

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

OS INTELLECTUAIS NA TERRA DE VERA CRUZ:
Cinema, Identidade e Modernidade.

Maíra Zenun de Oliveira

Brasília, 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

OS INTELLECTUAIS NA TERRA DE VERA CRUZ:
Cinema, Identidade e Modernidade.

Maíra Zenun de Oliveira

Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília/UnB
como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Brasília, agosto de 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

OS INTELLECTUAIS NA TERRA DE VERA CRUZ:
Cinema, Identidade e Modernidade.

Maíra Zenun de Oliveira

Orientadora: Doutora Mariza Veloso (UnB)

Banca: Prof. Doutora Mariza Veloso Motta Santos..... (Departamento de Sociologia/UnB)

Prof. Doutor João Gabriel Lima CruzTeixeira (Departamento de Sociologia/UnB)

Prof. Doutora Dácia Ibiapina da Silva .. (Departamento de Comunicação/UnB)

Prof. Suplente: Doutora Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira (Departamento de Sociologia/UnB)

Canto ao homem do povo

“Era preciso que um poeta brasileiro, não dos maiores, porém dos mais expostos à galhofa, girando um pouco em tua atmosfera ou nela aspirando a viver como na poética e essencial atmosfera dos sonhos lúdicos, era preciso que esse pequeno cantor teimoso de ritmos elementares, vindo da cidadezinha do interior onde nem sempre se usa gravata mas todos são extremamente polidos e a opressão é detestada, se bem que o heroísmo se banhe em ironia, era preciso que um antigo rapaz de vinte anos, preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso, dispersos no tempo, viesse recompô-los e, homem maduro, te visitasse para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.

Para dizer-te como os brasileiros te amam e que nisso, como em tudo mais, nossa gente se parece com qualquer gente do mundo – inclusive os pequenos judeus de bengalinha e chapéu-coco, sapatos compridos, olhos melancólicos, vagabundos que o mundo repeliu, mas zombam e vivem nos filmes, nas ruas tortas com tabuletas: Fábrica, Barbeiro, Polícia, e vencem a fome, iludem a brutalidade, prolongam o amor como um segredo dito no ouvido de um homem do povo caído na rua.

Bem sei que o discurso, acalanto burguês, não te envaidece, e costumas dormir enquanto os veementes inauguram a estátua, e entre tantas palavras que como carros percorrem as ruas, só as mais humildes, de xingamento ou beijo, te penetram.

Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço, eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum, nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em torno de ti como ramo de flores absurdas mandando por via postal ao inventor dos jardins.

Falar por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz desgosto de tudo que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida, são duas horas de anestesia, ouçamos um pouco de música, visitemos no escuro as imagens – e te descobriram e salvaram-se.

Falam por mim os abandonos de justiça, os simples de coração, os parias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados, os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, os cismarentos, os irresponsáveis, os pueris, os cariciosos, os loucos e os patéticos.

E falam as flores que tanto amas quando pisadas, falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a mesa, os botões, os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas, cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.”

* Carlos Drummond de Andrade, Antologia Poética.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação somente foi possível graças à ajuda daqueles que, ao longo do mestrado, contribuíram de forma afetuosa e sincera, para a consolidação desta deliciosa, porém árdua, tarefa de pensar o cinema brasileiro. A começar por minha orientadora, Mariza Veloso, que esteve inegavelmente presente em todos os momentos da construção deste projeto, me guiando e auxiliando com bastante propriedade. Não posso deixar de agradecer aos professores do Departamento de Sociologia da UnB, especialmente Brasilmar Nunes e João Gabriel Lima Teixeira, que sempre se mostraram muito solícitos e atenciosos, sugerindo leituras e incentivando discussões a respeito do meu objeto. Sou grata também a existência de um espaço de convivência como a catacumba: lá encontrei excelentes companheiros para as minhas elucubrações sociológicas. Na verdade, não sei de fato que caminho teria tomado a dissertação se não fossem todas as conversas informais e sessões intensas de discussões conceituais das quais participei naquele ambiente reservado aos alunos do PPG-Sol. Muitas das vezes em que estava a ponto de enlouquecer, confusa em razão das infinitas possibilidades que surgiam enquanto pesquisava a respeito da *Cia. Vera Cruz*, recorri à prosa baiana dos meus vizinhos de sala Elder Maia, Fernando de Jesus e Rosevelt Silva. Agradeço ao fato de que me acolheram em diversas ocasiões e, por esta razão, foram essenciais para que eu conseguisse trabalhar determinadas percepções no que concerne à sociologia da cultura. Agradeço também a fundamental atenção e o carinho que recebi dos meus colegas de curso Luisa, Lídia, Gilberto, Marcio, Marcela e Rosana – algumas das pessoas com quem esbarrei pelos corredores da catacumba e que passei a compartilhar afinidades e histórias para além dos territórios da UnB. Nesse sentido, a academia me proporcionou boas parcerias. Encontros e situações de crescimento intelectual que, no entanto, somente foram possíveis porque tenho, desde sempre, o apoio incondicional da minha extensa família – meus pais, Jane e José Roberto; meus irmãos, Ananda e Pedro, *paidrasto* e *boadrasta*, Érica e Luiz Carlos, meus avós Stela e Wilson Caburé, Dona Amália, minha vó emprestada que me ajudou muito com seus sábios conselhos teórico-metodológicos e a todos os demais. Sem esta estrutura, física e emocional, o trabalho aqui apresentado jamais teria se concretizado. Assim como, sem a atenção, o amor e, principalmente, a imensurável paciência com que o meu companheiro, Odilon Moraes, me ajudou a lidar com o processo de materialização desta dissertação. Parceria inusitada essa, de um etnólogo ferrenho com uma socióloga do cinema...brasileiro! Agradeço especialmente a ele e a Jane de Alencar, que soube me introduzir desde a infância, através do seu *mais-que-perfeito* amor de mãe, ao mundo lúdico e poético do cinema. A ela agradeço e dedico este trabalho – sem sua amizade, parceria e amor, jamais teria tido qualquer tipo de êxito na vida.

Para finalizar, vale ressaltar que este trabalho teve o apoio da CAPES, através de uma bolsa de pesquisa concedida ao longo de vinte e quatro meses, fundamental para a execução do projeto.

RESUMO

Esta pesquisa trata da relação entre cinema, identidade e modernidade, a partir da análise sociológica sobre as especificidades da narrativa audiovisual desenvolvida pela *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*, empreendimento que procurou consolidar o discurso de modernização da imagem socioeconômica da realidade brasileira através do projeto de industrialização do cinema nacional. A dissertação, portanto, tem como proposta apresentar alguns aspectos sociológicos da estrutura tecnológica que deu a base para as discussões desenvolvidas pelo campo artístico-intelectual brasileiro sobre a industrialização do cinema no Brasil em relação à própria consolidação da noção de identidade nacional. Nesse sentido, foram enfatizados dois contextos socio-históricos distintos de atuação do campo cinematográfico brasileiro: a fase dos pioneiros, que corresponde à virada do século XIX para o século XX, e o momento de consolidação e falência do primeiro projeto de indústria do cinema nacional com a criação da *Vera Cruz*, entre as décadas de 1940 e 1950.

Para tanto, a dissertação está estruturada em três momentos analíticos distintos. O primeiro capítulo refere-se ao desenvolvimento de uma discussão sobre o cinema enquanto signo da modernidade brasileira, durante a virada do século XIX para o XX, contextualizando o surgimento de um pensamento cinematográfico nacional preocupado com a questão da industrialização da produção. O segundo capítulo trata da apreciação de dados sobre a *Vera Cruz* – suas opções estéticas e técnicas, o formato e a estrutura criada pela empresa – a partir de uma análise sobre o contexto sociocultural da época em que a companhia foi criada. Por fim, no terceiro capítulo foi realizada uma interpretação sócio-histórica e análise fílmica detalhada sobre as imagens que costuram o documentário *Obras Novas – Evolução de uma Indústria*, produzido pela companhia em 1953, a fim de oferecer ao leitor uma imagem mais precisa sobre o discurso de modernização do Brasil elaborado pela *Vera Cruz*.

ABSTRACT

This research deals with the relation between cinema, identity and modernity, from the standpoint of a sociological analysis of the specificities of the filmic narrative produced by Vera Cruz, an enterprise that endeavoured to consolidate a modernising discourse on the socio-economic image of Brazilian reality, through a project of modernization of national cinema. This dissertation therefore intends to present some sociological aspects of the technological structure that acted as support for debates occurring in the artistic as well as in the intellectual fields in Brazil, on the consolidation of a notion of national identity. For this purpose two different socio-historic contexts of action in the cinematographic field in Brazil were stressed: the Age of Pioneers, corresponding to the turn of the 20th century; and the moment of consolidation - and of the further breakdown - of that first project of a national film industry, with the creation of Vera Cruz between the decades of 1940 and 1950.

In order to do so, the dissertation is structured in three different analytical moments. The first chapter refers to the development of a debate on cinema as a sign of Brazilian modernity, during the turn of the 20th century, contextualizing the irruption of a national cinematographic intellectuality concerned with the issue of the industrialisation of production. The second chapter deals with data on Vera Cruz - its technical and aesthetic options, the format and structure of the enterprise itself - by means of a analysis of the socio-cultural context of the time when the enterprise was created. Finally, in the third chapter a socio-historical interpretation is put forward, together with a detailed filmic analysis of the images in the documentary *Obras Novas- Evolução de uma Indústria*, produced by the company in 1953, with the intent of offering the readers a few clear images about the Brazilian modernisation speech produced by *Vera Cruz*.

ÍNDICE

<i>1 AGRADECIMENTOS</i>	5
<i>2 RESUMO</i>	6
<i>3 ABSTRACT</i>	7
<i>4 INTRODUÇÃO</i>	9
<i>5 CINEMA, IDENTIDADE E MODERNIDADE: A ESTRUTURA</i>	21
<i>6 CIA. CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ: O PROJETO</i>	51
<i>7 OBRAS NOVAS, EVOLUÇÃO DE UMA INDÚSTRIA: IMAGEM E DISCURSO</i>	82
<i>8 CONCLUSÃO</i>	106
<i>9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	112
<i>10 ANEXO</i>	117

I. Ficha técnica dos filmes produzidos pela *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata da relação entre cinema, identidade e modernidade, a partir da análise sociológica sobre as especificidades da narrativa audiovisual desenvolvida pela *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*, empreendimento que procurou consolidar o discurso de modernização da imagem socioeconômica da realidade brasileira através do projeto de industrialização do cinema nacional.

Criada no dia 04 de novembro de 1949, a *Vera Cruz* representou para a história cinematográfica nacional um importante empreendimento na busca pela instauração de uma indústria cinematográfica no Brasil. Fundada, portanto, em um momento importante da modernidade brasileira¹, a *Vera Cruz* está inserida em um contexto de turbulência que marcou o início da segunda metade do século XX, quando intelectuais e produtores culturais estavam envolvidos em um processo de ruptura profunda com o tradicional, buscando construir novas identidades para a sociedade brasileira. Segundo Maria Arminda Arruda, autora do livro *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*, o cenário que correspondente às décadas de 1940 e 1950 em São Paulo representou um período de intensas transformações na estrutura socioeconômica daquela sociedade, reflexo do processo de metropolização, modernização e aposta no contínuo progresso urbano-industrial em decorrência do novo modernismo² que surgiu no contexto de pós-II Guerra Mundial.

¹ Segundo Maria Arminda Arruda, durante o meio do século XX no Brasil *emerge uma espécie de culto à renovação, tornando o tecido cultural pleno de tensões, dada a permanência de propostas gestadas no passado... (São) projetos embebidos, em geral, no espírito do 'modernismo racionalista'. Por essa razão, as novas linguagens emergentes na São Paulo do período revelaram uma ruptura, caracteristicamente moderna, com a história, expressando certa fadiga da tradição* (ARMINDA, Maria. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. SP: EDUSP, 2001, pág. 12-13). De acordo com a autora, *um fermento de modernidade borbulhava no ambiente brasileiro, cristalizado em prismas diversos, podendo significar, para muitos, o coroamento dos esforços de desenvolvimento e de construção da nação, para outros, a organização de uma sociedade aberta e democrática, e, para alguns, a emergência de uma corrente de tendências culturais avançadas* (Idem: ibidem, pág. 18).

² Como forma de esclarecimento, importante acrescentar que, para Maria Arminda Arruda, o processo de *modernização* refere-se ao aceleração das mudanças urbano-industriais, à diversificação dos padrões de consumo, à alteração nas formas de comportamento vigentes nas nações desenvolvidas que a sociedade brasileira assumiu para si. Quanto ao *novo modernismo* pós-guerra, a autora define como o processo específico incorporado pela produção cultural brasileira durante o decênio da década de 1950, caracterizado pela *polifonia de sentidos múltiplos, abrangendo tanto as correntes tributárias de 1922, quanto aquelas aclimatadas no período* (Idem: ibidem, pág. 19).

Foi durante esse intenso processo que alguns grupos de poder, como a burguesia industrial paulista, se dão conta das influências provocadas pelas mudanças sociais e políticas, e da necessidade de adaptação do Brasil ao ritmo que impulsionava as sociedades industrializadas. No Brasil, *a Modernidade passou a ser tributária, então, de perspectivas coletivamente compartilhadas, apontando para graus diversos de intencionalidade e de organização dos fins pretendidos, por vezes como decorrentes de comportamentos que nem sempre vislumbravam o sentido das suas orientações, por estarem engolfados no movimento geral proposto*³

Financiada pelos empresários franco-brasileiros Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho – representantes da burguesia industrial paulista –, a companhia surge enquanto manifestação artística, como forma de suprir algumas necessidades emergentes da nova ordem social que se estabelece a partir da década de 1940, voltada para o projeto nacional-desenvolvimentista⁴. Ao aderir a determinados ideais de modernidade⁵, a elite industrial paulista passou a organizar e promover diversos projetos artísticos no campo da dramaturgia, artes plásticas e o cinema, com a criação da *Vera Cruz*. Maria Rita Galvão, autora do livro *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*⁶ ressalta que no período que precede a criação da companhia havia toda uma agitação cultural na cidade de São Paulo, que resultou

³ Idem: ibidem, pág. 19-20.

⁴ Sobre o projeto nacional-desenvolvimentista, importante ressaltar ele está diretamente relacionado com a atmosfera de redemocratização e crescimento econômico que ocorre no Brasil a partir da década de 1940. Nesse sentido, 1945 é, sem dúvida, um marco importante para o processo de modernização no Brasil, que já vinha desde o século XIX. Neste ano, marcado pelo recente contexto pós II Guerra e fim do Estado Novo de Vargas, é lançada a obra *Plataforma da Nova Geração*, coletânea de depoimentos coordenada por Mario Neme e que vai revelar a postura de uma nova intelectualidade brasileira ansiosa por desfrutar da abertura política. Neste sentido, o impacto que se vê nesta nova geração diz respeito às demandas geradas por uma atmosfera de democracia, crescimento econômico, urbanização e industrialização de um país agrário, em vias de, e com ganas de se tornar uma nação desenvolvida (MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1985).

⁵ Como, por exemplo, os impulsos universalizantes adotados em decorrência da pluralidade de linguagens artístico-intelectuais e o aparecimento de renovado mecenato cultural, de origem imigrante e comprometido com a dinâmica das transformações socioculturais (ARMINDA, Maria. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. SP: EDUSP, 2001).

⁶ Ressalto que, até o presente momento, o livro de Maria Rita Galvão é a principal obra acadêmica totalmente dedicada à produção da Cia. Vera Cruz. Referência: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

na formação de grupos de debate, cine-clubes, rendeu conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação cultural entre outros.

Ocorre que, o contexto pós-II Guerra Mundial e fim da ditadura do Estado Novo promoveu no Brasil um sentimento de otimismo político e econômico que surgiu, segundo Maria Arminda Arruda, em decorrência das conquistas materiais do capitalismo associado à persistência de traços singulares da formação sócio-histórica da nação brasileira. No entanto, essa relativa transformação dos paradigmas socioculturais brasileiros, impulsionou a construção de produtos artístico-culturais mais nacionais, que retratassem a nova dinâmica organizacional preocupada em internacionalizar a cultura brasileira⁷.

Importante ressaltar que a criação da *Vera Cruz* faz parte de um complexo de realizações artístico-culturais, promovidas por um grupo de mecenas do qual também fazia parte os empresários Franco Zampari e Matarazzo Sobrinho⁸. São Paulo viu surgir neste período o *Teatro Brasileiro de Comédia*, o *Museu de Arte Moderna*, o *Museu de Arte de São Paulo*, a *Escola de Arte Dramática*, a *Bienal de Artes Plásticas*, a *Cinemateca Brasileira*, o *Teatro de Arena*, a sede do *Instituto de Arquitetos*, o *Teatro de Cultura Artística da Universidade de São Paulo* e a *Pontifícia Universidade Católica* e a própria *Vera Cruz*⁹.

No caso da *Vera Cruz*, a empresa representou a tentativa de consolidação da indústria cultural moderna do século XX, respondendo a todos os apelos e demandas de ascensão e cristalização da burguesia nacional através da industrialização do cinema. Houve na época, diversas iniciativas de industrialização cinematográfica, como a *Maristela Filmes*, a *Kino*

⁷ Este internacionalismo pode ser atribuído à identificação que ocorreu entre a indústria cultural brasileira e às regras do mundo ocidental moderno, em especial os Estados Unidos, durante a década de 1950. *Diferentemente da Europa, forçada a reter as lembranças da dizimação humana, a guardar a memória da barbárie totalitária e a conviver com o incomodo reconhecimento de perda da sua hegemonia civilizacional, o país (Brasil) parecia, finalmente, assenhorear-se dos segredos criadores da modernidade que, diga-se de passagem, identificava-se genericamente com o estilo de vida norte americano* (ARMINDA, Maria. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. SP: EDUSP, 2001, pág. 17-18).

⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁹ *A fração mais moderna da burguesia industrial da cidade esteve intimamente ligada à promoção da cultura, quer construindo instituições, como o MAM de São Paulo, criado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo, o MASP, por Assis Chateaubriand, o TBC, por Franco Zampari, engenheiro das indústrias Matarazzo, e a Vera Cruz, novamente por Cicillo Matarazzo, quer através do mecenato, apoiando artistas, doando obras, comprando peças artísticas. O Museu de Arte Moderna de São Paulo, particularmente, desenvolveu uma ação incisiva na mudança da linguagem plástica, através das exposições e, sobretudo, por meio das Bienais* (ARMINDA, Maria. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. SP: EDUSP, 2001, pág. 42-43).

Filmes, a Multifilmes, a Brasil, a Cinedistri, que não chegaram a durar muito mais de um ano. Além disso, as tentativas de industrialização que ocorreram no Brasil, anteriores a *Vera Cruz*, não conseguiram alcançar o alto nível de produção técnica priorizado pela *Vera Cruz*, que se estabeleceu como parte integrante do processo de ascensão e de busca pela legitimidade dessa nova fração da classe dominante, formada pela burguesia industrial paulista.

De acordo com Maria Rita Galvão¹⁰, a proposta, baseada no modelo *hollywoodiano* associado à mão-de-obra qualificada importada da Europa, supriu, naquele momento da década de 1950, o desejo que a burguesia industrial paulista nutria em ver o mercado internacional apreciar tanto o profissionalismo quanto a qualidade técnica da cinematografia nacional. A respeito dos investimentos realizados pela burguesia industrial paulista no mercado cinematográfico nacional, assim como em outras manifestações culturais, é possível dizer que esta foi a maneira encontrada por esta elite para monopolizar a nova demanda da indústria cultural brasileira. Segundo Maria Rita Galvão, era como se aqueles *mecenas* da arte brasileira estivessem buscando convencer a si próprios de seu vigor econômico e *status* social¹¹.

Amparados pelo acúmulo de capital graças à ascensão econômica vivida por São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950, Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari puderam na época contratar profissionais como os brasileiros Alberto Cavalcanti e Lima Barreto, além de técnicos estrangeiros, entre eles os diretores Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e Tom Payne, o fotógrafo Chick Fowle, o editor austríaco Oswald Hafenricher e o engenheiro de som dinamarquês Eric Rassmussen, entre outros¹². Vale ressaltar que, inicialmente, Zampari e Matarazzo Sobrinho haviam pensado na figura internacional do diretor brasileiro Alberto Cavalcanti, para personificar a alma do projeto.

Alberto Cavalcanti, contratado em 1949 como produtor geral da companhia, foi o responsável pela contratação em massa de profissionais europeus durante a sua permanência na *Vera Cruz*, que durou até 1951. Inserido no mercado cinematográfico mundial através de sua atuação como diretor de documentários ingleses – entre eles *Le Train sans yeux*, *Rien que les*

¹⁰ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹¹ Idem: *ibidem*.

¹² MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

heures e *Le Capitaine fracasse* entre outros¹³ – Cavalcanti teve essa passagem efêmera pela companhia, devidos aos inúmeros conflitos que surgiram entre ele e os donos da *Vera Cruz*.

Outro brasileiro que merece um breve destaque sobre a sua participação na companhia, em contraposição à intensa participação de estrangeiros no empreendimento, é Lima Barreto. A convite de Alberto Cavalcanti, em 1950 Lima Barreto ingressou na empresa, trazendo na bagagem sua relativa atuação na produção de documentários, entre eles o *Como se faz um jornal*, *Seu bilhete, por favor* e *Caçador de bromélias* – todos filmes institucionais¹⁴. A entrada de Lima Barreto na *Vera Cruz*, no entanto, é fundamental para a história da companhia. Além de participar da produção dos filmes *Santuário* e *Painel*, Lima Barreto dirigiu e atuou como produtor em *O Cangaceiro*¹⁵, principal filme da história da companhia. Apesar das dificuldades financeiras que encontrou para realizar demais projetos dentro da *Vera Cruz*, em razão das muitas debilidades administrativas que, segundo Maria Rita Galvão¹⁶, levaram à falência da companhia, Lima Barreto permaneceu até o final e foi responsável pela filmagem do documentário *São Paulo em festa*, último filme produzido pela *Vera Cruz* em 1954¹⁷.

A participação de Lima Barreto e Alberto Cavalcanti na *Vera Cruz*, empreendimento que representou para a história do cinema brasileiro um enorme avanço em matéria de

¹³ Idem: ibidem.

¹⁴ Idem: ibidem.

¹⁵ *O Cangaceiro* tornou-se importante para a *Vera Cruz*, principalmente devido ao fato de ter dado à empresa o prêmio de melhor filme de aventuras em Cannes, o que alçou a empresa ao nível internacional. Produzido pela *Vera Cruz* em 1953, *O Cangaceiro* repetiu na bilheteria do mercado interno o sucesso de *O Ébrio* – primeiro grande sucesso da cinematografia brasileira. No entanto, o filme logo foi entregue à *Columbia Pictures* como forma de pagamento para os adiantamentos sobre rendas, feito pela distribuidora americana. *O Cangaceiro* virou propriedade da *Columbia* e nas suas mãos teve uma carreira internacionalmente vitoriosa, rendendo muitos milhões de dólares, que dariam para cobrir várias vezes o déficit que levou a *Vera Cruz* a derrocada financeira (HEIM, Valéria Angeli. *O Momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003).

¹⁶ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹⁷ A discussão sobre os problemas da companhia, entre os ideólogos, se prende ao argumento de que ela se esforçou em retratar um tipo ideal de homem brasileiro através do cinema que refletia mais o desejo da burguesia a respeito do que ela gostaria que fosse a realidade social do país, muito diferente de como se estruturava a sociedade. Por esta razão, acabou fazendo um cinema pouco brasileiro, que mostrava a cultura do país de forma estilizada, exótica, pouco natural e, certas vezes, negativa. Soava como falsa a maneira com que eles falavam e retratavam a paisagem do país. Na luta contra o subdesenvolvimento e a dependência cultural, as escolhas feitas pela Cia. Vera Cruz ajudavam a alienar o povo e reforçavam antigas estruturas sociais, eram tidas como inimigas pelos cinemanovistas. Opinião emitida por alguns ideólogos como Glauber Rocha (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001), Alex Viany (*Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. REVAN, 1993.), e Paulo Emilio (*Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996).

qualidade técnica, reforça a escolha de certos argumentos retratados nos filmes da companhia em relação à questão da identidade nacional brasileira. Preocupados em fazer um cinema de alta qualidade, o discurso destes profissionais era, em certa medida, bastante condizente com a vontade da burguesia industrial paulista em produzir filmes que fossem esteticamente elaborados para dar conta de conciliar a universalidade dos códigos narrativos de *Hollywood* ao nacionalismo culto¹⁸ presente em *Caiçara*, *Sinhá Moça*, *Tico-tico no fubá* e *O Cangaceiro*.

Apesar da ênfase na questão nacional dada em algumas das produções da companhia, os 18 longa-metragens produzidos pela *Vera Cruz* formam um conjunto bastante diversificado, que se estende para os quatro curtas documentários produzidos pela companhia – *Painel*, *Santuário São Paulo em festa* e *Obras Novas - Evolução de uma Indústria*. Entre os 18 longas – *Caiçara*, *Terra É Sempre Terra*, *Ângela*, *Tico-Tico No Fubá*, *Appassionata*, *Sai da Frente*, *Nadando em Dinheiro*, *Veneno*, *Candinho*, *O Cangaceiro*, *Uma Pulga Na Balança*, *Sinhá Moça*, *Esquina da Ilusão*, *Família Lero-Lero*, *Luz Apagada*, *Na Senda do Crime*, *É Proibido Beijar* e *Floradas Na Serra*¹⁹ – é possível dizer que há uma extensa gama de linguagens que vão do melodrama, tanto o convencional quanto o mais pretensioso, até a comédia, o filme histórico, de aventura e o gênero policial.

Importante ressaltar que a *Vera Cruz* reflete, sobretudo através da adoção da narrativa clássica²⁰ que se sobressai como um aspecto recorrente em quase toda a filmografia da companhia, aspectos estruturais do momento sócio-histórico vivido por São Paulo durante a primeira metade do século XX. Nesse sentido, a presente pesquisa de mestrado tem por tema a

¹⁸ Sobre as particularidades discursivas presentes nas obras de Lima Barreto e Alberto Cavalcanti, consultar MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

¹⁹ Segue em anexo a ficha técnica completa dos 22 filmes produzidos pela *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*, entre eles 18 longas e quatro curtas documentários.

²⁰ O cinema clássico, que se desenvolve na busca pelo equilíbrio perfeito entre a forma, fotografia, decupagem e o fundo, compreende e fixa sua produção nos grandes gêneros melodramáticos. A linguagem neste modelo está presa a uma forma de expressão ideal, sugerindo temas dramáticos e morais que se elevam a uma grandeza e eficácia artística, em oposição a uma unidade semântica e simbólica que entenda a imagem como um artifício que revela e não simplesmente copia a realidade. (André Bazin, *Evolução da linguagem cinematográfica*. Em: *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : CERF, 1958. 1958). No caso, o cinema-poesia, parâmetro para o Cinema Novo que substituiu a *Cia. Vera Cruz*, este apela para uma outra perspectiva imagética, onde o cinema está, não apenas por uma questão estética e estática, Falar da distinção entre o cinema clássico e o cinema poesia é ressaltar que para o primeiro, a preocupação se restringe à forma, enquanto que o segundo a força deste meio de comunicação que corresponde o cinema, enquanto arte e técnica atuando em conjunto enquanto uma *língua escrita da realidade* (Müller Jr., Adalberto. *A semiologia selvagem de Pasolini*. SOCINE, Recife, 2004).

analogia entre produção cinematográfica e identidade nacional moderna, em relação à conjuntura de intensificação das prerrogativas modernizadoras no Brasil, durante a primeira metade do século XX – período no qual está inserida a formalização do discurso que sustentou a criação da *Vera Cruz*, no final da década de 1940.

No caso, foi dada maior ênfase no fato de que a *Vera Cruz reflete*, sobretudo, aspectos socioculturais relevantes do cenário paulista. A presença da influência italiana na sociedade paulista, tema de *Esquina da Ilusão*, e o papel de São Paulo no processo de modernização da cultura nacional, que aparece de forma bastante enfática no documentário *Obras Novas - Evolução de uma Indústria*, são, por exemplo, referências concretas da forma de fazer cinema proposta pela *Vera Cruz* em função do processo sócio-histórico que contextualiza o surgimento da companhia²¹.

Foram enfatizados, portanto, dois contextos socio-históricos distintos de atuação do campo cinematográfico brasileiro, a fim de tornar claro para o leitor o surgimento deste campo, que ocorreu durante a *Belle Époque* carioca, em relação ao esquema de produção cinematográfica realizado pela *Vera Cruz*. O recorte temporal proposto se refere tanto à fase dos pioneiros do cinema no Brasil – entre as décadas de 1880 e 1920, quando se deu a formação do primeiro mercado cinematográfico brasileiro –, quanto ao período que corresponde à consolidação e falência do primeiro projeto de industrialização do cinema nacional, processo este que se deu entre as décadas de 1940 e 1950 e se materializou através *Cia. Cinematográfica Vera Cruz*.

Como ponto de partida para uma análise sobre o primeiro momento da cinematografia brasileira, entendo que o quadro no qual se insere a produção de cinema nacional, assim como a literatura e outras áreas do campo artístico, reflete as demandas socioculturais que predominavam, de uma forma geral, na sociedade brasileira urbana na virada do século XIX para o século XX. Entendo que a quebra da velha ordem social, monárquica, escravocrata e rural, em prol de uma adesão à nova ordem, de internacionalização da modernidade, provocou

²¹ É possível dizer, inclusive em relação ao fim da companhia no ano de 1954, que o fracasso do projeto de Franco Zampari e Matarazzo Sobrinho reflete sem exageros *as dificuldades das indústrias culturais num país do hemisfério sul e as origens da produção audiovisual nacional* (MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000, pág. 562).

naquele momento uma atmosfera de interseção entre os diferentes grupos sociais e de múltiplos fluxos de informação presentes na sociedade brasileira.

Em resumo, é possível afirmar que o momento sintetizado na figura da *Belle Époque* carioca, entre os séculos XIX e XX, foi um período de transição nos valores cultuados pela sociedade brasileira, em consequência, principalmente, da abolição da escravatura e da mudança do regime monárquico para o republicano. Este processo sintetiza transformações de natureza econômica, social, política e cultural, que, sem sombra de dúvidas, estavam sendo gestadas há algum tempo na sociedade brasileira, mas que se precipitaram em função da mudança do regime político. Esses acontecimentos lançaram a capital federal da época – Rio de Janeiro – a uma febril agitação artística e intelectual, que se intensificou a partir do século XX²².

Importante ressaltar que, o surgimento do cinema no Brasil, através da incipiente produção carioca, fez surgir novos termos simbólicos em relação à formação da identidade nacional, organizada a partir de imagens carregadas de influência estrangeira²³. Não é a toa que, desde o primeiro momento da produção cinematográfica brasileira, a questão da identidade nacional aparece como uma questão²⁴. Curiosamente, a entrada da primeira câmera no país, fato que marca o nascimento do cinema no Brasil, se deu através de um imigrante

²² O fato de as primeiras iniciativas do campo cinematográfico terem ocorrido em cenário carioca, o enfoque que foi dado ao longo desta etapa da pesquisa parte de uma análise sobre o contexto específico da *Belle Époque* do Rio de Janeiro, em função de seu papel singular na conformação do principal pólo responsável pela produção cinematográfica da época.

²³ Devido à rapidez com que ela se alastrou, a arte (técnica) cinematográfica logo se tornou um fenômeno urbano, assumindo diversas funções: *como parte da paisagem da cidade, uma breve pausa para o trabalhador a caminho de casa, uma forma de escape do trabalho doméstico para as mulheres e pedra de toque cultural para os imigrantes* (CHARNEY e SCHWARTZ. *O cinema como invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pág. 22). De acordo com Ismail Xavier, a experiência do cinema surgiu como uma nova forma de percepção da realidade, e técnica acabou se desenvolvendo enquanto lugar de construção de um novo olhar e de uma nova linguagem representativa da modernidade (XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilmes, 1983).

²⁴ Na *Revista USP: Dossiê Cinema Brasileiro, Setembro, Outubro e Novembro de 1993*, seu editorial começa lançando questões sobre o cinema brasileiro, que naquele momento vivia mais um ciclo de retomada depois do fim da Embrafilme. Momento de retomada pelo menos com relação ao pensamento cinematográfico, que mais uma vez se dispunha a pensar o cinema enquanto processo histórico. O editorial ressalta que, dentre os impasses e as dificuldades do nosso cinema é que ele teimaria em tratar apenas do Brasil, de sua auto-imagem, de sua cultura, como se não houvesse mais nada que o cinema nacional pudesse reproduzir.

italiano chamado Afonso Segreto, que filmou a Baía de Guanabara, em 1898²⁵. Nada mais *fora do lugar* do que o fato do cinema brasileiro ter sido inaugurado pelas mãos de um europeu.

Devido à relevância aqui dirigida ao incipiente mercado cinematográfico brasileiro, formado durante os anos da *Belle Époque* carioca, a dissertação foi estruturada em três momentos analíticos distintos. O primeiro capítulo refere-se ao desenvolvimento de uma discussão sobre o cinema enquanto um importante símbolo para o processo de modernização da sociedade brasileira, durante a virada do século XIX para o XX. Essa discussão contextualiza o surgimento nesta época de um pensamento cinematográfico nacional preocupado com a questão da industrialização da produção cinematográfica interna. O segundo capítulo, no entanto, trata da apreciação de dados sobre a *Cia. Cinematográfica Vera Cruz* – suas opções estéticas e técnicas, o formato e a estrutura industrial construída pela empresa – a partir de uma análise sobre o contexto sociocultural da época em que a companhia foi criada. A análise está estruturada a partir da questão sobre o porquê da imagem de transformação sociocultural calcada na pujança industrial de São Paulo, produzida pela *Vera Cruz*, enfatizou de forma quase excessiva a sustentação de uma estética audiovisual internacionalista associada a uma narrativa marcada por simbologias nacionalistas.

Quanto à terceira etapa da análise sociológica, foi realizada uma interpretação sócio-histórica e apreciação fílmica detalhada sobre as imagens que costuram o documentário *Obras Novas - Evolução de uma Indústria*, produzido pela companhia em 1953, a fim de oferecer ao leitor uma imagem mais precisa sobre o discurso de modernização do Brasil elaborado pela *Vera Cruz*. Importante ressaltar que a escolha por analisar apenas este documentário, num total de 22 produções realizadas pela *Vera Cruz*, deu-se em função de alguns aspectos específicos.

