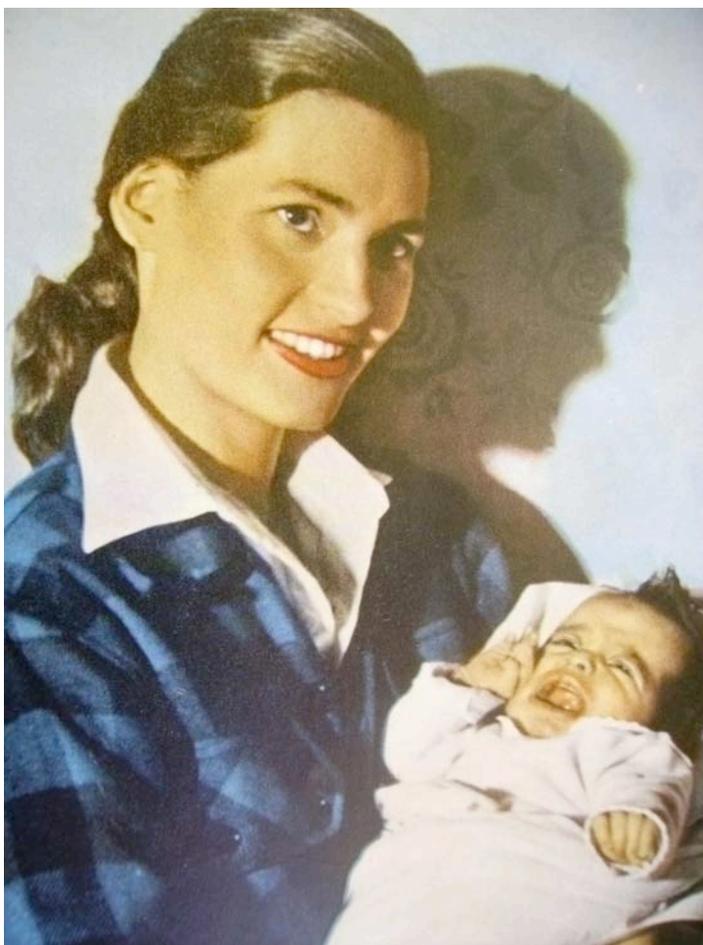


Imagem 45 – Eliane Lage com Vivien, Cinelândia, março de 1954, primeira quinzena, p.31 (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

Essa primeira incursão no cinema seria impactante para Lage, pois parece ter mesclado natureza e paixão, dois elementos igualmente sedutores. A narrativa autobiográfica de *Ilhas, veredas e buritis* continua seguindo cronologicamente os filmes em que ela atuou; assim ela passa a comentar *Ângela*, o segundo filme da Companhia¹¹⁰. O filme foi rodado em Pelotas (Rio Grande do Sul) pois Yolanda – em “guerra declarada” contra o romance da “sobrinha” – teria usado de sua influência junto à Vera Cruz para separá-la de Tom:

¹¹⁰ Neste ponto há divergências nos depoimentos de Payne e Lage : enquanto ela menciona ter assinado contrato que lhe proibia decisões pessoais – tal como engravidar -, Payne (em depoimento ao Museu da Imagem e do Som -SP) diz que não haviam contratos assinados entre eles e a Vera Cruz.

“A avant-première de *Caiçara*, foi uma trégua no clima de guerra declarada. Yolanda emprestou-me um vestido longo, e depois de termos assistido ao filme, subi ao palco junto com os outros atores e diretores. Pela primeira vez vi 3 mil pessoas em pé aplaudindo e gritando Bravo!. Para todos uma apoteose, exceto para mim, que embarcaria no dia seguinte para Pelotas¹¹¹.

Devido ao revés na Vera Cruz, ocasionado pela saída de Alberto Cavalcanti, Tom Payne retoma as filmagens *Ângela*. E assim, intitulado-se “*estrela rebelde*”, Eliane Lage consagra o casamento que ocorrera por procuração no México. A comemoração se deu num intervalo entre as filmagens:

“À noite, toda a equipe reuniu-se no salão do hotel diante de uma longa mesa de frios, cervejas, e batida de limão, Tom anunciou duas novidades, (207) havia se casado com Eliane e chegara como diretor de *Angela*. “E vamos tocar esse filme para a frente!” Houve aplausos e muitos abraços, e todos aliviados levantaram um brinde ao casal e à volta à filmagem. Comentei depois com Tom que tivera o casamento com que sempre sonhara, os dois de jeans e rodeados de companheiros de trabalho! Afinal achava que um envolvimento profundo entre duas pessoas devia ser celebrado de forma simples e reservada. Era muito delicado para ser exposto a fofocas e cerimônias pomposas¹¹².



Imagem 46 – Eliane Lage em *Ângela*
(Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

¹¹¹ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 203

¹¹² *Ibid*, p.206

Enquanto Eliane Lage comemorava o casamento, “ordens expressas” providas de São Paulo ordenavam apressar o cronograma de filmagens com o intuito de conter gastos. A frágil situação econômica da Vera Cruz - segundo análise de Eliane - devia-se aos gastos exorbitantes com obras de infra-estrutura:

“As finanças da Meca do Cinema começavam a se ressentir das fortunas nababescas gastas na sua construção. Estúdios imensos, com mais de 5 mil metros de área coberta, além do muro altíssimo cercando os 70 mil metros quadrados da chácara. Os estúdios já estavam prontos, assim como as oficinas de marcenaria, carpintaria, mecânica, costura e tapeçaria. Estava na hora de voltar¹¹³.”

De volta a São Paulo - e oficialmente casados - estrela e diretor vão morar em apartamentos localizados nos estúdios da Vera Cruz:

“Começávamos um relacionamento em que a paixão, a admiração, e a vontade de construir algo duradouro no trabalho tinham um ímpeto de juventude. Ele gostava da vida no campo tanto quanto eu, e havia estudado agronomia. Fazíamos planos de ter um pedaço de terra fértil e muitos filhos, que seriam criados longe da cidade. Mas para isso teríamos que antes fazer filmes e ganhar dinheiro. A vida nos parecia ser uma simples seqüência de decisões acertadas. Éramos otimistas e sumamente felizes¹¹⁴.”

O desejo de comprar terras foi logo alcançado e a primeira propriedade do casal se chamou “Marçal” (uma “homenagem” à traineira que os trouxera de Ilhabela para o Guarujá). Localizada entre São Bernardo e São Paulo, “Marçal” inicia a vida bucólica do casal (que, como vimos, foi exaustivamente explorada pela imprensa), aqui narrada por Eliane Lage:

“Passávamos os fins de semana pintando e plantando, e de tardinha sentados na soleira tomávamos chá. O pôr-do-sol parecia não ter fim,

¹¹³LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p.208

¹¹⁴Ibid, p. 207

derretendo lentamente os morros a perder de vista. Não havia luz elétrica, mas um lampião de querosene, e mais estrelas do que em qualquer outra parte do mundo¹¹⁵.”

Apesar dos graves problemas financeiros enfrentados pela Vera Cruz, os filmes continuavam em produção e recebiam grande cobertura; assim Eliane Lage prosseguia sua carreira recebendo prêmios e homenagens. Foi o título de “Rainha do Cinema” que a levou ao Hotel Quitandinha em Petrópolis onde ela deveria encontrar-se com o presidente Getúlio Vargas para receber a premiação:

“O prêmio ganho pelo desempenho num filme me parecia uma coisa justa. Mas o termo “Rainha do Cinema”, eu no palco de vestido comprido recebendo a faixa da Rainha do ano anterior, era tudo de um ridículo atroz.¹¹⁶”

Eliane afirma repetidas vezes que ela e Payne “*fugiam*” dos eventos relacionados ao cinema, de “*lugares públicos*” e que não se prestavam a se envolver em “*escândalos*” como forma de angariar visibilidade na imprensa. Mesclando a vida familiar e campestre, ela diz que “*o cinema que preenchia as nossas vidas se resumia ao trabalho*”. Delimitadas as fronteiras, a vida privada do casal - segundo declara - resumia-se ao sítio, às plantações e aos acampamentos em praias desertas: “*Éramos auto-suficientes, e levávamos uma vida simples, gostosa, e sem glamour*¹¹⁷.”

Em seguida, dando continuidade a uma estruturação da autobiografia através da seqüência de filmes em que atuou, Eliane Lage chega ao terceiro filme *Sinhá Moça*, ganhador do “Leão de Bronze” no Festival de Veneza e de algumas modalidades do prêmio “Saci” oferecido pelo jornal *O Estado de S. Paulo*¹¹⁸. Eliane Lage diz que a pré-estréia foi “*concorridíssima*”, contando com a presença da “*sociedade paulistana*”, de “*intelectuais*”, “*artistas*” e também da “*classe média que acompanhava atentamente através de revistas*

¹¹⁵ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 212

¹¹⁶ *Ibid*, p. 233. Lage ruma ao Rio de Janeiro pois Getúlio Vargas estava contundido, impossibilitado de ir à Petrópolis.

¹¹⁷ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, pp.241 - 242

¹¹⁸ Prêmio de melhor produtor: Edgar Batista Pereira; de melhor atriz: Eliane Lage; e de melhor atriz coadjuvante: Ruth de Sousa.

a vida dos seus astros preferidos, estrangeiros e nacionais, comparecia deslumbrada”. Ela considerava que o filme havia conseguido “agradar a todos”, e inclusive ela (esse é seu filme preferido), pois tratava da escravidão, um tema de forte apelo popular.¹¹⁹



Imagem 47 – Eliane Lage em *Sinhá Moça*, capa junho de 1953, primeira quinzena (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)

O clima eufórico do lançamento de *Sinhá Moça*, entretanto, seria interrompido pelos rumores – cada vez mais freqüentes - da iminente falência da Vera Cruz. Sobre o saldo da empreitada do cinema industrial paulistano, Eliane Lage declarou:

¹¹⁹ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 246

“São Paulo podia se orgulhar de ter erguido em três anos, e graças a um punhado de empresários de visão, uma indústria cinematográfica de nível internacional. Os filmes eram bons e as filas nas bilheteiras davam volta em quarteirões. As rendas é que inexplicavelmente não cobriam as despesas. Mas Franco tinha esperanças e achava que era cedo para acreditar nos sinais de pessimismo. Afinal nenhuma indústria dava lucro de um dia para o outro. E corria aos bancos atrás de financiamento¹²⁰.”

Ela prossegue um relato pautado na intersecção entre cinema e vida familiar, embora sempre sob a primazia da última. O sucesso de *Sinhá Moça* e o fracasso da Vera Cruz coincidem com a primeira gravidez de Lage. Ela declara que finda essa produção acreditava “*ter encerrado minha carreira com chave de ouro*¹²¹”. Entretanto, pouco mais adiante – em atitude contraditória a essa declaração (algo comum em percursos de vida) – ela confessa que ficou profundamente decepcionada quando descobriu que não seria a protagonista de *Arara Vermelha* (PAYNE, 1957)¹²²:

“Eu estava tão ligada na história do filme que levei um choque quando Tom me anunciou que, devido à gravidez, ele teria que achar outra atriz para o papel principal. “Mas o papel pede justamente uma mulher grávida!”, ainda tentei argumentar. Mas Tom foi inflexível. Seria perigoso demais”¹²³.

Outra aventura cinematográfica frustrada de Tom Payne foi um projeto de co-produção com Hollywood, para realização de um filme baseado na vida de Captain Bowen e de Joan Lowell, norte-americanos desbravadores do centro oeste do Brasil. O casal de atores escolhidos para estrelar o filme seriam Gregory Peck – para o papel do capitão – e Eliane Lage, para o de Joan.

¹²⁰ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 245

¹²¹ *Ibid*, p. 247

¹²² O filme, produzido pela produtora Maristela, foi um fracasso comercial. O produtor – Mario Audrá – diz sobre sua experiência com o filme: “Tom Payne foi um bom diretor – já provara em *Sinhá Moça* – mas sua obsessão chegava às raias da insanidade. Seu grande erro foi deixar-se influenciar demasiado por *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, e exagerar na “caricaturização” dos personagens. Embora “*Arara Vermelha*” tenha sido bem aceito pelo público brasileiro, fracassei em todas as tentativas de colocá-lo no exterior, especialmente na Espanha e Alemanha, onde mais me esforcei». AUDRA, M. *op.cit.* p.122.

¹²³ LAGE, E. *op.cit.* p. 267

Na *vida real*, Captain Bowen e Joan Lowel (inspiradores do longa metragem frustrado) foram anfitriões dos Payne no planalto central, cujo cenário inspiraria – décadas mais tarde - o destino da “estrela” da Vera Cruz. Nessa primeira visita, Eliane conta que teve um ímpeto para ficar na região:

“A decisão foi instantânea, e eu disparei eufórica: “Tom, você volta para São Paulo, vende o sítio, vende tudo, traz só os cachorros. Eu fico. Aqui é o meu lugar!” O encantamento era enorme, mas nada na realidade justificava uma frase tão forte, uma tal certeza: “Aqui é o meu lugar!” Havia sim uma premonição que se concretizaria vinte e cinco anos mais tarde. Eu voltaria a Goiás já sem Tom. E, sem saber, sem mesmo me lembrar, chegaria por outros caminhos à região da cachoeira. Sentiria novamente, tantos anos passados, a mesma euforia e a mesma certeza: “Aqui é o meu lugar!¹²⁴”

A estrutura de *Ilhas, veredas e buritis* segue o percurso de uma predestinação, segundo a qual, um dia ela conseguiria *finalmente* ser fazendeira. Em Goiás, ela encontra “a terra prometida”, como adjetiva o sítio “Devaneio”, onde pôde reinventar sua vida nos moldes que diz ter sonhado. Assim, ela confere sentido à história de sua vida, onde o bucolismo tão desejado ao longo de décadas seria, enfim, alcançado:

“Um vale verde se estendia à minha frente protegido por morros altos e aberto para o sol poente. Mais embaixo uma casinha branca com um fiapo de fumaça dava a impressão de aconchego. 1977.¹²⁵”

O exemplo de Yolanda, conforme mencionei anteriormente foi determinante para a inspiração e também para a realização desse desejo. Pois, desde o início do livro, ela situa (assim como em suas entrevistas à imprensa) que estar próxima à terra era seu maior objeto de desejo:

“A terra era roxa, bem roxa da melhor. Roxos também eram os seixos roliços e mornos do pátio, e mais roxos ficavam nossos pés descalços

¹²⁴ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 255

¹²⁵ *Ibid*, p.308

com o passar dos dias. Desde bem criança no final das férias, eu não saberia exatamente definir desde quando, havia a brincadeira – não, era coisa séria -, um ritual: guardar o maior tempo possível a terra roxa que se entranhara nos pés, até que, já em casa, um adulto horrorizado mandasse desencardir o sonho”¹²⁶.

