

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA E ESPAÇOS  
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS, IDENTIDADES E ESPACIALIDADES

SÉRGIO ROBERTO BOTELHO MIRANDA

**IMAGENS DO BRASIL MODERNO: MODERNIDADE URBANA, ASCENSÃO E  
EXCLUSÃO SOCIAL NA FILMOGRAFIA DA COMPANHIA CINEMATOGRAFICA  
VERA CRUZ (1949–1954)**

NATAL/RN  
2019

SÉRGIO ROBERTO BOTELHO MIRANDA

**IMAGENS DO BRASIL MODERNO: MODERNIDADE URBANA, ASCENSÃO E EXCLUSÃO SOCIAL NA FILMOGRAFIA DA COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ (1949–1954)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: História e Espaços.

Orientador: Prof. Dr. Helder do Nascimento Viana, vinculado à linha de pesquisa “Linguagens, Identidades e Espacialidade”.

NATAL/RN  
2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI  
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
- CCHLA

Miranda, Sergio Roberto Botelho.

Imagens do Brasil moderno: modernidade urbana, ascensão e exclusão social na filmografia da companhia cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) / Sergio Roberto Botelho Miranda. - 2019.  
96f.: il.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Helder do Nascimento Viana.

1. Cinema brasileiro - Dissertação. 2. Cultura e identidade - Dissertação. 3. Espaços Urbanos - Dissertação. 4. Modernidade - Dissertação. 5. Ascensão Social - Dissertação. 6. Desigualdade Social - Dissertação. I. Viana, Helder do Nascimento. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 791:94

SÉRGIO ROBERTO BOTELHO MIRANDA

**IMAGENS DO BRASIL MODERNO: MODERNIDADE URBANA, ASCENSÃO E EXCLUSÃO SOCIAL NA FILMOGRAFIA DA COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ (1949–1954)**

Defesa como requisito para obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela comissão formada pelos professores:

Prof. Dr. Helder do Nascimento Viana (UFRN)

---

Orientador

Prof. Dr. Paulo Roberto de Azevedo Maia (UFPB)

---

Avaliador Externo

Prof. Dr. Raimundo Nonato Araújo da Rocha (UFRN)

---

Avaliador Interno (UFRN)

Natal/RN, 31 de julho de 2019.

Meus agradecimentos àqueles com quem convivo, àqueles dos quais gosto, aos que admiro, aos que amo e àqueles de quem preciso.

## RESUMO

Esta pesquisa analisa as imagens do Brasil moderno produzidas pela filmografia da Companhia Cinematográfica Vera Cruz no período de 1949 a 1954. Destaca a dicotomia entre os personagens periféricos e os das elites econômicas da metrópole paulista, estes retratados como símbolos da cidadania e da ética. Trata o espaço da capital paulistana como o centro da modernidade e das oportunidades empreendedoras do país; da celebração, através das instituições públicas e privadas, daquela cidade como o palco da ascensão social através do poder aquisitivo econômico. A esse respeito, a historiografia sobre a Companhia evidencia a importância desta na projeção da metrópole paulistana como o centro da modernidade brasileira, mas que também foi um lugar de profundas desigualdades sociais, as quais puseram em questão o que significou a modernidade da metrópole paulista na década de 1950, configurando um movimento ideológico no qual a nacionalidade e a identidade caracterizavam os padrões do empresariado local, o qual produzira instituições de cultura e de saber para autointitularem-se os detentores do progresso e do desenvolvimento no país.

**Palavras-chave:** Cinema. Cultura. Espaço. Modernidade. Identidade. Ascensão Social. Desigualdade Social.

## ABSTRACT

This research analyzes the images of modern Brazil produced by the filmography of the Vera Cruz Film Company from 1949 to 1954. It highlights the dichotomy between the peripheral characters and those of the economic elites of the São Paulo metropolis, which are portrayed as symbols of citizenship and ethics. It treats the space of the capital of São Paulo as the center of modernity and entrepreneurial opportunities in the country; of the celebration, through public and private institutions, of that city as the stage of social ascension through economic purchasing power. In this regard, the historiography of the Company highlights its importance in the projection of the São Paulo metropolis as the center of Brazilian modernity, but it was also a place of profound social inequalities, which questioned what the modernity of the São Paulo metropolis meant. 1950s, constituting an ideological movement in which nationality and identity characterized the patterns of local entrepreneurship, which had produced institutions of culture and knowledge to self-label the holders of progress and development in the country.