Acredito que a análise de um filme não é uma finalidade em si, mas um exercício, uma prática que deve, de alguma forma, proceder do argumento simbólico das imagens. De acordo

²⁵ As primeiras imagens feitas no Brasil datam de 1898. No entanto, foi em 1896 que chegou a primeira máquina de exibição de imagens em movimento. Os responsáveis por este acontecimento são os irmãos Segreto. Sobre o assunto ver: MOENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994. e PAULO EMÍLIO. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

com Anne Goliot-Lété²⁶, a partir do momento em que se opta pela análise de um objeto-filme, a fim de alcançar o seu discurso, é preciso desmontá-lo e reconstituí-lo de acordo com as relações que orientam o que se deseja transpor e codificar. No entanto, a apreciação imagética somente consegue transpor e codificar o que pertence ao visual da narrativa fílmica, ou seja, através de uma descrição dos objetos registrados, do movimento da câmera em relação à luz, de acordo com o ritmo da montagem e edição das imagens com os sons (música, ruídos, tons de narrativa, tonalidade das vozes etc.)²⁷. Nesse sentido, o fato de ter desenvolvido ao longo do terceiro capítulo uma descrição detalhada das imagens que compõem o documentário se deu em razão da necessidade eminente de se ater as imagens produzidas para retratar o discurso nacional e modernizador do projeto cinematográfico da elite responsável pela *Vera Cruz* – questões que procurei desenvolver ao longo do segundo capítulo.

Por questões práticas, optei por desenvolver uma descrição mais detalhada apenas do documentário *Obras Novas*, que contem termos suficientes em relação ao que procurei abarcar e discutir sobre as opções técnicas e narrativas da companhia. Valéria Angeli Heim, em sua dissertação de mestrado sobre a *Vera Cruz*²⁸, desenvolveu uma revisão, análise e sistematização dos filmes produzidos pela companhia. Para tanto, a autora realizou a apreciação dos 18 longas-metragens – oferecendo aos interessados no assunto um estudo aprofundado a respeito da filmografia da *Vera Cruz*. Por entender que o trabalho da pesquisadora supre, com propriedade, uma demanda analítica importante em relação aos filmes de ficção realizados pela *Vera Cruz*, acredito que a ênfase dada a um único filme não descarta a profundidade com que merece ser tratado o discurso imagético da companhia. Além disso, importante enfatizar que se trata de um documentário realizado pela empresa que não recebeu qualquer tipo de apreciação ou análise aprofundada entre os estudos realizados sobre a *Vera Cruz* até então.

²⁶ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

²⁷ Idem: ibidem, pág. 10.

²⁸ O trabalho da pesquisadora, realizado recentemente pelo curso de Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, foi produzido na intenção de contribuir para o preenchimento de uma lacuna bibliográfica sobre a *Vera Cruz*, através de uma revisão de seu papel na história do cinema brasileiro acrescentado de uma extensa análise e sistematização de toda a filmografia de longas-metragens da companhia (HEIM, Valéria Angeli. *O Momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003).

Por fim, a guisa de conclusão, apresento algumas hipóteses sobre o momento atual da produção audiovisual brasileira. Como pude perceber, no caso da *Vera Cruz*, o discurso e a estética se articulam em torno do projeto de modernidade e de construção de uma imagem civilizada sobre a realidade sociocultural brasileira. A respeito da junção entre estética internacionalista e discurso nacionalista, estes seriam indícios de que o grupo responsável pelo empreendimento da *Vera Cruz* desejou, através do cinema, inserir o Brasil ao processo modernizador que se processava nas grandes economias mundiais durante a metade do século XX. No entanto, essa fórmula foi enfaticamente rejeitada por ideólogos e produtores do cinema, especialmente durante o movimento cinematográfico que surge posteriormente através do *Cinema Novo*²⁹.

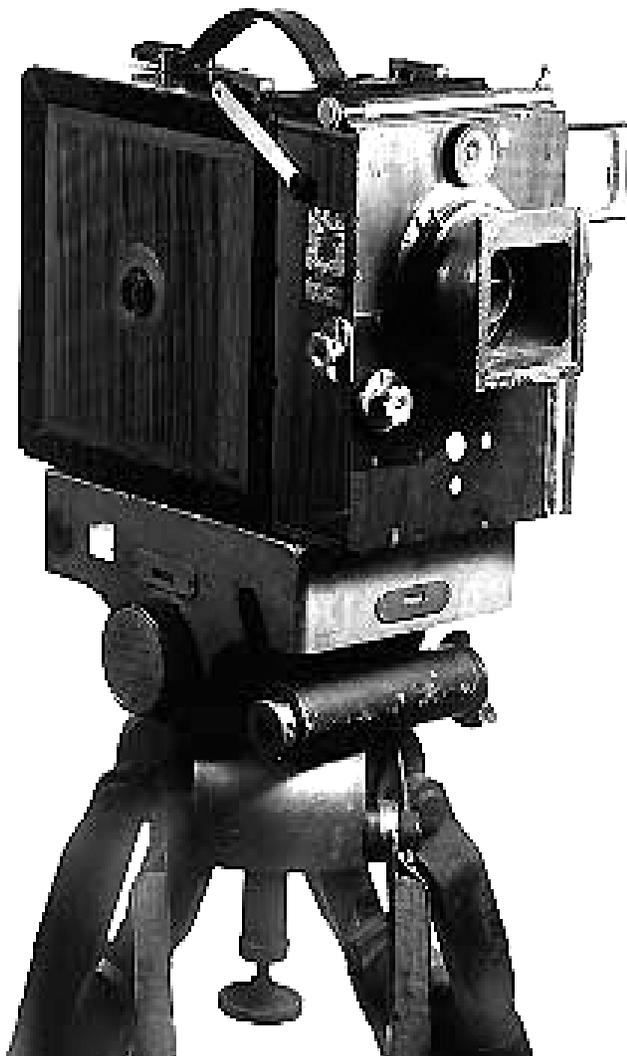
Nesse sentido, a revisão bibliográfica a respeito do processo de consolidação da técnica cinematográfica no Brasil, durante a virada do século XIX para o século XX, além da análise sobre o momento que coincidiu com a abertura e o fechamento da *Vera Cruz*, somado a apreciação das imagens do documentário *Obras Novas*, suscitou elementos interessantes sobre quais caminhos a produção audiovisual brasileira tomou a partir do episódio que representou o auge da industrialização cinematográfica no Brasil. Aparentemente, esta concepção de uma estrutura calcada na estética internacionalista em função de uma ideologia nacionalista, repercutiu no formato que se procurou dar à produção televisiva brasileira a partir da década de 1970. Com base nessa possível problematização, apresento brevemente o tema nos comentários finais dessa dissertação.

²⁹ Nesta mesma época em que surge a *Vera Cruz*, e também grande concorrente do *Cinema Novo*, no Rio de Janeiro as chanchadas da *Atlântida* são sucesso de público e audiência. Priorizando a realização de filmes de baixo custo, os empresários da chanchada conseguiam manter uma produção ininterrupta, apelando para temáticas de identificação imediata com o brasileiro como carnaval, futebol, malandragem, samba e política. Ao contrário, os paulistas optaram por produtos de alto acabamento técnico e temáticas existencialistas, inclusive procurando atingir o público externo com dramas mais universalistas. (Bastos, Mônica Rugai.. *Tristezas não pagam dívidas*. São Paulo: Olho D'Água, 2001).

I.

“Cinema, Identidade e Modernidade”

A ESTRUTURA



O cinema é a técnica de projetar fotogramas, ou seja, *quadros de imagens em movimento*, criada no final do século XIX em Paris pelos irmãos *Lumière*³⁰. Ao surgir como um procedimento capaz de trabalhar diferentes formas de representação, registrando acontecimentos e narrando histórias, a técnica cinematográfica rapidamente se difundiu pela Europa e E.U.A. durante os primeiros anos do século XX. A sua rápida divulgação possibilitou o surgimento de obras estéticas com diferentes formas de narrativa³¹

Estas narrativas, desde as iniciativas de produção cinematográfica realizadas por Griffith³² no início do século XX, foram capazes de produzir formas de interpretação sobre a sociedade moderna. Ou seja, uma espécie de construção de conhecimento sobre a realidade, que se processava através do registro da vida social urbana da época, utilizando uma estrutura industrial padrão apoiada na instalação de um modo de produção racional, com a especialização das áreas de atuação criadas para dar conta da elaboração do produto-filme. Esta estrutura, adotada pelos produtores americanos desde 1914, permitiu que o cinema *hollywoodiano*³³, poderosamente organizado em torno de uma produção industrial, se

³⁰ O cinema, palavra que é a abreviação do termo *cinematógrafo*, é possível graças à invenção do aparelho pelos irmãos *Lumière*, que no dia 28 de dezembro de 1895 realizaram a primeira exibição pública e paga de cinema: uma série de dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada, já que os rolos de película tinham quinze metros de comprimento. A sessão promovida pelos *Lumière* é aceita pela literatura cinematográfica como o marco inicial de uma nova arte, a cinematográfica. E que, a partir de então, se expandiu por toda a França, Europa e Estados Unidos através de cinegrafistas contratados pelos irmãos *Lumière* para captar imagens de outros países. Na mesma época, um mágico ilusionista chamado Meliès comprou um dos aparelhos criados pelos irmãos e passou a produzir filmes teatrais, com alguns efeitos e narrativa dramática – ele é considerado o pai da linguagem cinematográfica. (VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

³¹ Devido a esta capacidade, o cinema logo passou a ser tratado enquanto produção de arte, especialmente depois que Ricciotto Canudo publicou o *Manifesto das Sete Artes*, em 1911. Aliás, o cinema fez uso pródigo de tudo o que veio antes dele em matéria de arte: uma mistura de teatro, *vaudeville*, *music hall*, pintura, fotografia, e literatura, a partir de 1930 com o cinema falado. (CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006).

³² *Não surgiu uma linguagem automaticamente nova até que os cineastas comessem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse.* (CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pág. 16). Nesse sentido, D. W. Griffith é responsabilizado pela elaboração da forma narrativa que serviu de modelo para a estrutura de cinema clássica e *hollywoodiana*, além de ter sido um dos primeiros a teorizar a questão da narrativa cinematográfica (VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

³³ O cinema *Hollywoodiano* é característico da produção industrial em massa que se deu nos Estados Unidos a partir da década de 1910, mais especificamente no subúrbio de Los Angeles, milagrosamente transformado num

alastresse pelas salas de cinema do mundo inteiro³⁴. A circulação internacional, e em massa³⁵, dos filmes americanos, acabou impondo um modelo estético hegemônico de fazer cinema, que encontrou resistência imediata principalmente na Europa³⁶.

Contudo, por motivos diversos (ideológicos, políticos e econômicos), esses movimentos não conseguiram abalar a enorme influência exercida pelo cinema clássico nos demais mercados consumidores, entre eles a América Latina. Tal estrutura industrial instaurou uma espécie de continuidade narrativa para a indústria cinematográfica mundial e consolidou o modelo de narração clássico, que se restringia, basicamente, nas seguintes etapas produtivas: captação de imagens; edição e montagem dessas imagens no formato de uma narrativa qualquer (ficção ou documentário, em curta, média ou longa-metragem); produção e financiamento do projeto; e, por fim, divulgação, vendagem e circulação do produto final, o filme³⁷.

A questão que me interessa discutir sobre o modelo clássico de cinema, no entanto, diz respeito ao processo de fortalecimento de um discurso de representatividade nacional, engendrado na narrativa e na estrutura clássica de fazer cinema. Este modo de produção específico, segundo Leo Charney e Vanessa Schwartz³⁸, serviu de base para a estreita relação que se constituiu ao longo do século XX, entre a linguagem cinematográfica e o processo de construção da noção de identidade nacional moderna. Com o advento da técnica de projeção

dos mais valorizados bairros do mundo graças à instalação de da indústria cinematográfica no local (HEIM, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003.

³⁴ VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

³⁵ Por cultura de massa, entende-se a produção cultural destinada aos grandes grupos de consumidores, simples e estereotipada, com objetivos claros e definidos: modificar alguns hábitos de comportamento e conservar outros, evitando dificuldades intelectuais e aplainando conflitos de ordem moral (BOTTOMORE, Tom e OUTHWAITE, William. *Dicionário do pensamento social do Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996).

³⁶ Entre os movimentos contrários ao classicismo estão: o cinema soviético dos anos 1920, a primeira vanguarda francesa impressionista, o expressionismo alemão, entre outros. Sobre as linguagens alternativas que surgiram no começo do século XX, em oposição ao cinema clássico *hollywoodiano*, considerado alienante, pois o espectador não tinha a possibilidade de refletir ou assumir um distanciamento crítico quanto a visão de mundo melodramática apresentada, as vanguardas cinematográficas da União Soviética, França e Alemanha privilegiaram temas da atualidade para registrar a realidade, explicá-la, construí-la e interpretá-la de forma menos submissa à linguagem do teatro e do romance. Quanto aos principais cineastas desses movimentos, consultar: VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

³⁷ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

³⁸ CHARNEY e SCHWARTZ. *O cinema como invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

de fotogramas, que pressupunha a exibição do produto final no mercado de bens simbólicos, o cinema assumiu a função de propagar e difundir muitos dos ideais da sociedade industrial, como, por exemplo, a supervalorização da noção de liberdade focada na experiência individual subjetiva e no crescimento urbano-industrial.

Em *O Cinema e a invenção da vida moderna*³⁹, Leo Charney e Vanessa Schwartz ressaltam que a produção cinematográfica, esse misto de arte e técnica, distinguiu-se por personificar e ao mesmo tempo transcender um período intenso de inovações tecnológicas, dentre todos os emblemas que surgiram com a modernidade. Através de uma combinação interessante de atributos, o cinema contribuiu para a invenção da vida moderna por sua capacidade de representação, espetacularização, efemeridade, entretenimento e, principalmente, consumo e circulação de informações⁴⁰.

No Brasil, a história da produção de cinema também mantém uma tradicional relação de proximidade quanto à problemática de construção da identidade nacional. Esta relação comparece desde o início, na produção realizada durante a chamada *Belle Époque* carioca – expressão que designa o clima intelectual e artístico característico da história da França, no período que vai aproximadamente de 1880 até o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918⁴¹.

Nesse sentido, para que seja possível um diálogo sobre as especificidades da narrativa estética da *Cia. Cinematográfica Vera Cruz* em relação ao projeto de modernidade que esteve em vigência no Brasil da década de 1950, farei uma breve discussão sobre este período que compreende a *Belle Époque* brasileira. A vinculação deste evento ao processo de modernização da sociedade brasileira, na virada do século XIX para o XX, pode ser sentido no

³⁹ Idem: *ibidem*.

⁴⁰ A arte cinematográfica, enquanto meio de comunicação baseado na forma de narrativa clássica, foi fundamental para a divulgação e consolidação dos aspectos da vida ocidental moderna graças ao seu potencial artístico, mas, principalmente, mercadológico. O cinema clássico, em que as técnicas empregadas estão subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como é claro ao seu impacto dramático (VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994, pág. 27), foi adotado pelo modelo de *hollywoodiano* e virou a sua marca registrada. Esta narrativa ficou marcada pelas opções estéticas que sugeriam visões individualistas de mundo a partir da ênfase na estrela do espetáculo, imagem de ator criada com objetivos espetaculares e comerciais (VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

⁴¹ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Époque do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

debate que se desenvolveu na época sobre a construção de um cinema nacional autônomo⁴². Quanto a esta necessidade de industrialização da produção nacional lançada pelos ideólogos do cinema durante a *Belle Époque* brasileira, sobre a qual me deterei mais adiante, é preciso ter em mente que passou a vigorar um processo de modernização específico no Brasil, a partir do final do século XIX. Este processo está relacionado a um ideário, ou visão de sociedade mais amplo, referente ao projeto de vida ocidental moderno, ou modernidade, que se consolidou a partir da Revolução Industrial em função do desenvolvimento do Capitalismo Monetário.

Segundo a definição de Karl Marx sobre modernidade, trata-se do processo que desencadeou um *permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eternos*⁴³, que se deu nas sociedades ocidentais – fortemente contrastadas em relação as demais sociedades. Processo marcadamente industrial e cientificista, a modernidade privilegiou a forma política do estado-nação e atribuiu um papel sem precedentes à economia e ao avanço tecnológico⁴⁴. O efeito desta condição permanente de transformações foi imediatamente incorporado por setores fundamentais da nova organização socioeconômica do ocidente, como os poderes administrativo, jurídico, legislativo e militar – através da empresa neocolonial do capitalismo, do racionalismo científico e do utilitarismo econômico⁴⁵.

Em última instância, *este processo, tal com foi compreendido por grandes teóricos da modernidade, como Marx e Weber, caracteriza-se basicamente pela generalização do sistema de produção capitalista, pelo predomínio da racionalidade instrumental e pela automização e*

⁴² MOENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

⁴³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, pág. 14.

⁴⁴ BOTTOMORE, Tom e OUTHWAITE, William. *Dicionário do pensamento social do Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

⁴⁵ Por nova organização socioeconômica do ocidente, entende-se o processo de diferenciação da economia com o advento do capitalismo, que pressupõe a existência da força de trabalho formalmente livre, a organização racional do trabalho e da produção, o cálculo contábil e a utilização técnica de conhecimentos científicos. Essas seriam as características a que se deve a expansão das nações capitalistas dos séculos XIX e XX, com suas metrópoles industriais e meios de comunicação eficientes, bem como o estabelecimento do poder da burguesia capitalista (BOTTOMORE, Tom e OUTHWAITE, William. *Dicionário do pensamento social do Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996).

*secularização das esferas de valor*⁴⁶. Ou seja, tal processo social representa uma fase comprometida com o crescimento e inovação tecnológica contínuos. Tanto que, a idéia de progresso ensejada pelo crescimento econômico e científico, próprios da modernidade, possibilitou o surgimento de inovações tecnológicas como o cinema durante o início do século XX.

Esse dinamismo, que transformou as sociedades modernas, por definição, em sociedades de mudança constante, foi condicionante para a existência da modernidade enquanto uma *descontinuidade* específica, dentre as várias que marcam a história da humanidade, segundo Anthony Giddens⁴⁷. O autor, em *As conseqüências da Modernidade*, ressalta que este processo, ao surgir como uma perspectiva extremamente individualista da vida em sociedade trouxe consigo significativas implicações para a vida do homem moderno devido à separação radical que ocorreu entre as noções de tempo e espaço, através de um *desencaixe* dos sistemas sociais em função de uma ordenação e reordenação reflexiva das relações sociais⁴⁸. A modernidade, portanto, significou uma ruptura irreversível, capaz de transformar o modo de vida de quase toda a humanidade de uma maneira que não tem precedentes.

“Tanto em sua extencionalidade quanto em sua intencionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes”⁴⁹.

⁴⁶ MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, pág. 32.

⁴⁷ GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

⁴⁸ O individualismo é um conceito que abrange uma série de significados. No entanto, as doutrinas que se desencadearam a partir da atribuição de centralidade ao indivíduo – fator central que identifica o termo –, tiveram origem nos processos revolucionários do início do século XIX, na França burguesa. Inicialmente, o individualismo significou a dissolução dos laços sociais e o abandono, pelos indivíduos, de suas obrigações e compromissos sociais. No entanto, suas idéias também estão relacionadas ao movimento romântico alemão, que exaltou o caráter singular e o florescer da individualidade, e à celebração das virtudes individualistas associadas ao liberalismo inglês (BOTTOMORE, Tom e OUTHWAITE, William. *Dicionário do pensamento social do Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996).

⁴⁹ GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991, pág. 14.

Dentre os fatores mais marcantes da modernidade, o vigor atribuído aos ideais de civilização e progresso científico, enquanto realidades objetivas, foi fundamental para que se desencadeasse uma renovação incessante das técnicas de controle sobre a condição humana. Nesse sentido, algumas considerações de Norbert Elias⁵⁰ sobre modernidade foram bastante úteis nessa trajetória de pensar a produção cinematográfica brasileira enquanto signo do *processo civilizador* que representa a modernidade. Ou seja, o auto-controle individual foi sendo cada vez mais imposto pela rede complexa de conexões sociais, desenvolvidas em nome do crescimento econômico e da inovação tecnológica contínua⁵¹.

A *Belle Époque* – manifestação que designa aquele estado de espírito específico citado anteriormente é, nesse sentido, a expressão de um momento da história social francesa, que materializou o sentimento de *permanente revolucionar* das técnicas de produção próprio da modernidade, como sugerido por Marx. O período, que corresponde ao fim do século XIX até o término da Primeira Guerra Mundial, representou profundas transformações culturais na França e gerou um modelo de comportamento social baseado especialmente em ideais civilizatórios. De acordo com Renato Ortiz, em *Cultura e Modernidade*⁵², essa apropriação da cultura francesa pelo processo de disseminação da cultura moderna no mundo ocidental, se deve às transformações que ocorreram na França durante o processo de consolidação do Estado-nação francês. Quero dizer com isso que, devido ao processo de fortalecimento da noção de Estado Moderno – termo que consolidou o sentido de nação e redefiniu os hábitos e valores culturais da sociedade francesa pós- Revolução Burguesa –, as transformações ocorridas no modo de agir francês se traduziram numa reapropriação das tradições cortesãs⁵³,

⁵⁰ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador - uma história dos costumes* (vol. I). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

⁵¹ Em relação ao que Norbert Elias chamou de *processo civilizador*, o autor discorre sobre alguns acontecimentos históricos constitutivos do *habitus* europeu em relação à estrutura psíquica individual moldada pelas atitudes sociais. Ou seja, de que forma os padrões europeus pós-medievais de violência, comportamento sexual, funções corporais, etiqueta à mesa e formas de discurso foram gradualmente transformados pelo crescente domínio da vergonha e do nojo em modelo de comportamento social certo ou errado. É nesse momento que a espontaneidade dá lugar à regra e à repressão na vida privada. Este processo é ressonância de um movimento maior, que concebe o racionalismo e cientificismo como esquemas de raciocínio (ELIAS, Norbert. *O processo civilizador - uma história dos costumes* (vol. I e II). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993 e 1994).

⁵² ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

⁵³ O conceito de nação para a elite francesa durante este período que precede a *Belle Époque*, durante o século XIX, está intimamente atrelada à idéia de *civilisation*, entendida também como polidez, suavização das maneiras,

como modelo de comportamento social adequado ao cotidiano urbano e industrializado, que se consolidou durante a *Belle Époque*.

Durante a chamada *Belle Époque* francesa, o imaginário da população teve como substrato um sistema técnico e econômico baseado numa série de inovações – como o telefone, o telégrafo sem fio, a bicicleta, o automóvel, o avião e o cinema – que inspiraram novas percepções sobre a realidade. Este momento da virada do século XIX para o XX, a partir do qual a França se firma definitivamente enquanto sociedade moderna, estabeleceu um novo alicerce intelectual e tecnológico, criado para reorientar o olhar do homem moderno. Quanto ao florescimento de uma nova ordem econômica, ela impulsionou, inclusive, uma mudança radical na estrutura e no ritmo da sociedade francesa. Tanto que:

*“... é entre 1853 e 1870 que a cidade de Paris transforma-se radicalmente, época em que se realizam as grandes reformas urbanísticas do barão Haussmann, procurando remover a população do antigo centro, empurrando as classes populares para os bairros periféricos, onde se instalam as empresas fabris. Tudo se passa como se as mudanças estruturais da sociedade se refletissem no espaço urbano, que deve agora se distanciar das cidades vetustas do Antigo Regime, com suas ruas estreitas e tortuosas. Um novo modelo de modernidade urbanística se impõe, privilegiando as grandes vias, a circulação dos transportes e dos homens.”*⁵⁴

urbanização e modernização das cidades. Enfim, trata-se de um ideal de virtude vinculado diretamente às características da aristocracia do antigo regime, derrubado pela Revolução de 1789, graças à rápida adesão da *intelligentsia* francesa pela sociedade de corte durante esse processo. Dentro desse enfoque, embora a revolução francesa tenha conseguido romper com a velha estrutura política da aristocracia, não foi capaz de subverter a unidade dos costumes tradicionais, mantendo a idéia de *civilisation* como parâmetro para expressar a auto-imagem daquela sociedade. As questões relativas ao apego pelos hábitos da sociedade da corte são muito importantes para o fortalecimento da noção de nação e cultura francesas, sendo que alguns desses hábitos foram bastante incorporados pela sociedade carioca no final do século XIX (ELIAS, Norbert. *O processo civilizador - uma história dos costumes* (vol. I e II). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993 e 1994).

⁵⁴ Ortiz, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991, pág. 21.

Com seus cafés-concertos, balés, operetas, livrarias, teatros, *boulevards*, salas de cinema e *ateliers* da alta costura, Paris era considerada o centro produtor e exportador da cultura moderna para todo o mundo ocidental⁵⁵. De fato, tratava-se, segundo Renato Ortiz, de um modelo consolidado de modernidade e, principalmente, uma referência cultural forte para os países da América Latina⁵⁶. Não é a toa que um movimento muito parecido, e de mesmo nome, ocorreu no Brasil no final do século XIX e início do XX.

Enquanto a *Belle Époque* representa para a França um período de consolidação da imprensa de massa, da literatura popular e da cultura de entretenimento baseada no cinema, nos cafés-concertos e no show business⁵⁷, no Brasil este momento também representou para o país um processo específico de modernização das esferas culturais. É possível dizer que no Brasil, talvez um pouco descaracterizado, ou mesmo sem muitos elementos originais, este período se caracteriza pela intensa modernização dos poucos centros urbanos do país, através da absorção e apropriação de valores e costumes estrangeiros⁵⁸.

No Brasil, a *Belle Époque* situa-se aproximadamente entre 1889, data da proclamação da República, e 1922, ano da realização da Semana da Arte Moderna em São Paulo, sendo precedida por um curto prelúdio – a década de 1880 – e prorrogada por uma fase de progressivo esvaziamento, que perdurou até 1925. Nesse sentido, alguns historiadores brasileiros se referem aos primeiros anos do cinema brasileiro como a sua *Belle Époque*⁵⁹, graças à inegável influência que a cultura francesa exerceu sobre a sociedade brasileira da época. A *Belle Époque* da produção cinematográfica nacional, classificada por Geraldo Santos

⁵⁵ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

⁵⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

⁵⁷ Idem: *ibidem*.

⁵⁸ A cultura boêmia imortalizada nas páginas do romance de Henri Murger, *Scènes de la vie de bohème* (1848), era um referencial de vida para os intelectuais brasileiros, leitores ávidos de *Baudelaire*, *Rimbaud*, *Verlaine*, *Zola*, *Anatole France* e *Balzac*. Ir a Paris ao menos uma vez por ano era quase uma obrigação entre as elites, pois garantia seu vínculo com a atualidade do mundo (ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.).

⁵⁹ Costumam se referir a esta fase do cinema brasileiro como *Belle Époque* ou Bela Época do Cinema Brasileiro, desde a pesquisa realizada por Vicente de Paula Araújo, pioneiro no estudo sobre o nascimento do cinema no Brasil. Sobre o assunto ver: MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994. e VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

Pereira⁶⁰ como o período das fases primitiva e artesanal, é marcada, especialmente, pelo esforço de pioneiros e idealistas em produzir imagens do cotidiano nacional. Fenômeno que se deu majoritariamente em cenário carioca.

Apesar de ser considerado por muitos críticos como um período pouco produtivo para o cinema nacional⁶¹, acredito que a *Belle Époque* inaugurou um campo artístico no Brasil que, em praticamente todos os seus ciclos, tem se aproximado muito das discussões a respeito da consolidação da modernidade brasileira. Talvez, não como uma reflexão direta a respeito da relação entre cinema e identidade, como fator de consolidação da imagem de modernidade nacional. No entanto, a opção cinematográfica de tentar construir um retrato da sociedade carioca em vias de modernização, através de pequenos registros do cotidiano e de parte da realidade sociocultural carioca, aponta para esta tendência.

A questão da identidade nacional, nesse sentido, representa uma conceitualização que merece destaque na discussão que está sendo desenvolvida nesta dissertação, devido a sua importância para o pensamento social brasileiro. Ao iniciar a pesquisa aqui apresentada, realizei um exaustivo levantamento bibliográfico que rapidamente me pôs a par da vasta literatura existente a respeito dos processos de construção da identidade cultural brasileira, inclusive no que tange à discussão sobre a produção cinematográfica nacional. Há, de fato,

⁶⁰ Geraldo Santos Pereira, em *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, classifica o cinema brasileiro em fases de produção de acordo com a capacidade técnica de cada período produtivo classificado. De acordo com o autor, a primeira fase seria a etapa primitiva da produção, que vai de 1896, quando o cinema chega ao Brasil, até 1913, quando o cinema brasileiro vive a sua primeira reestruturação tecnológica. A fase artesanal, que substitui a primeira, vai de 1913 até 1922, e é marcada pelo esforço de autonomização da produção brasileira. Entre 1923 e 1933, o autor reconhece a fase pré-industrial, momento em que nasce o cinema de autoria. Esta geração apresenta marcas estilísticas mais profundas, graças à produção de cineastas como Humberto Mauro e Mário Peixoto. A *Vera Cruz* ativa durante a primeira metade da década de 1950, faz parte, no caso, da fase industrial: Entre as décadas de 1960 e 1970 acontece a fase de produção independente do Cinema Novo, momento em que se desenvolveu o chamado *filme de autor*. Por fim, a fase contemporânea, caracterizada tanto pela expressiva produção independente quanto por grupos empresariais de produção cinematográfica (PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano Geral do Cinema Brasileiro*. Borsoi, 1973).

⁶¹ Paulo Emilio (*Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996) dentre os autores que procuram recuperar esta fase da história do cinema brasileiro, é o que menos entende este período da produção como resultado direto de uma cultura nacional. Para o crítico, este cinema da *Belle Époque* está tão impregnado de elementos, estética e discurso importados, que nada teria de original. No entanto, me parece que exatamente aquele cinema, tão *afrancesado*, representa a grande massa de produções e também o imaginário sociocultural de uma sociedade pouco independente e sem autonomia econômica como era o Brasil na virada do século. Sobre o assunto, Glauber Rocha e Alex Vianny também realizaram críticas relevantes sobre a época (VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993; ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001).

uma quantidade considerável de intelectuais brasileiros preocupados com a questão da identidade, e segundo Renato Ortiz, *não é difícil compreender a relevância deste debate; na verdade, é através dele que se configuram as contradições e o entendimento da formação da nacionalidade na periferia*⁶².

A respeito do que está em jogo na questão da construção da identidade cultural, Stuart Hall⁶³ dirá que, no mundo ocidental moderno, a noção de cultura nacional se constituiu como uma das principais fontes para a construção das identidades nacionais. De acordo com o processo de consolidação do Estado Moderno na França, por exemplo, é possível afirmar que a idéia de cultura nacional é um fenômeno distintivamente moderno, possível apenas em função das transformações decorrentes da modernidade. De fato, a noção de nação não se restringe apenas a uma entidade política, trata-se de algo que produz sentido, ou como sugere Stuart Hall, pressupõe *um sistema de representação cultural*⁶⁴. Segundo o autor, a formação de uma cultura nacional contribui para criação de padrões culturais homogêneos e, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais os indivíduos podem se identificar, esses padrões valorizam a noção de identidade nacional como algo que faz parte da auto-representação percebida pelos indivíduos de uma determinada comunidade. Ou seja, a identidade nacional é uma noção imaginada, criada para a viabilização da noção de uma comunidade também imaginada, formada e transformada no interior das representações sociais.

Esse sentido de nação, portanto, está contido na memória que associa os processos socio-históricos de uma sociedade e nas imagens construídas a partir dela. O cinema, nesse sentido, pode ser apontado como a materialização de representações identitárias a partir de uma técnica de produção moderna específica. No caso, como trabalhar a história incipiente do cinema brasileiro sem retomar o fato de que a consolidação da identidade nacional no Brasil durante o período em questão está, em parte, relacionada à postura de submissão cultural que as elites brasileiras mantiveram em relação às representações culturais produzidos pela *Belle Époque* francesa?

⁶² ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001, pág. 13.

⁶³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

⁶⁴ Idem: *ibidem*, pág. 49.

Durante a *Belle Époque* brasileira, a técnica cinematográfica apareceu para a burguesia local como um excelente trunfo no processo de fortalecimento do ideário de modernização e de reformulação do discurso sobre a identidade nacional. Como sugerem Angélica Madeira e Mariza Veloso, em *Leituras Brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, a percepção de identidade nacional brasileira foi, a princípio, heterodeterminada⁶⁵, e no caso da produção de cinema no Brasil sugiro que ela tenha seguido o mesmo fluxo inicialmente. As autoras se referem ao fato de que o primeiro entendimento a respeito do que significava a cultura brasileira, dizia muito mais sobre *o que os europeus queriam que fossemos*, do que de fato era a sociedade brasileira. No entanto:

“à medida que esse processo foi se tornando menos unilateral, a identidade brasileira foi sendo modelada de modo menos passivo; mesmo sem nunca deixar de incorporar os elementos de influência, a cultura brasileira aprendeu a reapropriar e transformar as influências”.⁶⁶

A identidade nacional brasileira, portanto, se consolidou a partir de uma interação com outras culturas, fator que deve ser posto em evidência quando se trata de interpretar a produção cinematográfica da *Belle Époque*. Por outro lado, entendo que havia na época uma enorme dificuldade para superar os mitos de atraso e dependência, dilemas cruciais e estruturantes da realidade sociocultural brasileira, que o próprio cinema brasileiro enfrentou. Esses aspectos estão diretamente relacionados ao *ethos* comum às nações que forjaram sua identidade nacional sob o olhar e as referências da cultura metropolitana. *É preciso ter sempre em conta o modelo de implantação da cultura européia no Brasil para a compreensão da dinâmica sócio-histórica da cultura brasileira*⁶⁷.

Não obstante que, a idéia de que no Brasil urbano daquela época a cultura local era resultado de elementos importados, *cópia de outras culturas*, tornou-se tão recorrente entre o

⁶⁵ MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

⁶⁶Idem: ibidem, pág. 23.

⁶⁷ Idem: ibidem, p.30.

meio intelectual num determinado momento. Neste período ao qual faço referência, como àquele que foi introdutório da modernização no Brasil, determinados intelectuais faziam referência à cultura brasileira como *atrasada* exatamente pelo fato dela ainda estar em discordância com a realidade das demais sociedades consideradas *avançadas*.

Importante ressaltar que, durante este primeiro momento da produção cinematográfica no país, conhecido como a sua *bela época*, é inegável a tentativa de mimetismo em relação ao movimento de mesmo nome que ocorreu na França. De acordo com Renato Ortiz⁶⁸, no caso da *Belle Époque* francesa, ela representou uma reformulação profunda na vida prática e no imaginário da população daquele país. Tendo como base o sistema industrial de produção tecnológica, a revolução espacial que se sucedeu nas múltiplas instâncias da sociedade francesa baseou-se no movimento de inovações dos bens de consumo, o que, como já foi mencionado, reorientou culturalmente a sociedade francesa.

Nesse sentido, o período que compreende a virada do século XIX para o XX no Brasil, também representou uma ruptura significativa na definição do que era a sociedade brasileira para as elites locais. Os critérios que, durante a primeira metade do século XIX, foram determinantes para a definição da identidade nacional, como pátria, língua e território, na segunda metade foram substituídos pelos conceitos de meio e raça⁶⁹. O que Roberto Schwarz⁷⁰ vai dizer sobre o Brasil do fim do século – ainda uma realidade agrária e conservadora que adere às idéias liberais predominantes na Europa –, é que a disparidade entre discurso e prática não passou de uma adoção de razões úteis para a inserção na economia de mercado mundial. No entanto, o modelo de urbanização e modernização adotado no Brasil, durante este período, foi fundamental para a readequação aos princípios de representatividade em relação ao mercado de bens simbólicos vigente. O que de maneira alguma sugeria uma revolução na estrutura sociocultural brasileira.