Toda estrutura narrativa de *Ilhas, veredas e buritis* ruma para legitimar que, desde as férias na propriedade de Yolanda Penteado, perpassando os anos enquanto atriz de cinema, o seu maior interesse era o isolamento social e uma vida longe dos centros urbanos. Andréa Delgado, ao analisar a autobiografia de Cora Coralina, atenta para a busca de coerência nos escritos da poetisa:

“Na narrativa autobiográfica, a poeta organiza suas experiências de modo a atribuir significados para o passado, presente e futuro. Ela define o presente como “o melhor tempo” da sua vida, exatamente porque configura a execução do projeto de escrita, estabelecido desde sempre mas adiado até a velhice pela trama do passado, moldado enquanto coerção, negação e limitação do que ela enuncia como “impulso incontrolável” ou “tendência inata” para escrever¹²⁷”.

Assim como observou Delgado na escritura de Cora Coralina, Eliane busca demonstrar coerência na sua trajetória. Uma estrela de cinema fora dos padrões ou assumindo um padrão que também era fascinante dentro do *star system*. Paulatinamente, ela começa a deixar transparecer, nas entrelinhas do livro, que o casamento com Tom Payne não vingara devido a uma incompatibilidade de interesses:

“Certa de que havia encontrado a fórmula da felicidade completa, eu me ocupava de Vivien, de filhotes de cachorro, pintinhos e peruzinhos. Emocionalmente e financeiramente segura graças à terra fértil do vale, eu acreditava ser possível passar o resto da vida em pura contemplação da natureza. Tom acordou primeiro. Como criador de galinhas era um fracasso, argumentou. Nunca conseguiria a eficácia

¹²⁶ LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*, Ed. Brasiliense, SP, 2005, p.19

¹²⁷ DELGADO, A. “Autobiografia e invenção de si” in “A Invenção de Cora Coralina na Batalha das Memórias”, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História. Fevereiro de 2003, p.262

dos japoneses. A sua meta de vida era fazer cinema. Cineastas tinham que viver na cidade, encontrar-se com seus pares, discutir possibilidades. Acabara o sonho¹²⁸”.

Deixar o sítio e retornar para São Paulo - conforme Eliane Lage relata - seria frustrante. Nesse momento, a Vera Cruz já estava paralisada e, salvo a produção de *Arara Vermelha*, Tom não conseguiria mais trabalho e freqüentava o Nick's Bar - reduto de artistas do teatro e da Vera Cruz - em busca de trabalho junto a companheiros de balcão que atravessavam a mesma situação e “*falavam de roteiros engavetados, de projetos inviáveis, de estúdios falidos*”¹²⁹. As noitadas resultavam em bebedeiras e o casal prosseguia com dificuldades financeiras quando surge – o que Eliane Lage considerou - uma “*solução*”:

“Um crítico de cinema do jornal *O Estado de S. Paulo*, Rubens Biáfora, bateu à nossa porta perguntando quando eu poderia começar a filmar Ravina, uma história que ele escrevera para mim. Esse homenzinho me perseguia havia anos. (...) Sumiu, para reaparecer seis meses depois, naquele dia em que estávamos absolutamente sem perspectivas e o recebemos de braços abertos¹³⁰.”

¹²⁸ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 266

¹²⁹ *Ibid*, p. 268

¹³⁰ *Ibid*, p. 271



Imagens 48 e 49 – Folder de Ravina; Eliane Lage em Ravina (Fonte: Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural – São Bernardo do Campo)

Findas as filmagens de *Ravina*, ocorre o que Eliane Lage convencionou afirmar como sendo a sua “*promessa*” de nunca mais filmar. Malgrado a situação

desoladora do cinema brasileiro, Tom Payne ainda mantinha a esperança de prosseguir uma carreira cinematográfica. Porém - sem perspectivas - eles rumam para o Guarujá onde compram um terreno. Lá, Tom passa a construir casas e comercializá-las e eles abrem um antiquário; nasce o terceiro filho do casal e Eliane, mais uma vez, deixa transparecer que sua vida estava plena. Mas – segundo relata - Payne decide que o cinema era sua razão de viver e começa a viajar para São Paulo em busca de trabalho e quando finalmente consegue uma proposta, havia uma condição contratual: ele só dirigiria o filme se Eliane Lage aceitasse o papel principal. A negativa em aceitar a empreitada seria o estopim para o fracasso do seu casamento; logo em seguida ele fica tuberculoso e Eliane Lage passa a ser esteio da família:

“Tom vivia deprimido, efeito talvez dos remédios fortíssimos que tomava ou da inatividade a que se via obrigado. (...) Passou a beber, e certa feita declarou: “Se um dia eu estiver diante de sete portas, e se acima de uma delas estiver escrito “auto-destruição”, é por essa que eu entro”. Em estado de choque respondi: “Pois entras sozinho. Eu não vou”. E, pela primeira vez, me dei conta que talvez eu não seguisse o caminho com ele até o fim¹³¹.”

Assim como Eliane Lage diz ter entrado para o cinema impulsionada pela paixão; o cinema saiu da sua vida com o término dessa paixão (no ano de 1965):

“Depois de um dia especialmente atormentado anunciou [Tom Payne]: A família é uma corda em volta do pescoço de um artista, sufoca. O artista não deve ter família. E passou a noite, bêbado, procurando um revólver que eu havia escondido. No dia seguinte deixei uma carta dizendo que quando ele se tratasse eu voltaria, e fugi com as crianças para a casa de meu pai em Petrópolis. Quinze anos haviam se passado de grande cumplicidade. Tinha valido a pena.¹³²”

¹³¹ LAGE, E. *Ilhas, veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005, p.133

¹³² *Ibid*, p.133. A narração de sua vida pós cinema - na obra autobiográfica - não será aqui analisada.



Imagem 50 – Tom Payne e a cadela Chiquita (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

“Um mesmo movimento aumenta correlativamente o valor subjectivo e a verdade objectiva da imagem, até uma objectividade – subjectividade extrema ou alucinação. Esse movimento valoriza a imagem que pode parecer animada duma vida mais intensa ou mais profunda que a realidade (...). É como se a necessidade que o homem tem de lutar contra a erosão do tempo se fixasse, privilegiadamente, na imagem.”¹³³

cena 4. Imagens fora de cena

Ao acompanhar a carreira e o afastamento de Eliane Lage, suas *imagens* são sugestivas. Por um lado, há um caminho pautado nas imagens de Eliane Lage nos filmes em que atuou e nas fotografias publicadas ao longo dos anos 1950; temos igualmente a imagem veiculada nos depoimentos por ela proferidos durante o tempo em que estava no cinema (1950-1954), como já tratado na Cena 2. A isso devem somar-se as imagens durante as décadas subseqüentes ao afastamento da vida pública.

Esse afastamento foi interrompido por algumas esparsas entrevistas, pelo documentário *Eliane* e pelo lançamento de *Ilhas, veredas e buritis* (ambos durante a década de 2000). Durante todos esses anos, Eliane Lage afirmou que “*nunca se sentiu atriz*”; mas, quando seu nome é evocado ou resgatado em lembranças, é essa imagem que vem à tona. Ela não permaneceu em cena, como por exemplo, a atriz Tônia Carrero que continuou atuando em televisão, teatro e cinema¹³⁴. Ao folhear revistas, assistir seus filmes e ver suas fotografias, paira uma sensação da suspensão do tempo; pois neles a imagem Eliane Lage - conforme reflexão de Morin - parece “*mais intensa ou mais profunda que a realidade*”.

¹³³MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 1997, p. 43

¹³⁴Talvez por isso o livro *Vera Cruz, Imagens e História do Cinema Brasileiro* (Abooks, 2002) tenha estampado na capa uma fotografia de Tônia Carrero e não de Eliane Lage.

O departamento de publicidade da Vera Cruz – a partir do material enviado aos jornais e revistas – pretendia divulgar sua imagem como sendo um *mito*, comparável aos “monstros sagrados” das cinematografias estrangeiras. Suas feições européias possibilitaram que a comparassem com Greta Garbo e Ingrid Bergman. Sua breve aparição no cenário cinematográfico e, logo em seguida, o desaparecimento da vida pública em muito contribuíram para algumas *mitologias* que a envolvem. Alguns contemporâneos afirmam que ela foi uma grande atriz, outros – e ela inclusive – dizem não “acreditar” no seu talento dramático, tampouco na sua caracterização como *mito* do cinema brasileiro.

Inicialmente, enquanto pesquisava para o documentário *Eliane*, parti do pressuposto de que ela foi um *mito* (pois, conforme menciono na introdução, esse foi o meu ponto de partida). Entretanto, com o transcorrer da pesquisa e por meio de entrevistas, precisei redimensionar minhas considerações. A imprensa de época – fonte fundamental por mim pesquisada - estava impregnada pelo material de divulgação expedido pela Vera Cruz – que pretendia *justamente* veicular essa conotação *mítica*. Ao aprofundar minha reflexão, pude constatar que leitores (que escreviam em colunas de fãs), críticos e também alguns contemporâneos não coadunavam com esse aspecto mítico da atriz.

Paralelamente, deparei-me com o senso comum de que Eliane Lage se afastou voluntariamente do cinema nacional. Considero mais oportuno pensar que não havia mais lugar para ela, uma Greta Garbo tupiniquim que “some” da cena cinematográfica no mesmo momento em que a Vera Cruz fracassa. Encontrei vários indícios das suas tentativas frustradas em prosseguir carreira. Durante a década de 1950, Tom Payne propôs alguns filmes que não conseguiu realizar e que teriam Eliane Lage como protagonista¹³⁵. O cineasta Walter Durst também a sugeriu como protagonista do filme *O Sobrado* (1956), mas o restante do elenco (da TV Tupi) não aceitou sua indicação:

“O elenco se revoltou de botarem uma atriz de fora pra um papel importante – era o papel da índia -, não tinha muito sentido mesmo,

¹³⁵Como por exemplo a comédia denominada *O Prêmio*, cujo argumento encontrei no acervo do Setor de Memória de São Bernardo do Campo. Nesse filme, Eliane Lage contracenaria com Anselmo Duarte.

era uma intromissão de um elemento estranho na equipe. Então não aceitaram a Eliane. Na verdade, eu era o único defensor dela, era uma moça bonita, bacana, e não queria fazer uma índia convencional, achei que ela dava bem pro papel. Fizemos testes, as fotografias ficaram ótimas – era a fotografia do Chick Fowle -, mas o elenco não quis saber¹³⁶”.

Em 1953, *Cinelândia* faz menção à incursão de Eliane Lage como roteirista de um filme: “Com aquela máscara dramática que vemos na tela, terminou uma comédia que possivelmente será interpretada por Mazzaropi¹³⁷”. Após a falência da empreitada cinematográfica paulistana, Payne e Lage ainda se aventurariam na televisão, em um seriado inspirado no norte-americano *I Love Lucy*, uma comédia de costumes protagonizada por Lucille Ball¹³⁸. A adaptação *As encrencas da vida com Eliane* foi ao ar pela TV TUPI de São Paulo. Segundo depoimento de Eliane Lage, elenco e diretor foram contratados com “salários altíssimos”, mas a produção era por demais “precária” e Tom Payne decidiu abandonar sua empreitada televisiva após a exibição de seis programas¹³⁹.

Nessa mesma época, Eliane Lage foi contratada a participar de um programa radiofônico irradiado pela Record de São Paulo [PRB9] ao lado de Alberto Ruschel, Anselmo Duarte e Ilka Soares - então considerados como sendo os “principais nomes das telas”. O programa intitulava-se “A Grande Filmagem” e era apresentado ao vivo. Esta experiência, segundo Reynaldo Tavares, resultou num “retumbante fracasso” visto que estes “ídolos não tinham traquejo com microfones¹⁴⁰”.

Levando em conta essas tentativas frustradas, Eliane Lage se configuraria para aqueles que a tem como um “mito”, em um mito distante de Greta Garbo; esta saiu de cena voluntariamente, sendo que a indústria que a “criou” continuou existindo e um

¹³⁶ DURST, W. in GALVÃO, op. cit. p.184

¹³⁷ *Cinelândia*, setembro 1953, primeira quinzena, p.47

¹³⁸ Seriado protagonizado por Lucille Ball e por seu marido Desi Arnaz. A revista *Cinelândia* [junho 1953, segunda quinzena, p. 55] assim descreve o programa: “Série de comédias do tipo doméstico, reunindo um casal sempre atribulado, bem ao gosto da grande audiência (...). Depois de uma carreira mais ou menos bem sucedida no cinema, a experiência de Lucille Ball na TV trouxe-lhe uma popularidade imensa, bem assim para seu marido na vida real e no programa o band leader Desi Arnaz (...) Lucy faz a esposa de um chefe de orquestra com grandes ambições para a carreira artística, ambições sempre contrariadas pelo esposo (...)”

¹³⁹ Em depoimento à autora, 21.12.2001.

¹⁴⁰ TAVARES, R. *A Fixação do Veículo e seus principais desbravadores*, in. *Histórias que o Rádio não contou*, Negócio Editora, São Paulo, 1º Edição, p. 235

esquema de publicidade extremamente eficiente permitiu que sua imagem permanecesse para a posteridade em escala mundial. A imagem de Eliane Lage, entretanto, praticamente desapareceu, permanecendo apenas na lembrança de alguns contemporâneos.

Edgar Morin nos fala sobre o sugestivo “sumiço” de Greta Garbo:

“Garbo, presente ausente entre nós, testemunha hoje a grandeza passada da estrela. Demasiado grande para o cinema tornado demasiado pequeno, muito dificilmente se digna rodar de longe em longe alguns filmes antes de se fechar no silêncio. Sobrevivente do crepúsculo dos deuses, o seu mistério e a sua solidão permitem medir a evolução que se deu...dissimula os seus traços debaixo de um chapéu sem graça e atrás de grossos óculos escuros. E é o seu rosto imortal que a nossa recordação vê resplandecer sob o seu véu.¹⁴¹”

Para explicar o afastamento do cinema e o progressivo silêncio de Eliane Lage, este “mistério” personificado na imagem de Greta Garbo foi apropriado em entrevistas e depoimentos. No Brasil, o cinema a que projetou sairia de cena antes mesmo que ela pudesse decidir se desejava – de fato - prosseguir atuando. Somado a isso, Greta Garbo já instigava o imaginário de espectadores brasileiros anos antes do surgimento de Eliane Lage; em crônica de 1941, Vinicius de Moraes dimensiona seu poder simbólico:

“Greta Garbo é uma mulher-sumidouro, sem a menor dúvida, uma mulher orquídea, de condição fatal, e por isso mesmo que não é “uma beleza”, mas a própria beleza, essa harmonia de valores físicos imantados espiritualmente num ser; um pé grande, valendo no caso mais de trinta perfeitíssimas girls de concurso; um movimento de cabeça destruindo o vampirismo capilar de todas Ann Sheridan do mundo”¹⁴².