**Keywords:** Cinema. Culture. Space. Modernity. Identity. Social Ascension. Social inequality.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Fotografia do <i>Monumento às Bandeiras</i> , 1985 .....	29
Imagem 2 - Fotografia da Maquete da <i>Espiral</i> , 1954.....	29
Imagem 3 - Fotografia da vista aérea dos estúdios, em São Bernardo do Campo, anos 1950.	33
Imagem 4 - Logotipo da Companhia Vera Cruz, 1949 .....	34
Imagem 5 - Cartaz da 2ª Bienal da cidade de São Paulo, 1954.....	37
Imagem 6 - Fotografia de Francisco Matarazzo Sobrinho e Juscelino Kubitschek visitam a obra de Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1954 .....	39
Imagem 7 - Cena do filme <i>Tico-Tico No Fubá</i> , 1953 .....	53
Imagem 8 - Cena do filme <i>Sinhá Moça</i> (1954) .....	59
Imagem 9 - Fotografia do <i>Painel Tiradentes</i> .....	67
Imagem 10 - Cena do filme <i>A Família Lero Lero</i> , 1953.....	70
Imagem 11 - Cena do filme <i>O Cangaceiro</i> , 1953 .....	72
Imagem 12 - Cenas do filme <i>Obras Novas</i> , 1953 .....	78
Imagem 13 - Cena do filme <i>Uma Pulga Na Balança</i> , 1953.....	82
Imagem 14 - Cena do filme <i>Caiçara</i> , 1950.....	83
Imagem 15 - Cena do filme <i>Sinhá Moça</i> , 1954.....	88

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - CIDADE DE SÃO PAULO, METRÓPOLE, MODERNIDADE E O CINEMA DA COMPANHIA VERA CRUZ.....	11
1.1 São Paulo: industrialismo, consumo e status.....	12
1.1.1 A primeira modernidade.....	17
1.1.2 A segunda modernidade.....	26
1.2 Companhia Cinematográfica Vera Cruz: mecenato, nacional moderno e o urbano paulistano.....	30
CAPÍTULO 2 – COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ: CIDADE DE SÃO PAULO, MODERNIZAÇÃO, ESPAÇOS URBANOS E GRUPOS SOCIAIS.....	46
2.1 O espaço no filme.....	49
2.1.1 – Cidade do Rio de Janeiro: espaço mítico cinematográfico.....	50
2.1.2 – Cidade de São Paulo: centro e periferias.....	51
2.1.2 – A capital e o interior.....	61
2.1.3 – São Paulo e o “resto”.....	65
CAPÍTULO 3 – MODOS DE VIDA: MODELOS SOCIAIS E IDENTIDADE NA METRÓPOLE PAULISTA.....	77
3.1 – Os imigrantes na Filmografia.....	79
3.2 – A “periferia” não compensa.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	93

## INTRODUÇÃO

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 na cidade de São Bernardo do Campo, em São Paulo, tornou-se a maior referência da indústria de cinema no país. Suas estruturas físicas, salários milionários, equipes técnicas e artísticas de reconhecimento internacional na área fílmica, além das grandes bilheterias, prêmios nacionais e internacionais, elevaram-na ao patamar de maior indústria brasileira de cinema, mas o que é percebido em sua principal filmografia, do período de 1949 a 1954, é uma empresa com graves problemas de administração. Conhecida por sua breve duração devido à falência após cinco anos de sua fundação, a companhia apresentou problemas bem mais complexos e delicados que marcaram sua bibliografia, o que remete também às contradições emergidas da tão celebrada modernidade da década de 1950 em São Paulo.

Essa modernidade, envolta na tecnologia, no empreendimento industrial e comercial, na crescente urbanização e no consumo maciço de produtos industrializados, que caracterizaram o fim da década de 1940 e o início da década seguinte, teve como ferramenta de projeção o cinema, o qual registrou e produziu imagens daquela cidade e de suas regiões vizinhas. A Companhia Vera Cruz elevou a capital paulista não apenas à condição de referência da modernidade no país, mas também da produção cinematográfica em escala industrial.