Durante o período caracterizado como a *Belle Époque* no Brasil, ocorreu um processo em que as instituições socioculturais brasileiras, através da sua vitrine cultural idealizada na

⁶⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

⁶⁹ MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

⁷⁰ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

imagem do Rio de Janeiro, começaram a romper, paulatinamente, com os ranços da velha ordem social – sem deixar de lado sua parcela arcaica, tradicionalista e rural⁷¹. Com o declínio do trabalho escravo, a capital federal passou a receber grandes contingentes de imigrantes europeus e de ex-escravos, atraídos pelas oportunidades que ali se abriam ao trabalho assalariado⁷². Essa realidade afetou a estrutura geográfica e social da cidade.

Com o processo de desenvolvimento social, político e econômico, preconizado pela abolição da escravatura, proclamação da República e ampliação das exportações de café – que alçaram o Brasil *a uma posição de destaque no concerto das nações ocidentais, como país agroexportador*⁷³ –, o novo modelo de identidade nacional forjado pelos intelectuais na virada de século era relativamente incompatível com o sistema econômico e social brasileiro, estabelecidos ao longo do século XIX. Ocorre que, no final deste século, começou a circular no imaginário das elites nacionais um paradigma cultural de modernização e civilização que, posteriormente, se consolidou através do Movimento Modernista Brasileiro⁷⁴.

⁷¹ ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

⁷² Entre 1872 e 1890, a população da cidade duplicou, passando de 274 mil para 522 mil habitantes. Entretanto, esse crescimento rápido e desordenado provocou graves problemas sociais. (ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976).

⁷³ MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

⁷⁴ O Modernismo no Brasil corresponde a um bloco histórico de maior importância que promoveu uma reinterpretação profunda da história cultural e das artes brasileiras. De forma bastante sucinta, é possível dizer que o Modernismo representa um conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes e o *design* da primeira metade do século XX. No entanto, no Brasil, esse processo, com características bastante próprias, foi um movimento cultural amplo, que se desdobrou ao longo da primeira metade do século XX em duas gerações de intelectuais, além da primeira situada durante a década de 1920, mais radical e fortemente oposta à produção artística e intelectual anteriormente realizada pela geração de 1870 sobre arte e identidade nacional. Esta primeira geração se manifestou através da irreverência para reproduzir na arte alguns símbolos nacionais. A segunda geração, que estendeu-se de 1930 a 1945, foi um período rico na produção poética e também na prosa que tinha como universo temático questões ligadas ao destino dos homens e o seu estar-no-mundo. Esta outra fase, considerada mais amena em relação à primeira geração, que se firmou através do radicalismo às estruturas do passado, apresentou-se através da denúncia social, com destaque para as relações entre os personagens e o meio natural e social representado. Quanto à terceira fase, também chamada Pós-Modernista por alguns autores, representa uma geração que se opunha aos modernistas e buscava uma literatura intimista, de sondagem psicológica, introspectiva. Ao mesmo tempo, com esta geração o regionalismo adquiriu uma nova dimensão, a exemplo das obras de Guimarães Rosa, que recriava os costumes e a fala sertaneja, penetrando com propriedade na psicologia do povo do interior do Brasil central. Sobre Modernismo Brasileiro, consultar: TELLES, G. M. (org). *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 10ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

A respeito do que ocorreu no Brasil a partir de 1870, Renato Ortiz⁷⁵ sugere que este seria o primeiro momento em que as elites locais internalizam o desejo de modernização para o país, e, conseqüentemente, de consolidação do Estado Moderno Brasileiro. Nessa época, começa a circular no imaginário dos campos artístico e intelectual a possibilidade de encaixar a imagem de modernização e civilização que se pronunciava na Europa à realidade nacional existente.

Quanto à elite pensante da época, definida como a *Geração de 1870*⁷⁶, é fato que nesse momento ela estava começando a se organizar em torno de um ideal nacionalista. Unidos do desejo de superar a maioria das formulações que definiam a realidade brasileira, restrita à problemática do atraso estrutural que separava o Brasil agrário da Europa industrializada, os intelectuais começaram a se profissionalizar. Esta geração produziu uma gama de discussões *centradas na questão das raças e suas hierarquias, no destino da mestiçagem, discussões essas que dominavam o cenário europeu e que adquiriram especial relevância no Brasil, país que havia passado pela experiência da escravidão, de população majoritariamente mestiça, tentando inserir-se num processo de modernização de âmbito internacional*⁷⁷.

A *Geração de 1870*, de alguma forma, foi o estopim que criou condições para que os intelectuais do início do século XX pudessem participar dos eventos que marcaram as reformulações modernas do retrato oficial da sociedade brasileira. Essa iniciativa se traduz pela necessidade de autonomização, característica da constituição do campo intelectual enquanto espaço social sujeito às suas próprias dinâmicas⁷⁸.

⁷⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

⁷⁶ De forma bastante sucinta, é possível dizer que a respeito da *Geração de 1870*, que se trata de um grupo de intelectuais, responsáveis pela *crystalização da idéia de nação como ideologia, ou seja, para a potencialização de sua força como estratégia de luta política. De um nacionalismo ancorado no nativismo romântico, passamos a uma outra retórica, baseada em temas discursivos mais complexas, oriundas do cientificismo reinante, pelos diversos determinismos legíveis na própria superfície dos discursos da época* (MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, pág. 38).

⁷⁷ Idem: *ibidem*, pág. 39.

⁷⁸ A respeito do conceito de *campo*, definição de Pierre Bourdieu, entendo que se trata de uma metáfora topológica interessante, usada para definir um universo relativamente autônomo de relações específicas, espaço onde os atores se movimentam através de uma dinâmica estabelecida com outros *campos* constitutivos da vida social. O *campo intelectual*, segundo Bourdieu, é, dentro de uma sociedade, aquele que detém o processo de produção do saber. Exatamente por esta razão ele é extremamente segmentado, assim como os atores e as

No entanto, o que interessa focalizar sobre esse grupo de intelectuais *pré-modernistas*, como a eles se refere Sergio Miceli em *Poder, Sexo e Letras na República Velha – estudo clínico dos anatolianos*⁷⁹, é que, a partir do conflito entre definir singularmente a cultura nacional e incorporar as teses do mundo moderno, foi possível inaugurar questões importantes para se pensar o Brasil. De fato, entre o desaparecimento da *Geração de 1870* e a eclosão do Movimento Modernista, os intelectuais brasileiros sentiram a necessidade de se organizar, tanto que:

“(...) desenvolveram as condições sociais favoráveis à profissionalização do trabalho intelectual, sobretudo em sua forma literária, e à constituição de um campo intelectual relativamente autônomo, em consequência das exigências postas pela diferenciação e sofisticação do trabalho de dominação.”⁸⁰

Nesse sentido, a maioria dos intelectuais atuantes durante a virada do século XIX para o século XX foi acusada de sucumbir a uma adesão deslumbrada das ideologias emergentes na Europa⁸¹, se deixando seduzir pelo clima pomposo da *Belle Époque* carioca. Foi oferecida pouca resistência às modas literárias, filosóficas e também às práticas de sociabilidade provenientes do advento da modernidade. Em razão disso, a discussão que havia naquele momento sobre a autenticidade do que vinha a ser o nacional não se constituía como verdadeiramente autônoma⁸².

relações de poder que os legitimam são muito conflituosas (BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996).

⁷⁹ MICELI, Sergio. *Poder, Sexo e Letras na República Velha – estudo clínico dos anatolianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁸⁰ Idem: *ibidem*, pág. 16.

⁸¹ As teorias raciológicas florescem, sobretudo em meados do século XIX, quando uma série de experimentos procurava legitimar uma aparente defasagem entre as raças. No Brasil, essas teorias são incorporadas ao instrumental analítico visando explicar aspectos da *má* formação da sociedade. (ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005).

⁸² MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Apesar da virada do século XIX para o século XX caracterizar-se como um período de intercessão para a intelectualidade brasileira, e incorporação dos ideais de modernidade pelas elites urbanas, havia quem enxergasse em meio à avalanche de *imitações* estrangeiras, um caráter mais nacional nos discursos que surgiam. Euclides da Cunha e Machado de Assis, por exemplo, são importantes pensadores desse momento, que trouxeram para as suas obras questões referentes ao dualismo entre autenticidade e cópia dos estrangeirismos ideológicos. No caso de Euclides da Cunha, ele exemplifica bem a contradição vivida pelo intelectual brasileiro, ao tentar conciliar o discurso cientificista proveniente das teorias raciais europeias com a realidade que encontrou na caatinga bahiana durante a expedição de Canudos. Por outro lado, Machado de Assis, por meio de sua atuação como crítico literário, vai defender e chamar a atenção para o grau de autenticidade da literatura nacional em seu artigo *Instinto de nacionalidade*⁸³. Tratava-se, portanto, de um:

*“Momento de transformações intensas, surgem aí novas materialidades, novos meios de comunicação que reorganizam e possibilitam novas formas de expressão e de saber. Nas duas primeiras décadas do Século XX, os intelectuais experimentaram uma certa euforia quanto à capacidade de modernização e de sua participação ativa no processo de construção do Brasil, tanto do ponto de vista interno quanto na definição da posição do país no contexto internacional.”*⁸⁴

De certo que os intelectuais, e a sociedade brasileira de um modo geral, estavam na época embriagados com a possibilidade do país não ser mais identificado como *tacanho* e arcaico. No entanto, para quem desejava ser o autor de um retrato da identidade nacional, o foco na realidade urbana da capital limitava a perspectiva real que definia a sociedade brasileira.

⁸³ ASSIS, Machado. *Instinto de nacionalidade* In *Crônicas, Críticas, Poesia, Teatro*. São Paulo: Ed. Cultrix, MCMLXIV.

⁸⁴ MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e terra, 1999, pág. 79.

“Além de reduzidos, os grupos de intelectuais do Rio de Janeiro definem-se com clareza pelos itinerários que traçam no mapa da cidade, seus locais de encontro, as delimitações físicas e simbólicas das ‘capelas’, seus gostos, rituais, repertório de referências, as modas, ‘tics’ de linguagem, estereótipos que se constituem por meio dos discursos sociais e dos comportamentos, configurando assim o que se poderia definir como um momento significativo da consolidação de uma cultura urbana no Brasil.”⁸⁵

Nesse sentido, o que predominou durante o período da *Belle Époque* foi a produção de um tipo de filme que, mantidas as devidas reticências, oferece imagens interessantes sobre as especificidades da realidade brasileira. Jean-Claude Bernardet vai dizer, por exemplo, que:

“pode-se pensar numa história do cinema brasileiro, cuja infraestrutura técnica, econômica, financeira, comercial, é constituída pelo documentário e o jornal, enquanto que o longa-metragem de ficção é o sonho, a vontade, o verdadeiro cinema, mas exceção. (...) O estudo do documentário e do cine-jornal permitirá também, numa perspectiva que interessa a historiadores, comunicadores, sociólogos, antropólogos, rever a função do cinema na sociedade brasileira. Se o cinema descreveu, parcialmente mas com certa regularidade, segmentos da sociedade brasileira, foi este tipo de cinema e não a ficção. É este cinema que forneceu uma crônica parcial da vida brasileira e é neste cinema que uma certa elite mundana e de poder pode encontrar uma imagem de si própria.”⁸⁶

⁸⁵ MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e terra, 1999. Pág. 78.

⁸⁶ BERNARDET, Jean Claude. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935*. São Paulo (Estado). Secretaria de Cultura. Comissão de Cinema, [s.d., não paginado], 2 v.

Em um contexto marcado pelo aparecimento de diversas inovações tecnológicas⁸⁷, a elite carioca assumiu o cinema, sem dúvida, por tratar-se de mais um dos elementos que personificavam a modernização da vida cultural nos centros urbanos. E, talvez exatamente pelo fato de ter surgido como excêntrica novidade da burguesia carioca, seus produtores aos poucos foram conquistando as diferentes camadas sociais até alcançar um status mais elevado, especialmente a partir da década de 1930. Nada além do que já havia sido proposto pelos industriais do cinema na Europa e Estados Unidos, a partir dos anos 1920.

Qual seria então a função mais política atribuída pelos modernos ao cinema? Provavelmente, no desempenho estratégico de criar imagens sobre a sociedade que organizassem o olhar do homem civilizado. De qualquer formam, o pensamento industrial cinematográfico no Brasil poucas vezes esteve dissociado das questões referentes à identidade do que se pretendia retratar, ou seja, o Brasil. Fosse através da reconstituição de episódios da história do Brasil fosse através da representação da vida social burguesa da época.

O fato de surgir no Rio de Janeiro, mesmo que timidamente, uma série de filmes sobre o cotidiano da cidade, imagens que registravam eventos cívicos, acontecimentos sociais, além de lugares representativos para os grupos de poder da capital, revela quais eram alguns dos parâmetros daquela sociedade. De acordo com o molde dos documentários franceses, a maioria das produções procurava retratar o estilo de vida burguês e a incorporação da cultura européia na sociedade brasileira⁸⁸.

O *frenesi* em relação ao cinema não poderia ter sido diferente. Foram apenas sete meses entre a primeira projeção de cinema em Paris, feita pelo cinematógrafo dos irmãos *Lumière*, e a viagem em que atravessou o Atlântico e desembarcou na capital federal a primeira máquina de exibição chamada *omniographo*, no dia oito de julho de 1896⁸⁹. No entanto, tal fato somente foi possível porque naquele momento a elite nacional, articulada em

⁸⁷ Durante a *Belle Époque* houve um relativo progresso científico no Brasil a partir de importações como a eletricidade, o motor a combustão, o automóvel, o telefone, o telégrafo e o avião. Além disso, os poucos centros urbanos brasileiros assistiram a uma revolução nas suas estruturas físicas graças ao concreto armado que possibilitou a construção dos *arranha-céu*, técnica compatível com o mundo das máquinas, da informação em massa e da velocidade propiciados pela processo de modernização característico da virada do século XIX para o século XX (ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976).

⁸⁸ MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

⁸⁹ Idem: *ibidem*.

torno de variados grupos sociais, encontrava-se íntima das idéias e do surto de modernidade que tomou conta da Europa, como já foi dito.

Em um tom muito mais crítico do que o que procuro assumir nesse breve análise sobre o nascimento do cinema nacional, Paulo Emílio, responsável por considerações relevantes sobre o cinema brasileiro, diz que a produção nacional da *Belle Époque*, não passou de:

“Decalques canhestros do que se fazia nas metrópoles da Europa e da América, esses filmes em torno de assuntos que no momento interessavam a cidade – crimes, política e outros divertimentos – não eram autores de brasilianismos apenas na escolha dos temas, mas também na pouca habilidade com que era manuseado o instrumental estrangeiro.”⁹⁰

De fato, a produção cinematográfica realizada durante a *Belle Époque* estava impregnada de elementos, estética e discurso importados. Mas, ao contrário de Paulo Emílio, prefiro ressaltar o fato de que essas imagens, *afrancesadas* como eram, representavam o imaginário sociocultural da elite carioca da época, e, de alguma forma, durante quase três décadas foram essas as imagens consumidas e introjetadas pelas outras camadas sociais:

“Reproduzindo, atualizando determinados processos e operações mentais, o cinema se torna experiência inteligível e ao mesmo tempo vai ao encontro de uma demanda afetiva que o espectador traz consigo.”⁹¹

Portanto, existe uma efetiva relevância de se particularizar a experiência que está na origem da cinematografia brasileira em relação a qualquer tentativa de interpretação sobre o processo de industrialização do cinema nacional. A discussão sobre nacionalidade no cinema brasileiro da época se expressa no simples reflexo da realidade desejada, sendo que a opção

⁹⁰ PAULO EMÍLIO. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, pág. 91.

⁹¹ XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilmes, 1983, pág. 10.

por construir um retrato ilustrado daquela sociedade, através de pequenos registros da vida social, como já foi dito, insinua para esta convergência.

Restrito inicialmente à produção de documentários, e posteriormente com filmes de enredo, o incipiente mercado cinematográfico nas primeiras décadas do século XX materializou pela primeira vez a porção moderna da vida carioca. Mostrou para quem quisesse ver que no Brasil o processo de urbanização também estava em curso, e que as pessoas tinham o espírito evoluído, que freqüentavam cafés chiques para discutir o futuro da ciência, da política, da literatura, vestidas com as roupas da última moda francesa.

Mais suave do que a drástica situação descrita por Paulo Emílio, a realidade do cinema nacional teve bons momentos durante as primeiras décadas do século XX. Apresentado ao público como a grande diversão do século, logo encontrou na pequena burguesia carioca um mercado de consumidores dispostos a se atualizar em relação à indústria do entretenimento. Com a instalação da energia elétrica na cidade, em 1907, em poucos meses havia mais de vinte salas fixas de exibição na Avenida Central, que passou a desbancar a velha Rua do Ouvidor⁹². A partir de então, é possível dizer que havia elementos suficientes para que o comércio cinematográfico criasse mínimas raízes para florescer no Brasil.

Com a consolidação de um quadro técnico e artístico, formado essencialmente por estrangeiros com alguma experiência, em sua maioria italiana, o cinema passou a se configurar enquanto atividade econômica. Os profissionais envolvidos atuavam simultaneamente como produtores, importadores e proprietários das salas de exibição - responsáveis pela boa fase do cinema nacional que contou com uma infra-estrutura de exibição razoável para o ritmo de produção em andamento.

Esse momento de consolidação do mercado interno privilegiou a exibição de reconstituições de fatos reais considerados marcantes, que mais impressionavam a imaginação popular, como inaugurações, discursos, eventos, escândalos sociais e crimes⁹³. Havia, inclusive, certa predileção do público pelas fitas nacionais, o que demonstra o sentimento de euforia que prevalecia em relação à apropriação dos produtos modernos para dar voz aos anseios de determinados grupos da sociedade brasileira. Apesar da inegável

⁹² MORENO, Antonio. Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado. Niterói: EDUFF, 1994.

⁹³ Idem: *ibidem*.

debilidade técnica, se comparado ao similar importado, as produções nacionais formavam um público considerável. Claro que, sobre o assunto, Paulo Emílio, acidamente, atribui o fenômeno à ingenuidade do espectador brasileiro daquela época, que, além de ansioso por imagens que revelassem o processo de modernização em vigor na capital federal, não possuía uma leitura crítica da questão técnica. Ele diz:

“Essa florescência de um cinema subdesenvolvido necessariamente artesanal coincide com a definitiva transformação, nas metrópoles, do invento em indústria cujos produtos se espalharam pelo mundo suscitando e disciplinando os mercados. O Brasil, que importava tudo – até caixão de defuntos e palito – abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a idéia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica.”⁹⁴

Por uma série de razões, e em parte pelo que foi atribuído por Paulo Emílio, a *idade de ouro* da cinematografia nacional não teve uma duração muito consistente. Sua eclosão no Brasil coincidiu com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países de economia capitalista avançada. Em 1909, por exemplo, na América do Norte a produção cinematográfica já caracterizava uma realidade industrial⁹⁵. No entanto, não posso deixar de comentar que, durante a *Belle Époque*, havia sim uma mínima estrutura que possibilitou o maior domínio em matéria de técnica e repertório. Paulo Emílio é categórico ao assumir que:

“O fato é que nenhum produto importado conheceu no período o triunfo de bilheteria desse ou daquele filme brasileiro sobre crime ou polícia, sendo de anotar que o público assim conquistado incluía a ‘intelligentsia’ que circulava pela Rua do Ouvidor e pela recém-inaugurada Avenida Central.”

⁹⁶

⁹⁴ PAULO EMÍLIO. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, pág. 92.

⁹⁵ MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

⁹⁶ PAULO EMÍLIO. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, pág. 93.

O historiador Antonio Moreno acredita que:

“A produção realizada entre 1908 e 1911, chamada ‘época de ouro’ do cinema brasileiro, é fruto de um artesanato vigoroso (...).”⁹⁷

Tanto que o cinema não deixa de acompanhar as transformações da cidade.

“Já em 1907, com sua cidade quase remodelada, o carioca vê, orgulhoso, o rodar dos primeiros automóveis nas avenidas largas, extensas e iluminadas. E, com a edificação de grandes prédios, desaparecem aqueles cinemas ambulantes que riscavam a vida social da cidade com a rapidez dos cometas de Daniel e Halley. Chegara a época da estabilização das salas cinematográficas, agora maiores, mais confortáveis e aptas a recolher um público numeroso.”⁹⁸

O que se assiste no Rio de Janeiro do início do século XX é uma relativa transformação cultural, restrita às elites, que buscavam se adequar às exigências para a construção de um Brasil moderno. O famoso bota à baixo que o prefeito Pereira Passos provocou na cidade caricaturou, em boa medida, o desejo predominante de urbanização geral que circulava entre a nata da sociedade. Ocorre que, entre 1903 e 1906, o governo de Rodrigues Alves promoveu um audacioso programa de renovação urbana na capital federal. Tratada como questão nacional, a reforma urbana tinha como objetivos sanear, embelezar e atrair capitais estrangeiros para o país. Era preciso modernizar o Rio de Janeiro, alargar suas ruas, criar condições para arejar, ventilar e iluminar melhor a cidade. A criação de avenidas, amplas e renovadas, estimulou igualmente a adoção de um padrão arquitetônico que se pretendia digno de uma cidade-capital⁹⁹.

⁹⁷ MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994. Pág. 25.

⁹⁸ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. Pág. 18.

⁹⁹ Idem: *ibidem*.

Apoiada nas idéias de civilização, beleza e regeneração física e moral da cidade, a reforma promoveu uma *higienização* truculenta em prol da valorização da área central. É importante ressaltar que tais obras acarretaram na expulsão, com enorme violência, da população de baixa renda que ali se concentrava¹⁰⁰. A modernização foi benéfica para a elite econômica que controlava o governo, e apenas a ela, porque quanto à população carente, esta foi enxotada para a periferia e para os morros da cidade.

A reforma da capital constituiu assim uma ruptura no processo de urbanização do Rio de Janeiro, um ponto de inflexão no qual a *cidade colonial* do século XIX cedeu lugar à *cidade burguesa*, moderna, do século XX, que tinha como parâmetro o cenário urbano-industrial das metrópoles européias. Este período de incipiência da moderna sociedade brasileira tem, como já foi dito, significativas influências da cultura francesa, a ponto de Renato Ortiz sugerir que:

“(...) é difícil concebermos neste momento a existência pura e simples de um ‘imperialismo’ francês entre nós, pois falta a ele uma base econômica e política.”¹⁰¹

Mas a verdade é que:

“É sempre possível nos referirmos à ascendência da cultura francesa, que se consolidou, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, com a criação da Politécnica em São Paulo, a Escola de Minas em Ouro Preto, o

¹⁰⁰ Nesse contexto aflorou na paisagem do Rio de Janeiro, ao lado das tradicionais habitações coletivas que se disseminaram nas áreas adjacentes ao centro (Saúde, Gamboa e Cidade Nova), uma nova modalidade de habitação popular: a favela. Em fins de 1905, foi tirada uma comissão nomeada pelo governo federal para examinar o problema das habitações populares. O relatório da comissão fazia referência ao Morro da Favela (atual Providência) – *pujante aldeia de casebres e choças, no coração mesmo da capital da República, a dois passos da Grande Avenida* – que emprestaria seu nome ao, até hoje, mais destacado ícone da segregação social no espaço urbano da cidade (Araújo, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976).

¹⁰¹ ORTIZ Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001. Pág. 191.

positivismo de Comte, a sedução pelos modelos da Belle Époque que inspiraram inclusive a remodelação da cidade do Rio de Janeiro.”¹⁰²

Vicente de Paula Araújo, ao reconstituir detalhadamente esse período do cinema nacional em seu livro *A Bela Époque do Cinema Brasileiro*, ressalta a importância da reurbanização do centro da cidade para o fortalecimento da própria idéia de modernidade entre os cariocas.

“O Rio Civiliza-se! , eis a exclamação que irrompe de todos os peitos cariocas, E com isso a vida social da cidade vai sofrendo profundas modificações. ‘O novo Rio era um Rio sofisticado...’ anotou R. Magalhães Júnior. ‘Não era mais a Capital Federal da burleta de Arthur Azevedo, a das aventuras de seu Eusébio e da mulata Benvinda...’

‘O Rio Civiliza-se! Esta é a frase sedição com que a nossa vaidade de carioca procura exprimir o desenvolvimento rápido e a renovação apressada da nossa linda Capital, nestes últimos anos.

‘O Rio Civiliza-se! Tínhamos até agora a glória das avenidas novas, das ruas largas e arborizadas, a elegância suprema da vida ‘smart’, as conferências literárias, as ‘matinéés’ da moda, os cinematógrafos, as batalhas de confete, enfim, tudo o que forma a suprema ventura da vida civilizada. ”¹⁰³

Em face dessas transformações na geografia da cidade, o cinema acelerou rumo a uma situação mais vigorosa. Tanto que, a partir de 1910, tem início uma febre de inaugurações de salas de exibição: *O Ideal* na Rua da Carioca, *O Soberano* no Largo da Carioca e o *Odeon*¹⁰⁴

¹⁰² Apud idem, pág. 191.

¹⁰³ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Époque do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, pág. 19.

¹⁰⁴ Vale ressaltar que, em relação a criação de espaços de lazer na cidade do Rio de Janeiro, durante a *Belle Époque*, é recorrente a tendência interessante de mimetismo, inclusive dos nomes originais, das salas de espetáculo e lazer da cidade de Paris. Além do *Odeon*, diretamente inspirado no cinema de origem parisiense, são

na Cinelândia¹⁰⁵. Quanto à produção de filmes, segundo Vicente de Paula Araújo, ela também caminhava a passos firmes a partir daquele ano: a fabricação nacional proliferou de tal forma que os estúdios cariocas passaram a produzir cerca de 100 filmes por ano.

Um caso interessante da época é o filme *Paz e Terra*, produzido por Francisco Serrador e dirigido por William Awer, um imigrante inglês. A história narrada, além de inaugurar a estética carnavalesca que se consolidou com as chanchadas da *Atlântida*, é considerada como um marco da cinematografia brasileira ao emplacar quase 1000 apresentações ininterruptas de uma paródia bem humorada da vida sociopolítica da nova república¹⁰⁶. Eram os primeiros sinais de que os produtores brasileiros buscavam participar da construção de uma expressão autêntica sobre o nacional.

Sobre o filme, Antonio Moreno diz:

“(...) era uma crítica aos acontecimentos da campanha civilista, aos donos da política nacional e aos costumes da cidade. O título dizia respeito ao Presidente Nilo Peçanha, que, ao assumir o governo, teria declarado aos repórteres: ‘ Farei um governo de paz e amor... ’Os nomes dos personagens principais encobriam figuras conhecidas no cenário político e social do Rio de Janeiro (...).”¹⁰⁷

No entanto, a decisão de exibir importações em detrimento do nacional, que prevaleceu na década de 1920, provocou um resultado desastroso, é verdade. O que Paulo Emílio vai dizer a este respeito é que a burguesia do Rio de Janeiro, mais uma vez seduzida pelo produto estrangeiro, se aproximou, atenta e divertida, dos enredos e personagens norte-americanos¹⁰⁸. O momento representou a primeira filiação entre o capital nacional e a indústria

abertas na cidade do Rio casas de espetáculos, cafés-concertos e salas de exibição iguais as que surgiam na França, como, por exemplo, o café-concerto *Moulin Rouge*, o teatro *Follies Bergère* e o cinematógrafo *Pathé*, inaugurado na Avenida Central (Idem: ibidem).

¹⁰⁵ Idem, ibidem.

¹⁰⁶ MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

¹⁰⁷ Idem: ibidem, pág. 31/32.

¹⁰⁸ PAULO EMÍLIO. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

cinematográfica norte-americana, com o propósito de comprar salas de cinema pelo país e organizar o mercado para a exibição, principalmente, das películas *hollywoodianas*.

Apesar da crise, o historiador Vicente de Paula Araújo¹⁰⁹ chama a atenção para um fato curioso que se torna recorrente no cinema brasileiro, a partir de 1915: os poucos cineastas que mantiveram uma produção regular passaram a se interessar pela adaptação da literatura nacional para o audiovisual. A ascensão de temas patrióticos, reflexo da Primeira Guerra Mundial, alertava para a necessidade de um projeto que melhor definisse a identidade cultural do Brasil. No entanto, os principais problemas enfrentados pelo campo cinematográfico eram a falta de investimento e, conseqüentemente, de estrutura. E, como se não bastasse, a crítica se apresentava extremamente hostil em relação ao produto nacional¹¹⁰.

Com exceção de algumas iniciativas, o caráter de intensa dominação cultural exercida pelos países de economia capitalista, como não poderia deixar de ser, influenciou na formação tanto do pensamento social brasileiro quanto do incipiente cinema. Arthur Autran¹¹¹, em sua tese de doutorado sobre a evolução dos ideais de industrialização do cinema no Brasil, retoma a discussão desenvolvida por George Sadoul sobre porque ser inviável um estudo sobre a arte cinematográfica caso não seja levado em conta seu aspecto industrial e moderno. A preocupação em criar uma produção relativamente industrializada revela que havia um campo cinematográfico em formação, procurando se autonomizar.

Nesse sentido, a importância deste breve diagnóstico sobre o período da *Belle Époque* para o objetivo maior que é analisar a recorrência de um discurso nacionalista e modernizador nas imagens produzidas pela *Vera Cruz*, está no fato de que, primeiro foi preciso que houvesse um processo inicial que introjetasse a noção de que o cinema é uma arte industrial, onde não apenas o aspecto artístico, mas também a técnica são elementos essenciais à sua estrutura produtiva. Tanto que, como desenvolvimento dessa discussão aparece o projeto da *Vera Cruz* - a realização de um sonho de consolidação da indústria cinematográfica brasileira. O aspecto

¹⁰⁹ ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Époque do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

¹¹⁰ *Fator importante em qualquer processo político ou cultural, neste período a crítica alienada condena os filmes nacionais e promove uma grande campanha para tachá-los de ridículos. Sem notar que, por tabela, estava servindo à estratégia estrangeira de monopólio do mercado cinematográfico* (MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994, pág. 37).

¹¹¹ AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

industrial, nesse sentido, pode ser tomado como fator inerente ao cinema. Sendo que as discussões no Brasil a respeito da sua consolidação industrial datam do início do século XX, quando, segundo Arthur Autran:

“a partir de então o meio cinematográfico estava minimamente estruturado enquanto grupo consistente de possuir interesses comuns, isto a ponto de permitir o desenvolvimento mais ou menos conseqüente das idéias que surgiam e de defendê-las publicamente.”¹¹²

O desejo de materializar uma indústria nacional ativa, através de uma cadeia produtiva esquematizada, tornou-se, a partir de então, objeto de intensas discussões a respeito de qual forma deveria ser dada a essa estrutura industrial, para que a identidade do produto nunca perdesse o caráter nacional. Ou seja, a problemática empacava na questão da estética e das premissas de como esse projeto deveria ser realizado, levando em conta a condição de país periférico que localizava o Brasil no contexto internacional. O fato de o cinema também refletir o mal-estar de *ocupado*, citando Paulo Emilio em *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*, fez do campo cinematográfico no Brasil um espaço de embate intenso com a realidade, enquanto representação e propagação ideológica. O campo cinematográfico brasileiro não se privou de tecer considerações socioculturais e estéticas sobre questões envolvendo imagem e identidade, técnica e arte.¹¹³

Esse é o caso do cinema: um produto cujo caráter artístico tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção, resultado do sistema de reprodutibilidade que foi desenvolvido ao longo da história. De fato, a reprodução técnica da obra de arte somente foi possível com a Modernidade, por meio de um processo que sintetiza as necessidades de expansão do mercado e de acesso para o público. Segundo Benjamin, o processo de

¹¹² BERNARDET, Jean-Claude, *Acreditam os brasileiros em seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens*. In *Revista USP: Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, Setembro, Outubro e Novembro de 1993, pág. 2.

¹¹³ Aspecto que tornou a consolidação desta indústria um processo bastante complexo no Brasil, até os dias de hoje Basta rever os últimos estudos sobre o cinema brasileiro contemporâneo para entendermos como é complexa esta relação entre a produção nacional e a industrialização desta produção. A discussão sobre a criação da ANCINAVE teve como principal impasse a questão de como solidificar a produção, o mercado, a distribuição nacional. Sobre o assunto, ver o sítio: www.cultura.gov.br/

reprodução técnica substitui a existência única da obra por uma existência serial, destacando o objeto reproduzido de um domínio exercido anteriormente pela tradição.

De fato, a *aura*¹¹⁴ da obra de arte, segundo Walter Benjamin, terá sua autenticidade delimitada pela tradição e, conseqüentemente, pelos processos históricos vividos pela sociedade em que o produto estiver inserido. A partir dessa perspectiva, é possível dizer que o cinema brasileiro da *Belle Époque*, por exemplo, apresenta uma estética quase que essencialmente importada. Contudo, o mesmo não se pode dizer da *aura* do cinema brasileiro em relação à *aura* do cinema produzido na França, ou qualquer outro país estrangeiro, no início do século XX. Produtos de um mesmo momento histórico, apesar de toda a influência exercida, pertencem a estruturas sociais distintas e representam autenticidades também muito distintas.

No caso do Brasil, a industrialização do cinema foi a opção que pareceu mais acertada para a formação de uma consciência cinematográfica. O fato é que, no momento de seu surgimento no Brasil, o cinema não poderia ser nem mais nem menos cópia do que se pretendeu. Ele apenas refletia a realidade imaginada e desejada, pois a vida cultural dos poucos centros urbanos brasileiros, no final do século XIX, estava muito mais voltada para o ritmo acelerado da modernidade do que para sua própria auto-imagem. *A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar.*¹¹⁵

¹¹⁴ Segundo Benjamin (1994), o cinema é a melhor expressão para compreendermos as implicações do sistema de produção capitalista no campo artístico. A partir do momento em que o capitalismo se impõe como novo sistema econômico surge uma relação entre arte e consumo, através da reprodução técnica dos produtos. À medida que há uma crescente difusão e intensificação dos movimentos de massas, a reprodutibilidade técnica proporciona maior acesso do público à obra de arte: além das mercadorias ficarem mais próximas do consumidor, a necessidade de possuir os objetos se torna cada vez mais irresistível, seja através de sua imagem ou reprodução. O processo de reprodutibilidade técnica não altera o conteúdo da obra de arte, afirma Benjamin. No entanto, faz com que o produto perca seu aspecto de autenticidade, e principalmente sua *aura*. A autenticidade, ou *aura*, representa a quintessência do que é transmitido através da tradição, ou seja, sua duração material e seu testemunho histórico. O processo de reprodução técnica substitui a existência única da obra por uma existência serial, destacando o objeto reproduzido de um domínio exercido anteriormente pela tradição (BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* In *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994).

¹¹⁵ PAULO EMÍLIO. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Pág. 90.