¹⁴¹ MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p.21. Prefácio 3ª Edição

¹⁴² MORAES, V. *O cinema de meus olhos*, Cia das Letras, SP, 2006, p. 152

Nos dias atuais, Eliane Lage é um nome reconhecido por poucos e primordialmente no Brasil; enquanto isso, as imagens de Garbo permanecem em escala mundial sendo possível ver seu rosto – e também de outras estrelas de Hollywood - em produtos de consumo dos mais diversos (porta copos, canecas, toalhas, etc.). Daniel Filho constata o esquecimento de atores no Brasil:

“Eu tenho uma saudade imensa de artistas que foram grandes e que, depois de um tempinho, acabaram esquecidos. No máximo são vistos agora por uma minoria elitizada. Num país totalmente aculturado como o nosso, vivemos lembrando Humphrey Bogart, James Dean, Clark Gable, pessoas que morreram há décadas. Existem muito mais fotografias de Bogart do que, por exemplo, de Mesquitinha, ou do próprio Procópio Ferreira, Do Pedro Dias ou de Dulcina de Moraes. Quem se lembra de Vicente Celestino, Leopoldo Froes, Odilon Azevedo ou Orlando Silva? Sabemos, é claro, de Carmen Miranda, mas só porque ela fez sucesso nos Estados Unidos”¹⁴³.

Imagens de Eliane Lage ilustram apenas e tão somente uma época que teve começo, meio e fim, e cujo sistema de divulgação deixou de existir. Afastamento voluntário ou não, detalhe importante é que em suas várias peregrinações depois de deixar o cinema (ou seja, Guarujá, Petrópolis, Rio de Janeiro, Olinda¹⁴⁴, Pirenópolis, Alfenas e novamente Pirenópolis), Eliane Lage carregou consigo um grande baú de madeira. O conteúdo deste – composto de fotografias, cartas, recortes de jornais, dentre outros - constitui aquilo que Ângela Castro Gomes denominou como sendo um “*teatro da memória*”, são os “*atos biográficos*” por meio dos quais:

“os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias

¹⁴³ FILHO, D. *Antes que me esqueçam*, Ed. Guanabara, RJ, 1988, p. 129

¹⁴⁴ Sobre o breve período em Olinda, diz Eliane Lage: “Tom continuava no Guarujá, com o antiquário, e, como combinado, as crianças passavam férias com ele. Inconformado que eu tivesse conseguido me libertar, me equilibrar, fazia a chantagem costumeira em separações: me tiraria os filhos. Finalmente, cansada das ameaças que já estavam afetando as crianças, resolvi sumir”. LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*, Ed. Brasiliense, SP, 2005, p. 291

vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de serem lembradas¹⁴⁵”



Imagem 51 – Eliane Lage durante as filmagens do filme *Eliane* (Fonte: acervo pessoal da autora)

Esse baú é o guardião, há décadas, dos atos biográficos de Eliane Lage. A característica excepcional de sua vida foi, inegavelmente, sua vida no cinema (tanto para ela assim como para os que se lembram dela). Sobre ser atriz, diz Eliane Lage na primeira fala do documentário *Eliane* (2002):

“Eu não levanto de manhã e digo eu sou atriz de cinema, isso não, mas, quer dizer é presente no meu passado. Eu me lembro de dizer pra ele [Payne] cinema é faz de conta, eu quero viver a vida, não quero

¹⁴⁵ GOMES, A. (org.). *Escrita de si, escrita da História*: a título de Prólogo, FGV, RJ 2004, p.11

faz de conta, eu quero a vida. É uma lembrança boa... é simplesmente uma lembrança boa, só (...). Nos lugares onde eu vou ou enfim as pessoas que me conhecem sabem que eu sou a Eliane Lage que fez cinema. Foi uma experiência importante e que me marcou e eu sou o que eu sou porque eu fiz cinema talvez um dia”.



No final da década de 1970, em reportagem intitulada “*Eliane Lage. Das câmaras às cabras*”, a jornalista Marlene Galeazzi afirma que Eliane “*nunca fez o gênero a estrela não pode parar*” e que, após ter “*desaparecido das telas*” há vinte anos, só agora “*reaparecia*” na Serra dos Pirineus, interior de Goiás. Nas fotografias que ilustram a matéria, Lage surge bronzeada e completamente “*sem maquiagem*”, acompanhada pelo filho caçula Tommy, portando chapéu coco, posando montada a cavalo, segurando uma cabra e ostentando os troféus “Saci” que ganhara. Sua casa situava-se numa área de “*trinta alqueires de terra verdejante – não tem luz elétrica e ela acha ótimo*”; quaisquer semelhanças com as inúmeras entrevistas da década de 1950 são mera coincidência. As declarações de Eliane Lage sobre “*ser atriz*” também permaneciam:

“Nunca fui, realmente, uma atriz. Fiz cinema por causa do meu amor a Tom Payne – hoje, um grande amigo meu. Amor à primeira vista, que acabou, como às vezes acabam coisas muito intensas. Os dois Sacis que ganhei pelos filmes *Sinhá Moça* e *Ravina* servem, agora, para amparar livros¹⁴⁶”.

¹⁴⁶ Revista Manchete, 13.03.1978, pp.76-77

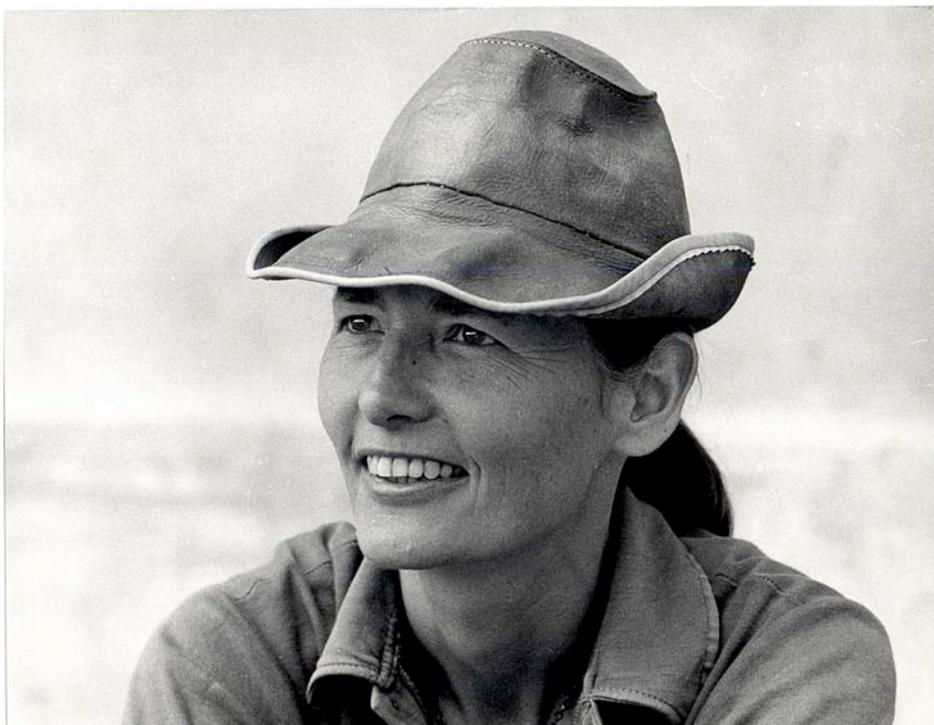


Imagem 52 – Eliane Lage em Pirenópolis (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

Em 1994, em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo* sugestivamente intitulada “*Greta Garbo da Vera Cruz rompe silêncio*”, Eliane Lage diz que a maternidade a levou a “abandonar” o cinema, pois ela então se encontrava dividida entre a carreira e a vida familiar. Sobre sua vida naquele momento, diz criar gado numa pequena fazenda:

“Trabalho diariamente no campo com um peão. É uma atividade que me absorve e fascina. Sempre fui ligada à natureza e agora tenho a oportunidade de viver como sempre quis. Atenção: não estou dizendo que me arrependo da vida de antes. Quero dizer que vivi e vivo intensamente todas as fases da minha vida. O hoje é tão importante como foi o ontem para mim.¹⁴⁷”

A década de 2000 – após o lançamento do documentário *Eliane* – representou um retorno de Eliane Lage à mídia. O jornal carioca *O Globo* deu grande destaque ao lançamento do filme e estampou na capa do Segundo Caderno matéria de Renata Magdaleno intitulada *Onde andar* *Eliane Lage?* Na qual reiteram-se estereótipos

¹⁴⁷ O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 4.07.1994, p.D9

conhecidos: “Ela pode ser considerada a Greta Garbo brasileira” e também a afirmação de que ela “abandonou a carreira no auge¹⁴⁸”.

A jornalista Maria do Rosário Caetano, em matéria publicada em *O Estado de S. Paulo*, afirma que Eliane Lage foi “*diva da Vera Cruz* detentora de *beleza similar à da Sueca Ingrid Bergman*” e que havia se tornado “*uma espécie de Greta Garbo ao isolar-se do mundo artístico*”¹⁴⁹. Dois dias depois, foi publicada a citada crônica de Ignácio Loyola de Brandão, onde o autor a nomeia como sendo um *mito*, igualmente a comparando com Garbo. Ele expressa o desejo que Eliane Lage lhe suscitava:

“No fundo, éramos apaixonados por Eliane Lage, e pronto. Uma atriz diferente, talvez européia, não boazuda, não coxuda, não trazia na cara aquele convite à cama, ao contrário, incitava: venha me descobrir, prometia sem ser explícita. Eliane Lage foi a primeira estrela moderna do cinema brasileiro¹⁵⁰.”

O poder de permanência das qualificações e comparações que Eliane Lage das quais foi e vêm sendo alvo é notável. Dentre a plêiade de imagens recentes, temos o programa “*Os esquecidos pela Fama*” (produzido pela rede Record em 2006) e que dedicou o quarto episódio à Eliane Lage¹⁵¹. O título é em si sugestivo e denota a “dramaticidade” que o programa pretende focar. O primeiro episódio é dedicado à atriz Wilza Carla que logo nas primeiras cenas surge confinada numa cama, da qual sai amparada até uma cadeira de rodas e com aparência visivelmente debilitada. As cenas são norteadas pelo entrevistador que diz frases tais como: “*ela continua vaidosa*” e “*tudo que ela quer é atuar novamente*”. Na cena final, Wilza Karla pergunta para a filha que conduz sua cadeira de rodas de volta para a cama: “*Eu vou voltar a trabalhar?*”. Não deixa dúvida o tom apelativo que o programa pretende ter. Na abertura do episódio sobre Eliane Lage, imagens coloniais são pontuadas pela narração em *off*:

¹⁴⁸ O Globo, 13.04.2002, Segundo Caderno.

¹⁴⁹ O Estado de S. Paulo, 17.04.2002, p. D7

¹⁵⁰ Estado de S. Paulo, 19.04.2002, p. D16

¹⁵¹ youtube http://tv.agroups.yahoo.com/group/memoria_da_tv . Pesquisado em 26 de dezembro 2007

“Para saber mais como conviver com o depois da fama fomos até Pirenópolis, interior de Goiás. Nesse cenário colonial e bucólico vamos conhecer uma musa do cinema brasileiro dos anos 1950”

Essa mesma narração afirma que ela é “*dona de uma história digna de um roteiro*”. Eliane Lage surge mostrando o livro *Ilhas, veredas e buritis* ao repórter que - ao ver sua fotografia na capa - diz: “*Que mulher bonita, hein?*”; ela sorri e completa “*Todos nós fomos bonitos uma certa época, né? agora...*”. Prosseguindo o repórter diz que ela “*brilhou em Caiçara*”; “*relutou*” em consentir carreira cinematográfica e quem a convenceu foi Tom Payne. Finalizando, volta a narração *off*:

“Eliane Lage: beleza que encantou o cinema brasileiro; beleza que ainda fascina, nas letras, na simplicidade e no carisma de quem sabe se entender com a vida, apesar de tudo e de todos.”

A imagem final é de Eliane Lage nos dias atuais - na cozinha de sua casa - servindo suco “aos convidados”; corroborando a imagem de simplicidade divulgada ao longo de décadas. A última pergunta feita pelo repórter foi: “*Você é uma mulher feliz?*”, ao que ela responde prontamente: “*sim, sou muito feliz*”. Tendo em vista o tom da entrevista, é possível concluir o sentido que se pretendeu inculcar, isto é, *apesar* de “esquecida pela fama”, ela ainda conseguia ser feliz.

Prosseguir com uma análise da presença de Eliane Lage na mídia contemporânea pode recair em repetições desnecessárias¹⁵². Considero marcante acompanhar como ela prosseguiu reiterando os mesmos elementos (salvo ligeiras alterações), ao longo de décadas. O *site* oficial de Pirenópolis reproduz uma entrevista onde ela diz:

¹⁵² Dentro das atuais retrospectivas da trajetória de Eliane Lage, os alunos da Universidade Estadual de Goiânia gravaram sua entrevista para exibir na inauguração da Web TV da Universidade: “A gravação contou com a paciência e elegância de Eliane Lage, que, gentil, repassou toda sua trajetória em quase três horas de aviação (...). Eliane garante que só fez cinema por amor a Tom Payne, com quem ficou casada durante 15 anos. “Ele era cineasta e eu fui fazer cinema. Se ele fosse lixeiro, acharia lindo ser lixeira também”. <http://www.jornalopcao.com.br/index.asp?secao=Reportagens&idjornal=262&idrep=2442> pesquisado em 10 janeiro 2008

“Eu sempre sonhei em morar na roça. Tive que viver em São Paulo por causa do cinema. Depois morei em Petrópolis, no estado do Rio, porque era um lugar onde tinha escolas boas e faculdades também. Quando os meninos foram cada um para um lado, estudar e cuidar da vida, eu disse “eu vou para a roça”, que era o que eu sempre quis fazer (...). Quando cá aqui foi paixão à primeira vista. Em uma semana comprei um sítio e vim pra cá, estou aqui há 30 anos”.¹⁵³

Perpassando os anos no cinema, bem como os anos afastados da vida pública e a sua “volta” à cena, são os mesmos elementos narrativos que estão presentes quando a imagem de Eliane Lage é evocada. No que concerne estritamente à sua *imagem* física, o fato dela não ter prosseguido como atriz possibilitou que permanecesse sua imagem jovem. Ignácio Loyola de Brandão diz que ao conhecer Eliane Lage pessoalmente (no lançamento de *Eliane*), passou a conviver com “duas Elianes”: uma que povoava sua imaginação desde a juventude e a atual¹⁵⁴. Isso ocorre, pois os espectadores não acompanharam seu declínio físico. A velhice de atores (que optaram continuar em cena) é assim descrita por Simone de Beauvoir:

“Os atores tem de contar com as alterações sofridas pelo rosto e pela voz. Alguns preferem negá-las: assisti De Max, aos 80 anos, representando o papel de jovem Nero. O público admira esta obstinação, quando se trata dos “monstros sagrados”: Sara Bernhardt, octogenária, era aplaudida quando representava Athalie com uma perna de pau. O ator, as mais das vezes, muda de emprego; mas os papéis de personagens idosos são poucos numerosos no teatro e ainda mais raros no cinema (...) são poucas as novas possibilidades oferecidas aos velhos atores: a maioria é condenada à aposentadoria e à pobreza¹⁵⁵.”