Dado esse contexto, o conceito de modernidade é amplo e diverso, definindo-se de acordo com o aspecto temporal e local. Na cidade de São Paulo, espaço desta pesquisa, a modernidade referencial é a do final da década de 1920, período que acompanhou as transformações tecnológicas na região, promovendo novos modos de vida. De acordo com Alberti (2002, p. 261), a modernidade simboliza a “[...] arte moderna nos anos 1920, os aviões e arranha-céus nos anos 1930, [...] os eletrodomésticos e automóveis nacionais dos anos 1950”. Viver a modernidade e os seus novos modos de vida dependia das tecnologias disponíveis, bem como das condições socioeconômicas, uma vez que a economia afetava diretamente o cotidiano das pessoas. Para o acesso à modernidade, a industrialização foi essencial no desenvolvimento desse processo, devido à intensa presença de produtos nacionais em detrimento dos importados, mais caros e demorados de adquirir.

E a modernidade também configurava a questão da identidade: o que era ser um sujeito inserido na modernidade paulistana no decorrer das décadas de 1930 a 1950? Como esse processo construiu-se? De que forma tantas transformações sociais e econômicas, tais

como as guerras e as suas consequências; tecnológicas como a industrialização; e culturais como os movimentos artísticos, fizeram o sujeito definir sua identidade nesse período?

De acordo com Sevcenko (1992), a sensação de mobilidade, das inovações e das permanentes transformações, inclusive na forma de utilizar o tempo disponível no cotidiano, resulta em uma sensação de desprendimento, de que as referências do passado perderam o sentido, num estado de exaltação e de incertezas perante tantas questões como o sujeito tornar-se um produto massificado, conduzido pelo poder público e privado, a ter que consumir o que for de interesse das instituições, a exemplo dos eventos esportivos e carnavalescos. Conforme esse historiador, as mudanças ocorridas na cidade de São Paulo daquele período findaram

[...] gerando uma metrópole complexa da noite para o dia, [na qual] lançou as imaginações num vazio, em cujo âmago aspectos fragmentados das organizações metropolitanas europeias e americanas atuavam como catalisadores de uma vontade de ser, diante da qual as condições locais seriam sentidas antes como embaraços do que como base e o fim de um empreendimento coletivo (Idem, p. 113).

Segundo Arruda (2015), na cidade de São Paulo o modernismo produzido pelos grupos dominantes economicamente estava ligado às tradições, apesar de buscar romper com elas. Ao promoverem diversas propostas modernas e expressões diversificadas, os burgueses empreendedores e os grupos das elites políticas estabeleceram um constante processo de renovação, buscando a afirmação em suas instituições, tais como a Universidade de São Paulo (USP), o Museu de Arte Moderna (MAM), as Bienais, além de exaltarem os triunfos materiais na arquitetura da metrópole, nas artes industriais (o concretismo, por exemplo), na literatura, no teatro (com o Teatro Brasileiro de Comédia), no cinema (com a Companhia Vera Cruz), nas ciências sociais. O modernismo “[...] vai se tornar manifestação de uma classe – a nova burguesia” (Idem, 2015, p. 27).

Ela também trata da malha ocupacional do espaço, na marginalização dos bairros étnicos, dos migrantes vindos do Nordeste, dos operários, dos afrodescendentes, distantes do centro metropolitano, onde se encontravam - os bairros dos ricos imigrantes, dos universitários e os da elite econômica da cidade de São Paulo, composto por empresários e ricos comerciantes. A urbanização da metrópole paulistana do início da década de 1950 foi caracterizada por profundas desigualdades sociais: enquanto os bairros da periferia enfrentavam profundas dificuldades de infraestrutura, saneamento e insalubridade, os bairros

do centro recebiam toda a estrutura necessária – transportes, pavimentação, comércio, segurança, iluminação, áreas florestais e de lazer – para as suas comodidades.

O contingente populacional que compunha a cidade de São Paulo era constituído pelos migrantes, principalmente advindos da região Nordeste, os quais somaram ao operariado local e da Grande São Paulo – de paupérrimo poder de consumo –, que povoaram os bairros periféricos; os imigrantes, em sua maioria, ricos comerciantes, que compuseram junto aos filhos dos cafeicultores e empresários locais a elite econômica do centro, além de uma classe média, que ocupava cargos públicos e privados na cidade e tinha relativo poder de consumo.