De qualquer forma, a chamada *Belle Époque* da produção nacional de cinema, situada aproximadamente entre a virada do século XIX para o século XX, a contar de 1896 com a chegada do cinema no Brasil até o final da década de 1920 – década marcada pela atuação dos modernistas, responsáveis pelo amplo movimento cultural que convergiu elementos das vanguardas européias articuladas antes da Primeira Guerra Mundial¹¹⁶ –, encerra em si um primeiro ciclo da história da produção cinematográfica no Brasil, momento de oscilações e crises, mas também de fortalecimento e profissionalização. A partir deste primeiro momento, a produção cinematográfica nacional se expandiu, dando início aos ciclos regionais – que se estenderam por Campinas, Belo Horizonte e Rio Grande do Sul¹¹⁷. O cinema que sucede a *Belle Époque* pode, apresentar ao público brasileiro, graças às iniciativas dos pioneiros, um projeto estético menos estilizado e mais voltado para elementos da cultura popular brasileira¹¹⁸.

Embora o enfoque da minha análise nesse momento da dissertação tenha se restringido aos episódios inaugurais que conformam a produção cinematográfica brasileira, o problema da construção da identidade nacional aparece com ênfase em muitos outros movimentos do cinema brasileiro, onde prevaleceu a intenção de retratar a dinâmica da sociedade através de diferentes estéticas discursivas. A *Cia. Cinematográfica Vera Cruz* é, portanto, o que acredito ser um episódio de destaque do cinema brasileiro, onde a questão sobre o avanço técnico se apresenta sob a égide desenvolvimentista e modernizadora, ao mesmo tempo em que a narrativa estética procura retratar a realidade, mesmo que a idealizada, da sociedade brasileira em meados do século XX.

¹¹⁶ Sobre esses movimentos, vale ressaltar que as influências do *Cubismo* e do *Futurismo*, entre outras correntes artísticas, foram fundamentais para que se desse a assimilação antropofágica desenvolvida pela Geração Modernista através de uma recriação de fragmentos justapostos e misturados da cultura brasileira em função das vanguardas européias (TELLES, G. M. (org). *Vanguarda Européia e Modernismo Europeu*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987).

¹¹⁷ Sobre os ciclos regionais, a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. São Paulo: Editora SENAC, 2000) define este período do cinema nacional em que houve um relativo surto de produção de filmes de ficção em cidades fora do eixo Rio - São Paulo. Esses filmes eram chamados de filmes posados, pois o cinema ainda era mudo e havia poucos recursos tecnológicos.

¹¹⁸ MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

II.

“A Cia. de Cinema Vera Cruz”

O PROJETO



André Bazin¹¹⁹, ao definir as tendências do cinema mundial entre os anos 1920 e 1940, faz questão de ressaltar as especificidades do cinema-imagem em relação ao cinema-realidade. De certo que o autor está interessado no aparecimento de uma nova forma de fazer cinema em oposição ao cinema americano que, a partir de 1910, estava poderosamente organizado para invadir as telas do mundo inteiro e impor um único modelo estético para o mercado cinematográfico. Como foi mencionado no capítulo anterior, as tendências rebeldes ao cinema clássico, voltadas para o fortalecimento do cinema-realidade enquanto narrativa audiovisual, buscavam uma ruptura no modo hegemônico de produção cinematográfica *hollywoodiana*:

*“de opções individualistas (o personagem principal, a estrela), seus objetivos puramente espetaculares e comerciais, seu modo de narrativa alienante (o espectador, arrebatado pelos aspectos pseudológicos e afetivos da narrativa, não têm a possibilidade de refletir ou assumir um distanciamento crítico com relação à visão do mundo que lhe é apresentada).”*¹²⁰

O interessante a ser ressaltado sobre a produção cinematográfica mundial durante esse período, entre as décadas de 1920 e 1940, diz respeito ao fato de que os filmes produzidos na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos, alcançaram um nível de aperfeiçoamento técnico inigualável, prioridade que foi fundamental para a especialização do campo cinematográfico. Apesar disso, enquanto na maioria dos países desenvolvidos, as indústrias culturais expandiam sua influência sobre a economia de mercado, os produtores brasileiros ainda estavam absorvidos com a questão da exibição em detrimento da produção de películas nacionais. Durante a *Belle Époque* carioca, a manutenção dos salões funcionando, não importasse a nacionalidade do produto exibido, já era suficiente para que certa elite se sentisse representante da imagem civilizada que a modernidade elegera como signo.

No caso, alguns aspectos influenciaram diretamente a retração da produção cinematográfica nacional. Entre eles, a consolidação da cinematografia americana,

¹¹⁹ BAZIN, André. *Evolução da linguagem cinematográfica*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: CERF, 1958.

¹²⁰ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, págs. 28 e 29..

especialmente a partir de 1914, que acarretou na paralisação parcial do processo de consolidação da indústria cinematográfica nacional. Durante as décadas de 1920 e 1930, o produto *hollywoodiano* assumiu o mercado de exibição brasileiro com a ajuda de um sistema de divulgação extremamente eficiente na disputa pelo público urbano¹²¹. No entanto, a discussão sobre forma e conteúdo, ressaltada por André Bazin em *Evolução da linguagem cinematográfica*, vai aparecer no pensamento cinematográfico nacional enquanto paradigma estruturante para as iniciativas de produção industrial no final da década de 1930.

Quanto ao debate desenvolvido por Bazin, ele foi relevante para a percepção de que tanto as opções estéticas quanto as técnicas, no processo de construção da narrativa cinematográfica, anunciam o caráter discursivo que costura a obra quanto a sua intenção argumentativa representada. Essas características da arte cinematográfica se tornaram evidentes quando atentei para a quantidade de aspectos socioculturais narrados através do discurso imagético da *Vera Cruz*. De acordo com o pensamento de André Bazin, é mesmo incrível a infinidade de símbolos mascarados que circulam através da associação entre narrativa melodramática e técnica cinematográfica - fator que estrutura a narrativa clássica das imagens da *Vera Cruz*.

Ao procurar apreender como o Brasil havia sido narrado por essa companhia específica, inicialmente me deparei com o problema de que talvez eu encontrasse poucas imagens que revelassem alguma discussão sobre identidade nacional, já que se tratava de um cinema produzido cuidadosamente sob a estética universalista do padrão técnico *hollywoodiano*. Contudo, pude perceber que há nas imagens da *Vera Cruz* a ressonância concreta de um discurso pela modernização do cinema nacional, que, de certa forma, vinha sendo pregado pelo campo desde a década de 1920. A *Belle Époque* brasileira representa, portanto, o episódio inaugural do processo que lançou argumentos para o desencadeamento do pensamento industrial cinematográfico brasileiro¹²². E, quanto a *Vera Cruz*, acredito que se trata do apogeu de uma fórmula que agrega argumentos lançados muitos antes da concretização da companhia: a necessidade de uma estética internacionalista, ou seja, a

¹²¹ PAULO EMÍLIO. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

¹²² AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de Doutorado defendida no Depto. de Multimeios do Instituto de Artes – Unicamp, 2000.

necessidade de se atingir um nível técnico capaz de alçar o produto nacional ao mercado internacional, associada à ideologia nacionalista, numa referência direta às particularidades da identidade cultural brasileira.

Durante a primeira metade do século XX no Brasil, é possível dizer que há a predominância da fórmula clássica de narrativa nas produções cinematográficas, estética esta que se firmou por representar a busca pelo equilíbrio técnico entre forma, fotografia, decupagem e fundo (conteúdo), modelo este ditado pela produção clássica norte-americana. A linguagem enunciada a partir desse modelo está presa a uma forma de expressão ideal, e se sustenta, segundo André Bazin¹²³, privilegiando temas dramáticos e morais de grande eficácia artística, em oposição a uma unidade semântica e simbólica que apresenta a imagem enquanto artifício revelador e não simplesmente cópia da realidade - estética que prevaleceu, por exemplo, na produção realizada pelo *Cinema Novo*, durante a década de 1960, movimento artístico-cultural ideologicamente adepto à forma de narrativa do cinema-realidade.

No entanto, há no cinema clássico da *Vera Cruz* uma série de elementos que demonstra um tipo de produção de conhecimento sobre o Brasil, revelado a partir das imagens que refletem a vontade de modernização associada à busca por uma narrativa permeada por elementos constituintes da realidade sociocultural daquela sociedade. Apesar de a *Vera Cruz* ter privilegiado realizar um cinema clássico internacionalista, esteticamente pouco parecido com a realidade sociocultural brasileira em termos do conteúdo realístico das imagens, é inegável a força daquele cinema enquanto *língua escrita da realidade*¹²⁴. Tanto pelo seu conteúdo plástico, quanto pelos diversos recursos de montagem, o cinema clássico realizado pela burguesia industrial paulista, dispunha de um poderoso meio de comunicação diante do público para oferecer ao espectador uma interpretação única sobre o Brasil.

¹²³ BAZIN, André. *Evolução da linguagem cinematográfica*. Em: *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: CERF, 1958.

¹²⁴ O conceito de *língua escrita da realidade* definido por Pier Paolo Pasolini diz respeito à propriedade constitutiva do cinema enquanto fenômeno técnico e artístico capaz de interferir na constituição da realidade, a partir do momento em que no cinema ocorre um processo de identificação e representatividade com a própria realidade que contextualiza a sua criação (AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002).

Nesse sentido, a escolha por associar o momento da produção nacional de cinema da *Belle Époque* e a produção realizada pela *Vera Cruz*, é absolutamente intencional. São dois períodos específicos, em que a questão da modernização brasileira se relaciona intimamente à necessidade burguês-estatal de consolidação de uma imagem representativa mais civilizada da realidade sociocultural brasileira. No caso da *Vera Cruz*, é possível dizer que a questão da identidade nacional aparece evidenciada nas imagens produzidas pela companhia de forma estratégica, como fator de desenvolvimento social da nação através do projeto de efetiva industrialização do cinema nacional. A exemplo do que foi feito durante os anos da *Belle Époque*, a principal companhia de cinema paulista da década de 1950 é resultado direto de um desejo burguês de modernizar, definitivamente, a economia, a cultura, mas principalmente, a imagem da própria realidade sociocultural, e econômica, do Brasil, principalmente no exterior.

Para as análises mais pessimistas, o primeiro episódio do cinema brasileiro não passa de *borrão mal feito sobre a vida sociocultural do país*. E, de acordo com esta mesma linha de pensamento, a existência da *Vera Cruz* não teria trazido nenhum aspecto de crescimento e acréscimo para a história do cinema brasileiro, além do vexame econômico e dos erros ideológicos. De acordo com alguns críticos, entre eles Paulo Emílio e Alex Viany, somente com o *Cinema Novo* é que se realizou uma produção *verdadeiramente brasileira* – através da inserção de elementos mais reais da cultura nacional associados à construção de uma imagem esteticamente menos idealizada sobre a realidade sociocultural do país.

Vale ressaltar que a ruptura entre a *Vera Cruz* e o *Cinema Novo*, no entanto, não foi tão rigorosa assim. Na área técnica, por exemplo, a passagem entre as duas fases se deu de forma gradual, com muitos profissionais da *Vera Cruz* emprestando seu talento e experiência aos filmes do *Cinema Novo*. É o caso de Ozen Sermet, diretor de fotografia que trabalhou na *Vera Cruz* e posteriormente participou de alguns dos episódios de *Cinco Vezes Favela* (1961); Tony Rabatoni, formado na companhia, foi o fotógrafo de *Barravento* (1960), filme de Glauber Rocha, e *Os Cafajestes* (1961) de Rui Guerra; José Rosa, sobrinho de Edgar Brazil e ex-assistente de Mario Pagés e Amleto Daissé, que fotografou *Vidas Secas* (1963) (juntamente com Luis Carlos Barreto) e *Selva Trágica* (1964) ¹²⁵.

¹²⁵ MARTINELLI, Sérgio e Alves, Alberto C. *Vera Cruz -Imagens e Histórias do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed., 2003.

Ocorre que, ao levar em conta o processo anterior ao *Cinema Novo* caracterizado no movimento da *Vera Cruz*, é possível argumentar que a forma narrativa, ou seja, as escolhas que estruturaram o discurso audiovisual do cinema brasileiro ao longo de sua história demonstram que, em raros momentos, as iniciativas se afastaram do propósito de industrialização da produção nacional. Principalmente, até o marco que foi a criação e derrocada do projeto empresarial paulista, em 1954.

De fato, através da análise de uma imagem específica desenvolvida pela *Vera Cruz* - apreciação que apresento no terceiro capítulo dessa dissertação - foi possível perceber que o objetivo central daquelas representações figurativas era reproduzir uma narrativa condizente com alguns dos ideais de industrialização que circularam entre o campo cinematográfico nacional até a *Vera Cruz*, concretizado por uma elite específica. Afinal, que melhor veículo de massa senão o cinema para legitimar o desejo de modernização da vida urbana e cultural de São Paulo, enquanto discurso dominante? O sonho de criar uma imagem de consenso social realizado pela empresa resultou na formulação de uma imagem ficcional dominante que, ao contrário do que a suposta falência da companhia sugeriu, este discurso se reestruturou e ganhou novo fôlego na produção audiovisual brasileira contemporânea – consideração que retomo durante a conclusão desta dissertação.

De acordo com Pierre Bourdieu¹²⁶, uma sociedade se define a partir das lutas simbólicas que ocorrem no interior dos seus diversos campos sociais. Segundo o autor, o que determina a posição em que estão inseridos espacialmente os atores sociais nos dos campos de poder é a posse de grandezas de certos capitais. Ao analisar as formas de hegemonia, ou não, de um determinado discurso audiovisual, não posso me privar do debate sobre a eficiência do projeto em decorrência do poder exercido pela burguesia industrial paulista durante as últimas décadas da primeira metade do século XX. Sobre os responsáveis pela *Vera Cruz*, Franco Zampari e Matarazzo Sobrinho, eles faziam parte de uma das maiores elites urbano-industriais do país, e tinham como formas de controle a seu favor a concentração expressiva de capital econômico, ideal para sustentar aqui no Brasil a legitimidade e superioridade da forma clássica de produção audiovisual enquanto discurso hegemônico.

¹²⁶ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

Maria Arminda Arruda¹²⁷, em *Modernidade e Cultura: São Paulo no meio do século XX*, diz que, por uma série de fatores, *o gosto pela cultura* era significativo neste período, que compreende as décadas de 1940 e 1950. A autora entende tratar-se de um período vital para o crescimento e fortalecimento da mesma elite industrial paulista que, durante a década de 1950, pôde investir na construção de espaços de criação, para práticas artísticas em geral.

A euforia que tomou conta das elites brasileiras derivou da atmosfera de redemocratização e liberalismo em voga. A cidade de São Paulo recebeu o *status* de *locomotiva do Brasil*, por ser a cidade que mais crescia na América Latina e que melhor assimilava o *know-how* industrial moderno em meados do século XX¹²⁸. Não que no resto do país o ideário nacional-desenvolvimentista também não estivesse presente, sobretudo na classe intelectual. O episódio da *Vera Cruz* é, portanto, capítulo indispensável dentro do que representou o processo de modernização sociocultural que se deu em São Paulo durante a década de 1950.

Fato é que durante esse período, o Brasil passou por um intenso processo de industrialização, com resultados sociais muito contraditórios. Importante levar em conta que a modernidade na sociedade brasileira é um fenômeno contraditório, exatamente por articular uma vontade de modernização da realidade socioeconômica amparada em modelos internacionais, em nome da construção de uma identidade nacional autêntica. No Brasil:

“a idéia de moderno se associa a valores como progresso e civilização; ela é, sobretudo, uma representação que articula o subdesenvolvimento da situação brasileira a uma vontade de reconhecimento que as classes dominantes ressentem”¹²⁹.

¹²⁷ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSP, 2001.

¹²⁸ Idem: *ibidem*.

¹²⁹ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001, pág. 32.

A autora Maria Rita Galvão¹³⁰, responsável pela principal obra acadêmica lançada sobre a companhia paulista até então, intitulada *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*, constatou que há na proposta da empresa uma total afinidade entre *status* e cultura, no caso burguesia e cinema. Mais uma vez, a questão do desejo de modernização aparece como incentivo a projetos culturais como a *Vera Cruz*, que somente foram possíveis porque havia capital privado suficiente para patrociná-los.

Na mesma época, os moradores da cidade de São Paulo acompanharam o surgimento de importantes iniciativas de fomento da produção artística, entre elas: o *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), o *Museu de Arte Moderna* (MAM), o *Museu de Arte de São Paulo* (MASP), a *Bienal de Artes Plásticas*, a *Cinemateca Brasileira* e a *Pontifícia Universidade Católica* (PUC). Além de terem vivenciado de perto a construção dos modernos estúdios da *Vera Cruz*, na vizinha São Bernardo do Campo.

Além do acúmulo de capital graças à ascensão econômica vivida pela economia paulista, havia outros fatores que valorizavam o cinema enquanto prática cultural. O renascimento do cinema no pós-guerra e a novidade sociocultural representada pelos festivais internacionais, que estimulava os mercados periféricos, foram fatores que contribuíram para que a burguesia industrial paulista apoiasse a criação de uma companhia com a estrutura específica que recebeu a *Vera Cruz*.

Convencidos de que lá fora os profissionais possuíam maior experiência e técnica, a companhia teve como prioridade de investimentos a contratação, majoritária, de estrangeiros para formar sua equipe. Essa absoluta desvinculação da *Vera Cruz* com a produção nacional da época, através do menosprezo pela mão-de-obra local, demonstra o tipo de discurso privilegiado: os filmes tinham que ter a seriedade e o acabamento necessários para serem vendidos no exterior como um produto autenticamente brasileiro e esteticamente universal. Ou seja, com a qualidade técnica dos países desenvolvidos e a narrativa adequada aos parâmetros da realidade brasileira, mais especificamente da burguesia industrial paulista.

No entanto, em sua dissertação intitulada *O Momento Vera Cruz*, Valéria Angeli Heim atenta para o fato de que o interesse da dupla, Franco Zampari e Matarazzo Sobrinho, pelo

¹³⁰ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

cinema pouco tinha a ver com o mecenato e o diletantismo de que tanto foram acusados. A pesquisadora relata que:

“Em busca de dados para meus estudos, perguntei a Zampari o que o levou a partir para essa ‘aventura’. Ele tirou de sua gaveta um minúsculo recorte de jornal, que noticiava o grande público (6 milhões de espectadores) do filme O Ébrio (de Gilda de Abreu, produzido por Adhemar Gonzaga e lançado em 1946). Foi aparentemente a perspectiva de sucesso empresarial e comercial, através da bilheteria, que o levou a perder sua fortuna (cerca de 250 mil dólares da época). Paradoxalmente, o seu empreendimento teatral, o TBC, para o qual ele alimentava uma real vocação de mecenato cultural, conseguiu durante muitos anos manter uma razoável suficiência financeira”. E bom lembrar, que de acordo com esse ponto de vista, Zampari quase provou que estava certo. O Cangaceiro, produzido pela Vera Cruz, repetiu o sucesso de O Ébrio, mas o filme já havia sido entregue à Columbia Pictures para pagamento dos adiantamentos sobre rendas, feito pela distribuidora americana.”¹³¹

Na verdade, na mesma época em que surge a *Vera Cruz*, no Rio de Janeiro as chanchadas da *Atlântida* são um sucesso concreto de audiência. Priorizando a realização de filmes de baixo custo, os empresários da chanchada conseguiram manter uma produção ininterrupta, fazendo o uso de temáticas de identificação imediata para o público brasileiro como, por exemplo, carnaval, futebol, malandragem, samba e política¹³². Ao contrário, os paulistas optaram por produtos de alto acabamento técnico e temáticas existencialistas, inclusive procurando atingir o público externo com dramas mais universais.

O argumento de que no Brasil não havia um cinema tecnicamente desenvolvido, amparou os empresários Zampari e Matarazzo Sobrinho a investirem na produção de filmes que pudessem superar as chanchadas, linguagem predominante na época, e legitimar a

¹³¹ HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003, pág. 18.

¹³² BASTOS, Mônica Rugai.. *Tristezas não pagam dívidas*. São Paulo: Olho D'Água, 2001.

narrativa e as imagens da *Vera Cruz* enquanto um retrato mais civilizado do Brasil frente ao mercado internacional. O grande trunfo que a empresa possuía para reivindicar esta posição de monopólio da fala no campo cinematográfico brasileiro era o monopólio da tecnologia. Diferente dos outros produtores nacionais, a *Vera Cruz* pôde investir alto em recursos técnicos, importando um maquinário indisponível anteriormente e construindo um parque industrial com grandes estúdios e laboratórios específicos.

Segundo Maria Rita Galvão¹³³, a compulsão tecnicista era efeito da grande crença que a burguesia paulista nutria pelo glamour da vida moderna, de acordo com o novo imaginário que envolvia as nações ocidentais no contexto pós II Guerra Mundial. No entanto, de acordo com a própria Maria Rita Galvão, a proposta baseada em padrões *hollywoodianos*, supriu temporariamente, e em cima de muito conflito entre o campo cinematográfico, o desejo da burguesia industrial paulista em ver o mundo apreciar tanto o profissionalismo quanto a qualidade técnica do cinema brasileiro. A idéia de que o bom cinema se fazia através da consolidação de uma indústria tecnicamente bem equipada, excluiu elementos caros ao processo industrial que representa o cinema.

É notório o fato de que a *Vera Cruz* faliu, principalmente, porque não havia na época a visão de que para uma eficaz circulação dos filmes era necessário estabelecer uma política própria de distribuição e exibição - fases constitutivas do cinema enquanto técnica de produção. A *Vera Cruz*, por exemplo, procurou investir tudo na confecção das películas, sem levar em conta que para funcionar, o movimento teria que ser completo. Com o passar do tempo, como esclarece Maria Rita Galvão, distribuir os filmes através das filiais norte-americanas pesou demais nas contas de Franco Zampari e Matarazzo Sobrinho, anunciando o prematuro fracasso a que estava fadada a companhia¹³⁴.

Na verdade, foi uma série de fatores que determinou o fim da *Vera Cruz*. A construção dos enormes estúdios em São Bernardo teria sido realizada em um momento que, mesmo nos Estados Unidos, esse tipo de complexo industrial, campal e estático, já havia sido substituído por uma estrutura mais leve e sem tantos custos de manutenção. Antonio Moreno¹³⁵,

¹³³ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹³⁴ Idem: *ibidem*.

¹³⁵ MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

historiador interessado nas relações entre o cinema e o Estado, acrescenta que foi definitivo para a desestruturação da companhia o excesso de orçamentos feitos sem objetividade, a manutenção de um corpo de profissionais exclusivos e a falta de apoio governamental para a criação de barreiras contra a concorrência do filme americano, que contava com uma rede própria de distribuição.

Entretanto, o ideal de construção de grandes estúdios e se utilizar das mais tecnologias audiovisuais aparentemente mais sofisticadas parecia adequar-se ao tipo de estrutura imaginada pelos empresários, naquele momento de euforia econômica para o estado de São Paulo. Afinal, de que outra maneira seria possível cancelar no imaginário coletivo nacional e, principalmente, na comunidade internacional, a imagem que se tinha sobre o cinema brasileiro senão através de uma super estrutura de produção?

Importante destacar que, anterior a este momento de euforia da década de 1950, entre os anos 1930 e 1940, pouco havia do prestígio social que São Paulo exercera sob a tutela da elite cafeeira, quando na década de 1920, o estado passou a disputar a condição de capital cultural com o Rio de Janeiro¹³⁶. Desde que São Paulo perdera posição no controle político do país usufruída durante a Primeira República - em virtude dos impactos sucessivos da crise de 1929, do golpe varguista em 1930 e, sobretudo do fracasso de 1932 -, Maria Arminda Arruda ressalta que havia um incomodo absoluto por parte da elite paulista quanto à condição de ostracismo cultural a qual esteve submetida pelo contexto político nacional.

Somente no final dos anos 1940, a economia paulista encontrou condições extremamente favoráveis para seu desenvolvimento: foi possível ampliar sua rede de negócios através da integração das atividades agroindustriais, da diversificação do comércio varejista, e, sobretudo, pela potencialidade revelada no setor industrial. Este fenômeno, denominado por Maria Arminda Arruda¹³⁷ como *renascimento paulista*, corresponde ao conjunto de fatores que estão na base do processo de Modernização do mundo, seus desdobramentos e sua articulação com os reajustamentos periféricos da ordem capitalista. Como se estivesse ali para

¹³⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSP, 2001.

¹³⁷ Idem: *ibidem*.

registrar os acontecimentos, acredito que o cinema acabou capturando imagens interessantes sobre aquela realidade.

A transformação econômica vivida por São Paulo foi acompanhada por uma mudança expressiva na paisagem sociocultural da capital, principalmente. No campo simbólico dos grupos dominantes, ocorreu um revezamento das elites, como não poderia deixar de ser neste momento de crise e de acirradas disputas por hegemonia socioeconômica. Entrou em cena grupos provenientes da imigração, como sugere Maria Arminda Arruda, substituindo ou interagindo com as antigas elites agrárias. Em razão disso, surgiram possibilidades estratégicas para a promoção social dos imigrantes que haviam se estabelecido em São Paulo, especialmente os italianos, durante a primeira metade do século XX.

Ao longo desse período, esse grupo alcançou rápida inserção no setor industrial, tanto que, nas décadas de 1930 e 1940 era possível percebê-los como parte integrante da burguesia industrial paulista em ascensão. De certa forma, logo se deu a adesão deste grupo ao campo intelectual, o que tornou possível a promoção, diversificação e o relativo enriquecimento da produção artístico-cultural paulista.

A burguesia industrial paulista, inebriada com as novas possibilidades emergentes através do projeto de desenvolvimento nacional, tomou como modelo comportamental a idéia de consolidação da sua segurança, poder e prestígio, promovendo uma verdadeira revolução cultural na década de 1950¹³⁸. De um modo ou de outro, como ressalta Maria Arminda Arruda, os movimentos de efervescência que estavam ocorrendo nas metrópoles acabaram repercutindo nas economias dependentes, reorganizando uma série de constelações de valores, que associavam os potenciais de crescimento do estado de São Paulo com a propaganda da sociedade afluyente do pós II Guerra Mundial.

Como foi dito anteriormente, neste período em que se consolida a produção da *Vera Cruz*, ideólogos e produtores estavam discutindo sobre que tipo de cinema deveria ser feito no Brasil para que a produção tomasse a forma de indústria economicamente próspera¹³⁹. Ao mesmo tempo, havia uma discussão sobre que tipo de Brasil o cinema nacional, que se pretendia industrializado, deveria ficcionar e exhibir.

¹³⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹³⁹ XAVIER, Ismail. *O cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

A relação entre cinema e identidade, no caso da *Vera Cruz* e Brasil, reproduz o contexto de reestruturação pelo qual passava a sociedade brasileira ao aderir à modernização desenfreada que impulsionava a economia mundial. O fato de ressaltar em seus filmes, na maioria deles, questões como o êxodo rural, a ascensão da burguesia industrial, a presença da imigração italiana, através da exaltação do cenário urbano como pano de fundo tanto para melodramas existencialistas quanto para comédias burlescas sobre o *caipira* na cidade grande, chama a atenção para tal relação.

Por ser a questão da identidade nacional uma preocupação que sempre esteve no foco dos campos intelectual e artístico no Brasil, considero importante retomar rapidamente essa problemática a fim de desenvolver a discussão sobre a *Vera Cruz*. Neste sentido, a produção intelectual da época em que surgiu a companhia estava voltada para a elaboração de um projeto nacional-desenvolvimentista que procurava adaptar o Brasil ao ritmo acelerado de modernização que tomou conta dos países industrialmente desenvolvidos.

De fato, a dificuldade de se encontrar uma imagem para o Brasil é problemática antiga para o pensamento social brasileiro, e, durante a primeira metade do século XX, essa necessidade de construção da identidade nacional se fez a partir da noção freqüente de que a cultura brasileira era cópia de outras sociedades. No entanto, *se retiramos a cópia, o que nos resta é a verdadeira cultura nacional*¹⁴⁰ - e foi baseada nessa premissa que procurei desenvolver a análise sobre o discurso enunciado através das imagens produzidas pela *Vera Cruz*.

No caso do grupo intelectual atuante durante este período específico da sociedade brasileira, ele estava intimamente atrelado a essa necessidade de pensar a nação, a identidade nacional e a *forma* da cultura brasileira¹⁴¹. Como, no caso dos intelectuais brasileiros, seriam eles os responsáveis pela formulação de idéias e representações acerca da vida social no país, importante ressaltar que é significativo o poder deste grupo a respeito de como a sociedade se auto-representa. Inclusive porque são eles os detentores oficiais do direito de analisá-la, o que

¹⁴⁰ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

¹⁴¹ Ao levar em conta que cultura é o conjunto de símbolos, idéias e produtos materiais associados a um sistema social e a discursos, como sugere Michael Foucault, é preciso ressaltar que as práticas intelectuais agem diretamente no processo de formação e consolidação de valores, crenças, normas e comportamentos dentro de uma sociedade (FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996).

acaba interferindo nas representações que a sociedade brasileira constrói sobre a realidade sociocultural em que os indivíduos estão inseridos.

Segundo a definição de Karl Mannheim¹⁴², o conceito de *intelligentsia* diz respeito ao grupo que, de alguma forma, participa e, nesse sentido, é responsável pela formulação de representações acerca da vida cultural dos grupos sociais. Segundo o autor, este grupo que ele chama por *intelligentsia* é formado por indivíduos que vem se reunindo, ao longo da história da civilização moderna, para pensar a sociedade. Motivados por uma percepção de não-lugar dentro da sociedade, a *intelligentsia* busca, de acordo com o autor, consciências sociais distintas – já que este grupo se percebe ausente do sentimento de um lugar comum dentro da sua realidade e contexto social.

Ao contrário de Mannheim, Pierre Bourdieu¹⁴³ entende que os intelectuais são a *fração dominada dos grupos dominantes*. O *campo intelectual* é marcado por sua vinculação direta com o campo político, considerado por Bourdieu como estruturante da posição que os intelectuais ocupam dentro do seu próprio campo de atuação. No entanto, apesar de o *campo intelectual* admitir a forma de algo como um espaço estruturado, a definição de *intelligentsia* aponta que estes indivíduos envolvidos no processo de construção do conhecimento não seriam nada mais que um agregado, um grupo situado entre as classes sociais. Segundo Mannheim, a *intelligentsia* é capaz de fazer uma síntese das diferentes perspectivas e visões de mundo exatamente pelo fato de não se sentir presa ou mesmo vinculada a qualquer grupo social determinado, tendo a vantagem do livre-pensar. Por esta razão, de estar sempre socialmente situado, de flutuar entre as classes sociais, a *intelligentsia* é um grupo que exige a comunicação como elemento de consolidação e também de afirmação dentro da sociedade¹⁴⁴.

Quanto à postura da intelectualidade brasileira da época, que assume o direcionamento das interpretações sobre o país, ela se mostra ansiosa por desfrutar da abertura política. Neste sentido, o impacto que se vê sobre esta nova geração diz respeito às demandas geradas pela atmosfera de redemocratização, crescimento econômico, urbanização e industrialização de um

¹⁴² MANNHEIM, Karl. *O Homem e a Sociedade – Estudos sobre a Estrutura Social Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1962.

¹⁴³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

¹⁴⁴ MANNHEIM, Karl. *O Homem e a Sociedade – Estudos sobre a Estrutura Social Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1962.

país agrário, em vias de, e com ganas de, se tornar uma nação desenvolvida¹⁴⁵. Entretanto, é possível dizer que havia uma afinidade entre os discursos - enquanto o pensamento cinematográfico brasileiro estava preocupado em modernizar a produção de cinema no país, a *intelligentsia* almejava afastar o Brasil da situação de subdesenvolvimento.

Segundo Caio Navarro, em *ISEB – Fábrica de ideologias*¹⁴⁶, uma das principais premissas deste projeto era de que a responsabilidade pela cruzada desenvolvimentista estava restrita às elites esclarecidas e deliberantes, ou seja, o Estado, empresários e intelectuais. Na mesma época em que a *Vera Cruz* foi criada, intelectuais como Hélio Jaguaribe, Alberto Guerreiro Ramos, Antonio Cândido, Roland Corbisier, Nelson Werneck Sodré entre outros, estavam preocupados em consolidar o campo das ciências sociais, promover e elaborar pesquisas que retratassem como era percebido o momento em que se encontrava o país: uma sociedade arcaica, tradicional e com poucos segmentos modernos, que precisavam dinamizar-se urgentemente, a ponto de modificar o conjunto da sociedade¹⁴⁷.

Fundada, portanto, em um momento decisivo da modernidade brasileira, a *Vera Cruz* está inserida em um contexto de turbulência que marcou o início da segunda metade do século XX, quando intelectuais e produtores culturais estavam envolvidos em um processo de ruptura profunda com o tradicional, buscando construir novas identidades para a sociedade brasileira¹⁴⁸. No hiato existente entre o político e o social, a *intelligentsia* assumiu a posição de mediadora indispensável: tomando para si a tarefa de identificar e resolver os conflitos socioculturais do país. Por conceber o fato de que, através do reconhecimento da realidade, estaria capacitada para assessorar o Estado no processo de modernização, Caio Navarro credita a esse grupo envolvido com o *ISEB* o fato de que para consolidar as noções de progresso seria preciso romper com o atraso. Ou seja, fortalecer as forças progressistas naquele presente e renegar qualquer tradicionalismo do passado recente.

¹⁴⁵ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

¹⁴⁶ TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB – Fábrica de ideologias*. 2ª ed. Campinas, SP. Ed. UNICAMP, 1997.

¹⁴⁷ Idem: *ibidem*.

¹⁴⁸ ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. SP: EDUSP, 2001.

De qualquer modo, tanto a narrativa quanto as imagens produzidas pela *Vera Cruz* revelam traços de uma complexa rede de disputas pela legitimação de uma narrativa imagética capaz de revelar e representar a nação brasileira, assim como as disputas que organizavam a produção de conhecimento intelectual. A partir desta perspectiva, ousou sugerir que, além de tratar-se de uma afinidade entre status e cultura, como foi identificado por Maria Rita Galvão, existe no projeto da *Vera Cruz* a tentativa de consolidação de um dos aspectos do discurso nacional-desenvolvimentista defendido pelo pensamento social brasileiro da época.

Partindo de opções estéticas e narrativas civilizadoras, a *Vera Cruz* promoveu o cinema estritamente industrial e técnico, segundo uma lógica matemática - que conduz o espectador através de uma narrativa que atribui aos acontecimentos um sentimento de naturalidade quanto às perspectivas socioculturais do realizador, justificada pelo deslocamento do interesse dramático. A arte cinematográfica feita pela elite industrial paulista traduzida nesses filmes consiste quase que exclusivamente em plástica e imagem, obedecendo ao modelo dos filmes de narrativa clássica. Retomando a discussão realizada por André Bazin sobre cinema-imagem, a narrativa da *Vera Cruz* obedece a uma montagem que atenua a percepção pelo espectador da manipulação do discurso feita sobre as imagens¹⁴⁹.