Da geração artística de Eliane Lage algumas atrizes permaneceram em relativa evidência; dentre elas temos Ilka Soares que - ao ser aposentada pela rede Globo - pediu qualquer ocupação para evitar o ostracismo profissional: “*posso ser roupeira se for*

¹⁵³ *Atriz por amor*. <http://www.pirenopolis.com.br/ExibeNoticia.jsp?pkNoticia=122>, pesquisado em 17 de janeiro 2008

¹⁵⁴ Em depoimento à autora, 28 de janeiro de 2008.

¹⁵⁵ GOMES, A. (org). *Escrita de si, escrita da História*. a título de Prólogo, FGV, RJ 2004, p.126

*preciso*¹⁵⁶”. Já Ruth de Souza diz que, quando surge uma nova minissérie ou novela, liga para a emissora solicitando alguma participação, mesmo sabendo que vai lhe restar um papel menor, muito aquém do seu potencial¹⁵⁷. Tônia Carrero, por sua vez, prosseguiu como atriz, contudo sua imagem sempre foi associada à beleza física. Os anos passaram e nem o manto de plásticas conseguiu disfarçar a ação implacável do tempo. Ela assim foi descrita em recente entrevista à revista *Época*:

“Tônia Carrero assume: está velha. Esquece nomes, os movimentos são mais lentos, o rosto já não é o mesmo - lindíssimo - de antes. Aos 80 anos, completados no dia 23 de agosto, perdeu o pudor de dizer que está menos bonita, menos atraente, menos esbelta. 'Olhar no espelho é uma tristeza', admite. Confessa também que se deprime ao pensar que não é mais desejada pelos homens”¹⁵⁸.

Tônia envelheceu, Eliane se recolheu, Ruth gostaria de papéis melhores e Ilka queria prosseguir trabalhando. Para citar apenas alguns exemplos dentre vários, esse é o saldo do *star system* nacional da década de 1950. Em obra dedicada às estrelas cinematográficas, o italiano Castello afirma que o indício para situar a importância de um ator (ou atriz) na história é diretamente relacionado ao seu poder de resistência no tempo¹⁵⁹. Se tomarmos em conta essas atrizes brasileiras (e tantas outras dos anos 1950) é perceptível que elas não resistiram ao tempo, pois seu alcance ficou restrito e suas trajetórias não persistem para a geração atual (salvo raras exceções).

No que concerne especificamente à Eliane Lage, convencionou-se afirmar que ela não quis prosseguir carreira (espero ter contribuído para refletir melhor sobre essa afirmação); mas foi sua imagem como atriz que ficou “gravada em celulóide”¹⁶⁰, independentemente de ela se identificar ou não com a mesma. Imagem na recordação e, igualmente, imagem na sua própria recordação, ao nos depararmos com as várias *imagens* de Eliane Lage - traçando um livre paralelo com sugestiva reflexão de Morin que abre a

¹⁵⁶ Em depoimento à autora, em 10.10.2007.

¹⁵⁷ Em depoimento à autora, em 04.03.2007.

¹⁵⁸ <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT396319-1666,00.html>, pesquisado em 17 de janeiro de 2008.

¹⁵⁹ CASTELLO, G.C. *Il Divismo*, Torino, Edizione Radio Italiana, 1957.

¹⁶⁰ Cf. Mauro Alice em depoimento à autora, 06.06.2005.

presente Cena - é preciso refletir sobre o *imaginário da realidade* e sobre a *realidade do imaginário*, limites com tênues fronteiras.

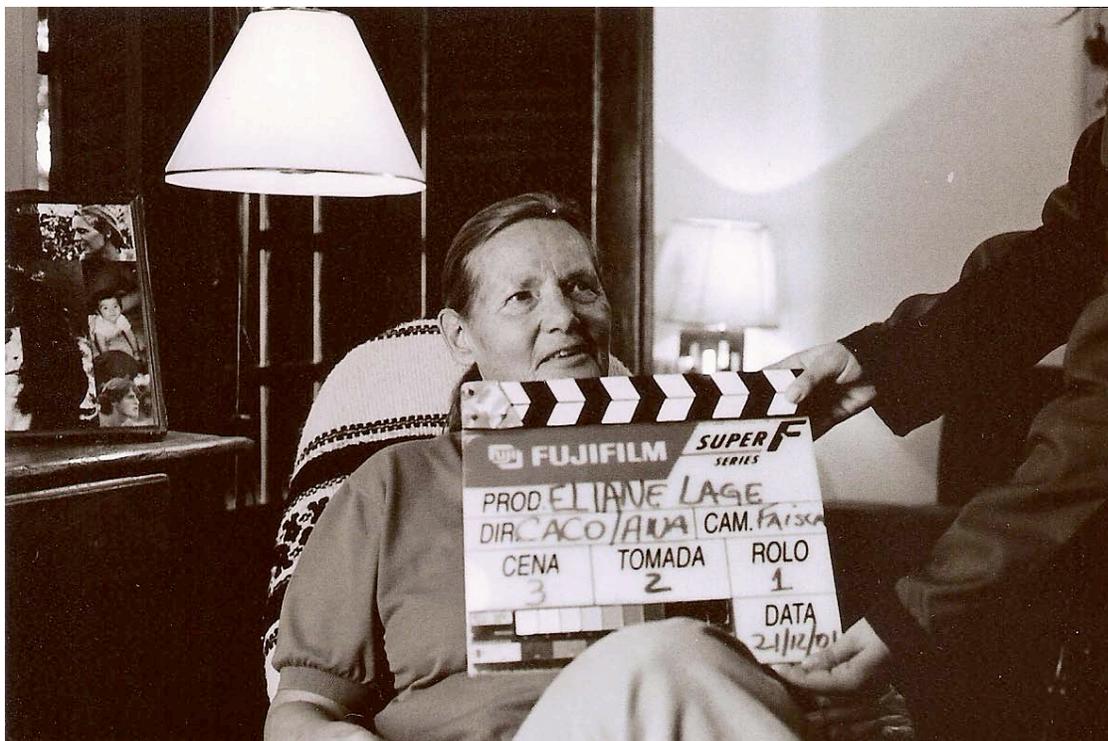


Imagem 53 – Eliane Lage durante as filmagens do filme Eliane (Fonte: acervo pessoal da autora)

Desfecho

Um enredo cinematográfico que teve como principais ingredientes sonho, *glamour*, beleza, mas também fracasso, abandono e envelhecimento é o liame narrativo desta tese, na qual analisei o surgimento da atriz Eliane Lage, inserindo-a na tentativa de implantação de um *star system* brasileiro, por meio dos percursos e percalços da Cinematográfica Vera Cruz.

Procurei, num primeiro momento, ponderar o fracasso precoce dos estúdios da Vera Cruz, uma estrutura de monta e complexa, a qual não conseguiu se sustentar por mais de cinco anos. Privilegiei analisar uma documentação que pudesse me conferir certo dimensionamento das atividades da Vera Cruz: correspondências, relatórios e documentos contábeis¹. E assim, concluí que não há apenas uma explicação para esse “naufrágio”, pois vários são os elementos em questão, dentre os quais ressalto uma defasagem – em termos quantitativos – da produção cinematográfica brasileira (que ainda persiste) face ao hegemônico cinema norte-americano.

Além do alto custo dos filmes, que para serem rodados necessitavam de importação de mão-de-obra, matéria-prima (filme virgem, equipamentos de filmagem, de áudio e de montagem), a Vera Cruz entregou seus produtos para uma distribuidora norte-americana. Tal atitude não pode ser considerada como mero erro estratégico, pois, ainda atualmente, distribuidoras de filmes nacionais são minoritárias face às denominadas “*majors*” norte-americanas que, como o próprio nome explicita, detêm a maior fatia do mercado distribuidor nacional.

Há uma trama complexa por detrás da bancarrota da Companhia e pareceu-me importante ressaltar que essa experiência legou uma produção de dezoito filmes e um arsenal técnico e humano que alimentou durante décadas o cinema brasileiro. Para se ter um parâmetro, a Globo Filmes, uma das principais empresas hoje, co-produziu sessenta

¹ Documentação que reproduzi nos Anexos 1 e 2 e que podem contribuir para futuras reflexões.

e cinco filmes, ao longo de uma década. Ressaltando-se que se trata de co-produção, e não produção como foi o caso da Vera Cruz, que a Globo Filmes atua em parceria com as maiores produtoras nacionais e que atualmente existem maiores facilidades para obtenção de financiamento, a produção da Vera Cruz deve ocupar uma posição de relevância na história da cinematografia brasileira.

Num segundo momento da tese, situei a implantação de um *star system* brasileiro, que teve como principal instrumento de divulgação a imprensa nacional, especializada ou não. Apresentei astros e estrelas que, em sua grande maioria, não conseguiram dar continuidade à carreira cinematográfica e que se encontram esquecidos. Enfoquei especialmente aqueles que estrelaram filmes da Companhia Vera Cruz, mas também de outras produções nacionais.

Feito isso, na última “Sequência” investiguei mais detidamente o percurso de Eliane Lage. Apresentei inicialmente alguns dados biográficos para melhor situá-la, pois sua infância e seus desdobramentos foram elementos frequentemente abordados na imprensa dos anos 1950. Em seguida, por meio de pesquisa na imprensa, analisei as imagens que críticos de cinema veicularam da atriz, e as reportagens e entrevistas publicadas depois do seu afastamento da vida pública, ponderando suas freqüentes negações à importância de sua carreira no cinema.

Em síntese, procurei situar Eliane Lage na história do cinema industrial paulista, desvendar sua imagem além de avaliações que vêm sendo reiteradas desde sua estréia como atriz e inseri-la num contexto mais amplo, discutido nas três primeiras “Sequências” da presente tese. Espero também ter fornecido subsídios que possibilitem novas interpretações desse tão importante quanto mal dimensionado capítulo da história do cinema brasileiro que, a despeito dos clássicos *happy end* dos seus filmes, teve um malogrado desfecho.

Bibliografia

- ARAÚJO, V. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*, Ed. Perspectiva, SP, 1981;
- AUDRÁ, M. *Cinematográfica Maristela. Memórias de um Produtor*, Silver Hawk, SP, 1997;
- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro*, Cia das Letras, SP, 1993;
- AUTRAN, A. O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro. Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2004;
- BARTHES, R. *Mitologias*, Bertrand Brasil, RJ, 1999;
- BASSANEZI, Carla. *História das Mulheres no Brasil*, Ed. Unesp e Fapesp, SP, 2004;
- BEAUVOIR, S. *Velhice*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970;
- BENJAMIN, W. *Textos Escolhidos*. Abril Cultural;
- BERNADET, J. C. *Cinema Brasileiro: propostas para uma História*, Paz e Terra, RJ, 1991;
- BERRIEL, E. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. Cadernos 8, SP. Secretaria Municipal e Cultura. IDART 1981;
- BONADIO, M. C. *O Fio sintético é show! Moda, política e publicidade*. Rhodia S.A. 1960-1970, Tese, IFCH – Unicamp, setembro 2005;
- BORGES, V. “Grandezas e misérias da biografia” in: *Fontes Históricas*, org. Carla Bassanezi Pinsky, Ed. Contexto, SP, 2005;
- BORGES, V. *História da Cidade de São Paulo, A Cidade na primeira metade do século XX*, Ed. Paz e Terra, SP, 2004;
- BOSI, E. *Memória e Sociedade*. Cia das Letras, SP, 1999;
- CARRERO, T. *Monstro de olhos azuis*, Ed. L&PM, RS, 1986;
- CASTELLO, G.C. *Il Divismo*, Torino, Edizione Radio Italiana, 1957;

- CASTRO, R. *Carmen*. Cia das Letras, SP, 2005;
- CENDRARS, B. *Hollywood 1936*, Ed. Brasiliense, SP, 1990 ;
- COELHO, M. Cláudia. *A experiência da fama*. Ed. FGV, RJ, 1999;
- CORVISIERI, S. *Maria Baderna*, Ed. Record, RJ-SP, 2001;
- EHRENBOURG, I. *Usina de Sonhos*, Edições Verbum, Rio de Janeiro, sem data;
- DELGADO, A. *Autobiografia e invenção de si*, in *A invenção de Cora Coralina na Batalha das Memórias*, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História. Fevereiro de 2003;
- DUARTE, B.J. *Caçador de Imagens nas trilhas do cinema brasileiro*. Massao Ohno – Roswitcha Kempf Editores, SP, 1982;
- EULALIO, A. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. Imprensa oficial, Edusp, Fapesp, SP, 2001;
- FILHO, D. *Antes que me esqueçam*, Ed. Guanabara, RJ, 1988;
- FRUGONI, A. *Arnaud de Brescia*. Paris - Les Belles Lettres, 2004, segunda edição;
- GALVÃO, M. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, Civilização Brasileira, RJ, 1981;
- GINZBURG, C. *A Micro História e Outros Ensaios*. Difel, Lisboa, 1989;
- GITLIN, T. *Mídias sem limite*, Civ. Brasileira, RJ, 2003;
- GOFF, J. *El Dios de la Edad Media*, Editorial Trotta, Madrid, 2005;
- GOLDENBERG, M. *Toda mulher é meio Leila Diniz*, Ed. Record, RJ-SP, 1995;
- GOMES, A. (org). *Escrita de si, escrita da História*. FGV, RJ 2004;
- GOMES, P.E.S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Ed. Perspectiva, SP, 1974;
- GOMES, P.E.S. *Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento*. Paz e Terra, SP, 1996;
- LAGE, E. *Ilhas, Veredas e Buritis*. Ed. Brasiliense, SP, 2005;
- LEJEUNE. P. *Je est un Autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Seuil, Paris, 1980;
- LENHARO, A. *Cantores do Rádio*. Ed. Da Unicamp, Campinas, 1995;

- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Paz e Terra, 1990;
- MACIEL, A. *Figuras e Gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas – SP, 2000;
- MALRAUX, A. *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma*, Paris, N.R.F., 1946;
- MARTINELLI, S. (org.) *Vera Cruz, Imagens e História do cinema brasileiro*. Abooks, SP, 2002;
- MELLO, S. Mário Peixoto. *Escritos sobre cinema*. Aeroplano, RJ, 2000;
- MENEGUELLO, C. *Poeira de Estrelas*, Ed. Unicamp, 1996;
- MESQUITA, A. *Coleção Depoimentos*, vol. II, 1977, RJ, Ministério da Educação e Cultura. Funarte/ Serviço Nacional de Teatro;
- MISHIMA, Y. *Confissões de uma máscara*. Cia das Letras, SP, 2004;
- MORAES, V. *O Cinema de meus olhos*. Cia das Letras, SP, 2006;
- MORIN, E. *As estrelas de cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980;
- MORIN, E. *O cinema ou o homem imaginário*. Relógio d'água Editores, Lisboa, 1997;
- ORTIZ, C. *Romance do gato preto*. História Breve do cinema. Livraria editora da Casa do estudante do Brasil, RJ, 1952;
- PARANAGUÁ, P. *Brasil: Star System y Medios de Comunicacion de Masas*. Mimeo, sem data;
- PENTEADO, Y. *Tudo em cor de Rosa*. Edição da Autora, SP, 1977;
- PESSOA, A. *Carmen Santos*. Aeroplano, RJ, 2002;
- PELLIZZARI, L. & VALENTINETTI, C. *Alberto Cavalcanti*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, SP, 1996;
- POLLAK, M. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Memória e identidade social;
- PORTA, P. (org.) *História da Cidade de São Paulo*. Paz e Terra, SP, 2004;
- POWDERMAKER, H. *Hollywood e os Estados Unidos*, in: *Cultura de Massa. As artes populares nos Estados Unidos*. Editora Cultrix, sem data;

- POWDERMAKER, H. *Hollywood The Dream Factory*, Boston, Little Brown, 1950;
- PRADO, P. *Retrato do Brasil*. Cia das Letras, SP, 2000;
- REIS, A. *Cinira Polonio, a divette carioca*. Arquivo Nacional, RJ, 2001;
- REVEL, J. (org.). *Jogos de Escala*. Rio de Janeiro: FGV, 1998;
- RIOUL, R. *Le désir autobiographique*. Conferência na Universidade de Estrasburgo, 7 de março 2003;
- ROCHA, G. *Revisão Crítica do cinema Brasileiro*. Ed. Civ. Brasileira, RJ, 1963;
- ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Cosac e Naify, SP, 2003;
- SADOUL, G. *Histoire du cinéma*. Librairie Flammarion, Paris, 1962;
- SCHAPOCHNIK, N. *João do Rio um dândi na Cafelândia*. Boitempo Editorial, SP, 2004;
- SCHETTINO, P. *Diálogos sobre a Tecnologia do Cinema Brasileiro*. Ateliê Editorial, SP, 2007;
- SCHMIDT, B. *Em busca da terra da promessa: a história de dois líderes socialistas*. Porto Alegre. Palmarinca/Fumproarte, 2004;
- SEVCENKO, N. *Orfeu Estático na Metrópole*. Cia das Letras, SP, 2000;
- SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. Annablume – Fapesp, SP, 1996;
- STAROBINSKY, J. *Le style de l'autobiographie*. Poétique revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris – Sorbonne;
- TAVARES, R. *Histórias que o Rádio não contou*, Negócio Editora, São Paulo, 1º Edição;
- VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Ministério da Educação e Cultura, RJ, 1959;
- XAVIER, I. *Sétima Arte: um culto moderno*. Ed.Perspectiva, SP, 1978;
- YOURCENAR, M. *Souvenirs pieux*. Gallimard, Paris, 1974.

Artigos , Catálogos e Suplementos

- GARCIA, G. *O Cangaceiro*, 50 anos. Mimeo

PARANAGUÁ, P. *Brasil: Star System y Medios de Comunicacion de Masas*. [Cinemateca D 184].

Sessenta anos de Atlântida, Catálogo, Sesc São Paulo

Arte na Bahia de Hélio Eichbauer. Empresa Gráfica da Bahia, Ed. Corrupio, Salvador, 1991

Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 12.3.1960

HOLLANDA, H. *Quase catálogo. Estrelas do cinema mudo Brasil 1908-1930*, RJ, 1991, Ciec/ Escola de Comunicação/ UFRJ.

Revistas

Anhembi

A Cena Muda

Cahiers du Cinéma

Carioca

Cinearte

Cinelândia

Cine Repórter Semanário Cinematográfico

Écran français

Filmelândia

Foco

Habitat

Manchete

Noticias da noite

O Cruzeiro

O Globo

Sight and Sound

Suplementos, 29. Monografías Temáticas. LA AUTOBIOGRAFIA Y SUS PROBLEMAS TEÓRICOS. Estudios e investigación documental. Anthropos, dez 1991. Barcelona

Jornais

Correio Paulistano

Correio do Povo

Diário de São Paulo

Folha da Manhã

Folha de São Paulo

Folha da Tarde

Jornal do Brasil

O Diário da Noite

O Estado de S. Paulo

O Globo

Principais arquivos e Bibliotecas Pesquisadas

Biblioteca da École des hautes études en sciences sociales (EHESS), Paris

Biblioteca Prof. Dr. Octavio Ianni – IFCH – Unicamp

Biblioteca do Instituto de Artes – IA – Unicamp

Biblioteca da Faculdade de Educação– IE – Unicamp

Biblioteca Nadir Kfoury – PUC

Cedae – IEL, Unicamp

Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo

BIFI Cinémathèque française (Paris)

Espace Chercheur - Cinémathèque française (Paris)

Biblioteca Jenny Klabin Segall

Cinamateca Brasileira, São Paulo

Museu de Arte de São Paulo, Biblioteca, documentos do Centro de Estudos Cinematográficos.

Museu da Imagem e do Som, São Paulo

Seção de Memória e Patrimônio Histórico e Cultural da Prefeitura de São Bernardo do Campo.

Anexo 1
Caderno de Imagens

Mercoledì 22 nov.-

ESCRITÓRIO
M. L. VIEIRA & C. LOVATELLI, LTDA.
investimentos mobiliários

1120

MEMORANDUM

Caro Ciccillo,

ti mando allegato l'elenco degli azionisti sottoscrittori delle azioni della VERA CRUZ, che mi hai chiesto ieri.-

L'elenco é aggiornato a tutta la giornata di ieri martedì.-

So che questa mattina sono entrate altre sottoscrizioni, e ti faró sapere in seguito i nomi dei piú recenti.-

Confermando le mie dichiarazioni di ieri posso dirti che, fino a ieri sera (chiusura delle sei) sono state vendute per un totale di 4.600.000,00 di azioni.- Questa mattina sono state registrate altre sottoscrizioni, che verranno contabilizzate, come di consueto alla fine della giornata lavorativa.-

Molto cordialmente tuo

CARLINO

Imagem I - Bilhete de Carlo Lovatelli para Francisco Matarazzo Sobrinho onde anuncia o envio da lista de acionistas da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bienal).



Escritório
M. L. Vieira & C. Lovatelli, Ltda.
INVESTIMENTOS MOBILIÁRIOS

11/20

DEP. "PUBLIC RELATIONS" DEP. DISTRIBUIÇÃO
Rua Xavier de Toledo, 316 - 10º - S/A, 1.004 a 1.012 - Fone: 6-6874
SAO PAULO

INSCRIÇÃO
Nº 139.042

END. TEL.
"INVESTIMOB"

RELAÇÃO DOS ACIONISTAS

GUILHERME PEREIRA DE SOUZA FILHO	Cr\$ 10.000,00
ALFREDO S. COACHMAN	10.000,00
LUIZ LINS DE VASCONCELOS NETTO	10.000,00
ELIGIO CAGNOLI	10.000,00
PAULO PLINIO DA SILVA PRADO	10.000,00
PASCHOAL PEDRO RUSSO	10.000,00
ANTONIO SEABRA PINTO	10.000,00
DINO MORSE	40.000,00
EINAR MORTESEN & CIA. LTDA	10.000,00
WALDEMAR SILVA	10.000,00
OTHON BARCELLOS	10.000,00
MARIA JURYTHO AMATO	20.000,00
EMPRESA CINEMATOGRAFICA SAMARONE LTDA	10.000,00
PAULINO SALVATORE	10.000,00
JULIO NARDON	10.000,00
PAULO E. FIGUEIREDO DE MELLO	10.000,00
MARTINHO DA SILVA PRADO	10.000,00
LEANDRO DUPRE; ; ;	10.000,00
MURILLO PEREIRA LEITE	10.000,00
GESSY FONSECA	10.000,00
CONSTANTINO JOSÉ BRUNO	10.000,00
SYDNEI LUCAS PINTO	10.000,00
ALFREDO ELLIS LEBRE	50.000,00
JOÃO ROSATO	10.000,00
JOSÉ AUGUSTO ESTEVES	30.000,00
LUIZ MEDICE JUNIOR	10.000,00
CESAR LACERDA VERGUEIRO	10.000,00
JOSÉ MASI	10.000,00
ARNOLD PESTALOZZI	10.000,00
AGOSTINHO FERRAMENTA SILVA	10.000,00
TASSO PINHEIRO	10.000,00
RENATO DA SILVA LOUREIRO	10.000,00
ANTONIO D'ALTI MASI	10.000,00
JOSÉ CUNTO LEONE	10.000,00
FELICE ALBERTO ORLANDI	10.000,00
CLARENCE BERNARD BEEBY	10.000,00

Continúa: 460.000,00



Escritório
M. L. Vieira & C. Lovatelli, Ltda.
INVESTIMENTOS MOBILIÁRIOS

11/20

DEP. "PUBLIC RELATIONS" DEP. DISTRIBUIÇÃO
Rua Xavier de Toledo, 316 - 10º - S/A, 1.004 a 1.012 - Fone: 6-6874
SAO PAULO

INSCRIÇÃO
Nº 139.042

END. TEL.
"INVESTIMOB"

Continuação Cr\$ 460.000,00

BRUNO BELLI	10.000,00
CÂNDIDO SILVEIRA FONTOURA	10.000,00
TÁCITO DE TOLEDO LARA	10.000,00
ERNESTO AUGUSTO PEREIRA	10.000,00
BRUNO TAVARES	10.000,00
COSTABLE COMENALE FILHO	10.000,00
DAVID WILLE LUPION	10.000,00
METALÚRGICA PAULISTA S/A	10.000,00
VINCENZO RONDINO	10.000,00
EGIDIO GAVAZZI	10.000,00
HASSO WEISZPLOG	10.000,00
RENATO GRAZZINI	10.000,00
CLAUDIO PEREIRA FERNANDES	10.000,00
DARCY VILELA ITIBERE; ; ;	10.000,00
ARMANDO NOSCHESI	10.000,00
LUIZ LEBERT	10.000,00
GERHAD REIMANN	10.000,00
LUIZ LINS DE VASCONCELOS NETTO	20.000,00
JOÃO FERNANDO DE ALMEIDA PRADO	20.000,00
CÁSSIO DE TOLEDO LEITE	20.000,00
ALCIDES RIBEIRO DE ABREU	20.000,00
HERMENEGILDO MARTINI	20.000,00
SYLVIO ALVARES PENTEADO	20.000,00
LUIZ STRANO	20.000,00
GERVASIO GONÇALVES PACHECO	20.000,00
LUIZ MERLINO	20.000,00
AMÉRICO CARVALHO RAMOS	20.000,00
CYRIL BERNARD EVANS	20.000,00
JAYME LOMBARDI	20.000,00
RAPHAEL PARISI	20.000,00
PAULO TRUSSARDI	20.000,00
BRUNO FAZZI	20.000,00
ROQUE GALHARDO	20.000,00
EDUARDO SALEM	20.000,00
HOMERO CORDEIRO	20.000,00
-CESAR GIORGI	20.000,00

Continúa: 1.010.000,00



Escritório
M. L. Vieira & C. Lovatelli, Ltda.
INVESTIMENTOS MOBILIÁRIOS

11/20

DEP. "PUBLIC RELATIONS" DEP. DISTRIBUIÇÃO
Rua Xavier de Toledo, 316 - 10º - S/A, 1.004 a 1.012 - Fone: 6-6874
SAO PAULO

INSCRIÇÃO
Nº 139.042

END. TEL.
"INVESTIMOB"

Continuação Cr\$ 1.010.000,00

ROMEU BERNARDINI	20.000,00
ITALO FRANCESCHI	30.000,00
FRANCISCO FRANCESCHI	30.000,00
ELETRO INDUSTRIA WALITA S/A	30.000,00
ANTONIO DE MOURA ALBUQUERQUE FILHO	30.000,00
GIUSFREDO SANTINI	30.000,00
JOÃO AUGUSTO LICO	30.000,00
FRANCISCO TEIXEIRA DA SILVA TELLES	30.000,00
TEMÍSTOCLES MLIÁDIS	50.000,00
MITUPO MIZOMOTTO	50.000,00
EDUARDO MARIO DA SILVA RAMOS	50.000,00
ESTANISLAU FERREIRA DO AMARAL	50.000,00
NICOLAU ALAYON	50.000,00
EUGENIO LANGONE	50.000,00
ARTHUR FARINA	50.000,00
GIORGI WALACE SIMONSEN	50.000,00
ZIRO RAMENZONI	50.000,00
SYNAL DE BARROS MELLO	50.000,00
BENEDITO GONÇALVES	50.000,00
MICHEL ALCA	50.000,00
MILLON, BARRIONUEVO S/A - COM. E EXPORTADORA	50.000,00
FULVIO MORGANTI	50.000,00
CARLOS AUGUSTO DO AMARAL	50.000,00
CIRO DE MELLO PUPO	50.000,00
SILVIO BRAND CORRÊA	50.000,00
LUIZ FERREIRA PIRES	50.000,00
RENATO MORGANTI	50.000,00
MARIO ARIAS REQUEJO	50.000,00
MÁRIO TAVARES LEITE	50.000,00
ANTONIO PADA	50.000,00
ALVARO TREVISIOLI	50.000,00
CARLOS S. COACHMAN	100.000,00
ROBERTO SIMONSEN FILHO	100.000,00
HELIO MORGANTI	100.000,00
EMILIO BARRIONUEVO	100.000,00
JOÃO GONÇALVES	300.000,00

Continúa: 3.090.000,00



Escritório
M. L. Vieira & C. Lovatelli, Ltda.
INVESTIMENTOS MOBILIÁRIOS

11/20

DEP. "PUBLIC RELATIONS" DEP. DISTRIBUIÇÃO
Rua Xavier de Toledo, 316 - 10º - S/A, 1.004 a 1.012 - Fone: 6-6874
SAO PAULO

INSCRIÇÃO
Nº 139.042

END. TEL.
"INVESTIMOB"

Continuação Cr\$ 3.090.000,00

OSCAR AMERICANO DE CALDAS FILHO	100.000,00
JOSÉ FRACAROLLI	100.000,00
ARMANDO DE ALMEIDA ALCANTARA	100.000,00
OLIVER TOGNATO	100.000,00
NICOLAU LUNARDELLI	100.000,00
MAX FORTNER	100.000,00
DECIO DE ALMEIDA PRADO	100.000,00
JOACHIM JOSÉ ESTEVE	100.000,00
RENATO PURCHIO	200.000,00
ANTONIO BERNARDES DE OLIVEIRA	500.000,00
EUCLEDES ARRUDA CAMARGO	10.000,00
JOSÉ ANDRADE DO ESPÍRITO SANTO	20.000,00
MILTON IMPROTA	50.000,00
DINO MORSE	10.000,00

TOTAL Cr\$ 4.680.000,00

São Paulo, 22 de Novembro de 1950.-

Imagens II, III, IV e V - Lista de acionistas da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bienal).