Nesse aspecto, a socióloga Lúcia Helena Gama (1998) faz um mapeamento geográfico, urbanizatório, social e cultural da cidade de São Paulo, abarcado por fatos históricos e por transformações pelas quais a capital paulista passou após o fim da II Guerra Mundial (1945) e como os processos democráticos aliados aos liberais econômicos, liderados pelos Estados Unidos e por países europeus, como Inglaterra, Itália e Alemanha, influenciaram a região num processo modernizatório e urbano sem precedentes na história do país, evidenciando uma arquitetura e, principalmente, espaços de lazer e de sociabilidade na cidade, através dos bares, boates, restaurantes, museus, cinemas, teatros, livrarias e dos bairros chiques, envoltos em praças e parques florestais, explicando que estes foram os espaços de convivência das pessoas influentes desta São Paulo moderna: os artistas, os intelectuais, os políticos e os empresários.

Destaca também os êxodos migratórios dos filhos das famílias do interior do estado, além dos estrangeiros, de presença marcante para a cidade, na formação das repúblicas de grupos universitários nos bairros, verdadeiros centros acadêmicos e políticos, e como suas culturas redefiniram a de São Paulo, destacadamente nos espaços acadêmicos, intelectuais, artísticos e econômicos.

A autora ressalta ainda as contradições, os contrassensos, pois à medida que o centro da cidade cresce não só geográfica, mas socialmente, afasta e expande as periferias distantes dessa influência da capital, aumentando as favelas, os problemas de moradia, de esgotos a céu aberto, de enchentes, de problemas com transporte e emprego, além da crescente criminalidade.

Ela aborda a questão da arquitetura da capital paulista, a qual é redefinida por permanentes construções, como praças e avenidas, grandes edifícios que ocupam espaços onde eram antigos casarões, demolidos. Prédios para teatros, cinemas, museus e das superlojas, de padrão estadunidense, tornam-se os ícones arquitetônicos da cidade de São Paulo na década de 1950.

A urbanização é caracterizada pelos bairros-dormitórios, situados entre a cidade de São Paulo e as áreas industriais - que compunham os arredores da grande São Paulo -, nos quais levas de estudantes fixavam-se para seu trânsito moradia/faculdade, além dos bairros estrangeiros<sup>1</sup>, compostos predominantemente por imigrantes italianos e judeus, incluindo também nesses espaços os imigrantes internos, como os nordestinos.

Modos de vida e de costumes também são tratados, como a propagação da TV e do cinema, que se tornam, juntamente com o teatro e o rádio, os meios de comunicação e de divulgação, em imagens e sons, da moderna cidade de São Paulo cosmopolita, intelectualmente heterogênea, artística e politicamente. Destacadamente, o cinema é um representante desse avanço modernizante, por agregar a industrialização do pós-guerra aos hábitos culturais dos sujeitos, ligados ou não às artes.

Desse modo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz promovera a celebração da metrópole paulista e o seu cotidiano permeado pela modernidade na década de 1950. O nosso objetivo nesta dissertação é discutir a filmografia da Companhia no período de 1949 a 1954, a partir da perspectiva da busca pela ascensão social por parte dos personagens da classe média e da periferia nas tramas fílmicas, bem como abordar a análise de que o perfil corrupto e ilícito apresentado por aqueles é uma construção estereotipada produzida por um grupo da elite econômica da sociedade paulista da década de 1950, formada pelos empresários e empreendedores chamados de mecenas por patrocinarem e investirem no campo cultural e artístico da capital metropolitana de São Paulo, criando e produzindo espaços de afirmação e de autopromoção, tais quais o cinema, o maior veículo de massas daquele período.

O recorte temporal foi escolhido por compor a primeira e mais profícua fase da referida Companhia, com 22 longas e curtas-metragens, 18 filmes de ficção e 4 documentários, uma filmografia que definiu a imagem daquela empresa como gênese do cinema nacional brasileiro de produção em escala industrial, apresentando filmes de temática brasileira mas com estética e técnica fílmicas internacionais, composta por técnicos brasileiros e principalmente estrangeiros, diretores, produtores e demais profissionais na área com reconhecimento e premiações no país e no exterior.

A partir da análise fílmica, será orientado o eixo de discussão a respeito da ascensão social buscada pelos grupos periféricos sociais. Além disso, tratamos de discussões como a dicotomia rural arcaico *versus* urbano moderno; o *status* do poder aquisitivo, do consumo de produtos oferecidos pela modernidade; a busca da classe média por pertencer a grupos da elite

---

<sup>1</sup> Idem.

econômica; os modos de vida na metrópole, os espaços de lazer e de convivência, os restaurantes, as boates, os automóveis, as roupas, as bebidas e o cigarro, a linguagem americanizada.