Não obstante, é recorrente o apelo da crítica em confundir a linguagem do cinema à própria estrutura do real, como se fosse comum discursar sobre a produção em geral e assumir implicitamente que o tipo de filme a que se refere expressa a própria natureza do veículo¹⁵⁰. A presença do real na imagem obtida pelo registro automático da câmera, segundo Bazin, é responsável por esse desvio teórico - é nesse liame essencial com a realidade que marca o seu valor e destino dentro da cultura¹⁵¹. Essa questão torna indispensável à particularização das condições da experiência que é o objeto da reflexão, pois qualquer especificação de imagem e som organizados de um certo modo não é acidental¹⁵².

Nesse sentido, a imagem cinematográfica construída a partir de estruturas sociais que definem as figuras presentes no imaginário coletivo, é, antes de tudo um processo técnico,

¹⁴⁹ BAZIN, André. *Evolução da linguagem cinematográfica*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: CERF, 1958.

¹⁵⁰ XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embrafilmes, 1983.

¹⁵¹ BAZIN, André. *Evolução da linguagem cinematográfica*. In: *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: CERF, 1958.

¹⁵² METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

moderno, e que, basicamente, tem por função narrar o narrável e o inarrável, o imaginário, o lúdico e o real. As questões que nortearam a pesquisa, dizem respeito ao cinema enquanto processo artístico e técnico, que traduz discursos e linguagens sobre o que está em circulação nas relações sociais de uma sociedade.

A periodização, no caso, tem sido um dos métodos recorrentes na tentativa de articulação da história do cinema mundial. Esse processo procura identificar no processo social, elementos correspondentes para se pensar os arranjos temporais do cinema, verificando-se inclusive *certo paralelismo entre a história do cinema e importantes datas da história geral do século XX*¹⁵³. No Brasil, os estudos que abordam esta mesma temática de reconstituição da historiografia cinematográfica nacional, a periodização também está pautada, muitas vezes, no entendimento sobre os processos sociais que constituíram a formação da sociedade brasileira moderna. Essa organização histórica do cinema parece alimentar uma demanda antiga da nossa elite intelectual que, de forma até insistente, procura compreender a sociedade brasileira através de suas rearticulações socioculturais.

Paulo Emilio, dentro desta perspectiva de organização metodológica, constitui-se como exceção, segundo Jean-Claude Bernardet¹⁵⁴. O tipo de sistematização proposta por Paulo Emílio em *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896-1966*, por exemplo, rejeita a possibilidade de um vínculo exclusivista do cinema em relação à história brasileira e opta por uma estrutura de análise que compreende a evolução da produção nacional a partir de suas etapas relacionadas, primordialmente, às crises técnicas e de produção que constituem essa trajetória.

De fato, não se pode desconsiderar que há na matéria exclusiva do cinema elementos indispensáveis para a compreensão de seu desenvolvimento. Uma vinculação simples e imediata da história do cinema com qualquer ordenação prévia da historiografia social mundial, ou nacional, empobrece qualitativamente estudos sobre as singularidades deste processo com linguagem e dinâmicas próprias. No entanto, mais interessante do que perceber as coincidências históricas entre a evolução do cinema e a sociedade, é tentar articular sem distanciamentos, como sugere Jean-Claude Bernardet, a história cinematográfica e a história

¹⁵³ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed. Annablume: 2004, pág. 53.

¹⁵⁴ Idem: *ibidem*.

social. Desta forma é possível promover uma discussão a respeito das proximidades, inegáveis, entre cinema e sociedade.

Portanto, caso ainda não se tenha feito claro, procurei desenvolver uma análise e interpretação sócio-histórica a respeito do processo de criação da *Vera Cruz*, levando em conta que seus filmes não estão isolados de outras atividades da sociedade que os produz - tanto da esfera econômica quanto da política, da cultura e das técnicas de produção¹⁵⁵. No caso, é possível utilizar o cinema com o intuito de analisar uma sociedade, ou pelo menos parte dela.

“Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um contramundo etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (...).”¹⁵⁶

De fato, o que vai definir o perfil das produções da companhia paulista é a quantidade de investimentos feitos para se alcançar a qualidade tecnológica e o nível estético do cinema clássico. Numa política de total desvinculação quanto ao cinema que era produzido anteriormente no país, a *Vera Cruz* foi, sem dúvida, concebida sob a pretensão de contribuir para o desenvolvimento do país. Como a produção que vinha sendo realizada era considerada marginal e capenga, Zampari e companhia procuraram reproduzir a estrutura narrativa dos mercados internacionais através da contratação maciça de técnicos estrangeiros e incorporação absoluta do modelo industrial cinematográfico americano da década de 1930, o que exigiu de

¹⁵⁵ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

¹⁵⁶ Idem: *ibidem*, pág. 56..

seus idealizadores a organização de toda uma infra-estrutura, antes inexistente, para a produção cinematográfica interna.

O objetivo da companhia era atingir um padrão internacional para a produção brasileira. Onde qualidade era sinônimo de técnica e acabamento estético - idéias diretamente relacionadas ao modelo cultural norte-americano. Muito diferente do *Cinema Novo*, que inovou na linguagem e no discurso, a *Vera Cruz* reproduziu e reforçou um ideal desenvolvimentista que, independente ou não de se inspirar nas discussões nacionais, pintou um retrato da sociedade tecnicamente perfeito, que, no entanto, durante muito tempo foi taxado de ideologicamente vazio. Fato é que o grande sonho dos donos da *Vera Cruz* era conquistar o mercado exterior, civilizando a imagem de Brasil que se fazia lá fora, e, de acordo com Paulo Emílio, o equívoco da empresa foi exatamente a prepotência em demonstrar total desinteresse pelo profissional e, conseqüentemente, pelo produto interno¹⁵⁷.

As produções da *Vera Cruz* foram, em certa medida, o parâmetro real e negativo com o qual o *Cinema Novo* pode se inspirar, servindo para demonstrar aquilo que deveria ser rejeitado na produção de um cinema nacional e popular. Sua linguagem, considerada reacionária e burguesa, retratava o homem brasileiro, sua cultura ou seus problemas de uma forma considerada pelos *cinemanovistas* como tradicional e conservadora, que reforçada estereótipos como o caipira (na célebre figura de Mazzaropi), o sertanejo (representado em *O Cangaceiro*), o imigrante (que aparece no filme *Esquina da Ilusão*) entre outros.

A discussão sobre os problemas daquele projeto, para alguns ideólogos, se prende ao argumento de que houve um esforço em retratar um tipo ideal de brasileiro através do cinema, que refletia mais o desejo da burguesia a respeito do que ela gostaria que fosse a realidade social do país, muito diferente de como realmente estava estruturava a sociedade. Por esta razão, teria feito um cinema pouco brasileiro, que mostrava a cultura do país de forma estilizada, através do rebuscamento excessivo no acabamento técnico e na construção de cenários muito requintados. Em *Sinhá Moça*, por exemplo, temos a impressão de estar assistindo a um filme que se passa no faroeste americano, pela composição dos personagens e do cenário. *O Cangaceiro*, apesar de inaugurar a narrativa do cangaço no cinema brasileiro, descaracteriza o cenário típico da realidade

¹⁵⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

agreste brasileira, devido ao tipo físico dos personagens e da própria caracterização dos cangaceiros, que aparecem nas imagens sempre muito alinhados, quase que fantasiados, e fazem uso de cavalos em plena caatinga – reconstituída em uma locação paulista.

Alex Vianny¹⁵⁸ é dos poucos autores que reconhece aspectos positivos para a história do cinema nacional com a existência da *Vera Cruz*. A sua criação acabou incentivando uma melhora técnica e artística dos filmes brasileiros, graças aos profissionais estrangeiros que vieram para cá e que treinaram os brasileiros para que dominassem as novas técnicas e desempenhassem melhor suas funções. O autor, numa declaração recente, afirmou que:

*“Esse momento marcado pelo fato de industriais terem se ocupado (investido) no cinema, chamou a atenção da sociedade para o cinema de uma forma que nunca tinha acontecido. O fato de uma classe social se ocupar de uma determinada atividade altera o estatuto daquela atividade. Mesmo tendo ocorrido uma falência do ponto de vista econômico, esse grande exemplo vai permanecer para sempre. Se eu posso fazer um filme como O Cangaceiro, dou um exemplo de viabilidade de uma produção cinematográfica no Brasil”. Ismail considera que a Vera Cruz demonstrou a viabilidade técnica de um cinema “bem cuidado”, do ponto de vista fotográfico, som, montagem... etc.”.*¹⁵⁹

Ocorre que a companhia tentou implantar um modelo que, entre outras coisas, exigia um grande volume de capital, pouco disponível para o cinema no Brasil. No entanto, é importante atentar para o fato de que a proposta da companhia era garantir a industrialização do cinema nacional, em nome de um processo modernizador específico, condizente com o contexto criado pelo pós II Guerra Mundial. Aspecto, aliás, que acompanha o discurso cinematográfico desde a chegada da técnica no Brasil. Essa quase inata articulação entre os elementos artístico, industrial e identitário são, a meu ver, determinantes para o tipo de discurso e estética que o

¹⁵⁸ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

¹⁵⁹ HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003, pág. 46.

pensamento industrial cinematográfico buscou definir enquanto imagem do nacional naquele período.

De alguma forma, a temática que prevalece e que dá substância aos filmes produzidos pela companhia refere-se, relevando as tramas circunscritas, a conjuntura sociocultural brasileira e aos dilemas do processo de modernização tardia que irrompeu no país entre as décadas de 1940 e 1960. O que torna a narrativa e as imagens dos filmes absolutamente significativas para legitimá-los enquanto produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico brasileiro. Não é a toa que prevalece a ênfase em problemáticas bastante familiares ao contexto descrito no qual se insere a empresa. O filme *Esquina da Ilusão*, de 1953, por exemplo, conta uma estória bastante corriqueira sobre um imigrante italiano, chamado Dante Rossi (personagem interpretado por Luiz Calderaro), dono de uma pequena pizzaria no bairro do Brás e, por coincidência, homônimo de um importante industrial paulista¹⁶⁰. O contexto deste filme está diretamente relacionado ao tipo de tratamento dado pela companhia a questão da conformação sociocultural de São Paulo durante as décadas de 1940 e 1950.

O fato de abordar em seus filmes questões referentes à participação do imigrante italiano na economia nacional, além dos conflitos agrários que determinam a narrativa de *terra é sempre Terra*, por exemplo, pode ser atribuída ao contexto vivido. O Brasil moderno mostrado nas produções da *Vera Cruz*, enquanto espaço, cenário e contexto para o desenvolvimento dos roteiros, representam *a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe*¹⁶¹ a narrativa que se sobressai na maioria das películas produzidas pela *Vera Cruz*. Para Ismail Xavier:

“Havia um descompasso na Vera Cruz com relação à atenção aos temas brasileiros. O problema da Vera Cruz com a cultura brasileira não é temático. Pelo contrário, e aí está a contradição. A experiência brasileira está lá, em Caiçara, O Cangaceiro, Sinhá Moça, Terra é Sempre Terra.... O aspecto nacional está lá, o problema da Vera Cruz é de estilo. O

¹⁶⁰ Idem: ibidem.

¹⁶¹ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, pág. 40.

tratamento que foi dado a essa temática. Foi o fato de achar que bastava ter fotógrafo com formação técnica. Foi um descompasso entre o interesse pelo nacional e o fetiche da dita qualidade técnica, como se essa qualidade técnica universal existisse... Não é assim, o técnico, o estético e os aspectos culturais caminham sempre juntos. Ao se fazer um projeto de cinema é preciso usar os recursos que são compatíveis com os outros aspectos, e não achar que existe uma só forma universal técnica, que é aquela cristalizada em Hollywood”.¹⁶²

O brasilianismo artificial, no entanto, foi evidenciado em nome da *pureza nacional* que era aclamada pelos ideólogos brasileiros, preocupados em reivindicar um comprometimento maior do cinema em relação às raízes culturais da realidade sociocultural brasileira, de acordo com a tendência estética *neo-realista* daquele momento. Em entrevista concedida a Valéria Angeli Heim, Ismail Xavier é categórico ao afirmar que:

“Caiçara, por exemplo, não pode ser considerado artificial, porque ele tem uma pauta de história relacionada com um padrão internacional de roteiro que vai obedecer determinadas regras que vão construir o personagem de um determinado jeito. Isso leva as pessoas a acharem que está sendo imposto a um tipo social uma maneira de ser que não corresponde à realidade. A idéia de artifício é complicada porque ela supõe uma visão do real. Quando a Vera Cruz se propôs a fazer o drama sério caiu no estereótipo do melodrama, numa fórmula já estratificada, já ossificada para se pensar a experiência social. O melodrama é uma forma que impõe às personagens e ao modo de ação, uma fórmula já dada que pode não corresponder ao universo de experiência que está sendo focalizado. Eu não chamaria isso de artificial, eu chamaria de utilização de determinados gêneros da indústria para focalizar

¹⁶² HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003, pág. 40.

experiências sociais que não são enquadráveis nesse gênero. Eu não chamaria isso de artificial, mas de uma estratégia de linguagem para criar o imaginário. Essas obras são criadoras de um imaginário, não são o real. O problema é que o imaginário da Vera Cruz está carregado demais dessas regras universais de como fazer...''¹⁶³

Sobre a questão de o cinema exercer influência na construção de identidades culturais devido a sua alta capacidade receptiva, apontado na historiografia da produção cinematográfica por diversos autores, não deixa de ser aspecto estratégico do cinema produzido pela *Vera Cruz* revelado pela preocupação em desenvolver temas brasileiros como o filme de canção e o cômico retrato do caipira na figura de Mazzaropi. Segundo Valéria Angeli Heim, *para a Vera Cruz não se tratava de reproduzir fielmente suas ambientações temáticas. Para a Vera Cruz, o importante era a pesquisa e o documentário das nossas raízes culturais, o que foi feito em vários filmes da companhia, especialmente em O Cangaceiro, que exigiu de Lima Barreto uma pesquisa exaustiva sobre a realidade de nosso sertão*¹⁶⁴.

O cinema clássico, ou *cinema-imagem* de André Bazin, marcado pela narrativa homogênea, linear e, de preferência, com apelo dramático, todavia, não deixou de privilegiar a produção de filmes complexos no sentido de sofisticação no plano dos dispositivos narrativos. Movimentos de resistência a estrutura imposta pelo modelo estético do cinema americano, posteriormente, acabaram sendo incorporados pelo cinema clássico a ponto de ressoar, inclusive na intenção realista que alguns diretores contratados pela *Vera Cruz* buscaram atribuir aos filmes da companhia.

De fato, o cinema neo-realista não deixa de ser a origem do que se determinou chamar por *cinema moderno*, uma arte mais voltada para o testemunho realístico do mundo contemporâneo pós Segunda Guerra. Mariarosaria Fabris, que desenvolveu uma análise interessante sobre a recepção do neo-realismo no Brasil, ressalta que este foi um movimento

¹⁶³ Idem: ibidem, pág. 43.

¹⁶⁴ Idem: ibidem; pág. 52.

apreendido com bastante entusiasmo pelo campo cinematográfico brasileiro¹⁶⁵. Suas influências foram sentidas nos debates e discussões a respeito do fazer cinema no Brasil, instrumentalizando as produções na tarefa de construir um cinema de vanguarda - daí a predileção da *Vera Cruz* por roteiros focados em dramas psicológicos.

Vale ressaltar que o *neo-realismo* representou para a história do cinema mundial um movimento que pretendeu impor uma revolução na estrutura cinematográfica, o que acabou intervindo no estilo de produção e na escolha dos temas a serem trabalhados pelo cinema enquanto *língua escrita da realidade*. O desdobramento se deu no tipo de representação da realidade, que passou a ser registrada no espaço dramático do cinema de uma forma mais subversiva e impactante¹⁶⁶. Tanto que, essa mudança na estrutura de produção instaurou uma nova linguagem para o modelo que deveria assumir o cinema moderno: além de descrever, ele deveria também escrever, acompanhar a realidade e o ritmo das novas constelações sociais¹⁶⁷.

Com o *neo-realismo* italiano:

“As temáticas que transformavam homem e paisagem em protagonistas se inspiravam diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de resistência antifascista, num primeiro momento, mas, logo depois, também a ‘questão meridional’, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher.”

168

Além de o caráter nacional ser evidente no projeto cinematográfico *neo-realista*, ele abre precedentes para que o cinema fale sobre a vida urbana mais cotidiana. Ao colocar em evidência a problemática nacional específica da Itália com muita propriedade, aqueles

¹⁶⁵ FABRIS, Mariarosaria. *A questão neo-realista e sua recepção no Brasil* In Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP, 1994.

¹⁶⁶ BAZIN, André. *Evolução da linguagem cinematográfica*. Em: *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: CERF, 1958.

¹⁶⁷ FABRIS, Mariarosaria. *A questão neo-realista e sua recepção no Brasil* In Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP, 1994.

¹⁶⁸ Idem: *ibidem*, pág. 26.

cineastas internacionalizaram a imagem *neo-realista* – caracterizada em parte pela ruptura com a estrutura dos estúdios ao deslocar o aparato cinematográfico para as ruas. De acordo com Valéria Angeli Heim:

*“É importante lembrar que em Caiçara existiu um olhar em direção às novas tendências cinematográficas que naquele momento vinham principalmente da Itália com o neo-realismo. Caiçara foi quase todo feito em locações, utilizando o ambiente natural de Ilha Bela. Houve um estudo dos tipos humanos característicos da região (pescadores, pessoas simples, a fala dos personagens etc.). O que faltou, talvez, foi um aprofundamento estético. Mas esse não era o propósito da Vera Cruz naquele momento.”*¹⁶⁹

Essa discussão reforça a idéia de que, formalmente, é possível dizer que a *Vera Cruz*, representa um momento crucial de articulação entre o cinema brasileiro e o projeto de construção de uma imagem para a identidade nacional. Contudo, por ser a matéria do produto audiovisual algo amplamente extralingüístico, a estética linear e compacta do filme *O Cangaceiro* com direção de Lima Barreto, por exemplo, não deixa de revelar o estreito parentesco entre o enunciado do filme e a narrativa clássica construída pela *Vera Cruz*. O fato do filme retratar um sertão linear, compacto, voltado para a solução das relações afetivas e sem grandes desmembramentos na imagem¹⁷⁰, revela certos parâmetros: estética *hollywoodiana* associada à temática nacionalista, com elementos da narrativa neo-realista, se é que isso fosse possível.

Aliás, a maioria dos enredos filmados pela *Vera Cruz* gira em torno de uma concepção de oposições, dualista, entre bem e mal. O esforço implantado pela companhia em mostrar no cinema um Brasil em vias de modernização, se prendeu a uma narrativa que retratava imagens impregnadas daquilo que era a origem do discurso, no caso a burguesia industrial paulista. Segundo Célia Aparecida Tolentino, o filme *O Cangaceiro* é revelador nesse sentido, pois:

¹⁶⁹ HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003, pág. 43.

¹⁷⁰ TOLENTINO, Célia Aparecida. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: editora UNESP, 2001.

*“O narrador se especifica e fala do Nordeste a partir de um projeto de um país que tem como São Paulo como modelo: eleger o cangaço como ancestralidade, uma tradição bravia de nossa gente, se faz interessante desde que distante na história.”*¹⁷¹

No entanto, a produção consagrou a companhia, por ter sido premiada em *Cannes*, ovacionada pelo público nacional e internacional, elogiada por sua absoluta originalidade em relação à temática do cangaço, e, principalmente, por sua alta qualidade técnica¹⁷². Sobre a película dirigida por Lima Barreto, Alex Vianny comenta:

*“Quando ainda andava com seu primeiro roteiro de longa-metragem debaixo do braço, sem muita esperança de levá-lo à tela. Vitor Lima Barreto confessou-me, certa vez, que ‘ O cangaceiro’ tivera como principal inspiração o filme norte-americano ‘Viva Villa!’, contratação hollywoodiana da carreira do caudilho mexicano Pancho Villa.”*¹⁷³

Em seu livro *O rural no cinema brasileiro*, Célia Tolentino lembra que a idéia inicial de Lima Barreto era, de fato, retratar um Brasil mais verdadeiro. A autora diz que:

“Lima Barreto, antes de realizar ‘O Cangaceiro’, filme pelo qual lutou bravamente nos estúdios da Companhia Vera Cruz, dizia com convicção que iria fazer o verdadeiro retrato do Brasil, pois o que havia de ‘original e bonito’ estaria na Bahia para cima. O Sul, ao contrário, dizia, já se havia ‘contaminado’ de hábitos, ‘da mentalidade e feição humana alienígenas’ (apud Bernardet & Galvão, 1983, p. 116). Ou seja, no Nordeste estaria o autóctone, o original, e no Sul o que havia de

¹⁷¹ Idem: ibidem, pág. 68.

¹⁷² MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

¹⁷³ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, pág. 131.

estrangeiro, tanto na mentalidade quanto nos hábitos e costumes, além da constituição física. Essa leitura perpassa o filme de Lima Barreto do começo ao fim, a ponto de marcar a escolha dos atores pelos ‘physiques de rôle’ que mais representasse essa razão dualista: um cangaceiro ‘autêntico’ e bravo, porém bárbaro, é negro, caracterizando a tal raça mestiça; seu opositor, é branco como os ‘alienígenas’ do Sul.’»¹⁷⁴

Ironicamente, o filme não passou de uma releitura do *western americano*: tipo de apropriação do faroeste no nordeste, filmado em São Paulo e com tom de melodrama épico.

Apesar da real desestruturação do sonho do cinema industrial, devido às diversas dificuldades acarretadas pelos equívocos de concepção e administração, os anos 1950 corresponderam no Brasil a um estilhamento de antigas formas de linguagem, inclusive cinematográfica. Eram os sintomas dos impasses de um meio cultural aturdido com os múltiplos rumos e o ritmo intenso das mudanças em que se via mergulhado¹⁷⁵. Havia na década de 1950, uma série de propostas de narrativas e imagens em disputa pela legitimidade dos projetos de identidade que poderiam definir a nação brasileira. No caso da companhia aqui analisada, acredito que a *Vera Cruz* representou a proposta de uma imagem de modernização radical, com o discurso amparado na idéia de progresso para o país através da alta tecnologia disponibilizada pela empresa paulista às suas próprias produções.

De fato, é possível observar que a proposta da burguesia industrial paulista era, acima de tudo, construir uma imagem da identidade nacional a partir do fortalecimento de sua própria realidade sociocultural, exposta ao longo da filmografia da companhia. Porém, como a realização de um cinema industrial, com linguagem universal e qualidade técnica impecável, havia malgrado antes mesmo do final da década de 1950, a mesma classe cinematográfica antes renegada pela companhia passou a se organizar contra a invasão cultural norte-

¹⁷⁴ TOLENTINO, Célia Aparecida. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: editora UNESP, 2001, pág. 67)

¹⁷⁵ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSP, 2001

americana através de comissões nacionais de cinema e investimentos numa produção menos mecanizada¹⁷⁶.

Esse processo de transição determinou a expressiva transformação na forma de construção e entendimento sobre a imagem que havia do Brasil em relação a sua identidade sociocultural. O foco da produção nacional muda e São Paulo deixa de ser o pólo cinematográfico, legando ao Rio de Janeiro esta função. O surto industrial-cinematográfico provocado pela criação da *Vera Cruz* fez acirrar o debate sobre a produção nacional como resultado de uma formulação mais de acordo com a realidade. De uma forma ou de outra, a *Vera Cruz* fortaleceu o papel que a produção nacional poderia desempenhar no embate com as produções estrangeiras, ao se propor valorizar e estabelecer o produto nacional no mercado mundial de cinema.

Paralelo ao movimento protagonizado pela *Vera Cruz*, nos anos 1950, começou a se organizar um grupo de jovens envolvidos com a idéia de criar um cinema nacional autêntico, que interferisse na construção de uma nova identidade político-cultural para o povo brasileiro. Essa geração, que antecipa o *Cinema Novo*, se articulou a partir de um tipo de crítica sobre o cinema brasileiro que não fazia parte das demandas anteriores. Instigados com a possibilidade de construção de um cinema livre dos ditames industriais - representante de padrões e linguagem muito distantes do contexto social, econômico e político brasileiro -, esse grupo investiu na produção dos filmes de autor, dispostos a debater de fato os problemas estruturais da sociedade.

Existia na época, como já foi mencionado, uma preocupação intelectual e política quanto ao tipo de representação que deveria ser fortalecida para que o Brasil pudesse, definitivamente, suprimir o ranço arcaico e colonial que emperrava o processo de modernização do país¹⁷⁷. Nessa conjuntura sócio-política e cultural, que vai da morte de Getúlio Vargas até o golpe militar de 1964, o Partido Comunista do Brasil (PCB) apareceu como um importante ator no campo das decisões político-culturais do país, adquirindo atuante papel na

¹⁷⁶ MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o estado*. Niterói: EDUFF, 1994

¹⁷⁷ Pedro Simonard em seu artigo *Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*, faz uma interessante investigação sobre a cultura política brasileira sob a qual se formou a geração que participou do movimento político-cultural conhecido como Cinema Novo. No texto o autor discute, especialmente, a relação entre as tendências ideológicas da *intelligentsia* e os movimentos culturais da época.

estruturação do projeto nacional-desenvolvimentista - tanto que a linguagem do *Cinema Novo* chegou a ser influenciada pelas formulações intelectuais deliberadamente marxistas. O tom do discurso pode ser sentido em organismos como o *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) e, mais tarde, no *Centro Popular de Cultura* (CPC) da *União Nacional dos Estudantes* (UNE)¹⁷⁸.

Como a questão colonial era um dos grandes temas políticos das esquerdas mundiais, juntamente com as guerras nacionais antiimperialistas, é interessante notar como a inserção das teses marxistas está diretamente ligada à nova postura da *intelligentsia* brasileira diante da cultura nacional-popular. Parte da comunidade artística e intelectual passou a se valer de elementos das esferas populares no intuito de resgatar o país da alienação e da dependência cultural, buscando também interagir mais com as demandas do povo brasileiro, que passaram a ser compreendidas de outra forma¹⁷⁹. Definitivamente contrários ao modelo proposto pela *Vera Cruz*, surge essa classe de cineastas que questionou a dependência do mercado brasileiro frente aos filmes importados e também a submissão da produção nacional à linguagem do cinema produzido em *Hollywood*.

Este era o cenário perfeito para o surgimento da revolucionária proposta que representou o *Cinema Novo* para a estrutura cinematográfica nacional. A explicação para a sobreposição de uma estética em relação à outra pode estar no fato de que, quando o cinema brasileiro atingiu aquilo que Bazin chama de *equilíbrio de um rio...*¹⁸⁰, entre as décadas de 1940 e 1950, os movimentos sociais, assim como a força da água no leito do rio, passaram a influir no ritmo e na linguagem da sétima arte.

Retomando a oposição apresentada por Bazin entre cinema-imagem e cinema-realidade, no caso da *Vera Cruz* e do *Cinema Novo*, é possível atribuir essa transição ao fortalecimento da proposta do cinema de arte em detrimento do cinema industrial. De acordo com as análises de Adalberto Müller em seu artigo sobre a *semiologia da realidade* de Pasolini¹⁸¹, o *Cinema Novo*

¹⁷⁸ PÉCAULT, Daniel. Os Intelectuais e a Política no Brasil – Entre o povo e a nação. São Paulo, Ática, 1990.

¹⁷⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

¹⁸⁰ BAZIN, André. Evolução da linguagem cinematográfica. Em: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: CERF, 1958, pág. 72.

¹⁸¹ MÜLLER, Adalberto. *Semiologia Selvagem de Pasolini*. SOCINE, Recife, 2004.

estava mais próximo da proposta de cinema de arte, ou cinema-poesia, do que do aspecto industrial e técnico da narrativa clássica do cinema industrial.

Essa problemática, sobre o caráter artístico do cinema em oposição a sua faceta industrial, foi vista por Pier Paolo Pasolini a partir da ressalva de que se trata de uma arte que se defini através de um processo análogo à realidade, pois permite, e interfere na construção de relações e significados. Sobre o conceito de *cinema-poesia* elaborado por Pasolini, sua grande questão está na necessidade de pensar o cinema através de uma *semiologia da realidade*, uma vez que *a realidade é um cinema em estado de natureza ou plano seqüência infinito*¹⁸². Em seu artigo, Adalberto Müller ressalta a importância da noção de cinema enquanto um código para se pensar os significados mais complexos da realidade. Esta definição de cinema como algo que não se afasta da realidade, que representa a realidade através da realidade vai se definir como uma *língua escrita da realidade*, na medida em que trata exatamente de sua produção e reprodução.

No caso, vale ressaltar que o cinema enquanto uma arte da representação estabelece *referências simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real*¹⁸³. Em relação aos filmes da *Vera Cruz*, há na narrativa algo de *extra-diegético*, que diz respeito à parte da narrativa não especificamente fílmica, mas exatamente ao conteúdo-expressão, ou seja, a materialidade que se dá para o que está sendo enunciado. Como em qualquer outra experiência cinematográfica, o cinema da *Vera Cruz* realizou-se através da projeção de imagens carregadas de indícios do contexto de produção: *tecnologia pesada articulada a modos de falar, de se movimentar, de entrar em contato; relações sociais, marginalidade e integração social entre outras coisas*¹⁸⁴.

Neste sentido, vale ressaltar que, o fato de Paulo Emílio propor uma análise a respeito da objetivação própria do cinema, distanciando suas interpretações de um encadeamento histórico prévio, reforça a noção de que há uma vinculação entre o que o cinema produz e a realidade social na qual se insere uma determinada produção audiovisual. Nesse sentido, a

¹⁸² Idem: ibidem.

¹⁸³ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, pág. 61.

¹⁸⁴ Idem: ibidem, p. 55.

relação entre cinema e realidade no sentido aprendido por Paulo Emílio, reivindica a noção de que no Brasil é arriscado pensar a história do cinema nacional sem levar em conta o atrelamento indissociável que há entre os processos socioculturais e a herança colonial deixada pelos mais de três séculos de dominação e ocupação que se deu no país.

Independente do aspecto artificial e excessivamente técnico atribuído ao cinema industrial da *Vera Cruz*, graças à imobilidade estética do enredo melodramático que impossibilitava o desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a sociedade, é fundamental o reconhecimento das imagens, das formas e dos valores desse repertório sociocultural, capaz de revelar o sentido que aquela elite industrial formulou sobre a sua própria identidade. A partir dessa breve análise sobre qual foi o principal ideário de nacionalidade reproduzido pela *Vera Cruz* durante a primeira metade da década de 1950, foi possível perceber a sua relevância para processo de construção do pensamento cinematográfico brasileiro em relação ao projeto de Modernidade proposto pelos intelectuais da época.

Acredito, portanto, que o tom discursivo apresentado no filme *Obras Novas- Evolução de uma Indústria*, torna explícita a escolha estética e narrativa do projeto industrial paulista para a identidade nacional. Como procuro estabelecer ao longo do próximo capítulo, o documentário analisado traz explícito o caráter nacionalista atribuído aos enredos filmados pela companhia, majoritariamente restritos a dois espaços sociais relevantes na construção do Brasil moderno: o espaço urbano-industrial, que retrata as transformações na paisagem social e também o processo de aparecimento de novas elites na cidade de São Paulo; e o espaço rural, com personagens inseridas no processo de êxodo e mecanização do campo.

III.

“Obras Novas - Evolução de uma Indústria”

O DISCURSO



De acordo com a discussão que procurei desenvolver nos primeiros capítulos, o cinema, enquanto arte de representação técnica, gera interpretações simbólicas interessantes sobre a visão de mundo de quem o expressa. Após a realização desta análise sobre as questões do contexto de produção, de lugar, momento de difusão e objetivo visado pela *Cia. Cinematográfica Vera Cruz* - indispensável para a percepção de como a construção da imagem de Brasil da companhia se manifestou -, apresento nesta terceira parte da dissertação uma decupagem detalhada dos planos do documentário *Obras Novas – Evolução de uma Indústria*, produzido pela companhia. O filme abrange de forma explícita as questões que, de acordo com os argumentos trabalhados até então, dão o significado para a materialidade do discurso modernizador e nacional-desenvolvimentista criado pela *Vera Cruz*.

O documentário *Obras Novas – Evolução de uma Indústria*, foi eleito como objeto para esta análise por ressaltar o ideário de nacionalidade em relação ao desenvolvimentismo modernizador explicitado no discurso imagético da *Vera Cruz*. Um discurso que apresenta, mais ou menos conscientemente, mais ou menos explicitamente, os ideais que guiavam uma determinada elite industrial durante a década de 1950.

Portanto, a partir de um esquema teórico de decupagem dos componentes que caracterizam as seqüências do filme, segundo uma unidade narrativa, busco transpor o que pertence ao visual para apresentar as ferramentas discursivas utilizadas nessa narrativa específica. Vale ressaltar que, apesar de estar partindo da análise de um único filme, este documentário se insere diretamente na proposta endossada pela *Vera Cruz* de documentar a vida brasileira em seus múltiplos aspectos¹⁸⁵.

Assim como as outras únicas três produções neste formato realizadas pela companhia – *Santuário, Painel e São Paulo em festa* –, *Obras Novas* obedece exatamente à mesma construção dos preceitos didáticos do *Documentarismo Inglês* pregado por Alberto Cavalcanti¹⁸⁶. O filme, que vincula imagens do ponto de vista da produção, dos aspectos

¹⁸⁵ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹⁸⁶ A influência do *Documentarismo Inglês* pode ser atribuída a Alberto Cavalcanti, importante cineasta da companhia que veio *importado* por Zampari e trouxe na bagagem a linguagem do *realismo social* a serviço de uma ética e de uma estética humanista, que resulta no cinema social. Ver: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

sociais, econômicos e industriais da realidade de São Paulo, articula imagem, som e montagem de forma que os objetivos da narrativa – apresentar a construção da indústria de cinema no Brasil e exaltar o contexto de crescimento econômico da cidade de São Paulo – fiquem didaticamente explícitos.

As seqüências¹⁸⁷, realizadas sob o cuidado da fotografia sóbria em cada plano¹⁸⁸, bem iluminada e contrastada, de alta qualidade técnica, evocam o esplendor que a modernidade trouxe para a realidade brasileira. Quanto à utilização da câmera em *Obras Novas*, ela segue, portanto, a mesma estrutura proposta na maioria dos filmes da *Vera Cruz: do geral para o particular, do particular para o geral, sem saltar pelos meio-termos, jamais um plano geral seguido de um detalhe sem a intercalação de um plano médio, jamais um travelling ou uma panorâmica interrompidos no meio do caminho*¹⁸⁹.

A construção narrativa da *Vera Cruz* privilegiou a harmonização dos elementos imagéticos, mesmo quando se arriscava numa linguagem de caráter mais realista. Sem deixar de apostar na estrutura clássica, as seqüências em *Obras Novas* se alternam entre campos e contra-campos, *plongées* e *contreplongées*¹⁹⁰, componentes do ângulo da imagem que incorporam novos significados à estrutura formal da narrativa. A intenção desta documentação não se trata apenas de descrever com clareza e elegância o processo de construção da indústria do cinema no Brasil, mas sim de, também, organizar as idéias a serviço do objetivo do filme, como uma lição educativa e cultural.