1110

CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

Balancete de "CONTAS CORRENTES" em 31 de Janeiro de 1950

	<u>DÉBITO</u>	<u>CRÉDITO</u>
Alberto de Almeida Cavalcanti	38.712,00	
Carlos Zampari		4.769,00
Dr. Franco Zampari	63.135,30	
Panair do Brasil	40.000,00	
Instituto de Aposentadoria e Pensões Industriários		5.851,30
	<hr/> 141.847,30	<hr/> 10.620,30
Saldo em 31 de Janeiro de 1950		131.227,00
	① 141.847,30	141.847,30
	=====	

1110

CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

Balancete do "RAZÃO" em 31 de Janeiro de 1950

	<u>DÉBITO</u>	<u>CRÉDITO</u>
Capital		7.500.000,00
Acionistas - C/Capital a Realizar	2.280.000,00	
Ações Caucionadas	30.000,00	
Caução da Diretoria		30.000,00
Caixa	500.676,30	
Contas Correntes	131.227,00	
Fornecedores		131.704,00
Terrenos e Benfeitorias	1.933.000,00	
Veículos e Semoventes	152.367,00	
Maquinas e Acessories	161.819,30	
Móveis e Utensílios	78.263,60	
Construções	666.096,30	
Despesas de Organização	144.501,40	
Gastos de Instalação - Rua Major Diogo	60.160,90	
Equipamento Cinematografico	581.736,60	
Cabine Elétrica	325.000,00	
Caixa - São Bernardo	3.000,00	
Bancos	69.844,90	
Filme Virgen	30.000,00	
Titulos a Pagar		200.000,00
Almoxarifado	4.350,00	
Ordenados	67.103,40	
Seguros	32.133,30	
Consumo de Combustíveis e Lubrificantes	1.750,70	
Despesas Gerais	31.229,50	
Despesas de Conservação	2.530,00	
Nick-Bar - C/Contribuições	20.000,00	
Impostos e Taxas	3.000,00	
Descontos Recebidos		333,00
Lucros e Perdas	330.245,30	
Despesas de Produção nº 1	62.336,10	
Despesas de Produção nº 5	25.057,00	
Despesas de Filmagem a Distribuir	30.000,00	
	<hr/> 7.912.537,00	<hr/> 7.912.537,00
	=====	

Imagens VI e VII - Balancetes de Contas Correntes (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bial).

1111

CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

Balancete de "CONTAS CORRENTES" em 28 de Fevereiro de 1950

	<u>DÉBITO</u>	<u>CRÉDITO</u>
Alberto de Almeida Cavalcanti	22.301,80	
Carlos Zampari		4.769,00
Dr. Franco Zampari	55.185,20	
Inst. Apos. e Pensões dos Industriários		9.612,80
Museu de Arte Moderna	500,00	
Panair do Brasil	40.000,00	
	<hr/>	
Saldo em 28 de Fevereiro de 1950	R\$ 117.987,00	14.381,80
		<hr/>
	R\$ 117.987,00	117.987,00
		<hr/>

1111

CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

Balancete do "RAZÃO" em 28 de Fevereiro de 1950

	<u>DÉBITO</u>	<u>CRÉDITO</u>
Capital		7.500.000,00
Acionistas- C/Capital a Realizar	2.280.000,00	
Ações Cauçionadas	80.000,00	
Caução da Diretoria		80.000,00
Caixa	2.585,40	
Contas Correntes	103.605,20	
Fornecedores		157.587,30
Terrenos e Benfeitorias	1.938.000,00	
Veículos e Semoventes	158.867,00	
Maquinas e Acessorios	221.707,80	
Movéis e Utensílios	96.688,60	
Construções	803.172,40	
Despesas de Organização	159.622,40	
Gastos de Instalação - Rua Major Diogo	65.772,10	
Equipamento Cinematografico	666.146,40	
Cabine Eletrica	325.895,00	
Cauções	500,00	
Caixa - São Bernardo	3.000,00	
Bancos		5.278,70
Filme Virgem	80.000,00	
Títulos a Pagar		300.000,00
Almoarifado	4.550,00	
Ordenados	199.708,40	
Seguros	32.153,20	
Consumo de Combustíveis e Lubrificantes	3.631,10	
Despesas Gerais	122.528,00	
Despesas de Conservação	10.335,30	
Propaganda	27.892,20	
Aluguéis	24.000,00	
Nick-Bar - C/Contribuição	30.000,00	
Impostos e Taxas	3.000,00	
Restaurante Interno - C/Despesas	40,00	
Descontos Recebidos		833,00
Lucros e Perdas	380.243,50	
Despesas de Produção nº 1	129.040,20	
Despesas de Produção nº 5	33.057,00	
Despesas de Filmagem a Distribuir	60.000,00	
	<hr/>	
	R\$ 8.045.499,00	8.045.499,00
		<hr/>

Imagens VIII e IX - Balancetes de Contas Correntes (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bial).
=====

1112

CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

Balancete de "CONTAS CORRENTES" em 31 de Março de 1950

	<u>DÉBITO</u>	<u>CRÉDITO</u>
Abilio Pereira de Almeida	10.000,00	
Alberto de Almeida Cavalcanti	7.258,00	
Carlos Zampari	57.011,10	
Dr. Franco Zampari	315.257,60	
Inst. Apos. e Pensões dos Industriários		15.563,30
José Augusto Ballucci	20.000,00	
Luiz D'Angelo	2.000,00	
Museu de Arte Moderna	500,00	
Panair do Brasil	40.000,00	
Paulo de Assumpção	10.000,00	
Rex, Kemeny Ltda.	80.000,00	
	<hr/>	<hr/>
Saldo em 31 de Março de 1950	₺ 542.026,70	15.563,30 526.463,40
	₺ 542.026,70	542.026,70
	=====	=====

Imagem X - Balancetes de Contas Correntes (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bienal).

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

-----000-----

1116

1) Contrato de concessão de crédito com o Banco Sul Americano do Brasil, sobre o filme "CAIÇARA"

Refere-se ao contrato de concessão de crédito pelo Banco acima, assinado em 25 de Abril de 1950, mediante o aceite pelo mesmo de 9 letras de Câmbio, que originalmente tinham o vencimento para 25 de Janeiro de 1951, mas, que posteriormente foi feito um acordo com o citado Banco, no sentido que o referido empréstimo fosse sendo liquidado mediante 50% dos créditos feitos em nossa conta provenientes da renda do filme Caiçara

..... 2.500.000,00		
Inclus também o acordo acima mencionado, o valor de uma nota promissória descontada naquele Banco em 15-7-50 e vencida em 22-11-50, que se destinou também ao financiamento do filme CAIÇARA	<u>800.000,00</u>	3.300.000,00

2) Contratos de financiamento do filme "TERRA É SEMPRE TERRA" pelos seguintes Bancos

a) Contrato assinado com o Banco Bandeirantes do Comercio em 27 de Julho de 1950, de abertura em conta corrente de um crédito de R\$2.500.000,00 garantido por uma nota promissória vencível em 25 de Julho de 1951. Este empréstimo será liquidado com a renda deste filme, pois, daremos instruções a Universal no sentido de versar integralmente a renda de "Terra -é Sempre Terra" no Banco Bandeirantes

.....2.500.000,00		
b) Valor das seguintes Notas promissórias, descontadas no Banco do Estado de São Paulo em Outubro ppº:		
vencível em 17-12-50	100.000,00	
idem em 19- 1-51	100.000,00	
idem em 24- 1-51	100.000,00	
idem em 26- 1-51	<u>100.000,00</u>	400.000,00

c) Valor das seguintes Notas Promissórias, descontadas no Banco de São Paulo, em 10 de Outubro ppº:		
vencível em 9-12-50	100.000,00	
idem em 8- 1-51	<u>100.000,00</u>	200.000,00
		3.100.000,00

3) Contrato de concessão de crédito pelo Banco Sul Americano do Brasil, sobre o filme "ANGELA"

O contrato acima foi assinado em 8 de Novembro de 1950, mediante o desconto das seguintes promissórias, dos quais somente retiramos R\$500.000,00:

vencível em 31-10-51	500.000,00	
idem em 31-10-51	500.000,00	
idem em 31-10-51	500.000,00	
idem em 31-10-52	500.000,00	
idem em 31-10-52	<u>500.000,00</u>	2.500.000,00

4) Contrato de financiamento pelo Banco Bandeirantes do Comercio, sobre as ações do aumento do Capital

a transportar 8.900.000,00

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

1115

1) Empréstimos em benefício da Companhia, com responsabilidade pessoal do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho

Banco	Data	Vencimento	Importancia
Bandeirantes Comercio	27-7-50	25-7-51	2.500.000,00
Sul Americano (do qual só sacamos R\$500.000,00)	8-11-50	31-10-51	500.000,00
	8-11-50	31-10-51	500.000,00
	8-11-50	31-10-51	500.000,00
	8-11-50	31-10-52	500.000,00
	8-11-50	31-10-52	500.000,00
			<u>R\$ 5.000.000,00</u>

2) Saldos credores em contas correntes em 31 de Outubro de 1950

Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho	1.560.000,00
Dr. Franco Zampari	<u>1.757.150,70</u>
	<u>R\$ 3.317.150,70</u>

3) Situação da subscrição de ações até 30 de Novembro de 1950

Excluídas as subscrições do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho e do Dr. Franco Zampari.

Subscrição de terceiros - 814 ações - R\$ 8.140.000,00 - já realizados R\$ 1.550.400,00	
Idem da Universal (Part.) - 150 ações - R\$ 1.500.000,00 -	
<u>964 ações R\$ 9.640.000,00</u>	<u>R\$ 1.550.400,00</u>

NOTA: Por acordo feito com a direção do Banco Sul Americano do Brasil, o contrato de 25-4-50, vencível em 25-1-51, de R\$2.500.000,00, e, a nota promissoria vencida em 22-11-50, de R\$800.000,00, serão liquidados mediante 50% dos créditos feitos em nossa conta provenientes da renda do filme Caçara.

Imagem XII - Empréstimos feitos por Francisco Matarazzo Sobrinho em benefício da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bial).

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

EM GARANTIA DA OPERAÇÃO DESEJADA, OFERECE A SIGNATARIA OS SEGUINTE BENS:-

<u>TERRENOS</u> - area total de 30.077 metros quadrados, situado no distrito e município de São Bernardo do Campo, ao preço de Cr. \$ 59,84,659 por metro quadrado	1.800.000,00
<u>CONSTRUÇÕES</u> - (Anexo nº 1)	9.270.826,00
<u>EQUIPAMENTO CINEMATOGRAFICO</u>	
Conforme anexos nº 2 a 2A	1.555.500,40
Equipamento para registro de som, conforme anexo nº 2A	<u>4.656.276,80</u>
<u>MAQUINAS E ACESSORIOS</u> - (Anexo nº 3)	265.686,80
<u>CABINE ELETRICA</u> - (Anexo nº 4)	482.396,50
<u>VEICULOS E SEMOVENTES</u> - (Anexo nº 5)	278.825,50
<u>MOVEIS E UTENSILIOS</u> - (Anexo nº 6)	351.157,50
	<u>Cr. \$ 18.658.469,50</u>

NOTA:- Sobre o total acima, havia em 31 de Outubro de 1950, um saldo por liquidar de Cr. \$ 4.033.207,20, correspondente a compras liquidáveis por pagamentos parciais, o qual, incluía Cr. \$3.858.555,90 devidos á R. C. A. Victor Radio S/A., e amortizáveis em 3 anos conforme contratos de 18 de Abril de 1950 e de 18 de Maio de 1950.

Imagem XIII - Bens da Companhia Cinematográfica Vera Cruz oferecidos em garantia de empréstimo bancário (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bial).

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA YERA CRUZ

1116

1) Contrato de concessão de crédito com o Banco Sul Americano do Brasil, sobre o filme "CAIGARA"

Refere-se ao contrato de concessão de crédito pelo Banco acima, assinado em 25 de Abril de 1950, mediante o aceite pelo mesmo de 9 letras de Cambio, que originalmente tinham o vencimento para 25 de Janeiro de 1951, mas, que posteriormente foi feito um acordo com o citado Banco, no sentido que o referido empréstimo fosse sendo liquidado mediante 50% dos créditos feitos em nossa conta provenientes da renda do filme Caigara 2.500.000,00

Inclue também o acordo acima mencionado, o valor de uma nota promissoria descontada naquele Banco em 15-7-50 e vencida em 22-11-50, que se destinou também ao financiamento do filme CAIGARA 800.000,00

5.500.000,00

2) Contratos de financiamento do filme "TERRA É SEMPRE TERRA" pelos seguintes Bancos

a) Contrato assinado com o Banco Bandeirantes do Comercio em 27 de Julho de 1950, de abertura em conta corrente de um crédito de R\$2.500.000,00 garantido por uma nota promissoria vencível em 25 de Julho de 1951. Este empréstimo será liquidado com a renda deste filme, pois, daremos instruções a Universal no sentido de versar integralmente a renda de "Terra - é Sempre Terra" no Banco Bandeirantes 2.500.000,00

b) Valor das seguintes Notas promissórias, descontadas no Banco do Estado de São Paulo em Outubro ppº:

vencível em 17-12-50	100.000,00	
idem em 19- 1-51	100.000,00	
idem em 24- 1-51	100.000,00	
idem em 26- 1-51	100.000,00	400.000,00

c) Valor das seguintes Notas Promissórias, descontadas no Banco de São Paulo, em 10 de Outubro ppº:

vencível em 9-12-50	100.000,00	
idem em 8- 1-51	100.000,00	200.000,00

5.100.000,00

3) Contrato de concessão de crédito pelo Banco Sul Americano do Brasil, sobre o filme "ANGELA"

O contrato acima foi assinado em 8 de Novembro de 1950, mediante o desconto das seguintes promissórias, das quais somente retiramos R\$500.000,00:

vencível em 31-10-51	500.000,00	
idem em 31-10-51	500.000,00	
idem em 31-10-51	500.000,00	
idem em 31-10-52	500.000,00	
idem em 31-10-52	500.000,00	2.500.000,00

4) Contrato de financiamento pelo Banco Bandeirantes do Comercio, sobre as ações do aumento do Capital

a transportar 8.900.000,00

- 2 -

Transporte 8.900.000,00

(Continuação do contrato com o Banco Bandeirantes do Comercio, de financiamento sobre as Ações)

Até 28 de Novembro corrente, achavam-se depositadas no Banco Bandeirantes do Comercio, cautelas e pedidos de subscrição de ações, no valor total de R\$... 7.340.000,00, correspondentes a 754 ações, achando-se, também, depositados em conta vinculada nesse Banco, Cr. \$ 1.350.400,00, referentes às realizações recebidas até aquela data. Recebemos do citado Banco, os seguintes adiantamentos:-

em 4-10-50	1.600.000,00	
em 6-11-50	600.000,00	
em 7-11-50	500.000,00	
em 14-11-50	500.000,00	3.000
em 17-11-50	800.000,00	
em 22-11-50	200.000,00	
em 20-11-50	600.000,00	4.600.000,00

5) Duplicatas a serem pagas, com base no pagamento de 30 de Novembro de 1950

Em carteira	82.404,90	
Em bancos	104.669,00	187.073,90

6) Contrato de locação de equipamento para registro de som a ser pago mensalmente a R. G. A. Victor Radio S/A.

sobre contrato de 18-4-50, até o dia 25 de cada mês 86.356,20
sobre contrato de 18-5-50, até o dia 10 de cada mês 12.672,20

105.010,10
R\$ 15.792.084,00

Imagens XIV e XV - Contrato de Concessão de Crédito bancário (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bial).