Além disso, procuraremos responder por que o cinema se tornou o veículo de massa no início da década de 1950 na cidade de São Paulo. Não foi a gênese do cinema como elemento de lazer e de consumo em massa, já em processo desde a década de 1920<sup>2</sup>, mas o modo pelo qual se destacou predominantemente num momento histórico de tantos atrativos de lazer e cultura, como os museus, os teatros, os parques, os bares, as boates, os restaurantes, as bienais. Como a Companhia Vera Cruz construiu imagens de nacionalidade em seus filmes; por que, nos enredos, os modelos sociais dos grupos das elites e dos grupos periféricos são antagônicos e por que estes são retratados de maneira estereotipada e corrupta.

Foi a maior indústria de cinema do país, além de introduzir o profissionalismo numa empresa cinematográfica, no entanto sua estrutura administrativa foi protagonista em descasos aos direitos trabalhistas de seus funcionários, os quais faziam parte dos grupos sociais dos operários e dos trabalhadores periféricos, sendo refletidos nos atrasos dos salários e na falta de alimentação, realidade adversa ao tratamento de seus profissionais advindos da Europa e de sua equipe de atores, que recebiam os maiores salários do mercado brasileiro, além de serem incluídos nos espaços da elite paulista ao frequentarem hotéis de luxo, boates e restaurantes mais caros da metrópole. Por que essa diferença de tratamento em sua equipe por parte de seus proprietários Franco Zampari e Francisco Matarazzo? De que forma essas contradições são componentes dessa modernidade social construída pelo empresariado paulista no recorte histórico de 1949 a 1954?

A ideologia empreendedora desenvolvimentista na cidade de São Paulo, influenciada diretamente pela política capitalista dos Estados Unidos e de países da Europa Ocidental, incentivou o crescimento econômico de industriários, de empresários e de grandes comerciantes, além da crescente presença de capital e dos empresários estrangeiros.

Industriários, empresários, ricos comerciantes e investidores vindos do exterior migraram para o emergente país em intensa industrialização, somaram-se nesse contingente empreendedor aos descendentes dos cafeicultores paulistas e investiram nessa economia industrial e de bens de consumo domésticos. Aquela política empreendedora encontrou solo

---

<sup>2</sup> “A popularização do cinema foi intensa nesse período. Antes mesmo do final da década, levantamentos feitos no ano de 1929 registraram, em todo país, mais de 220 mil espetáculos de cinema, em um total de 240 mil espetáculos de todos os gêneros – como comédias, dramas, concertos e variedades –, a que teriam assistido mais de 44 milhões de espectadores, em um total de 48 milhões de espectadores para todos os espetáculos do ano” (Verena Alberti. “6. O século moderno: modos de vida e consumo na República”, 2002, p. 270-273).

fértil em regiões como as do estado de São Paulo, que historicamente é relevante pelo seu poderio econômico com a economia cafeeira e com a acelerada urbanização na capital, onde fundamentava também o crescente comércio de bens de consumo.

Concernente à organização desta dissertação de mestrado, compõe-se da Introdução, três capítulos e as Considerações Finais.

O primeiro capítulo trata do contexto histórico da cidade de São Paulo no recorte temporal de 1949 até 1954, abordando o crescimento urbano e industrial da capital paulista e como a sua influência metropolitana e empreendedora propiciou o surgimento de empresas e de espaços voltados ao lazer e à cultura, dentre esses a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o desenvolvimento e estabelecimento de imagens de modernidade e autocelebração de seus grupos fundadores, os empresários mecenas, até seu fechamento.

Para tal questão da industrialização como processo definidor das formações espaciais de uma região metropolitana, como a Grande São Paulo, é utilizado o trabalho de Anthony Giddens (1991), que aborda que emergem espaços definidos componentes daquele, como o centro, a semiperiferia e a periferia. O primeiro, espaço ligado ao sucesso e a conquista – elementos de destaque nos enredos da filmografia –, é, por excelência, o da modernidade urbana, por apresentar os bairros mais ricos, os centros comerciais, as lojas mais luxuosas, os espaços de lazer mais sofisticados, como bares, restaurantes e boates; o segundo, espaço de transição, dos bairros da classe média, das escolas de bairros, do comércio local, dos mercados, dos clubes esportivos e de lazer, estes, ligados às fábricas e às indústrias; e, finalmente, o terceiro, espaço mais carente de condições sanitárias, dos bairros mais pobres, das ruas não asfaltadas, das escolas com estruturas precárias, do comércio informal, da falta de segurança, da ausência de iluminação e do abastecimento de água.