¹⁸⁷ O conceito de seqüência é utilizado para referir-se a um conjunto de imagens que formam o contexto da história e forma uma subdivisão da narrativa fílmica, com relativa unidade imagética. Vale resaltar que a narrativa clássica é formada por poucas seqüências, cada uma compreendendo uma etapa mais ou menos separada das outras, pelos acontecimentos que se desenvolvem ao longo do filme. Dentro de uma seqüência, pode haver lacunas de tempo, ou seja, elipses – eventos que fazem parte da costura do enredo, situações que se supõe ocorrer, embora não sejam mostrados na tela (CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006).

¹⁸⁸ De forma bem sucinta, é possível dizer que o plano é um segmento de filme contido entre dois cortes de filmagem da câmera. O plano é considerado a menor unidade fílmica, e costuma ser classificado de acordo com alguns critérios, como quanto à distância entre a câmera e o objeto filmado, o tempo de duração da filmagem, o ângulo da camera e o movimento da imagem (VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

¹⁸⁹ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, pág. 260.

¹⁹⁰ Em relação ao ângulo de um plano, há o *plongée* – palavra em francês que significa mergulho – em que o espectador vê a cena de cima para baixo; e o *contreplongée*, posição contrária à anterior, onde o espectador vê de baixo para cima (VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

Nesse sentido, desenvolvi ao longo deste capítulo uma análise estruturada a partir de uma decupagem, ou seja, da descrição técnica detalhada dos planos que constituem a narrativa do documentário. Para tanto, fiz uso de uma terminologia própria do cinema para descrever as partes constituintes da narrativa imagética. Importante esclarecer, portanto, que esta terminologia define a linguagem e os elementos que compõem a forma estética como foi realizada a filmagem das cenas¹⁹¹, no caso do documentário. A respeito desta decupagem, refere-se à diegético aquilo que faz parte do contexto interno da cena e extra-diegético a referencia aos elementos fora de campo, externos ao contexto da cena¹⁹².

Segundo Anne Goliot-Lété¹⁹³, o ato de trabalhar as imagens de acordo com a proposta aqui apresentada, consiste em aliar uma análise que parte do texto fílmico – com o propósito de destituí-lo, decompô-lo de seus elementos constitutivos – através da decupagem dos planos e seqüências, da música, do *off*¹⁹⁴, da luminosidade – a fim de obter o conjunto de elementos distintivos do próprio discurso do filme. Tanto que, segundo a autora, o *descosturar* da obra sugere os elos a serem estabelecidos entre os elementos isolados na imagem e a compreensão de como eles se tornam cúmplices no que se revela como o *todo significante* da narrativa audiovisual¹⁹⁵. Nesse sentido, a decupagem apresentada a seguir está associada a uma análise e interpretação sócio-histórica de trechos do filme que, segundo critérios definidos em função da abordagem sociológica desenvolvida ao longo dos capítulos anteriores, mereceram destaque.

¹⁹¹ Em relação à cena, este é um conceito utilizado para se referir a uma unidade de tempo e de espaço em que se desenrola um contexto específico dentro do filme. Neste caso, trata-se de uma unidade menor que a seqüência, mas ao contrário do que ocorre nesta, não ocorrem elipses numa cena. É possível dizer que a cena significa a menor unidade fílmica com significado completo (VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

¹⁹² HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP: [s.n.], 2003.

¹⁹³ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

¹⁹⁴ A narrativa em *off* é característica de um tipo de narração extra-diegética, ou seja, uma narração externa aos fenômenos que ocorrem durante a cena. A voz em *off* pertence a uma pessoa que não aparece no vídeo, que narra sem aparecer e surge de fora, como algo que está acima dos acontecimentos, onipresente (CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006).

¹⁹⁵ Idem: *ibidem*.

ABERTURA – SLOGAM DA VERA CRUZ

Apresentação do título: *OBRAS NOVAS – EVOLUÇÃO DE UMA INDÚSTRIA*.

A música orquestrada entra com os letreiros, mesmo tema do filme *Terra é sempre Terra* composto por Guerra Peixe. O motivo musical extra-diegético indica o tom acelerado de expectativa e revelação do enunciado. Logo, fica claro que a música é um acompanhamento retórico para a narrativa em *off* que costura a obra.

A Sequência inicial do documentário é de aproximadamente 50”. São 12 planos, montados através de uma edição dinâmica associada a uma decupagem clássica. As imagens sugerem um trajeto a ser percorrido dentro da cidade cenário, e conduzem o espectador até o ponto que surge a locução em *off*.

(Plano Geral¹⁹⁶) – Imagem da cidade vista de cima de um prédio. A câmera revela o olhar contemplativo com o qual o produtor vislumbra a cidade.

(Plano de Conjunto¹⁹⁷) – *Travelling*¹⁹⁸ lento em direção a avenida movimentada que, no plano anterior, aparece em segundo plano, lá embaixo.

(Plano de Conjunto) – Imagem de uma calçada movimentada do comércio, em *plongée*. Lê-se a placa *Vida Dubar*, na esquina direita – é possível, portanto, perceber na narrativa elementos que apresentam a cidade de São Paulo ao espectador.

(Plano Médio¹⁹⁹) – A câmera está posicionada na esquina do *Hotel Central*. Os carros seguem em sua direção, e fazem a curva antes de atingi-la.

¹⁹⁶ O plano geral é uma variação de distância do plano que representa o enquadramento máximo do ambiente reproduzido, ou seja, uma imagem do todo – cidade, selva, campo etc (HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003).

¹⁹⁷ O plano de conjunto enquadra o ambiente reproduzido de forma ampla, mas no entanto não tão completa como no plano geral. Ele mostra um ambiente, como uma sala, um quarto (VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

¹⁹⁸ O movimento realizado pela câmera durante o *travelling* é panorâmico, a câmera se movimenta, e o ângulo da filmadora também, enquanto capta as imagens sem cortes (HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003).

¹⁹⁹ O plano médio significa o enquadramento de corpo inteiro (VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

(Plano Médio) – Em *contreplongée*, este plano fotografa uma ladeira, carros e pedestres passando em frente à câmera, dando a sensação de movimento e correria nas ruas da cidade.

(Plano de Conjunto) – Imagem de uma avenida movimentada. A câmera está posicionada de modo que seja possível perceber que o seu olhar capta os carros que surgem por vários ângulos. De repente, um ônibus atravessa a imagem da câmera, e quando ocupa toda a tela de um lado a outro, a imagem corta²⁰⁰. O recurso ameniza o corte seco, sugerindo a fusão²⁰¹ das imagens.

(Plano Médio) – Câmera capta o movimento acelerado que um caminhão faz na rampa de saída de um viaduto, em *contreplongée*. Em segundo plano, é possível ver alguns *arranha-céus*.

(Plano de Conjunto) – Olhar da câmera em *travelling*, acompanha um garoto que corre pela calçada movimentada.

(*Plongée*) – Contra-plano da imagem do viaduto, os carros passam em direção a câmera.

(Plano Sequência²⁰²) – A próxima sequência apresenta cinco imagens consecutivas de prédios altos em *contreplongée*. Os dois primeiros aparecem em primeiro plano, enquanto que os dois segundos estão em segundo plano.

(Plano Sequência) – Esta panorâmica vertical²⁰³ começa no topo de um prédio e se inclina em *plongée*, ou seja, de cima para baixo. Quando a imagem enquadra a avenida que passa na base do edifício, a imagem suspende o olhar para um plano geral da cidade.

(Plano Fechado²⁰⁴) – Monumento da Liberdade.

²⁰⁰ O corte pode ser encarado de duas formas. No plano cinematográfico, significa literalmente o corte, ou a interrupção do registro feito pela câmera. Quanto ao plano fílmico, acontece um corte quando há descontinuidade da imagem mostrada na tela, correspondendo a uma mudança de planos, possivelmente com enquadramento e angulação diferentes (Idem: ibidem).

²⁰¹ A fusão ocorre quando há uma passagem gradativa, com sobreposição, de uma imagem para outra (Idem: ibidem).

²⁰² O plano sequência ocorre quando a imagem se desloca para outros ângulos além do original; apesar de a câmera estar parada (Idem: ibidem).

²⁰³ A panorâmica vertical é o movimento frontal que a câmera realiza, de baixo para cima (Idem: ibidem).

²⁰⁴ O plano fechado, que enfatiza o *close* no detalhe, ou seja, o máximo de aproximação da lente – *zoom in* (Idem: ibidem).

De repente, a voz em *off* surge dizendo:

Assim é São Paulo, o maior centro industrial da América Latina. São Paulo das suas ruas formigantes, cheias de gente trabalhadora. Com suas avenidas esplêndidas, seus parques requintados e seus edifícios imponentes.

Realizado em 1953, *Obras Novas* foi dirigido por Lima Barreto e apresenta um enredo sobre o projeto de construção dos estúdios da *Vera Cruz* em imagens preto e branco de São Paulo e da obra em São Bernardo do Campo, com duração de 18 minutos. Lima Barreto é um cineasta importante na história da *Vera Cruz*. Responsável pela direção, produção e roteiro de *O Cangaceiro*, um dos principais filmes realizados pela companhia, foi um diretor preocupado com a questão da *brasilidade* nos seus filmes - discurso que absorveu de Paulo Emílio, com quem manteve certo diálogo, segundo Valéria Angeli Heim²⁰⁵.

De fato, o filme está inserido numa contextualização determinante para a sua afinidade com o tema da modernidade no Brasil. A seqüência de imagens que ilustra a narrativa em *off* acompanha o ritmo de montagem dos cortes. A fotografia aproveita a luz externa. A forma de linguagem utilizada, portanto, acrescenta dados estéticos precisos para a definição do próprio projeto de construção dos estúdios *Vera Cruz*.

(Plano de Conjunto) – Rua do centro da cidade lotada de pedestres em *plongée*. Senhores de casaca, gravata e chapéu conversando, poucas mulheres circulando.

(Plano Americano²⁰⁶) – Homens passando em frente à câmera, uns olham diretamente para o foco enquanto caminham, outros riem e passam fingindo não perceber a filmagem.

(Plano de Conjunto) – Prédios, o Hotel Claridge e a imagem de uma praça, em primeiro plano.

²⁰⁵ HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003.

²⁰⁶ O plano americano enquadra a imagem do joelho para cima (VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994).

(Plano de Conjunto) – O Monumento da Liberdade em segundo plano, algumas crianças brincando livremente, em primeiro plano, enquanto os carros aparecem circulando a praça. Altos edifícios aparecem ao fundo.

(Primeiro Plano²⁰⁷) – Panorâmica vertical que vai da base até o topo de um prédio. Sequência inicia uma montagem de imagens semelhantes, de prédios, em *contreplongée*. O locutor retoma a sua narrativa.

***A cidade do crescimento mais rápido de todas as cidades do mundo.
Novas casas, novas ruas, novos bairros.***

(Plano de Conjunto) – Obra de um prédio em *contreplongée*, com duas casa antigas em *primeiríssimo plano*²⁰⁸. A cena da a impressão de imponência do prédio em relação as casas, artifício muito usado nas produções da *Vera Cruz*.

(Plano de Conjunto) – Casas em construção cortadas por uma rua também em construção.

(Plano Geral) – Travelling do Conjunto Habitacional.

(Plano de Conjunto) – Prédio inacabado em segundo plano, dois operários passam em primeiro plano na frente do edifício.

Essas imagens dão a dimensão do crescimento da cidade. São cenas que ilustram o *off*, que anuncia:

***Novas fábricas, novos edifícios alargam a periferia da cidade ao longo
das grandes rodovias de saída.***

Trata-se, portanto de um filme que fala dele mesmo, ou, das possibilidades que o tornaram real e factível. O documentário, no caso, permite que a questão da produção da

²⁰⁷ O primeiro plano, que enquadra no detalhe, mas não tão focado como o plano fechado, também representa a ênfase numa determinada imagem dentro do enquadramento recortado pela lente – em oposição ao contra-plano, imagem em que parte do contexto mostrado em cena não se destaca em primeiro plano, e aparece mais como um detalhe da própria história. Nesse caso, enquadrar é a ação de selecionar determinada parte do cenário para que esta apareça na tela, e não o cenário todo (Idem: *ibidem*).

²⁰⁸ No caso do *primeiríssimo plano*, trata-se de uma unidade fílmica que mostra uma pequeníssima mostra de um detalhe, como, por exemplo, o rosto de uma pessoa ou a sua boca (Idem: *ibidem*).

narrativa apareça através das associações imagéticas do filme, desvendando os segredos de seu dispositivo enunciativo²⁰⁹. Ou seja, a narrativa extra-diegética do filme *Obras Novas*, em que o locutor é um comentador externo da instância narradora, denuncia o desdobramento do discurso enunciado. Em *A ordem do discurso*²¹⁰, Foucault explicita que esta estrutura é sociologicamente importante porque revela a forma como uma sociedade discorre e pensa a si mesma e ao mundo que a cerca. Através do discurso, portanto, é construída a representação da realidade.

Para Foucault, os discursos devem ser tratados como um conjunto de acontecimentos discursivos, possuindo, portanto, uma materialidade: os discursos possuem um lugar específico dentro do processo social e consistem na relação, coexistência, dispersão, acaso, descontinuidade, recorte e acumulação que se produzem como efeito de e em uma dispersão material²¹¹. Por ser uma forma de materialidade, os discursos criam realidade, transformam e recriam o mundo constantemente. Eles não são feitos para que se acredite neles, mas para *obedecer e fazer obedecer*, segundo Foucault.

O documentário apresenta de saída, portanto, o discurso que norteia o projeto da *Vera Cruz*. Um discurso amparado no crescimento da cidade de São Paulo em função de sua adesão à Modernidade. O nascimento da *Vera Cruz* enquanto indústria do cinema foi anunciada com grande otimismo. Os jornais consideravam a companhia como a maior esperança de futuro para o cinema brasileiro, como exemplifica Valéria Angeli Heim:

“Anuncia-se para o próximo mês de outubro, em São Paulo, num circuito de 15 cinemas, encabeçado pelo cine Marabá, o lançamento do primeiro filme da Companhia Cinematográfica Vera Cruz: Caiçara. Eis aí uma notícia auspiciosa que entusiasmará a todos os que acreditam no futuro do cinema brasileiro...”

...Atualmente, o capital da Vera Cruz é de dez milhões de cruzeiros, mas será brevemente elevado para vinte milhões. Seus acionistas são:

²⁰⁹ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

²¹⁰ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

²¹¹.Idem: *ibidem*.

Francisco Matarazzo Sobrinho, Franco Zampari, Paulo Álvaro de Assumpção, Sophia Lebre de Assumpção, Tex Kemeny e Cia., Hernani Lopes, Luiz Maiorana, José Augusto Belluci...

...o equipamento da Vera Cruz nada deixa a desejar, o que lhe permitirá produzir filmes do mais alto teor técnico e artístico”.

“... Novembro está sendo rico de realidades e de promessas no campo da cinematografia. Uma das notícias mais gratas, que rapidamente repercutiu por todo o estado e pelo Brasil inteiro, foi a fundação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, que sob a responsabilidade industrial da vários capitalistas bandeirantes, funcionará, a partir de janeiro, com Alberto Cavalcanti na chefia geral de produção e na direção artística.”²¹²

Dando prosseguimento ao texto imagético do documentário:

(Plano Seqüência) – Corte seco para a seqüência em travelling giratório 360° que enquadra alguns edifícios. Como se eles estivessem cercando os limites de visão da câmera, em *contreplongée*. São mais de 20 andares em cada prédio, vistos de baixo para cima, num ângulo desfocado que, girando, dá o ritmo da narrativa em *off*.

O movimento panorâmico em 360° se funde ao plano aberto que, do interior de um carro, filma o trajeto de saída pela Via Anchieta.

A grandiosa Via Anchieta, que liga São Paulo com o mundo, através do Porto de Santos, é testemunha dessa incomparável expansão industrial.

²¹² Jornal de Piracicaba – 10/09/1950 In HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003, pág. 43

(Plano Sequência) – A cena que segue lembra a linguagem dos *road movies*, com imagens em movimento. A câmera registra rapidamente o acostamento da Via Anchieta, ocupado pelo comércio. De repente, o olhar da câmera se volta para o rumo da estrada. O carro entra à direita. A voz em *off* anuncia:

E ali, quilometro 18, a entrada de São Bernardo do Campo, ergue-se uma nova indústria: o cinema.

A sequência continua sem cortes, e a câmera segue a curva. Entra o motivo musical, o mesmo da abertura – elemento extra-diegético. A sentença do narrador encerra a parte introdutória do documentário, para enfim, apresentar o grande empreendimento, com cenas externas do terreno. Logo, o tema musical se apaga por detrás da imagem, ficando praticamente imperceptível. O *off* anuncia:

É um conjunto impressionante de construções, o maior do gênero em terra brasileira.

A noção de que se tratava de uma grande obra a ser realizada é perceptível. O projeto inicial da construção previa uma estrutura de 140 metros de comprimento, 40 de largura e 14 de pé direito, que ficaram incompletos – espaço suficiente para abrigar os estúdios e, nas laterais, três andares para as atividades da produção²¹³. Essas eram as mesmas características que moldaram os estúdios americanos, especialmente até a década de 1930.

A narrativa do documentário sofre uma alteração. Os planos ficam mais longos, as imagens desaceleram e entram num ritmo mais detalhista em relação à estrutura montada para abrigar a indústria do cinema.

(Plano de Conjunto) – Placas da estrada em destaque, e a imagem da companhia ao fundo, em elevação.

²¹³ HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003.

(Plano Médio) – A câmera acompanha a chegada do carro aos estúdios, e o espectador pode ter a noção da grandiosidade do projeto. A música volta ao tom grave, num orquestramento crescente.

(Plano Geral) – Panorâmica em travelling dos estúdios.

(Plano Geral) – Panorâmica de outro ângulo do terreno.

(Plano Geral) – Panorâmica aérea da obra e dos estúdios menores que, em 1953, quando o filme foi finalizado, já estavam prontos.

Os estúdios que são o destaque da filmagem de *Obras Novas*, começaram a ser construídos a partir de *Tico-Tico No Fubá*. Antes, segundo o depoimento de Fernando de Barros, que substituiu Alberto Cavalcanti na função de produtor geral da companhia, a *Vera Cruz* era mais simplória: composta por um estúdio de som, sala de projeção, um pequeno estúdio de filmagem e um antigo galinheiro transformado em carpintaria, camarins e restaurante²¹⁴. A dificuldade de produzir em grande escala a partir de uma estrutura considerada tão precária, levou a companhia a investir na construção de uma cidade cenográfica inteira.

De fato, a quantidade de investimentos denuncia a visão empresarial que guiou o empreendimento. Matarazzo Sobrinho, por exemplo, embriagado com ideal de modernização do cinema brasileiro, entrou como sócio no capital da *Vera Cruz* ao ceder parte de seu terreno, uma grande gleba entre a Via Anchieta e a pequena cidade de São Bernardo do Campo, ao empreendimento. De acordo com dados apresentados por Valéria Angeli Heim, sua colaboração visava, sobretudo, a valorização da região, *a exemplo do que ocorreu em Hollywood, subúrbio de Los Angeles, milagrosamente transformado num dos mais valorizados bairros do mundo graças à instalação de uma indústria cinematográfica no local*²¹⁵.

Existem, portanto, regras de uso do discurso que estão subjugadas à questão da *autoria*, do *lugar* de que se fala e *onde* se fala *com quem* se fala, *quando* se fala. Conforme Foucault:

²¹⁴ Idem: ibidem.

²¹⁵ Idem: ibidem, pág. 18.

*ninguém entra na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo*²¹⁶. A narração continua:

(Plano Seqüência) – Imagem panorâmica dos estúdios em plano médio. O olhar da câmera cresce e amplia para plano geral do terreno. A voz em *off* enfatiza:

Em 1949, começou a história da Vera Cruz. É a história de um ideal que se realizou.

Em apenas três anos de atividade, a realidade é essa.

Seqüência de clipes de abertura dos filmes da *Vera Cruz*. O narrador esclarece as imagens ao anunciar:

Filmes brasileiros aplaudidos pelo público brasileiro.

Na seqüência, um clipe dos cartazes: *Terra é sempre Terra; Ângela; Tico-Tico no fubá; Sai da frente* com Mazzaropi; *Appassionata; Veneno; Nadando em Dinheiro; Esquina da Ilusão; Família Lero-lero; Uma pulga na balança; Luz Apagada e Candinho.*

Filmes brasileiros que conquistaram as platéias do mundo.

Este enunciado é a deixa para um segundo clipe de cartazes, dos filmes: *Na Senda do Crime; É proibido beijar; Caiçara; O Cangaceiro e Sinhá Moça.*

(Plano Médio) – Imagem dos prêmios em destaque, exibidos numa espécie de bandeja giratória. O tema musical atinge o seu ápice e termina em consonância com o corte da cena.

(Plano de Conjunto) – Vista de um pasto onde alguns peões guiam uma manada de vacas.

²¹⁶ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

A locução que entra é feita na voz de uma mulher, tom que muda o viés da narrativa. A nova voz, na verdade, entra para criar uma atmosfera de passado, de lembrança, ao anunciar:

Sim, em 1949, o pasto dos animais e as matas da antiga fazenda se alongavam ainda por aí, quando se preparou o terreno para erguer os estúdios primitivos que ainda hoje existem.

(Plano de Conjunto) – Homens capinando em *contreplongée*.

(Plano Fechado) – Close na capinação.

((Plano Seqüência) – A imagem do primeiro estúdio ao fundo, e operário passando. A câmera faz um travelling que acompanha o caminho do homem. Corte Seco.

(Plano de Conjunto) – Imagem de um avião e homens transportando a maquinaria. A voz feminina em *off* esclarece:

Chegado por via aérea, no começo das atividades da Vera Cruz, o material, em menos de 50 dias, foi posto a funcionar.

(Plano de Conjunto) – Homens transportando o equipamento para uma caminhonete.

(Plano Médio) – Homens desempacotando o maquinário. Essa ação complementa a imagem anterior, descrevendo as etapas da chegada do material aos domínios da *Vera Cruz*.

(Plano Seqüência) – Travelling em *plongée* de uma máquina de exibição funcionando.

(Plano Fechado) – Close no equipamento e no filme rodando dentro da máquina.

(Plano Fechado) – Close em um técnico manuseando um holofote.

(Plano Médio) – Técnico fazendo o movimento de um travelling com a câmera.

(Plano Médio) – Técnico revelando uma película.

(Plano Fechado) – Close no equipamento de som.

Essa parte do documentário é especialmente paradigmática, no sentido de que há uma referência direta ao processo de produção do próprio filme. A exibição desses breves *takes*

surge como mecanismos de informação, para que o espectador saiba de fato quais eram os equipamentos e a força de trabalho que davam forma às produções. É sabido que todo filme é produto cultural inscrito em uma determinada realidade. Esse documentário expõe de maneira explícita as características do empreendimento – revela as preocupações técnicas e estéticas que foram postas em prática na *Vera Cruz*.

Nesse sentido, o documentário em questão reforça algumas contradições devidamente dirigidas à companhia. Em termos estéticos, a *Vera Cruz* se atrapalhou um pouco quando insistiu em associar a estrutura clássica cristalizada por *Hollywood* a uma linguagem nacionalista de padrão internacionalista. A necessidade de divulgar a intenção por trás da criação da companhia é clara: mensagem informativa, este formato inaugurado pela *Vera Cruz* no Brasil transmite o nome e a imagem do produto²¹⁷.

A empresa tinha explicitamente a idéia de realização de um cinema mais especializado, menos artesanal, pois assim venderia mais e sua aceitação por parte do público seria imediata. Jean-Claude Carrière, em *A linguagem secreta do cinema*, explicita que a técnica cinematográfica é, dentre os produtos culturais, o que tem a sua função de reprodutibilidade técnica assimilada mais facilmente pelo público - pois a exibição de imagens em movimento é um processo imediatamente absorvido pelo inconsciente coletivo²¹⁸. Essa condição transforma o cinema em um meio de comunicação com força argumentativa, capaz de ser vinculada a partir de tipos estratégicos característicos.

A estratégia da *Vera Cruz* com este formato de documentário é divulgar o seu produto, o seu ideal, a sua construção. A discussão realizada anteriormente sobre o contexto que proporcionou a estrutura criada pela *Vera Cruz* para a produção de suas películas, revelou o tom desenvolvimentista enfatizado. E para tanto, foi feito uso de uma estratégia bastante específica: a locução em *off*, por exemplo, que comenta as imagens descritivas através de uma voz sem rosto e de um lugar não especificado; a fotografia em claro escuro rebuscado, uma luz trabalhada pelo refletor, pelo rebatedor e pelos filtros. Tanto que os cinco planos seguintes do documentário são imagens referentes aos processos técnicos da produção de cinema.

²¹⁷ VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994, pág. 108.

²¹⁸ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

(Plano Fechado) – Close em câmera para efeitos especiais.

(Plano Fechado) – Fusão com a imagem e m close de um aparelho de revelação.

A voz em *off* acompanha cada plano, numa narrativa retórica excessiva. Pois as imagens, de alguma forma, são bastante explícitas quanto à atenção para a questão técnica.

Equipamento eletrônico, lâmpadas e arcos elétricos, câmeras de filmagem, máquinas editoras, gravadores de som, câmeras para efeitos especiais, aparelhos complicados que exigem atenção de técnicos altamente especializados.

(Plano Médio) – Perfil do rosto de um técnico, em primeiro plano, que observa uma exibição extra-campo.

(Plano de Conjunto) – A câmera em *plongée*, capta o trabalho de três técnicos sentados em mesas de controle.

O *off* feminino segue apresentando as cenas. Segundo Michel Chion²¹⁹, ele funciona como a voz do Saber e do Poder no cinema, pois transborda e, ao mesmo tempo, proporciona sentido às imagens. O comentário explicativo vai nomeando as imagens, máquina por máquina.

Enquanto os estúdios se elevavam, as equipes eram postas nos exteriores da primeira película: Caiçara.

Seqüência dos planos finais do filme *Caiçara*, momento em que a heroína interpretada por Eliane Laje, se entrega ao marinheiro charmoso na atuação de Mario Sérgio, galã da época. Os planos seguintes respeitam a ordem de produção apresentada pela narrativa em *off*.

Começam a ser projetados nas mesas dos arquitetos os primeiros cenários, criando os ambientes exigidos pela ação.

²¹⁹ Editions des Cahiers du Cinéma, 1982.

(Plano Fechado) – Imagem de uma mão projetando uma igreja em cima de uma mesa de desenho profissional.

(Plano Fechado) – Imagem de uma planta sendo desenhada em *plongée*.

A voz em *off* do locutor masculino reaparece e se junta à narrativa da voz feminina que descreve as estruturas do estúdio.

Depois, posto de lado o lápis, a imaginação do artista conhece a realidade, e surgem as maquetes. São fabricados os móveis.

(Plano Seqüência) – Uma cena em enquadramento médio do artista construindo uma maquete. Breve *travelling* lateral para a esquerda que enquadra o rosto do artista.

(Plano de Médio Conjunto²²⁰) – Imagem de uma marcenaria cheia de trabalhadores.

(Plano Seqüência) – Close em movimento de *travelling* que vai do rosto às mãos do artesão, que está finalizando uma ornamentação.

(Meio Primeiro Plano²²¹) – Operário dando o acabamento em uma parede de azulejos.

(Plano Americano) – Câmera acompanha em *travelling* o movimento de um ferreiro que solda uma peça.

(Meio Primeiro Plano) – Homem atarraxando uma lâmpada em lustre pomposo.

A narrativa agora se apresenta em alternância, homem e mulher assumem juntos o roteiro da apresentação.

Carpinteiros, pedreiros, ferreiros, eletricitas, tapeceiros, costureiras, pintores e decoradores entram em ação para imitar a realidade,

²²⁰ O plano de médio conjunto, onde o ambiente fica em referência (VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994).

²²¹ No meio primeiro plano, a imagem enquadra da cintura para cima (Idem: *ibidem*).

criando os maravilhosos ambientes da ilusão e do sonho cinematográfico.

Os planos que ilustram essa fala são:

(Plano Fechado) – Tapeceiro finalizando uma cobertura de sofá.

(Plano de Médio Conjunto) – Em *plongée*, costureira manuseando uma máquina.

(Meio Primeiro Plano) – Pintor faz o acabamento de um ornamento.

(Plano de Médio Conjunto) – Dois homens montando um cenário em estúdio.

Após essa seqüência de imagens, o corte seco faz uma ruptura na narrativa e desloca o espectador para a parte externa do conglomerado empresarial da *Vera Cruz*.

(Plano de Conjunto) – Operários levantando as estruturas de um dos prédios cenográficos da mini-cidade planejada pela companhia. A câmera inicia um *travelling* em que o olhar contorna a construção até o topo, quando fica claro que se trata da torre de uma igreja.

Nesta seqüência, a cena foi filmada com a câmera na mão – artifício destoante da estrutura enrijecida privilegiada pela linguagem clássica da maioria dos filmes da *Vera Cruz*. De repente, o motivo musical reaparece num crescente. A voz em *off* masculina reassume definitivamente a narrativa, e faz referência aos filmes rodados naquele cenário.

Na Vera Cruz, para a filmagem ao ar livre, constroem-se cidades, erguem-se igrejas e todos se lembram das cenas inesquecíveis que se desenrolaram em Tico-Tico no Fubá, em Sinhá Moça. Por aqui passou um circo, com multidões aplaudindo.

(Plano Seqüência) – *Travelling* curto da coxia dos cenários externos, visão da parte de dentro das estruturas cenográficas. A cena foi feita durante algum intervalo das filmagens, pois há atores e equipe de produção, sentados paralelamente em bancos dispostos em frente a grandes mesas de madeira. Neste momento, a música é quase imperceptível.

Seqüência do filme *Sinhá Moça* em que os escravos comemoram o fim da escravidão.

Estilo *flash back*, a seqüência apresenta uma cena filmada em frente a mesma igreja que no plano anterior estava sendo levantada pelos pedreiros. Esta cena é acompanhada pela intensificação do tom da música original da cena, enquanto o *off* relembra que:

Por aqui passaram os escravos jubilosos que festejavam a sua libertação.

A respeito de *Sinhá Moça*, filme ao qual o documentário faz referência direta nesse momento, a questão da identidade aparece na vontade de retratar um ato de adequação do Brasil aos ideais liberais. Esta experiência do nacionalismo está em *Sinhá Moça*, assim como em *O Cangaceiro*, *Caiçara* e *Terra é Sempre Terra*. De certo que o aspecto nacional da empresa não se mantém sozinho e escapa na tentativa de impor um padrão de qualidade voltado para a conquista do mercado internacional. O que chama a atenção dos críticos é a excessiva preocupação da *Vera Cruz* com a elegância, o acabamento, o diálogo bem escrito e bem dito. Representações que pouco tinham a ver com os hábitos usuais do brasileiro.

De fato, a questão do estilo é algo a ser considerado quando se trata de analisar a *Vera Cruz*. O estilo adotado pela companhia tem a ver com os seus acabamentos, com os retoques que davam o movimento para que a arte cinematográfica pudesse imitar a realidade, criando aquilo que eles acreditavam ser *os maravilhosos ambientes da ilusão e do sonho cinematográfico*. A necessidade de adaptação ao modelo industrial estrangeiro era uma espécie de fetiche pela dita qualidade técnica. Tanto que o locutor logo anuncia:

Mas a luz é a alma do cinema. E tremendas forças elétricas têm que serem mobilizadas para alimentarem as lâmpadas que se acendem nos estúdios.

(Plano Seqüência) – Close em primeiríssimo plano de um gerador de energia, que abre para um plano geral da máquina.

(Plano Fechado) – Fusíveis em destaque.

(Plano Fechado) – Holofotes.

(Plano de Médio Conjunto) – Homens trabalhando com uma caldeira, em *plongée*.

(Plano Fechado) – Mãos consertando uma máquina.

(Plano Médio) – Roda de serralheria girando, em concordância com o ritmo do tema musical de abertura que aumenta num crescente.

Nesse momento do documentário, tive a impressão de que estava assistindo a uma apresentação orquestrada das imagens. Como se a linguagem descritiva desse lugar a uma sincronização sistemática dos fotogramas em ritmo de balé – representação de um enredo ou tema através da dança. A montagem assume a supremacia da narrativa, explicitando o cuidado acadêmico que estabelece uma correlação necessária entre o bom cinema e o preciosismo dos cortes em sucessão dinâmica.

O balé segue em montagem alternada de cenas que ilustram a narrativa em *off* e acompanham a música.

Oficinas completas fabricam e concertam os mais variados utensílios.

Como holofotes, carretéis e sincronizadores.

(Plano Americano) – Serralheiro trabalhando.

(Plano de Médio Conjunto) – eletricitas trabalhando na oficina, em *plongée*.

(Plano Sequência) – Breve *travelling* dos holofotes alinhados em fila no chão.

(Plano Fechado) – Carretel em close.

(Plano de Médio Conjunto) – Imagem em *plongée* de um sincronizador em primeiro plano, girando em cima de uma bandeja.

(Plano Fechado) – Carretel girando no chão em *plongée*.

A próxima cena é bastante inusitada para os moldes de narrativa da *Vera Cruz*. Fusão de várias imagens do mesmo sincronizador, formando um caleidoscópio – imagem meio surrealista, em oposição à linguagem clássica muitas vezes privilegiada pela companhia.

(Plano de Médio Conjunto) – Operador edita película em *plongée*.

E de todo esse esforço, surgem mais películas, mais continuidade no trabalho, mais esforço para que o cinema brasileiro seja uma realidade.

(Plano de Médio Conjunto) – *Making of* de externa filmada em *Terra é sempre Terra. Travelling* da imagem sendo filmada, atores encenando, cinegrafista e diretor trabalhando, cercados por assistentes, pontas e curiosos.

(Plano de Médio Conjunto) – Filmagem em estrutura de estúdio de uma cena de estrada em *Terra é sempre Terra*. O plano mostra os efeitos empregados para a ambientação, cenários e iluminação. A imagem é cortada por dois carregadores que passam em frente à câmera levando um fundo de cenário – ação que introduz o corte para o próximo plano. A voz relata:

Maiores estúdios têm que ser construídos, iguais aos maiores do mundo e a Vera Cruz se iguala com seus modernos palcos de filmagem ao que de melhor existe.

De fato, quanto ao ganho do ponto de vista técnico em razão da estrutura que foi montada, nunca houve um estudo ou crítica que questionasse a importância da *Vera Cruz* nesse aspecto. O capital investido na construção foi feito a fim de poder proporcionar às produções internas um conjunto de aspectos técnicos impressionante. O custo da manutenção era, também excessivamente alto e custou o futuro da companhia, como já foi dito. Mas, Franco Zampari era categórico quando defendia o seu sonho do cinema industrial materializado na *Vera Cruz*:

“É loucura, diziam os jornais, é roubalheira! Simplesmente nenhum filme poderia custar tanto no Brasil. Mas custava, e não era roubo. Simplesmente nós queríamos um cinema de padrão internacional. No início, antes da entrada de Cavalcanti para a Vera Cruz – não tínhamos

a menor idéia do que iríamos fazer. A única coisa clara é que queríamos um cinema de padrão universal, bem-feito, bem acabado, diferente das porcarias que se faziam então no cinema brasileiro”²²².