Companhia Cinematografica Vera Cruz ¹¹¹⁷

ESTÚDIOS:
ARDIM DO MAR
SÃO BERNARDO DO CAMPO
TELEGRAMAS: VERAFILME

Produtor Geral: Alberto Cavalcanti

ESCRITÓRIO:
RUA MAJOR DIOGO, 311
3.º ANDAR - TELEF. 3-7792
SÃO PAULO

30 - 11 - 1950

MEMORANDUM PARA O SR. FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO .

A posição atual desta companhia é a seguinte:

INVESTIMENTOS: R\$18.658.469,50. Esta quantia inclui o fornecimento de equipamentos para a central de som da R.C.A., no valor total de R\$4.033.000,00. Já se pagaram à R.C.A. ca. R\$350.000,00, devendo o restante pagar-se em mensalidades de cento-e-poucos mil cruzeiros. A quantia de R\$18.658.469,50 representa os bens de raiz da companhia. A sociedade tem os seguintes

FINANCIAMENTOS: 1) Filme "CAIÇARA": R\$3.300.000,00 pelo Banco Sulamericano do Brasil, liquidavel com 50% da renda deste filme. Durante os primeiros quinze dias do corrente mês, já recebemos da Universal o crédito de R\$350.000,00 aproximadamente, dos quais a metade já foi aplicada para a liquidação deste financiamento.

2) Filme "TERRA É SEMPRE TERRA": R\$2.500.000,00 pelo Banco Bandeirantes do Comercio, com vencimento em 25.7.1951. Calculando que esta película que devia ser distribuida em janeiro seja lançada apenas em fevereiro de 1951, sempre teremos o prazo de cinco meses para o vencimento que certamente será coberto com a renda do filme, com possibilidade de fazê-lo na mesma modalidade de 50% como em "CAIÇARA.

3) Filme "ANGELA": R\$2.500.000,00 pelo Banco Sulamericano do Brasil, de cujo total até o momento só usaram aproximadamente R\$500.000,00. O vencimento é de R\$1.500.000,00 em 31.10.1951 e R\$1.000.000,00 em 31 de outubro de 1952.

4) SUBSCRIÇÃO DE AÇÕES: Até 28 do crte. foram subscritos R\$7.540.000,00 de ações, entre os clientes da Universal e do escritório M.L. Vieira e Lovatelli Ltda. Estamos informados que ainda hoje receberemos a subscrição de mais oitenta ações, que elevarão o total para R\$8.140.000,00. Sobre estas subscrições, o Banco Bandeirantes do Comercio nos concedeu um crédito de R\$4.600.000,00.

DUPPLICATAS A PAGAR: (Em carteira e em bancos) Ca. R\$200.000,00 ao fim do mês hoje em curso.

AREA CONSTRUIDA: Construíram-se em São Bernardo até agora exatamente 5736m². Outras construções estão sendo executadas no ritmo que permitem as nossas posses. - Juntamos à presente uma planta, em que estão marcadas em vermelho as construções existentes, enquanto as não-marcadas estão projetadas.

Companhia Cinematografica Vera Cruz 1124

ESTÚDIOS:
JARDIM DO MAR
SÃO BERNARDO DO CAMPO
TELEGRAMAS: VERA FILME

Produtor Geral: Alberto Cavalcanti
1ª semana (2ª semana)

ESCRITÓRIO:
RUA MAJOR DIOGO, 311
3.º ANDAR - TELEF. 3-7792
SÃO PAULO

LEVANTAMENTO DA RENDA DO FILME CAIÇARA AUFERIDA DE DUAS FONTES NOS VARIOS CINEMAS DESTA CAPITAL, CONSTITUINDO UM RECORD DE BILHETERIA DO ANO EM CURSO - (contribuição confidencial do escritorio)

MARABÁ

PAIXÃO E SANGUE	₣	345.329,10
A ROSA NEGRA	₣	338.589,80
SANGUE DE MEU SANGUE	₣	309.730,90
O MULO FALOU	₣	285.656,00
CAIÇARA	₣	361.682,20

RITZ CONSOLAÇÃO

O MULO FALOU	₣	78.408,00
A ROSA NEGRA	₣	78.401,70
O GÊNIO VAI A ESCOLA	₣	76.727,80
PAIXÃO E SANGUE	₣	74.619,00
CAIÇARA	₣	125.641,50

HOLLYWOOD

E O MULO FALOU	₣	62.281,00
A ROSA NEGRA	₣	57.102,80
PERDIDA PELA PAIXÃO	₣	50.504,80
BAGDAD	₣	49.011,10
CAIÇARA	₣	91.681,70

RECREIO

A ROSA NEGRA	₣	33.924,80
E O MULO FALOU	₣	26.125,00
BAGDAD	₣	25.902,00
CAIÇARA	₣	48.013,30

RIALTO

E O MULO FALOU	₣	59.787,00
A ROSA NEGRA	₣	56.767,00
BAGDAD	₣	54.594,00
MERCADO DE LADRÕES	₣	49.533,90
CAIÇARA	₣	75.241,80

MODERNO

A ROSA NEGRA	₣	36.420,10
BAGDAD	₣	36.565,60
PAIXÃO E SANGUE	₣	32.827,00
CAIÇARA	₣	58.197,40

RITZ SÃO JOÃO

TERRA VIRGEM	₣	176.760,40
GRITOS NA SERRA	₣	167.672,60
A BELA LILL	₣	162.713,00
O SETIMO VEU	₣	160.574,50
CAIÇARA	₣	177.251,30

PHENIX

A ROSA NEGRA	₣	96.668,00
BAGDAD	₣	90.669,10
O MULO FALOU	₣	86.157,00
O GENIO VAI A ESCOLA	₣	66.996,10
CAIÇARA	₣	133.498,00

SÃO JOSE

PAIXÃO E SANGUE	₣	56.371,00
A ROSA NEGRA	₣	54.157,10
SANGUE DE MEU SANGUE	₣	47.217,40
BAGDAD	₣	51.302,10
CAIÇARA	₣	80.598,60

RADAR

A ROSA NEGRA	₣	42.228,30
E O MULO FALOU	₣	36.392,00
BAGDAD	₣	34.955,00
CAIÇARA	₣	81.281,00

SANMARONE

E O MULO FALOU	₣	78.936,60
A ROSA NEGRA	₣	68.163,30
BAGDAD	₣	67.401,40
TERRA VIRGEM	₣	50.211,40
CAIÇARA	₣	112.287,30

ReX

CAIÇARA	₣	48.038,70
---------	---	-----------

GLORIA

CAIÇARA	₣	33.446,80
---------	---	-----------

SÃO JORGE

CAIÇARA	₣	88.123,30
---------	---	-----------

RENDA TOTAL:- ₣ 1.514.982,50

COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

AREA CONSTRUIDA COM DIMENSÕES E PREÇO TOTAL

LOCAL	DIMENSÕES EM METROS	DIMENSÕES EM METROS QUADRADOS	PREÇO POR METRO QUADRADO	PREÇO TOTAL
CABINE ELETRICA-com porta construido especialmente para receber transformador em corrente continua	25,58 x 9,25	114,51	2.000,00	229.020,
ALMOXARIFADO	24,00x20,75 = 496,00	= 687,56	1.100,00	756.096,
ALMOXARIFADO	15,78x24,00 = 189,36			
ESCRITORIO	22,60x 12,00	271,20	1.400,00	379.680,
CAMARINS	21,60 x 12,00	259,20	1.400,00	362.880,
CENTRAL SQM -compreendendo isolamento	50,00 x 12,00	360,00	2.800,00	1.008.000,
ALOJAMENTOS - com instalações sanitarias, luz e mobiliario	25,00 x 20,00	500,00	1.800,00	900.000,
MONTAGEM DE CENARIOS, com pedreiros de 7,00 mts.	23,80 x 51,00 14,40 x 51,00	822,60 446,40	1.800,00 1.800,00	1.607.040, 805.820,
SALA DE CORTE	6,00 x 40,00	240,00	1.200,00	288.000,
APARTAMENTOS - compreendendo instalações sanitarias, luz e mobiliario	40,00 x 8,00	344,00	1.800,00	619.200,
DEPOSITO DE CENARIOS	36,50 x 8,60	313,90	1.000,00	313.900,
CARPINTARIA	36,50 x 8,60	313,90	1.000,00	313.900,
MECANICA, encanamentos, instalações, etc.	77,00 x 8,60	662,20	800,00	529.760,
SALA DE CORTE, TRANSFORMADA EM CABINE DE DUBLAGEM, E LABORATORIO, sendo 2 construções, uma dentro da outra para completo isolamento	26,50 x 12,60	331,58	3.500,00	1.159.830,
T O T A I S		5.756,88mts.2.	Cr. \$	9.270.826,

Imagem XVIII - Terrenos e construções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz oferecidos em garantia de empréstimo bancário (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bial).

CIA: CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

RELAÇÃO DOS TITULOS A PAGAR A BANCOS EM 16 DE NOVEMBRO DE 1950

PARA O FILME CAIÇARA

Banco	Data	Vencimento	Totale
Sul Americano do Brasil	25-4-50	25-1-51	500.000,
" " " "	25-4-50	25-1-51	500.000,
" " " "	25-4-50	25-1-51	300.000,
" " " "	25-4-50	25-1-51	300.000,
" " " "	13-7-50	22-11-50	800.000,
Paulista do Comércio	28-4-50	25-1-51	200.000,
Nacional do Comercio	26-4-50	25-1-51	200.000,
Mercantil do Est. S. Paulo	26-4-50	25-1-51	200.000,
Françes e Italiano	26-4-50	25-1-51	200.000,
Comercio e Indústria de S. P.	27-4-50	25-1-51	200.000,
			Cr. \$ 3.300.000,

PARA O FILME "TERRA É SEMPRE TERRA"

Banco	Data	Vencimento	Totale
Bandeirantes do Comercio	27-7-50	25-7-51	2.500.000,
Estado de S. Paulo	19-10-50	17-12-50	100.000,
" " " "	23-10-50	19-1-51	100.000,
" " " "	26-10-50	24-1-51	100.000,
" " " "	28-10-50	26-1-51	100.000,
São Paulo	10-10-50	9-12-50	100.000,
" " " "	10-10-50	8-1-51	100.000,
			Cr. \$ 3.100.000,

PARA O FILME "ANGELA"

Banco	Data	Vencimento	Totale
Sul Americano do Brasil(Contr.)	31-10-50		500.000,
" " " "	8-11-50	31-10-51	500.000,
" " " "	8-11-50	31-10-51	500.000,
" " " "	8-11-50	31-10-51	500.000,
" " " "	8-11-50	31-10-52	500.000,
" " " "	8-11-50	31-10-52	500.000,
			Cr. \$ 3.000.000,

GARANTIDO PELO RECEBIMENTO DE ENTRADA DE CAPITAL

Banco	Data	Totale
Bandeirantes -conta nº2	4-10-50	1.600.000,
" " " "	6-11-50	600.000,
" " " "	7-11-50	500.000,
" " " "	14-11-50	300.000,
		Cr. \$ 3.000.000,

ACJ/LDA.

Total de Cr. \$ 12.400.000,

Imagem XIX - Títulos a pagar (Fonte: Arquivo Wanda Svevo - Fundação Bial).

São Paulo, 26 de Julho de 1950.

Secretaria

1125

Ilmo. Snr.

Dr. Franco Zampari

Companhia Cinematografica Vera Cruz

N E S T A

Prezado Dr. Zampari,

Agradecendo suas notas de hontem, com a previsão de rendimentos dessa Companhia, apresso-me em comunicar-lhe minhas primeiras reflexões, com o fim, mais de isolar os problemas a estudar, do que de resolve-los, o que só será possível em fase posterior.

Devo colocar-me, para o meu estudo, num ponto de vista ligeiramente diferente do seu. V.S. fez um exame dinámico; prefixa o programa de desenvolvimento da Companhia, e, supondo-o realizado, determina a provavel evolução da renda. A mim cabe naturalmente adotar um ponto de vista estatico, isto é, admitindo um ritmo determinado de produção, procurar qual o melhor tipo de estrutura que corresponde a essa produção.

Proponho-me, entretanto, partindo dos algarismos indicados por V.S., estudar a posição provavel da Companhia em quatro hipoteses diferentes, correspondentes a uma produção estabilizada de 4,6,8 ou 12 filmes (de classe A) por ano.

Para isso, sem entrar por enquanto em cogitações quanto ao capital fixo necessário em cada uma dessas hipoteses, procuro determinar o capital circulante que lhes corresponde.

Esse capital circulante se compõe:

- a) de filmes já produzidos, em curso de exibição, sobre os quais a Companhia percebe rendas.
- b) de filmes em curso de produção.

Admito os postulados iniciais seguintes:

1ª) o ciclo de produção é de 6 meses.

2ª) o custo de produção de cada filme é de Cr\$ 2.500.000,00, à razão de Cr\$ 500.000,00 por mês durante os primeiros cinco

meses do ciclo. No sexto mês, não há despesas nem receitas: presume-se o filme no seu primeiro mês de exibição, no fim do qual a receita começa a entrar.