A modernidade, no âmbito das instituições, é capitalista, industrial e multidimensional, promovendo constantes transformações e discontinuidades. As instituições modernas diferem-se das tradicionais por terem um dinamismo próprio, mais intenso, mais mutável e, proporcionalmente, mais instável. Por isso, promotora de contradições na intenção e na prática de dogmas da modernidade. No caso, na metrópole paulista.

Segundo o autor (1991, p. 13), “(...) estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes”. Mais radicalizadas, pois promovem exclusões e desigualdades sociais: a modernidade está presente nas vitrines das grandes lojas, e nas fachadas e *rooms* do bares e boates de luxo, à vista de todos, mas às mãos de poucos, estes, os da elite econômica; e mais universalizadas, tais como a necessidade de consumir para ser parte de uma elite privilegiada em consumir o

que de melhor e de mais caro a modernidade material possa oferecer, significando ascender socialmente, como são vistos os astros e estrelas dos filmes, personagens a serem copiados e adorados pelos espectadores.

Estabelecendo um raciocínio a respeito de três conceitos do autor, o centro, a semiperiferia e a periferia, o primeiro é o núcleo da metrópole, o espaço onde todos os elementos da modernidade é oferecida em sua maior dimensão: desde os bairros chiques, arborizados e bem estruturados, até as grandes lojas de magazine e os restaurantes de ponta; o segundo é a transição, é o espaço da classe média, dos emergentes, dos que usufruem dos clubes de lazer das fábricas, dos bares, dos jogos de futebol aos domingos; e a periferia é o espaço distante, ou melhor, distanciado da metrópole, aquele, um espaço da insalubridade, do esquecimento dos órgãos públicos, das zonas de marginalidade e prostituição, dos pequenos botecos onde vendem cachaça fiado, da ausência de delegacias e de escolas. Estes espaços são categorizados de forma decrescente à medida que afastam-se do centro, e das condições materiais. A modernidade é desejo para muitos, e usufruto para poucos.

Esse paradoxo, da presença da modernidade em espaços dicotômicos, mas dos quais os diversos sujeitos buscam apreender este fenômeno, é tratado por Berman (2007), o qual trata dos sujeitos, homens e mulheres como os agentes da modernidade, imersos nas atividades artísticas, intelectuais, religiosas e políticas, promovendo um processo dialético nas relações entre estes aspectos. A modernidade transpassa, em sua ideologia (o consumo, a ascensão social na metrópole paulistana) e símbolos (o *cadillac*, as boates do centro urbano, o *glamour* dos artistas de cinema) espaços como os do centro e das periferias, estabelecendo que nestes a modernidade está presente através da cultura, em um constante empreendimento de mudanças e transformações, distanciamentos e proximidades.

É construído um paralelo entre a modernidade da década de 1920 e a de 1950, estabelecendo rupturas e continuidades, destacando a literatura, a pintura, as artes e o cinema. Os trabalhos de Nicolau Sevcenko (1992), o qual trabalha a construção da modernidade nos espaços urbanos de São Paulo, destacando as datas festivas e as tecnologias que definem o padrão consumista e de *status* social da época, tais como o carnaval e o automóvel; os de Maria Arminda Arruda (2015), que trabalha como a modernidade definiu a metrópole da cidade de São Paulo durante a primeira metade do século XX; os de Maria Rita Galvão (1981), que trata da Companhia Cinematográfica Vera Cruz nas esferas contraditórias entre a grandiosidade de sua estrutura física, do *star system* de seus astros e estrelas, e de seus problemas estruturais e administrativos; e os de Mônica Velloso (1987), que trata da importância da Companhia na construção de um cinema nacionalista no Brasil.

Para compreender outras produtoras do país anteriores à Vera Cruz, é analisada a empresa carioca Atlântida Filmes, até então a referência nacional de cinema até o surgimento daquela, que propôs um cinema mais realista e com propostas nacionalistas, buscando diferenciar-se dos temas carnavalescos de sua antecessora, tornando-se, assim, referência de cinema em produção industrial.