A *Vera Cruz*, de certo, fez funcionar estúdios de imagem e som similares aos mais equipados do mundo. Esse fenômeno, acredito, está objetivamente apresentado nesse curta-metragem documentário intitulado *Obras Novas- Evolução de uma Indústria* pela ênfase numa narrativa retórica sobre a grandiosidade técnica do empreendimento, em busca do aperfeiçoamento de serviços de laboratório para cinema.

A narrativa, a partir de então, sofre uma nova quebra, como se o documentário estivesse entrando em seu terceiro e último momento.

E a terra é revolvida pelas máquinas. Abatem-se árvores. Sugam-se os prados, constrói-se.

(Plano Fechado) – Carretel girando em altíssima velocidade, igual ao ritmo do som extradiegético. Sensação de fusão, apesar do corte seco, com o plano seguinte.

(Plano Fechado) – Close na roda do caminhão, que revolve a terra para assentar o terreno.

Esta seqüência é interessante. São planos consecutivos de desmatamento. A idéia de que era preciso construir, modernizar, acabar com o ar rural do país e submetê-lo a uma renovação em nome dos valores desenvolvimentistas fica clara nessa montagem. Essas cenas são enfatizadas pelo tom grave da voz em *off*, que descreve a ação destrutiva, essencial para que fossem construídos os estúdios da *Vera Cruz*.

(Plano de Médio Conjunto) – O caminhão inteiro é enquadrado pela lente da câmera, derrubando uma árvore estrondosa.

(Plano de Conjunto) – Trator derrubando uma árvore.

²²² HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP : [s.n.], 2003, pág. 29.

(Plano Fechado) – Árvore enquadrada tomba para a esquerda.

(Plano Fechado) – Árvore tomba para a direita. O balé das árvores. Montagem alternada se repete. Árvore tomba para a esquerda, árvore tomba para a direita.

(Plano de Conjunto) – Árvore tomba em direção a câmera.

(Plano Seqüência) – *Travelling* que enquadra o trator, se desloca para direita e acompanha o tombamento total da árvore derrubada.

(Plano Fechado) – Esta seqüência termina com o close de cima para baixo, em *contreplongée*, da terra revolvida pelo caminhão.

(Plano de Médio Conjunto) – Imagem geral do trator.

Essas ações são justificadas pelo *off*, que diz:

Aqui será um novo palco, com uma superfície de mais de 8 mil metros quadrados.

(Plano Seqüência) – *Travelling* que se desloca para a esquerda, da raiz até o topo de uma árvore derrubada.

(Plano de Conjunto) – Galpão cheio de material de construção.

Com parte do material de construção já pronto, começam as escavações para os fundamentos.” (7’14”)

(Plano Fechado) – Close na escavação, enquadramento na terra e no movimento da picareta.

Da seqüência inicial, que apresenta a cidade de São Paulo, até este último plano descrito decorrem 7’14”. A partir daí, a voz em *off* desaparece. O enfoque dos próximos 11’17” está totalmente voltado para a montagem das imagens, num balé regido pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo cujo os bailarinos são os operários, enquadrados realizando movimentos que encaixam na narrativa e no compasso musical.

O ritmo da montagem se intensifica e desacelera de acordo com o tom da música extradiegética. As imagens são peças de um espetáculo: a construção do principal estúdio da *Vera Cruz*. Nessa seqüência, montagem de representações é feita a partir da sucessão rápida dos planos, em sua maioria são fixos. Os *travellings* e panorâmicas também são utilizados apesar dos espaços estáticos, temporalizados e fragmentados.

O balé final de cenas da obra é muito bonito e esteticamente cuidado. São planos que vão das escavações até a finalização do telhado e acabamento interno. Alguns planos encerram a narrativa imagética do documentário.

(Plano Seqüência) - *Travelling* da base do prédio até o telhado, noção da grandiosidade da estrutura.

(Plano de Médio Conjunto) – Imagem de uma árvore plantada no terraço do estúdio, em *contreplongée*.

(Plano Fechado) – Máquina de chope, manuseada por alguém que enche as tulipas que vão aparecendo.

(Plano Americano) – Imagem do brinde em que aparece Zampari, Matarazzo, Ilka Soares e outros.

(Plano de Médio Conjunto) – Homem segurando uma jarra, enquanto os operários brindam para a câmara em segundo plano.

(Plano de Médio Conjunto) – Contra-plano da mesma cena.

(Plano Geral) – Estúdio erguido.

(Plano de Conjunto) – Lateral do estúdio.

(Plano Geral) – Panorâmica do estúdio e segundo plano. Fade para os créditos finais.

FIM.

CONCLUSÃO

Existem muitos mitos em torno da *Vera Cruz* e informações equivocadas transformadas em verdades absolutas que desmerecem a participação da companhia na consolidação do pensamento audiovisual brasileiro. Grande parte desse mal-entendido diz respeito às conclusões tiradas pelo *Cinema Novo* quando o movimento fez uma revisão crítica da produção cinematográfica brasileira que lhe foi anterior.

De todo modo, o empenho da *Vera Cruz* em produzir cinema industrial em escala, visando à criação de uma indústria e de um mercado cinematográfico no Brasil, remete a discussão desenvolvida por André Bazin sobre as distinções entre o cinema-imagem e o cinema-realidade. O fato de ter sido uma empreitada deliberadamente industrial, realça o argumento de que eram muitos os elementos que levaram a deslegitimidade da experiência vivida pela companhia. O aspecto industrial, de acordo com Bazin, dificulta em certa medida a ascensão do cinema ao plano da arte, ou seja, da legitimidade.

Essa análise, no entanto, não prioriza a discussão de que este movimento protagonizado pelos empresários da *Vera Cruz*, representava uma leitura bastante difundida a respeito do Brasil na época: um país considerado atrasado e limitado culturalmente. A partir da *Vera Cruz* foi possível criar uma consciência em relação ao relativo anacronismo do cinema brasileiro, aspecto que fustigou grande parte das interpretações desenvolvidas pelo *Cinema Novo*.

Havia na época uma disputa pelo monopólio do sentido de Brasil que não pode ser deixada de lado para o entendimento das diferenças de linguagem cinematográfica entre *Vera Cruz* e *Cinema Novo*. O pensamento cinematográfico das décadas de 1960 e 1970 pouco, ou nada, percebeu no movimento industrial uma herança positiva para o desenvolvimento do que eles chamavam *o verdadeiro cinema brasileiro*. Segundo Amir Labak, ex-funcionário e colaborador da *Vera Cruz*, *toda cinematografia, para afirmar-se, tem de destruir a que a precedeu. Foi assim na França, com a nouvelle vague. No Brasil, com o Cinema Novo, a vítima foi a Vera Cruz*".²²³

Nesse sentido, eu busquei demarcar o meu objeto a partir de alguns aspectos, tratando de entendê-lo como um projeto cultural e ideológico que, em um total de 22 filmes, tinha

²²³ Depoimento de Amir Labaki (ex-funcionário e colaborador da *Vera Cruz*) ao escritor Sérgio Martinelli durante a pesquisa feita para o livro *Vera Cruz – Imagens e História do Cinema Brasileiro*.

como proposta elaborar narrativas e imagens sobre a identidade nacional, oferecendo, ao público em geral, determinados parâmetros socioculturais sobre a realidade brasileira. Além do discurso e do lugar que norteou a proposta audiovisual da *Vera Cruz*, a análise sobre a ênfase na linguagem técnica desse projeto artístico ideológico foi capaz de revelar e esclarecer determinados aspectos da noção de identidade que circulava entre as elites nacionais da época. Idealizada pela burguesia industrial paulista, a *Vera Cruz* produziu um cinema clássico-industrial que procurou retratar um Brasil mais próximo do ideal do que da realidade sócio-econômica da forma como estava estruturada. Essa opção estética anuncia o caráter discursivo que costura suas obras cinematográficas: a intenção e a força do argumento sobre a construção da identidade nacional em relação à adesão definitiva do Brasil ao processo civilizador pregado pelos adeptos ao projeto de Modernidade Industrial.

A estrutura proposta pela companhia revelou-se como sendo um dos eixos estéticos no contexto maior de disputas pela legitimação de uma determinada linguagem técnica e, conseqüentemente, estética da imagem e do sentido de Brasil na década de 1950. No entanto, seu legado mais proeminente, objeto de grande tensão entre as gerações de cineastas que a precederam, reapareceu com grande êxito no momento da *Retomada do Cinema Brasileiro*, movimento que caracterizou a produção nacional a partir dos anos 1990. Segundo alguns autores, o apego a questão técnica se tornou um dos traços mais significativos da produção audiovisual brasileira contemporânea.

Os trabalhos realizados até hoje sobre a companhia, são bastante generosos quanto à importância de se colocar em discussão o legado técnico deixado pela *Vera Cruz*. A sua influência é apontada principalmente na linguagem desenvolvida posteriormente pelos filmes de propaganda. Antes de cair no erro da avaliação simplista onde se enfatiza que tudo não passou de um projeto da burguesia paulista para criar uma *Hollywood* dos trópicos, é necessário ressaltar que a *Vera Cruz* teve em seus quadros grandes artistas do país, formou muitos profissionais e influenciou bastante o que se fez depois, tanto no cinema como na televisão. O padrão de qualidade que a *Vera Cruz* impôs à indústria do cinema fez surgir laboratórios que antes não existiam no país, como os de revelação, sonorização, finalização e copiagem.

Importante considerar também a necessidade de se estudar a história incipiente da cinematografia do país, especialmente aquela que diz respeito aos anos de produção da *Vera Cruz*, para que seja possível compreender os movimentos cinematográficos subsequentes. Se tivesse havido um retorno maior de reconhecimento quanto ao empreendimento da *Vera Cruz*, talvez os produtores nacionais não incorressem em alguns deslizes cometidos naquela ocasião pela companhia. O sonho brasileiro da indústria de cinema materializado pela *Vera Cruz* durou poucos anos. Em 1954, a companhia entrou em declínio e faliu. Como foi apontado, entre os principais motivos do fracasso está a ausência de um sistema próprio de distribuição. Os distribuidores e exibidores associados à *Vera Cruz* ficavam com mais de 60% da arrecadação da bilheteria, sem contar que ainda havia uma enorme dificuldade em colocar o produto brasileiro no competitivo mercado internacional. Algo em que a *Vera Cruz* se destacou, em certa medida.

A dificuldade que o cinema brasileiro encontra até hoje se deve à acirrada disputa que a comunidade cinematográfica tem de travar com o produto americano. Ela é intensa desde o nascimento do nosso cinema e não ocorre somente no Brasil: esta invasão americana no mercado cinematográfico é um fenômeno mundial, a Europa também luta para manter sua produção com alguma fatia do público.

De fato, a importância da companhia para o desenrolar da história do cinema nacional pode ser atribuída ao seu discurso precursor quanto à necessidade de um cinema de caráter nacional, a sua considerável produção e a herança deixada aos que, apesar das divergências no método, também se propuseram a desenvolver um projeto de nacionalidade no campo audiovisual.

A interessante coincidência que gostaria de ressaltar, para finalizar a discussão, está na possível adaptação entre o discurso produzido pela *Vera Cruz* e a proposta desenvolvida pela *Rede Globo* a partir da década de 1970, tendo como slogan de estratégia o *Padrão Globo de Qualidade*. Esta hipotética relação, que talvez mereça um estudo mais aprofundado, está na grande ênfase que foi dada pelo canal de televisão para a questão da qualidade técnica. No entanto, a *Rede Globo*, assim como a *Vera Cruz*, é tida como a vilã das telecomunicações, por ter introduzido à linguagem da televisão um modelo de imagem que se tornou hegemônico por produzir de imediato fenômenos de *massificação* de cultura brasileira.

O fato de a emissora veicular em sua grade diária programas que articulam um alto nível de qualidade, dita internacional, à necessidade de representação e preservação da identidade cultural brasileira soa como algo familiar. De alguma forma, a estratégia proposta pela *Vera Cruz* de fortalecer a imagem da identidade nacional através da criação da indústria de cinema no Brasil, capaz de produzir um cinema esteticamente de primeiro mundo e ideologicamente nacionalista, parece que se repete nas iniciativas da *Rede Globo*. E o formato, aparentemente, funciona muito bem na *Globo e você, tudo a ver*.

A partir da década de 1990, esta proposta de intencificou e a *Rede Globo* passou a declarar que a sua produtividade era essencial para a manutenção da essência da cultura nacional²²⁴. Ao mesmo tempo em que ela passou a alardear que era a guardiã da identidade brasileira, desde a década de 1990, a *holding* - conglomerado de empresas concentradas na área de mídia e comunicação - tem investido no mercado cinematográfico, aproveitando a enorme infra-estrutura materializada ao longo desses mais de 40 anos de atividade.

Uma outra semelhança entre as iniciativas da *Vera Cruz* e da *Rede Globo*, está em relação a deslegitimidade atribuída aos projetos enquanto referência dos usos e costumes da cultura nacional e de representação da sociedade brasileira. Em ambos os projetos, há a acusação de que a preocupação com a estética internacionalista se sobrepõe a qualquer habilidade em representar a realidade concreta da sociedade.

Quanto a *Rede Globo*, o evidente padrão de qualidade técnica, baseado na manutenção de uma narrativa excessivamente melodramática conservada sob estruturas megalomaniacas como o Projac – um dos principais complexos de produção dentre os tantos mantidos pelas Organizações Globo – seria decisivo para a sua relativa liderança de audiência.

Acredito que, feitas as devidas ressalvas, a *Rede Globo* talvez seja a principal herdeira de uma proposta criada lá em 1950 pelos estuasiastas do cinema industrial. Convencida de sua própria capacidade de criação, esta emissora vem insistentemente dando um tratamento específico à realidade brasileira. Seu discurso nacionalista parece funcionar graças a sua eficácia imagética, que, através de diferentes mídias, fortalece o discurso sobre a soberania

²²⁴ GINDRE, Gustavo *ORGANIZAÇÕES GLOBO - Discurso nacionalista, negócios nem tanto*. Observatório da Imprensa, 25/1/2006.

nacional em nome da coesão cultural. Nada mais moderno, pois, do que esta crença no ideal de Modernidade através do fortalecimento do sentimento de nacionalidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
2. ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
3. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSP, 2001.
4. ASSIS, Machado. *Instinto de nacionalidade* In *Crônicas, Críticas, Poesia, Teatro*. São Paulo: Ed. Cultrix, MCMLXIV.
5. AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo, Perspectiva, 2003.
6. _____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de Doutorado defendida no Depto. de Multimeios do Instituto de Artes – Unicamp, 2000.
7. AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.
8. BASTOS, José Gabriel Pereira e Bastos, Susana Pereira. *Portugal Multicultural*. Lisboa: Fim de Século, 1999.
9. BASTOS, Mônica Rugai.. *Tristezas não pagam dívidas*. São Paulo: Olho D'Água, 2001.
10. BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
11. BAZIN, André. *Evolução da linguagem cinematográfica*. Em: *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris: CERF, 1958.
12. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* In *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
13. _____. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
14. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
15. BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular: Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense.

16. _____. *Acreditam os brasileiros em seus mitos? O cinema brasileiro e suas origens.* In *Revista USP: Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, Setembro, Outubro e Novembro de 1993.
17. _____. *Filmografia do cinema brasileiro, 1900-1935*. São Paulo (Estado). Secretaria de Cultura. Comissão de Cinema, [s.d., não paginado], 2 v.
18. _____. *Historiografia clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2004.
19. _____. *Trajatória crítica*. São Paulo: Polis, 1978 [Cap. IV - Novas indagações sobre o cinema novo].
20. BOTTOMORE, Tom e OUTHWAITE, William. *Dicionário do pensamento social do Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
21. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
22. _____. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: EDUSP, 1998.
23. _____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
24. _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
25. BUCCI, Eugenio. *Do filme americano que parece americano (e do filme americano que parece brasileiro)*. In *Revista USP: Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, Setembro, Outubro e Novembro de 1993.
26. BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. Lisboa: Estampa, 1973 [Há edição brasileira pela Perspectiva, col. Debates].
27. CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
28. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema como invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
29. DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
30. *Editions des Cahiers du Cinéma*, 1982.
31. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador - uma história dos costumes* (vol. I). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
32. _____. *O processo civilizador - uma história dos costumes* (vol. 2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

33. _____. *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1989.
34. FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: EDUSP; 1994.
35. FISCHER, Ernest. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
36. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
37. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
38. _____. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Nacional, 1975.
39. GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
40. GINDRE, Gustavo *ORGANIZAÇÕES GLOBO - Discurso nacionalista, negócios nem tanto*. Observatório da Imprensa, 25/1/2006.
41. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
42. GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar*. Rio de Janeiro: RECORD, 2001.
43. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
44. HEIN, Valéria Angeli. *O momento Vera Cruz*. Campinas, SP: [s.n.], 2003.
45. IANNI, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004.
46. JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociología*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
47. LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro – Das Origens à Retomada*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2005.
48. MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
49. MANNHEIM, Karl. *O Homem e a Sociedade – Estudos sobre a Estrutura Social Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1962.
50. MARTINELLI, Sérgio e Alves, Alberto C. *Vera Cruz - Imagens e Histórias do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Ed., 2003.

51. MARX, K. e ENGELS, F. *O manifesto Comunista*. 1973.
52. METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
53. MICELI, Sergio. *Intelectuais e Classes Dirigentes no Brasil (1920 – 1945)*. In *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia. das Letras; 2001.
54. _____. *Poder, Sexo e Letras na República Velha – estudo clínico dos anatólios* In *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
55. MIRANDA, Luiz Felipe e RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.
56. MOISÉS, José Álvaro. *Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília, 1999.
57. MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.
58. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
59. MULLER Jr., Adalberto. *A semiologia selvagem de Pasolini*. SOCINE, Recife, 2004.
60. NETO, A. S. Cecílio. *Reflexões sobre o cinema brasileiro*. In *Revista USP: Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, Setembro, Outubro e Novembro de 1993.
61. OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Os intelectuais, a Nação e o Povo*. In *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.
62. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
63. _____. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
64. _____. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
65. PÉCAULT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil – Entre o povo e a nação*. São Paulo, Ática, 1990.
66. PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano Geral do Cinema Brasileiro*. Borsoi, 1973.
67. QUINTANEIRO, Tânia; Barbosa, Maria Ligia; Oliveira, Márcia Gardência. *Um toque de clássicos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

68. ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
69. ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
70. SALEM, Helena (in memoriam). *Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional*. Brasília, 1999.
71. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
72. SIMONARD, Pedro. *Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964*. 2000.
73. TELLES, G. M. (org). *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 10ª. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
74. TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB – Fábrica de ideologias*. 2ª ed. Campinas, SP. Ed. UNICAMP, 1997.
75. TOLENTINO, Célia Aparecida. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: editora UNESP, 2001.
76. TOSI, Juliano. *Como se [dês] constrói um país? In Cinema Brasileiro Anos 90: 9 questões*. Rio de Janeiro: Ed. CCBB, 2001.
77. VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz e GARDNIER, Ruy (org.). *Cinema Brasileiro Anos 90: 90 questões*. Rio de Janeiro: Ed. CCBB, 2001.
78. VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
79. VELOSO, Mariza e Madeira, Angélica. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
80. VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
81. _____. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
82. XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilmes, 1983.
83. _____. *O cinema brasileiro dos anos 90*. In *Praga*, São Paulo, v.9, 2002.
84. _____. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
85. _____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

ANEXOS



Anexo I

Filmes produzidos pela Cia. Cinematográfica Vera Cruz

(conforme ordem cronológica*)

- *Painel* - 1950 – Direção: Lima Barreto.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 16 minutos - Documentário - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Música: Francisco Mignone

Prêmios: Primeiro prêmio "Festival Internacional Punta del Leste", Uruguai, 1952.

Sinopse: Documentário baseado na obra "Tiradentes", de Cândido Portinari.

- *Santuário* - 1950 – Direção: Lima Barreto.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 10 minutos - Documentário - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Música: Gabriel Migliori (participação do Coral Paulistano sob regência do Maestro Miguel Arquerons)

Prêmios: "Governador do Estado de São Paulo", São Paulo, 1951; Menção Honrosa, Festival Internacional de Cinema de Veneza, Itália, 1951; primeiro prêmio da Seção de Filmes de Arte, 1952.

Sinopse: Documentário sobre os doze profetas de Aleijadinho, esculturas situadas em Congonha do Campo.

- *Caiçara* - 1950 – Direção: Adolfo Celi.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 95 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Universal Filmes S.A.**

Produtor: Alberto Cavalcanti

Direção de produção: Carlo Zampari; **Assistente de produção:** Renato Consorte e Geraldo Faria Rodrigues; **Diretor adjunto:** Tom Payne e John Waterhouse; **Assistente de direção:** Agostinho Martins Pereira, Trigueirinho Neto e Oswaldo Kathalian.

Diálogos: Afonso Schmidt e Gustavo Nonnenberg.

Fotografia: Chick Fowle - Cinegrafista: Nigel C.(Bob) Huke, Jacques Deheinzeln e Adalberto Kemeni; **Assistente de cinegrafista:** Carlo Guglielmi, Geraldo Gabriel, Oswaldo Kemeni e Jaime Pacini.

Engenheiro de som: E.Rassmussen e Howard Randall; **Assistente de som:** Ove Sherin e Álvaro Novaes; **Microfones:** Michael Stoll.

Cenografia: Aldo Calvo; **Assistente de cenografia:** Ângelo Dréos.

Montagem: Oswald Haffenrichter; **Assistente de montagem:** Lúcia Pereira de Almeida e Rex Endsleigh

Intérpretes: Eliane Lage, Carlos Vergueiro, Mário Sérgio, Abílio Pereira de Almeida, Maria Joaquina da Rocha, Adolfo Celi, Vera Sampaio, Célia Biar, Renato Consorte, Luiz Calderaro, José Mauro de Vasconcelos, Zilda Barbosa, Benedito Lopes, Zazaque, Alice Domingues, Antônio Freitas, Oswaldo Tavares, João Batista Giotto, Antônio Barros, José Parisi, Salvador Daki,

Oswaldo Eugênio, Akiyoshi Kadobayashi, Tetsunosuke Arima, A.C. Carvalho, Yayoi Kikutti, Venélio Fornasari, Cecília Carvalho, Maísa Pereira de Almeida, Oscar Rodrigues de Campos, Sérgio Warnowski, Francisco de Assis Moura, Carlo Zampari, Ricardo Afonso, Adalberto Tripicchio, Ruy Affonso, Geraldo Faria Rodrigues, Tom Payne, Aguinaldo Rodrigues de Campos, Adolfo Celi, habitantes da Ilha Bela.

Música: Francisco Mignone - Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo - Continuidade: Gini Brentani.

Prêmios: Melhor produtor (Alberto Cavalcanti), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1952; Melhor diretor, atriz (Eliane Lage) e atriz secundária (Maria Joaquina da Rocha), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1950; Melhor filme Sul-Americano, **Festival de Punta del Este**, Uruguai, 1951. Participou do Festival de Cannes de 1951.

Sinopse: Longa metragem dramático sobre os moradores de uma ilha, localizada no litoral de São Paulo. Retrata a vida de um casal e suas relações na vila de pescadores, que envolve rituais de "macumba", disputas pelo poder econômico na área e conflitos amorosos.

- *Angela* - 1951- Direção: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 95 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Universal Filmes S.A.**

Direção de produção: Pio Piccinini; **Assistente de produção:** Geraldo Faria Rodrigues; **Assistente de direção:** Agostinho Martins Pereira.

Argumento: baseado no conto "Sorte no jogo", de Hoffman.

Fotografia: Chick Fowle; **Câmara:** Bob Huke; **Assistente de câmera:** Carlo Guglielmi e Jaime Pacini.

Cenografia: Pierino Massenzi; **Assistente de cenografia:** Luiz Sacilotto.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Edith Hafenrichter, Álvaro de Lima Novaes e Ladislau Babuska.

Engenheiro de som: E.Rasmussen; **Assistente de som:** Ove Scherim, Boris Silitischanu e Michael Stoll.

Intérpretes: Eliane Lage, Alberto Ruschel, Mário Sérgio, Abílio Pereira de Almeida, Ruth de Souza, Margot Bittencourt, Maria Sá Earp, Inezita Barroso, Maria Clara Machado, Nair Lopes, Luciano Salce, Carlos Thiré, Nydia Lícia, Milton Ribeiro, Renato Consorte, Sérgio Hingst, Xandó Batista, Albino Cordeiro, Milton Luiz, Nelson Camargo, Luiz Calderaro, Margot Pollice, Ester Penteadado, Duque, Kleber Menezes Dória, Ângelo Dreos, Antunes Filho, Pio Piccinini, A.C. Carvalho, Adolfo Barroso, José Renato, André Chaim, Toni Rabatoni, Lúcio Braun, Jordano Martinelli, Roberto Assumpção, Jerry Fletcher, Sérgio Cardoso, Oswaldo Vidigal, Edson Borges, Noris Gastal, Gerda Edith Ziemens.

Música: Francisco Mignone - Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo - Continuidade: Bernardeth Ruch; **Canções:** "**Quem é**" (Marcelo Tupinambá), com Inezita Barroso; "**Enquanto houver**" (Evaldo Ruy), com Inezita Barroso; Ária cantada por Maria Sá Earp, dublada por Nydia Lícia.

Prêmios: Melhor ator secundário (Luciano Salce), melhor atriz secundária (Ruth de Souza) e cenografia (Pierino Massenzi), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1952; Melhor ator secundário (Luciano Salce) e melhor atriz secundária (Ruth de Souza), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1952.

Sinopse: Drama de longa metragem urbano, que trata a questão do vício pelo jogo, decadência da elite paulistana e conflitos amorosos.

- *Terra é sempre terra* - 1951 – Direção: Tom Payne.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 90 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Universal Filmes S.A.**

Produtor: Alberto Cavalcanti.

Direção de produção: Cid Leite da Silva; **Assistente de produção:** Geraldo Faria Rodrigues; **Assistente de direção:** Oswaldo Kathalian, R.Perchiavalli e Agostinho Martins Pereira.

Argumento: baseado na peça teatral "Paiol velho", de Abílio Pereira de Almeida.

Roteiro: Abílio Pereira de Almeida; **Diálogos:** Guilherme de Almeida.

Fotografia: Chick Fowle; **Cinegrafista:** Bob Huke e Jacques Deheinzelin; **Assistente de cinegrafista:** Carlo Guglielmi e Geraldo Gabriel

Cenografia: Eros Martim Gonçalves; **Assistente de cenografia:** Pierino Massenzi e Luiz Saciotto.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Edith Hafenrichter; **Assistente de montagem:** Rex Endsleigh e Ladislau Baduska

Engenheiro de som: E.Rasmussen; **Assistente de som:** Ove Schem, Alberto Ruschel e Walter Cenci; **Microfones:** Michael Stoll.

Intérpretes: Marisa Prado, Mário Sérgio, Abílio Pereira de Almeida, Ruth de Souza, Eliane Lage, Ricardo Campos, Vítor Lima Barreto, Salvador Daki, Zilda Barreto, José Queiroz Matoso, Célia Biar, Luciano Salce, Renato Consorte, Gilda Lage, Albino Cordeiro, Francisco Sá, Márcia Ben, Geraldo Faria Rodrigues, Zilda Barbosa, Albino Machado, Venério Fornasari, Ilse Schim, Oswaldo Kathalian, Cid Leite da Silva, Kleber Menezes Dória, João Batista Giotto, Geraldo Gabriel, Ângelo Dreos, Ruben Bandeira, Alberto Ruschel, A.C. Carvalho.

Música: Guerra Peixe - Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo; **Continuidade:** Gini Brentani; **Canções:** "Nem eu" (Dorival Caymmi), com Dorival Caymmi e "Qual o quê" (Jucata e Guido de Moraes), com Alberto Ruschel e Renato Consorte.

Prêmios: Melhor filme, produtor (Alberto Cavalcanti), diretor (Tom Payne) e atriz (Marisa Prado), prêmio "Saci", São Paulo, 1951; Melhor atriz (Marisa Prado), fotografia (Chick Fowle) e edição (Oswald Hafenrichter), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1952; Melhor atriz (Marisa Prado), prêmio **Revista A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 1950; Melhor filme, diretor e atriz (Marisa Prado), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1951.

Sinopse: Drama de longa metragem que tem por enredo a decadência da elite agrária paulista, a luta de classes e o vício no jogo.

- *Apassionata* - 1952 – Direção: Fernando de Barros.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 95 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Assistente de direção e roteiro: Agostinho Martins Pereira

Direção de produção: Renato Consorte; **Assistente de produção:** Pedro Moacir e Ralpho da Cunha Mattos.

Argumento original: Chianca de Garcia; **Diálogos:** Sra.Leandro Dupré e Guilherme de Almeida.

Fotografia: Ray Strurgess; **Câmera:** Adolfo Paz González, Jack Lowin e Sidney Davies; **Assistente de câmera:** Geraldo Gabriel e Hélio F. Costa.

Decoração: João Maria dos Santos; **Assistente de decoração:** Geraldo C.Ambrósio; **Guarda-roupa:** Ida Fofli

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Edith Hafenrichter; **Assistente de montagem:** Mauro Alice e Américo de Souza.

Engenheiro de som: Erik Rasmussen; **Técnico de gravação:** Michael Stoll; **Microfones:** Walter Cenci.

Intérpretes: Tônia Carreiro, Anselmo Duarte, Alberto Ruschel, Ziembinski, Salvador Daki, Edith Helou, Josef Guerreiro, Abílio Pereira de Almeida, Paulo Autran, Jayme Barcelos, Francisco de Sá, Lima Netto, Diná Lisboa, Vera Sampaio, Annie Berrier, Neide Landi, Elísio de Albuquerque, Albino Cordeiro, Fredy Kleeman, Isidoro Lopes, Luiz Calderaro, Xandó Batista, Maria Luiza Splendore, Joe Kantor, Antônio Fragoso, Wanda Hamel, Rubens de Falco, Pedro Petersen, Suzana Petersen, Humberto Riva, Francisco Taricano, Pedro Moacir, Nelson Camargo, Joaquim Mosca, Edson Borges, Danilo de Oliveira, Agostinho Martins Pereira, José Renato Pécora, Ida Fogli, Jornano Martinelli, Renato Consorte, Arquimedes Ribeiro, Jerry Fletcher, Valentim Cruz, Adolfo Paz González, Climene de Carvalho, Carlos Tetslaf Ferreira, Napoleão Sucupira

Música: Enrico Simonetti - Concertista de piano: Yara Bernette - Continuidade: Zélia F. Costa

Prêmios: Melhor ator (Alberto Ruschel), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1952; Melhor ator (Alberto Ruschel), prêmio "**Saci**", São Paulo, 1952.

Sinopse: Longa metragem dramático que conta a história de uma pianista, acusada de assassinar o marido por dinheiro.

- *Veneno* - 1952 – Direção: Gianni Pons.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 80 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Direção de produção: Dino Baldessi; **Assistente de direção:** Renato A. Marques.

Roteiro: Gianni Pons e Afonso Schmidt.

Fotografia: Edgar Brasil; **Câmera:** Jack Mills.

Cenários: João Maria dos Santos; **Construções:** José Dréos

Maquiagem: Eric Rzepecki

Edição: Osvaldo Haffenrichter; **Montagem:** Ladislau Baduska; **Som:** Erick Rasmussen.

Intérpretes: Anselmo Duarte, Leonora Amar, Paulo Autran, Ziembinski, Jackson de Souza, Antônio Fragoso, Renato Consorte, Lima Neto, Heitor Rodrigues, Ayres Campos, Joaquim Mosca, Helena Martins, Pedro Moacir, Lana Alba, Neide Landi, Américo Taricano, Dorinha Duval, Francisco Tamura, T. Arima, Pia Gavassi, Orlando Vitale

Música: Enrico Simonetti - Laboratório Rex Filme **Prêmios:** Melhor fotografia (Edgar Brasil), prêmio "**Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**", Rio de Janeiro, 1952; melhor fotografia (Edgar Brasil), prêmio "**Saci**", São Paulo, 1952; melhor ator (Anselmo Duarte) pelo conjunto de filmes "**Tico-tico no fubá**", "**Appassionata**" e "**Veneno**", prêmio "**Governador do Estado de São Paulo**", São Paulo, 1952.

Sinopse: Drama de longa metragem policial sobre o funcionário de uma indústria, acometido por crises de ciúmes, que mata a esposa ao constatar que ela nutre uma completa indiferença por ele.

- *Tico-Tico no Fubá* - 1952 – Direção: Adolfo Celi.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 115 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Produtor: Fernando de Barros e Adolfo Celi

Direção de produção: Cid Leite da Silva; **Assistente de produção:** Renato Consorte; **Assistente de direção:** Osvaldo Sampaio e Agostinho Martins Pereira.

Roteiro: baseado no romance de Maria Dezzone Pacheco Fernandes.

Argumento: Jacques Maret; **Adaptação cinematográfica:** Osvaldo Sampaio; **Diálogos:** Guilherme de Almeida.

Fotografia: José Maria Beltran e Chick Fowle; **Câmera:** Euzébio Vergara e Adolfo Paz González; **Assistente de câmera:** Geraldo Gabriel e Hélio Feijó Costa.

Cenografia: Aldo Calvo e Pierino Massenzi; **Figurinos:** Aldo Calvo; **Desenhos de figurinos:** Zilda Fergueiro, Nieta Junqueira e Casa Dior; **Figurinos masculinos:** Antônio Soares de Oliveira; **Roupeiro:** Ida Fogli.

Edição: Oswald Haffenrichter; **Montagem:** Edith Haffenrichter; **Assistente de montagem:** Ladislau Babuska e Giuseppe Baldacconi

Engenheiro de som: E.Rasmussen; **Assistente de som:** Walter Cenci, Ove Scherin e Michael Stoll.

Intérpretes: Anselmo Duarte, Marisa Prado, Tônia Carrero, Modesto de Souza, Lima Barreto, Ziembinski, Francisco de Sá, Marina Freire, Abelardo Pinto (Pilom), Vera Sampaio, Abílio Pereira de Almeida, A.C. Carvalho, Renato Consorte, Xandó Batista, Sérgio Hingst, Jordano Martinelli, Adolfo Celi, Fernando de Barros, Ayres Campos, Isidoro Lopes, Jacques Maret, João Batista Giotto, Leila Parisi, Maurício Morey, Neide Landi, Nieta Junqueira, Américo Taricano, Rosa Parisi, Tito Lívio Baccarini, Antônio Dourado, Sérgio Faria dos Santos, Luiz Augusto Arantes, João C.Pilon, José Ricardo de Souza, Osvaldo Sampaio, Rubens Tucunduva, Sérgio Warnowski, Manoel Pinto, Cid Leite da Silva, Luiz Calderaro, Piz Gavassi, Ângelo Dreos, Horácio Camargo, Haydée Moraes Aguiar, Danilo de Oliveira, Maria Augusta Costa Leite, Washington Pires de Andrade, Antônio Coelho, Jerry Fletcher, Joe Kantor, José Renato Pécora, Antônio Miro, Joaquim Mosca, George Henri, Osvaldo Pinatte, Adolfo Celi, Labiby Madi, Edith Lorena, Laerte Morrone

Música: Radamés Gnattali - Continuidade: Zélia Feijó Costa

Canções: "Aurora", "Branca", "Doce mentira", "Pensando em ti", "Rosa desfolhada", "Tentadora", "Zombando sempre", "Amando sobre o mar", "Glorificação da beleza", "Pintinho no terreiro", "Primavera de beijos", "Sururu na cidade", "Tardes de Lindóia" e "Tico-tico no fubá" de Zequinha de Abreu.