3ª) a vida normal de um filme, a partir da primeira exibição, é de 5 anos.

4ª) a receita previsível de cada filme é de:

Cr\$ 3.000.000,00	no 1º. ano
1.000.000,00	no 2º. "
500.000,00	no 3º. "
300.000,00	no 4º. "
200.000,00	no 5º. "

dados esses que correspondem aos adotados por VV.SS.

Admito ainda, - embora isso não seja exato; mas não creio que o erro possa influir sensivelmente no cálculo, - que, em cada ano, a receita seja percebida, uniformemente, à razão de 1/12 por mês: Cr\$ 250.000,00 por mês no 1º. ano, etc.

Desses presupostos resulta que, uma vez a produção estabelecida em n filmes por ano, a receita da Companhia, em qualquer momento a partir do 5º. ano, provem de 5n filmes em curso de exibição.

Estabelecida a produção, pode-se considerar também a receita como estabelecida: a de cada filme exibido é maior ou menor, segundo a sua idade, mas, em média, essa receita é de Cr\$.. 1.000.000,00 por filme e por ano.

A receita total da Companhia seria portanto de:

Cr\$ 20.000.000,-	por ano, para uma produção anual de 4 filmes
Cr\$ 30.000.000,-	" " " " " " " " 6 "
Cr\$ 40.000.000,-	" " " " " " " " 8 "
Cr\$ 60.000.000,-	" " " " " " " " 12 "

Dessa receita, é preciso deduzir a depreciação dos filmes, os quais devem, depois de 5 anos, ser completamente depreciados.

Já que a receita está avaliada em Cr\$ 5.000.000,00 por filme, e o custo em Cr\$ 2.500.000,00, parece-me lógico atribuir metade da receita anual à depreciação, que será portanto de:

Cr\$ 10.000.000,-	por ano, para uma produção anual de 4 filmes
Cr\$ 15.000.000,-	" " " " " " " " 6 "
Cr\$ 20.000.000,-	" " " " " " " " 8 "
Cr\$ 30.000.000,-	" " " " " " " " 12 "

De outro lado, o valor de balanço de cada filme evoluiria como segue:

	1º.ano	2º.ano	3º.ano	4º.ano	5º.ano
Valor no princípio do ano	2.500.000	1.000.000	500.000	250.000	100.000
Amortizações no ano (metade da receita)	1.500.000	500.000	250.000	150.000	50.000
Valor no fim de ano	1.000.000	500.000	250.000	100.000	50.000
Valor médio durante o ano	1.750.000	750.000	375.000	175.000	75.000

Podemos pois considerar que, para cada filme anual produzido pela Companhia, há uma inversão média, correspondente a 5 filmes, de idade de 1 a 5 anos, em curso de exibição, de:

Cr\$ 1.750.000+750.000+375.000+175.000+75.000=3.100.000

Assim, deve-se prever uma inversão total de:

Cr\$ 12.400.000,-	na hipótese de uma produção de 4 filmes por ano;
Cr\$ 18.600.000,-	" " " " " " " " 6 " " "
Cr\$ 24.800.000,-	" " " " " " " " 8 " " "
Cr\$ 37.200.000,-	" " " " " " " " 12 " " "

Esses algarismos representam a primeira parte do capital circulante necessário.

Quanto aos filmes em curso de produção, para calcular seu valor, coloquemo-nos no momento em que esteja terminado o ciclo de produção de um filme qualquer. Nesse momento, o custo desse filme está em Cr\$ 2.500.000,00, mas há outros, cujo número varia de acordo com o ritmo que se segue, que estão então no processo de fabricação, e absorvem outros recursos.

Cálculo o total, nas diversas hipóteses, como segue:

<u>Produção de 4 filmes por ano:</u>	
1 filme completo	Cr\$ 2.500.000,-
1 com 3 meses de trabalho	1.500.000,-
	<u>Cr\$ 4.000.000,-</u>

Produção de 6 filmes por ano:

1 filme completo	Cr\$ 2.500.000,-
1 com 4 meses	2.900.000,-
1 com 2 meses	1.000.000,-
	<u>Cr\$ 5.500.000,-</u>

Produção de 8 filmes por ano:

1 filme completo	Cr\$ 2.500.000,-
1 com 4 1/2 meses	2.250.000,-
1 com 3 meses	1.500.000,-
1 com 1 1/2 meses	750.000,-
	<u>Cr\$ 7.000.000,-</u>

Produção de 12 filmes por ano:

1 filme completo	Cr\$ 2.500.000,-
1 com 5 meses	2.500.000,-
1 com 4 meses	2.000.000,-
1 com 3 meses	1.500.000,-
1 com 2 meses	1.000.000,-
1 com 1 mês	500.000,-
	<u>Cr\$ 10.000.000,-</u>

Em resumo, pois, quer me parecer que o capital circulante da Companhia seria:

Milhões	Filmes em curso de produção	Filmes em curso de exibição	Total
Produção de 4 filmes por ano	4	12.4	16.4
Idem 6	5.5	18.6	24.1
Idem 8	7	24.8	31.8
Idem 12	10	37.2	47.2

Para encontrarmos a inversão total no negócio, falta avaliar o capital fixo necessário, nas diversas hipóteses relativas ao custo de produção. Não tenho elementos positivos de cálculo, a não ser o raciocínio seguinte:

No momento, a Companhia tem um capital de Cr\$ 10 milhões, e compromissos por outro tanto. Isto é, já se inverteram, no negócio, cerca de 20 milhões. É certo que, desse total, parte foi aplicada:

- a) no custo de "Caiçara", praticamente já acabado;
- b) em despesas de organização, incluindo nelas os gastos derivados dos inevitáveis erros iniciais, - o custo da experiência.

Mas, de outro lado, compreendo que, para acabar as instalações ha ainda varias despesas a fazer, inclusive a construção de um estúdio de 1.500 m².

Talvez, pois, não erre muito se avaliar em 20 milhões o capital fixo necessário, mesmo para uma produção inicial de 4 filmes por ano. E, se lhe acrescentarmos 16.4 milhões para o capital circulante, chegaremos a um total de 36.4 milhões.

É verdade que parte desses recursos poderia ser fornecida por crédito. Mas, no caso de uma Companhia Cinematográfica, ha que considerar:

- 1ª) que o ciclo de produção é longo: 6 meses;
- 2ª) que a Companhia vende sua mercadoria para pagamento a prazo longo: 5 anos, que é o tempo necessário para amortizar os filmes produzidos.

Tem ela, pois, pouca possibilidade de utilizar crédito bancário, que é, por natureza, a prazo curto.

Assim, quer me parecer que, mesmo na hipótese de uma produção anual de 4 filmes, seria preciso prever um capital próprio de cerca de 30 milhões, e utilização de crédito, de 6.4 milhões em média.

Outra consideração me leva a recomendar a constituição de um capital elevado: já que o programa prevê expansões sucessivas, - que chegarão mesmo a impôr-se se a empresa tem o êxito que se espera - é preciso prever que o crescimento de atividade precederá, normalmente, os sucessivos aumentos de capital, e, portanto, será preciso recorrer ao crédito em certas épocas, a título de antecipação do capital a realizar.

Por exemplo, admito que, com produção estabilizada de 4 filmes por ano, o Passivo da Sociedade seria:

Capital	30 milhões
Dívidas	6.4 "

mas, ^{para} passar desse nível de produção a 6 filmes por ano, é precisa nova inversão, digamos de 10 milhões, o Passivo poderá tran

1125

sitoriamente, ser:

Capital	30 milhões
Dívidas	16.4 "

para, realizado o aumento de capital, voltar a apresentar-se nas proporções anteriores.

É possível que, com o prosseguimento dos estudos, estas conclusões venham a ser alteradas; mas não tenho a impressão que o possam ser consideravelmente.

Vejam agora outro aspeto do problema. Absorvidos, para a depreciação dos filmes, 50% da receitas, os outros 50%, - ou seja 10 milhões por ano na hipótese de uma produção anual de 4 filmes, - se destinam a cobrir:

- a) despesas gerais e administrativas da Companhia
- b) contingências, como:
 - 1) acréscimos no custo de filmes;
 - 2) filmes cuja produção, por qualquer motivo, deva ser abandonada;
 - 3) eventuais insucessos de bilheteria;
 - 4) outros imprevistos.

- c) impostos
- d) juros
- e) dividendos

Na base prevista, de dívidas da ordem de 6.4 milhões por ano, os juros absorvem 640.000 por ano.

A distribuição de um dividendo de 10% absorveria 3 milhões.

Sobrarão assim Cr\$ 6.360.000 por ano.

A primeira vista, parece-me que, deduzidas, dessa sobra, as despesas, e os imprevistos, ainda restaria uma importância razoável para levar às reservas. Esses cálculos, entretanto, não me permitem compartilhar sua conclusão, no sentido que, mesmo com uma redução de renda de 30%, o negócio ainda seria interessante: considere que, reduzida a renda (para 4 filmes por ano) a 14 milhões em lugar de 20, e devendo-se, ainda, aplicar 10 milhões em amortizações, apenas restariam 4 milhões para despesas eventuais, juros, excluindo, certamente, qualquer possibilidade de dividendo.

Quero entretanto acreditar que a previsão de renda, como foi feita, de 5 milhões em 5 anos, já é pessimista.

Não posso - por enquanto - dizer o mesmo da previsão de custo, para o qual temos aceito o algarismo, empírico, de Cr\$ 2.500.000,00. Não será o custo de produção de um filme sujeito a oscilações ainda maiores do que sua receita?

A esse respeito, gostaria de saber se, na sua opinião, esse custo de Cr\$ 2.500.000,- abrange a amortização do equipamento. Sou leigo em matéria de indústria cinematográfica, mas talvez não é temerário admitir que cada filme deva suportar uma quota que representa, mais do que o desgaste do equipamento, sua depreciação por obsolescência e que essa depreciação é bastante rápida, em vista dos aperfeiçoamentos que se verificam nos tipos de material.

(Como em outras indústrias, é provável que um equipamento, usado durante vários anos, talvez acabe tendo valor de venda superior ao de aquisição. Mas trata-se de um lucro não proveniente de atividade normal da empresa, e o resultado industrial deve ser calculado, levando em conta as depreciações necessárias).

Quando poderemos, pois, razoavelmente, calcular, como coeficiente de obsolescência do material?

Há várias outras questões a examinar, e tudo quanto precede ainda é provisório, e talvez um tanto confuso. Mas achei oportuno submeter-lhe desde já minhas considerações, porque do choque das ideias é que jorra a luz.

Por ora, seria interessante ter uma previsão ponderada, quanto às inversões (benfeitorias e equipamentos) ainda necessárias:

- a) para alcançar uma produção anual regular de 4 filmes?
- b) para, posteriormente, elevar essa produção a 6,8, 12 filmes?

Lamento ter que lhe pedir que destine parte de seu tempo, já muito tomado, a esse estudo. Mas a utilidade desse trabalho não lhe terá escapado.

Cordialmente

RS.LI.

R.Schnorrenberg



Imagem XXVII - Eliane Lage em Ângela (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)



Imagem XXVIII - Eliane Lage em Caiçara (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)



Imagem XXIX - Eliane Lage em Caiçara (Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall)



Imagem XXX - Eliane Lage em teste de fotogenia. (Fonte: acervo pessoal Eliane Lage).

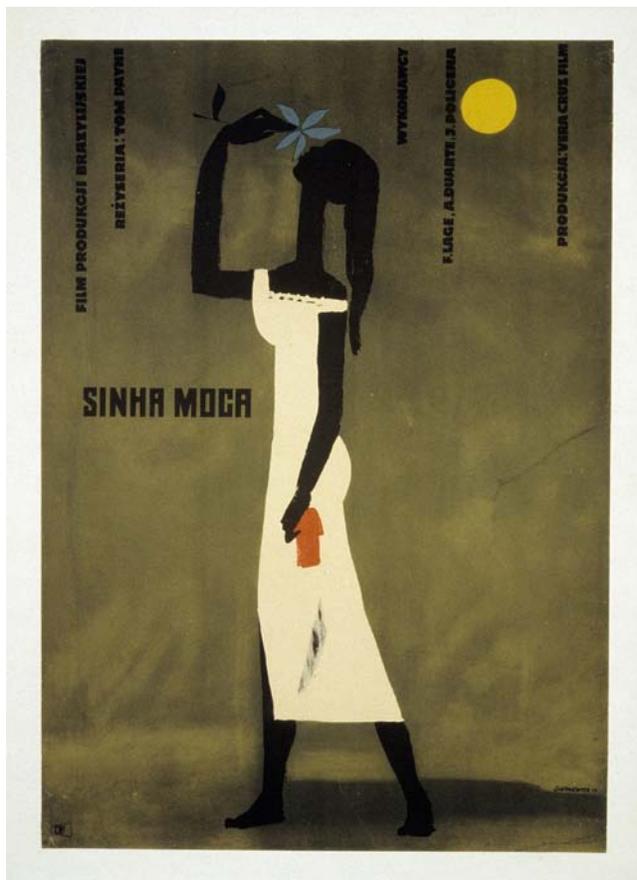


Imagem XXXI - Cartaz de Sinhá Moça feito polonês Roman Cieslewicz (Fonte: Bibliothèque du film).



Imagem XXXII - Vera Sampaio (Fonte: acervo pessoal Vera Sampaio)

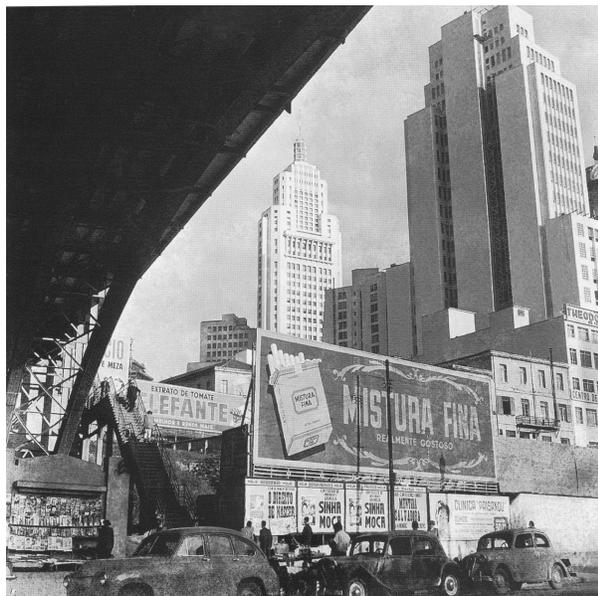


Imagem XXXIII - Fotografia do centro de São Paulo com cartazes de Sinhá Moça (Fonte: PORTA, P. (org). *História da Cidade de São Paulo*. Paz e Terra, SP, 2004)