Prêmios: Melhor arranjo (Radamés Gnattali), montagem (Oswald Haffenrichter) e ator coadjuvante (Modesto de Souza), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1952; Melhor filme, produtor (Fernando de Barros) e cenografia (Aldo Calvo e Pierino Massenzi), prêmio "Sací", São Paulo, 1952; Melhor Filme, prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1952; prêmio "**Leão de Bronze**" no Festival de Veneza, Itália, em 1954; prêmio "**Urso de Prata**" no Festival de Berlim, Alemanha, 1954; prêmio "**Ofício Católico do Cinema**", no Festival de Punta del Este, Uruguai, 1954.

Sinopse: Drama biográfico de longa metragem sobre a vida do compositor popular Zequinha de Abreu, compositor paulistano da famosa música Tico-Tico no Fubá.

- *Sai da frente* - 1952 – Direção: Abílio Pereira de Almeida.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 80 minutos - Comédia - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Diretor adjunto: Tom Payne.

Direção de produção: Pio Piccinini; **Assistente de produção:** Geraldo Faria Rodrigues; **Assistentes de direção:** Carlos Thiré, Toni Rabatoni e Galileu Garcia.

Argumento: Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne

Fotografia: Bob Huke; **Câmera:** Jack Mills; **Assistente de câmera:** Carlos Guglielmi.

Cenografia: Pierino Massenzi; **Assistente de cenografia:** Luiz Sacilotto e Nobuto Honda.

Chefe de edição: Oswald Haffenrichter; **Montagem:** Álvaro Novaes, Mauro Alice e Germano Arlindo.

Engenheiro de som: E.Rasmussen e Ernest Hack; **Assistente de som:** Boris Silitschamu, João Ruch e Valdir Simões.

Intérpretes: Amácio Mazzaropi (Isidoro Colepicola), Ludy Veloso (Maria), A. C. Carvalho (Eufrásio), Nieta Junqueira (D. Gata), Leila Parisi, Liana Duval, Vicente Leporace, Xandó Batista, Renato Consorte, Solange Rivera, Luiz Calderaro, Francisco Sá, Luiz Linhares, Francisco Arisa, Príncipes da Melodia, Danilo de Oliveira, Bruno Barabani, cão Duque (Coronel), Joe Kantor, Milton Ribeiro, Jordano Martinelli, Izabel Santos, Maria Augusta Costa Leite, Carlo Guglielmi, Labiby Madi, Jaime Pernambuco, Galileu Garcia, José Renato Pécora, Tony Rabatoni, Ayres Campos, Dalmo de Melo Bordezan, José Scatena, Vitório Gobbis, Olívio Melo, Martins Melo, Rosa Parisi, Carmen Müller, Annie Berrier, Noêmia Soares, Antônio Dourado

Música: Radamés Gnatalli - Continuidade: Bernardeth Ruch; **Canção:** "A tromba do elefante" (Anísio Olivero)

Prêmios: Melhor atriz secundária (Ludy Veloso), prêmio "Sací", São Paulo, 1952.

Sinopse: Escrito para Mazzaropi, a comédia de longa metragem inaugura a linha cômica dentro das produções da companhia. Comédia caipira, o filme trata das desventuras de um atrapalhado motorista de caminhão que vive no interior de São Paulo.

- *Nadando em dinheiro* - 1952 – Direção: Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 95 minutos - Comédia - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Direção de produção: Pio Piccinini; **Assistente de produção:** Geraldo Faria Rodrigues; **Assistente de direção:** Toni Rabatoni e Sérgio Hingst.

Argumento: Abílio Pereira de Almeida.

Fotografia: Nigel C.(Bob) Huke; **Câmera:** Jack Mills; **Assistente de câmera:** Carlo Guglielmi.

Cenografia: Pierino Massenzi; **Guarda-roupa:** Simone de Moura; **Decoração:** João Maria dos Santos; **Costumes:** José Dreos; **Contra-regra:** Manoel Monteiro.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Álvaro Novaes e Germano Arlindo; **Assistente de montagem:** Walter Vitaliano

Engenheiro de som: Erick Rasmussen e Ernest Hack; **Assistente de som:** Giovanni Zalunardo e Raul Nanni.

Intérpretes: Amácio Mazzaroppi, Ludy Veloso, A.C. Carvalho, Liana Durval, Nieta Junqueira, Carmem Müller, Simone de Moura, Xandó Batista, Vicente Leporace, Elísio de Albuquerque, Sérgio Hingst, Nelson Camargo, Ayres Campos, Duque (cão), Francisco Arisa, Jaime Pernambuco, Napoleão Sucupira, Domingos Pinho, Bruno Barabani, Jordano Martinelli, Wanda Hamel, Joaquim Mosca, Albino Cordeiro, Labiby Madi, Maria Augusta Costa Leite, Pia Gavassi, Izabel Santos, Carlos Thiré, Oscar Rodrigues de Campos, Edson Borges, Vera Sampaio, Luciano Centofant, Maury F. Viveiros, Antônio Augusto Costa Leite, Francisco Tamura, Angelita Silva, Annie Berrier, Bruno Barabani, Miriam Moema, João Monteiro

Música: Radamés Gnatalli - Continuidade: Maria Aparecida de Lima

Sinopse: Comédia de longa metragem sobre ascensão social, que retrata os conflitos de um novo rico na cidade de São Paulo, de uma forma cômica.

- *Sinhá Moça* - 1953 – Direção: Tom Payne.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) -110 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Produtor: Edgard Baptista Pereira.

Co-diretor: Osvaldo Sampaio.

Gerente de produção: Henri de Zeppelin; **Assistente de produção:** Ralpho da Cunha Mattos; **Assistentes de direção:** José Renato Santos Pereira e Dani Balbo.

Argumento: baseado no homônimo romance de Maria Dezzone Pacheco Fernandes; **Tratamento cinematográfico:** Fábio Carpi.

Roteiro: Oswaldo Sampaio, Tom Payne e Maria Dezzone Pacheco Fernandes; **Diálogos adicionais:** Guilherme de Almeida e Carlos Vergueiro.

Fotografia: Ray Sturgess; **Câmera:** Jack Lowin; **Fotografia de cena:** Luiz Gonzaga Gonçalves; **Foco:** Geraldo Gabriel; **Assistente de câmera:** Hélio Feijó Costa, Sílvio Fernandes e Heitor Sabino.

Cenografia e direção artística: João Maria dos Santos; **Chefe de guarda-roupa:** Ida Fogli; **Desenhos de costumes:** Sophia Magno de Carvalho; **Colaboração:** Professor Antônio Gomide; **Assistente de cenografia:** Geraldo C. Ambrósio.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Edith Hafenrichter; **Assistente de montagem:** Américo de Souza.

Engenheiro de som: Erik Rasmussen e Hans Olsson; **Assistente de som:** Konstantin Warnowski, Milton Pena e Divano.

Intérpretes: Anselmo Duarte (Rodolfo), Eliane Lages (Sinhá Moça), Ruth de Souza (Sabina), Ricardo Campos (Benedito), José Policena (Coronel Lemos Ferreira), Henrique Costa (Justino), Abílio Pereira de Almeida (promotor), Renato Consorte (mestre-escola), Oswaldo Sampaio (foguista), Marina Freire, Eugênio Kusnet, Esther Guimarães, Henricão, Lima Netto, Labiby Madi, Vicente Leporace, Domingos Terra, Danilo de Oliveira, Maurício Barroso, Virgínia Camargo, Amélia de Souza, Artur Herculano, João da Cunha, Oswaldo Sampaio, Antônio Fragoso, Maria Joaquina da Rocha, Cavagnole Neto, Claudiano Filho, João Franco, José Gomes, Oswaldo de Barros, Oswaldo Gonçalves, Tom Payne, Walfredo A. Caldas, João Ribeiro Rosa, Fortunato Cestari, Henri de Zeppelin, Ralpho da Cunha Mattos, Virgínia Ferreira de Camargo, Francisco Rodrigues, Luiz A. Celso de Oliveira, Alcides E. de Souza, Jaime Pernambuco, Luiz Alves de Lima, Aparecido José dos Santos, Samuel dos Santos, Eberson de Oliveira, João Bonifácio, João Franco Xango, Leonel Simões de Paula, José de Almeida, Jordano Martinelli, Manoel Pinto, Jerry Fletcher, Geraldo C. Ambrósio.

Música: Francisco Mignone - Continuidade: Irma da Cunha Mattos

Prêmios: Melhor cenografia (João Maria dos Santos), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1953; Melhor produtor (Edgard Baptista Pereira), atriz (Eliane Lage), atriz secundária (Ruth de Souza), prêmio "**Saci**", São Paulo, 1953; Melhor cenografia (João Maria dos Santos), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1953; Melhor ator secundário (Henricão), atriz secundária (Ruth de Souza) e cenografia (João Maria dos Santos), prêmio "**O Índio**", Revista Jornal do Cinema, Rio de Janeiro, 1953; Menção Honrosa, "**Leão de Bronze de São Marcos**", Festival de Veneza, Itália, 1954; Menção Honrosa "**Urso de Prata**" em Berlim, Alemanha, 1954; Prêmio "**Ofício Católico do Cinema**", Láurea do OCIC, Festival de Punta del Leste, Uruguai, 1954; Melhor filme do ano pelo tema social, no **Festival de La Habana**, Cuba, 1954.

Sinopse: Longa metragem histórico e de drama, que reproduz a sociedade agrário-escravista, no fim do século XIX. Trata dos conflitos gerados pela escravidão, tendo como personagens principais um casal abolicionista, de origem aristocrática.

• *A família Lero-lero* - 1953 – Direção: Alberto Pieralise e Gustavo Nonnemberg.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 80 minutos - Comédia - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Assistente de direção: Sérgio Tofani.

Direção e Supervisão de produção: Victorio Cusane e Henri de Zeppelin; **Assistente de produção:** Cláudio Barsotti.

Argumento: baseado na peça teatral homônima de Raimundo Magalhães Júnior; **Adaptação cinematográfica:** Gustavo Nonnemberg e Alberto Pieralise.

Roteiro: Alberto Pieralise e Alinor Azevedo.

Fotografia: Edgar Eichhorn; **Câmera:** George Pfister; **Assistente de câmera:** Geraldo Gabriel.

Cenografia: Luciano Gregory; **Assistente de cenografia:** Giuseppe Barbano.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Carla Civelli; **Assistente de montagem:** Walter Vitaliano.

Engenheiro de som: E.Rasmussen e Ernest Hack; **Assistente de som:** Giovanni Zalunardo.

Intérpretes: Walter D'Ávila, Marina Freyre, Luiz Linhares, Elísio de Albuquerque, Helena Barreto Leite, Renato Consorte, Ricardo Bandeira, Paulo Geraldo, Marly Bueno, Labiby Madi, Ermínio Spalla, Victor Merinow, Ana Gutenberg, Rita Cléos, Antônio Fragoso, Cavagnole Neto, José Renato, Tito Lívio Baccarini, João Ribas, Landa Santis, Felipe Wagner, Dirce Pires, Anna Darsonval, Walfredo Caldas, Manoel Pinto, Antônio Gomes Netto, Arnaldo Rosa, Emílio Rossal, Joaquim Mosca, Eugênio Montesano, Délio Santos, Eric Rzepecki, Irma da Cunha Mattos, Edgard Eichhorn, Constantino Warnowski, Ernest Hack, Artur Herculano

Música: Gabriel Migliori - Continuidade: Irma da Cunha Mattos; **Canções:** "Ilha de Capri" - (Will Gross e Jimmy Kennoly); "Lata d'água" - (Luís Antônio e J. Júnior); "Ingrata Madalena" - (Cassiano Nunes); "Sabiá na gaiola" - (Hervé Cordovil); "Mia gata" - (Mário Vieira) e "Na colheita" - (Francisco Ponzio Sobrinho e Baptista Júnior), cantadas por Bob Carrol, Ivan e Ivone Rodrigues.

Sinopse: Comédia de longa metragem sobre o golpe de um funcionário público em sua repartição. O filme retrata a vida urbana e os costumes da classe média paulista.

- *O cangaceiro* - 1953 – Direção: Lima Barreto.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 105 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Gerente de produção: Cid Leite da Silva; **Assistentes de produção:** Rigoberto Plothow e Walter Thomaz; **Assistente de direção:** Galileu Garcia e Dani Balbo.

Diálogos: Rachel de Queiroz

Fotografia: Chick Fowle; **Câmera:** Ronald Taylor; **Assistente de câmera:** Oswaldo Kemeni, Marcelo Primavera e Heitor Sabino; **Fotografia de cena:** Geter Costa.

Engenheiro de som: Erik Rasmussem e Ernest Hack; **Técnico de gravação:** Boris Silischamu;

Operador de som: João Ruch; **Microfones:** Waldir Simões.

Cenografia e construções: Pierino Massenzi; **Assistente de cenografia:** José N.Honda;

Decoração, ambientes, figurinos, desenho de produção e letreiros: Caribe; **Guarda-roupa:** Jacy Silveira.

Edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Lúcio Braun e José Baldacconi.

Intérpretes: Alberto Ruschel (Teodoro), Marisa Prado (Olívia), Milton Ribeiro (Capitão Galdino), Vanja Orico (Maria Clódia), Adoniran Barbosa (Mané Mole), Zé do Norte (cangaceiro), Galileu Garcia, Neusa Veras (cabocla volúvel), Nicolau Sala, João Batista Giotto, Leonel Pinto, Nieta Junqueira (mulher que chora), Caribé, W. T. Gonçalves, Antônio V. Almeida, Auá D'Sapy, Antônio Coelho, Maria Luíza Splendore, José Herculano, Victor Merinow, Daniel Câmara, João C.Pilon, Lima Barreto (comandante da volante), Jesuíno G.dos Santos, Pedro Visgo, Ricardo Campos, Manuel Pinto, Bernadete Ruch, Maria Joaquina da Rocha, Manoel Pinto, Pedro Visgo, Heitor Bernabé, Homero Marques, Luiz Francunha, Maurício Morey, Oswaldo Dias, Horácio

Camargo, Cid Leite da Silva, Moacir Carvalho Dias, Geraldo Farias Rodrigues, Maria Luiza Sabino

Música: Gabriel Migliori - Anotadora: Bernadete Ruch; **Canções:** "Lua bonita" (Zé do Norte e Zé Martins), "Meu pião" (Zé do Norte), "Sodade meu bem sodade" (Zé do Norte), canta Vanja Orico e "Muié rendera" (D.P.).

Prêmios: Melhor filme de aventura e menção especial pela música (Muié rendera), **Festival de Cannes**, França, 1953; Melhor filme, **Festival de Edimburgo**, Escócia, 1953; Melhor diretor (Lima Barreto) e melhor ator (Milton Ribeiro), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1953; Melhor diretor (Lima Barreto) e ator (Milton Ribeiro), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1953; Melhor filme, diretor (Lima Barreto), ator (Milton Ribeiro), atriz (Vanja Orico), revelação (Ricardo Campos), fotografia (Chick Fowle), edição (Oswald Hafenrichter), prêmio "**Índio**", *Jornal do Cinema*, Rio de Janeiro, 1953.

Sinopse: Importante filme produzido pela companhia, o longa metragem ter por enredo a trajetória de um bando de cangaceiros no sertão brasileiro e os conflitos amorosos entre dois dos líderes do grupo por uma professora raptada em um dos ataques às vilas da região.

- *Uma pulga na balança* - 1953 – Direção: Luciano Salce.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 90 minutos - Comédia - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Direção de produção: Victorio Cusane; **Assistente de produção:** Geraldo Faria Rodrigues; **Assistente de direção:** José Geraldo Santos Pereira.

Argumento, roteiro e diálogos: Fábio Carpi; **Diálogos adicionais:** Carlos Vergueiro.

Fotografia: Ugo Lombardi; **Câmera:** Sidney Davies; **Assistente de câmera:** Carlo Guglielmi.

Cenografia: Italo Bianchi; **Contra-regra:** Manoel Monteiro.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Mauro Alice.

Engenheiro de som: Erik Rasmussen e Ernest Hack; **Assistente de som:** Giovanni Zalunardo.

Intérpretes: Waldemar Wey (Dorival), Gilda Nery (Dora), Luiz Calderaro (Carlos), Erminio Spalla, Paulo Autran (Antenor), Ruy Afonso, John Herbert (Alberto), Mário Sérgio (Juvenal), Lola Brah (Bibi), Maurício Barroso, Armando Couto, Jaime Barcellos, Vicente Leporace (diretor da penitenciária), Geraldo José de Almeida (locutor), José Rubens, Mário Senna, Célia Biar, Labiby Madi, Maria Luiza Splendore, Tito Lívio Baccarini, João Rosa, Galileu Garcia, Fausto Zip, Geraldo C. Ambrósio, Xandó Batista, Pilade Ross, Benedito Corsi (Nicanor), Nelson Camargo, Vicente Spalla, Eva Wilma (prima de Alberto), Duque (cão), Benedito Corsi, Pita de Rossi, Antônio Fragoso, Cavagnole Neto, Daniel Câmera, Felício Fuchs, João Costa, Jesuíno G.dos Santos, João Franco, Lima Neto, Benjamin Cattán, Antônio Dourado, Kleber Menezes Dória, Marcelo Fiori, Antônio Olinto, Artur Herculano, Edith Lorena, Maria Augusta Costa Leite, Francisco Taricano, Wanda Hamel, João Batista Giotto, José Geraldo Santos Pereira, Francisco Arisa, Roberto Lombardi, Francisco Tamura, Michael Stoll.

Música: Enrico Simonetti - Continuidade: Maria Aparecida de Lima

Prêmios: Melhor atriz (Gilda Nery), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1953; Melhor argumento (Fábio Carpi), fotografia (Ugo Lombardi) e cenografia (Italo Bianchi), prêmio "**Saci**", São Paulo, 1953; Melhor atriz (Gilda Nery), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1953.

Sinopse: Longa metragem de comédia sobre um ladrão que dá golpes em famílias ricas de São Paulo, mesmo estando preso. Trata de questões sobre chantagem, cobiça e hipocrisia.

- *Esquina da ilusão* - 1953 – Direção: Ruggero Jacobbi.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 85 minutos - Comédia - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Direção de produção: Victorio Cusane; **Inspeção de produção:** Pedro Moacir; **Assistente de produção:** Jorge Kraisky; **Assistente de direção:** Agostinho Martins Pereira.

Diálogos adicionais: Gustavo Nonnenberg.

Direção de fotografia: Ugo Lombardi; **Câmera:** Sidney Davies; **Assistente de câmera:** Carlo Guglielmi.

Cenografia: Luciano Gregory; **Assistente de cenografia:** Giuseppe Barbano.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Carla Civelli.

Engenheiro de som: E.Rasmussen e Ernest Hack; **Gravação:** Boris Silitschanu.

Intérpretes: Alberto Ruschel, Ilka Soares, Waldemar Wey, Renato Consorte, Luiz Calderaro, Dina Lisboa, Nicette Bruno, Josef Guerreiro, Marina Freyre, Elíso de Albuquerque, Adoniran Barbosa, Wallace Viana, Edith Helou, Labiby Madi, Nancy Campos, Celeste Jardim, Maria Nagaro, José Mercaldi, Mariso Giorgi, Benedito Corsi, Rubens de Falco, Sérgio Brito, Tito Lívio Baccarini, Francisco Tamura, Francisco Arisa, Norma Ardanui, Rita Cléos, Luiz Feldman, Pedro Moacir, Honório Martinez, Ítalo Rossi, Marisa Giorgi

Música: Enrico Simonetti - Continuidade: Maria Aparecida de Lima

Sinopse: Longa metragem de comédia, sobre as confusões criadas por um imigrante italiano pobre, homônimo de um poderoso industrial de São Paulo, também italiano. Trama urbano, trata da ascensão de um grupo oriundo da classe baixa e também de conflitos amorosos entre um pobre e uma rica.

- *Luz apagada* - 1953 – Direção: Carlos Thiré.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 90 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Supervisão de produção: Victorio Cusane; **Direção de produção:** Dino Badessi; **Inspeção de produção:** Jorge Kraisky; **Assistente de produção:** Lores Cavazzani e Marcelo Fiori; **Assistente de direção:** José Geraldo Santos Pereira e Léo Godoy.

Fotografia: Bob Huke; **Câmera:** Jack Mills; **Assistente de câmera:** Jaime Pacini, Fernando Esteves e Alcides Veloso.

Cenografia: Pierino Massenzi; **Assistente de cenografia:** José N.Honda

Corte: José Dreos.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Ladislau Babuska; **Assistente de montagem:** Lídia de Sobolewski.

Engenheiro de som: E.Rasmussen e Ernest Hack; **Técnico de som:** Michael Stoll; **Gravação:** Giovanni Zalunardo.

Intérpretes: Mário Sérgio, Maria Fernanda, Fernando Pereira, Xandó Batista, Ermínio Spalla, Sérgio Hingst, Helena Barreto Leite, Vitor Merinow, Carlos Thiré, Sérgio Britto, Léa Camargo, Jorge Goulart, Paulo Monte, Olívia Pineschi, David Novak, Gilda Gabindo, Antônio Coelho, João Ribas, Luiz Francunha, Nelson Camargo Raul Luciano, Luciano Pessoa, Araújo Salles, Renato Pacheco e Silva, Pierino Massenzi, Bob Huke, José Geraldo Santos Pereira, Léo Godoy, Rex Endsleigh, Lourenço Ferreira, Sérgio Warnowski, Abigail Costa.

Música: Enrico Simonetti - Continuidade: Iolanda Menezes e Irma da Cunha Mattos - Dublagem: Luiz Linhares dubla Ermínio Spalla; **Canções:** "**Silêncio**" - (Antônio Maria), com Jorge Goulart e "**Nem eu**" - (Dorival Caymmi), com Dorival Caymmi.

Prêmios: Melhor ator secundário (Mário Sérgio), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1953; Melhor ator (Mário Sérgio), roteiro (Carlos Thiré) e edição: (Oswald Hafenrichter), prêmio "**Saci**", São Paulo, 1953; Melhor ator secundário (Mário

Sérgio), composição (Enrico Simonetti), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1953.

Sinopse: Longa metragem de suspense, o filme se passa em uma pequena cidade do litoral, onde vive o misterioso guardião do Farol da Ilha.

- *Obras Novas – Evolução de uma Indústria* - 1953 – Direção Lima Barreto

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) 18 minutos – Documentário – Preto e Branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Sinopse: Documentário sobre a construção dos Estúdios principais da Vera Cruz.

- *É proibido beijar* - 1954 – Direção: Ugo Lombardi.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 80 minutos - Comédia - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Supervisão de produção: Victorio Cusane; **Direção de produção:** Dino Baldessi; **Assistente de produção:** Ronaldo Badessi; **Assistente de direção:** Dani Balbo.

Argumento: baseado na peça teatral de Alessandro de Stefani.

Roteiro e adaptação cinematográfica: Fábio Carpi e Maurício Vasques.

Câmera: Sidney Davies; **Assistente de câmera:** Carlo Guglielmi.

Cenografia: João Maria dos Santos.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Giuseppe Baldacconi; **Assistente de montagem:** Lúcio Braun e Gilberto Costa.

Engenheiro de som: Erick Rasmussen e Ernest Hack; **Técnico de som:** Boris Silitschanu; **Assistente de som:** Waldir Simões.

Efeitos especiais: Marcial Alfonso, Ernest Magassy e Luiz de Barros.

Intérpretes: Tônia Carreiro, Mário Sérgio, Ziembiniski, Otelo Zeloni, Inezita Barroso, Renato Consorte, José Rubens, Vicente Leporace, Vitor Merinow, Ayres Campos, Margot Bittencourt, Tito Lívio Baccarini, Rita Cléos, Elza Laranjeira, Célia Biar, Paulo Autran, Oswaldo Louzada, Maria Amélia, Cavagnole Neto, José Mercaldi, Maurício Vasques, Os Modernistas, Victor Jamil, Nelson Camargo, Carlo Pes, Joaquim Mosca, Paulo Pes, Manoel Pinto, Renato Quintino, Eugênio Montesano, Lourenço Ferreira, Eric Rzepecki, Francisco Tamura, Aimée Vereccke, Roberto Mendonça

Música: Enrico Simonetti - Continuidade: Maria Aparecida de Lima - Dublagem: Renato Consorte dupla Otelo Zeloni. **Canções:** "**João baião**" - (Betinho), com Inezita Barroso; "**Que é amor**" - (Júlio Nagib), "**Mon printemps est toi**" (Enrico Simonetti e Dani Balbo), com Aimée Vereccke, com Inezita Barroso; "**É proibido beijar**" - (Enrico Simonetti e Alfredo Borba), com Elza Laranjeira e Os Modernistas.

Sinopse: Longa metragem de suspense e comédia sobre a história de um cronista mundano que deseja se tornar um repórter policial. Retrata os conflitos deste personagem, que tem que lidar com as confusões da namorada que trabalha em uma boate.

- *Na senda do crime* - 1954 – Direção: Flamínio Cerri.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 75 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Direção de produção: Pio Piccinini; **Supervisão de produção:** Victorio Cusane; **Assistente de produção:** Geraldo Faria Rodrigues; **Assistente de direção:** Galileu Garcia.

Argumento: Flamínio Bollini Cerri, Fábio Carpi, Alinor Azevedo e Maurício Vasques.

Diálogos adicionais: José Renato Pécora.

Fotografia: Chick Fowle; **Assistente de câmera:** Osvaldo Cruz Kemeny.

Cenografia: Túlio Costa; **Assistente de cenografia:** Enzo Sivieri.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Edith Hafenrichter; **Assistente de montagem:** Américo de Souza.

Engenheiro de som: E.Rasmussen, Ernest Hack e Michael Stoll; **Gravação:** Hans Olsson; **Assistente de som:** Konstantin Warnowski.

Intérpretes: Miro Cerni, Cleide Yáconis, Josef Guerreiro, Nelson Camargo, Marly Bueno, Sílvia Fernanda, Salvador Daki, José Policena, Isaurinha Garcia, Vicente Leporace, Renato Consorte, Adélia Mercandeli, Gerard George, Antônio Fragoso, Ary Ferreira, Pedro Petersen, Lima Netto, José Mercaldi, Maurício do Valle, Wanda Hamel, Mira Giorgi, Eric Nakonechnyj, Geraldo Faria Rodrigues, Eduardo Santiago, Joaquim Mosca, Paulo Paes, Carlo Pes, Henri de Zeppelin, José Geraldo Santos Pereira, Walter Tomaz, Enrico Simonetti, Ângelo Dreos, Alcides E.de Souza

Música: Enrico Simonetti - Continuidade: Bernardeth Ruch - Colaboração da Secretaria da Segurança Pública do Estado de São Paulo; **Canção: "Neblina"** - (Randal Juliano), com Isaurinha Garcia.

Prêmios: Melhor fotografia (Chick Fowle), prêmio "Sací", 1954; Melhor compositor (Enrico Simonetti), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1954.

Sinopse: Drama de longa metragem sobre um rapaz de origem humilde, que não se conforma com sua posição social e tenta de diversas maneiras escapar de sua situação de forma desonesta.

- *Candinho* - 1954 – Direção: Abílio Pereira de Almeida.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 100 minutos - Comédia - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Direção de produção: Cid Leite da Silva; **Supervisão de produção:** Victorio Cusane; **Assistente de produção:** Rigoberto Plothow; **Assistente de direção:** César Mémolo Júnior e Léo Godoy.

Fotografia: Edgar Brasil; **Câmera:** Jack Mills; **Assistentes de câmera:** Jaime Picini.

Cenografia: Antônio Gomide; **Assistente de cenografia:** Abigail Costa Belloni.

Montagem: Osvald Hafenrichter; **Assistente de montagem:** Katsuichi Inaoka e Mauro Alice.

Engenheiro de som: Erik Rasmussen; **Gravação:** Ernest Hack; **Assistente de som:** João Huch Filho.

Coreografia: Maria Olenewa; **Assistente de coreografia:** Gini Dezelins.

Intérpretes: Amácio Mazzaroppi (Candinho), Marisa Prado (Filoca), Ruth de Souza (dona Manuela), Adoniran Barbosa (Professor Pancrácio), Benedito Corsi (Pirulito), Xandó Batista (Vicente), Domingos Terras (Coronel Quinzinho), Nieta Junqueira (Dona Eponina), Labiby Madi (Dona Hermione), Ayres Campos (Delegado), Sidneia Rossi (Dona Antonieta), Salvador Daki (Lalau), John Herbert (Quincas), Manoel Pinto, Abílio Pereira de Almeida, Pedro Petersen, Luiz Calderaro, Nelson Camargo, Antônio Fragoso, Tito Lívio Baccarini, Maria Luíza Splendore, Eugênio Montesano, Lourenço Ferreira, Jordano Martinelli, o cão Duque, Artur Herculano, Antônio Miro, Cavagnole Neto, Izabel Santos, China, Ballet Maria Olene, Luiz Calderaro, Antônio Gomide

Música: Gabriel Migliori - Continuidade: Yolanda Menezes **Canções:** "O galo garnizé" - (A. Almeida e Luiz Gonzaga); "Não me diga adeus" - (F.da Silva Corrêa e Luiz da Silva); "Ave Maria no morro" - (Herivelto Martins); "Vida nova" - (Borba S. Rubens); "É bom parar" - (Rubens Soares) (Copyright Vitali); "O orvalho vem caindo" - (Noel Rosa e Kid Pepe); "Mamãe eu quero" - (Vicente Paiva e Jararaca) (copyright Magione); "A saudade mata a gente" - (Antônio de Almeida e João de Barro); "Quarto Centenário" - (Mario Zan e J. M. Alves)

(Copyright U-B-C); "**O ouro não arruma**" - (Mário Vieira); "**Meu Policarpo**" - (Mara Lux e Reinaldo Santos).

Sinopse: Comédia de longa metragem sobre um "caipira" que migra para São Paulo a fim de fugir das humilhações que sofria na fazenda em que morava, no interior do Estado. O filme trata do contraste entre os contextos rural e urbano, e valoriza a velocidade das transformações que o personagem principal vive ao mudar para uma cidade grande em processo de expansão. Baseado na obra *Cândido*, de Voltaire.

- *Floradas na Serra* - 1954 – Direção: Luciano Salce.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 100 minutos - Drama - Preto e branco

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Produtor: Franco Zampari; **Gerente de produção:** Pedro Moacir; **Assistente de produção:** Ralpho da Cunha Mattos e Lores Cavazzini; **Assistente de direção:** Galileu Garcia e Sérgio Hingst.

Argumento: baseado no homônimo romance de Dinah Silveira de Queiroz.

Roteiro e diálogos: Fábio Carpi.

Fotografia: Ray Sturgess; **Câmera:** Jack Lowin e Sidney Davies; **Assistente de câmera:** Geraldo Gabriel, Hélio F. Costa e Hector Femenia; **Fotografia de cena:** Valentim Cruz.

Cenografia: João Maria dos Santos; **Assistente de cenografia:** Giuseppe Barbano.

Chefe de edição: Oswald Hafenrichter; **Montagem:** Mauro Alice; **Assistente de montagem:** Sérgio Dreux.

Engenheiro de som: Erick Rasmussen e Ernest Hack; **Técnico de som:** Michael Stoll, Hans Olsson, João Ruch Filho e Konstantin Warnowski.

Intérpretes: Cacilda Becker, Jardel Filho, Miro Cerni, Ilka Soares, Sílvia Fernanda, Gilda Nery, Marina Freire, Liana Duval, Lola Brah, John Herbert, Célia Helena, Jaime Barcellos, Renato Consorte, José Mauro de Vasconcelos, Sérgio Hingst, Rubens de Falco, Alfredo Simoney, Camila Cardoso, Jaime Pernambuco, Bárbara Fázio, Wilma Chandler, Pedro Moacir, Maria Luiza Splendore, Geraldo Gabriel, Margarida Mayer, Sidnéia Rossi, Ralpho da Cunha Mattos, Maria Luiza Ourdan, Marcello Fiori, Luiz Carlos Becker, Fleury Martins, Henri de Zeppelin, Luciano Salce, Irma da Cunha Mattos, Zélia Ianello, João Maria de Abreu, Galileu Garcia

Música: Enrico Simonetti - Continuidade: Zélia Ianello - Dublagem: Célia Biar dubla Sílvia Fernanda e Rubens del Falco dubla John Herbert; **Canção:** "**Adeus Guacyra**" (Heckel Tavares e Joracy Amargo), com Alfredo Simoney.

Prêmios: Melhor filme, diretor, atriz (Cacilda Becker), atriz secundária (Lola Brah), fotografia (Ray Sturgess) e cenografia (João Maria dos Santos), prêmio **Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos**, Rio de Janeiro, 1954; Melhor produtor (Franco Zampari), melhor ator secundário (John Herbert), atriz secundária (Gilda Nery), cenografia (João Maria dos Santos), prêmio "**Saci**", São Paulo, 1954; Melhor ator secundário (John Herbert), melhor atriz secundária (Gilda Nery) e cenografia (João Maria dos Santos), prêmio **Governador do Estado de São Paulo**, São Paulo, 1954; Melhor atriz (Cacilda Becker), atriz secundária (Lola Brah e Liana Duval), melhor fotografia (Ray Sturgess), cenografia (João Maria dos Santos), prêmio "**O Índio**" Revista Jornal do Cinema, Rio de Janeiro, 1954.

Sinopse: Drama de longa metragem sobre um grupo de pacientes tuberculosos em uma clínica em Campos do Jordão. O filme é sobre o envolvimento de um casal de internos, com origens sociais distintas.

- *São Paulo em festa* - 1954 – Direção: Lima Barreto.

Brasil / São Bernardo do Campo (São Paulo) - 50 minutos - Documentário - Preto e branco.

Companhia produtora: **Companhia Cinematográfica Vera Cruz**

Companhia distribuidora: **Columbia Pictures do Brasil**

Produtores: Ralpho da Cunha Mattos e Lores Cavazzini.

Fotografia: H.C.Fowle, Ray Sturgess, Nigel C.Huke, Ronald Taylor e Jack Lowen.

Edição de Som: Ângelo Dréos.

Montagem: Giuseppe Baldaconi e Lúcio Braun; **Assistente de montagem:** Edith Hafenrichter.

Música: Gabriel Migliori - Narração: Maurício Barroso

Observações: Documentário de longa-metragem realizado por ocasião do Quarto Centenário da cidade de São Paulo.

Sinopse: Documentário de longa-metragem realizado por ocasião do Quarto Centenário da cidade de São Paulo.

FONTES:

- Sítio: www.geocities.com/memoriasonline/hist1.htm
- MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994, pág. 249.