O período citado compõe a gênese e a conclusão da primeira fase da empresa.

O segundo capítulo trabalha os 22 filmes da primeira fase da Companhia, examinados através da análise fílmica e da composição de um quadro com o ano de lançamento, a direção, a produção, o roteiro, o gênero, o elenco e uma breve sinopse que destaca o eixo da ascensão social por meios ilícitos das classes periféricas. Além da análise fílmica de cada obra, o documentário *São Paulo – Sinfonia da Metrópole* (1929, Direção: Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny) é analisado com o objetivo de fornecer um parâmetro cinematográfico da modernidade paulistana da década de 1920, período da gênese do Movimento Modernista no século XX na cidade, com o documentário da Vera Cruz *São Paulo Em Festa – IV Centenário* (1954, Direção: Lima Barreto), estabelecendo a compreensão entre a contemplação e expectativas do futuro modernista com a vivência desse já no presente cotidiano da década de 1950.

As análises fílmicas de cada obra da filmografia destacam os meios ilícitos pelos quais grupos sociais da classe média paulistana e da periferia da cidade buscam a ascensão social. Além desse eixo de discussão, a dicotomia entre os espaços rurais, arcaicos, estáticos, simplórios, pitorescos; e os urbanos, modernos, luxuosos, dinâmicos, dos *status* dos membros da elite econômica paulista. Para embasar essas questões, trabalhar-se-ão os materiais de Antônio Pedro Tota (2000), que trata de uma das grandes influências da ideologia da Companhia Vera Cruz, o *american way of life* do cinema estadunidense de Hollywood, sistema de construções de atores e atrizes através do glamour e da ostentação, além de evidenciar superlativamente os espaços metropolitanos do país e da modernidade do pós-guerra.

Para a análise da construção de grupos socioculturais e étnicos periféricos de maneira estereotipada e de maneira desarmônica à sociedade moderna, será utilizado o trabalho de Richard Abel (2013), que trata, a partir da análise fílmica dos filmes de gênero *western*, da construção antagonista dos povos indígenas no território norte-americano. Além dele, Robert Stam (2008) também aborda da forma estereotipada que personagens, como os afrodescendentes, são construídos pelo cinema da Vera Cruz.

Além dessa abordagem, apresentamos um quadro comparativo com os filmes da Companhia Atlântida, estabelecendo o perfil estético mais realista e de moldes nacionalistas da Companhia Vera Cruz, em detrimento do perfil carnavalesco e de folhetim da companhia carioca. Esse quadro é produzido devido à última ter sido a referência de cinema brasileiro, na década de 1940, antes da fundação paulista.

O capítulo 3 explicita os modos de vida direcionados ao consumo nos espaços de lazer da metrópole paulistana, os modelos comportamentais e as linguagens apreendidas do exterior para o local, além dos estereótipos dos tipos sociais, destacando o grupo socioeconômico do empresário empreendedor como modelo nacional de progresso e os grupos dos trabalhadores e operários, sujeitos que trabalham na metrópole paulistana, mas nada dela usufruem, a não ser os espaços de prestação de serviços, pois suas moradias e espaços de lazer se encontram na periferia, às margens da capital metropolitana.

A partir dessa exposição, analisaremos as tensões trabalhistas ocorridas entre trabalhadores e operários da Companhia Vera Cruz e os proprietários. Para tal, será utilizado como fonte o trabalho de Galvão (1981), que oferece entrevistas e depoimentos de diversos funcionários, técnicos, atores, diretores, roteiristas e produtores, os quais fornecem diversas perspectivas da companhia, e a partir desses é possível estabelecer um eixo a respeito do descaso aos direitos trabalhistas por parte dos proprietários, além de um tratamento preconceituoso para os de menor condição social.

O sistema de estúdios, no qual trabalhou a companhia, tem relação com o trabalho de Thomas Schatz (1991), que analisou o sistema de estúdios de Hollywood e da forte presença administrativa de seus produtores como fatores fundamentais para o desenvolvimento, expansão e consolidação do cinema norte-americano em todo o mundo, nas primeiras décadas do século XX.

As Considerações Finais mostram as consequências do crescimento industrial e urbano na moderna capital paulistana, elevada à categoria de metrópole, como um ambiente de contradições e de desigualdades sociais. Buscando estabelecer uma imagem de progresso e de uma nação empreendedora, os grupos empresariais, aliados aos grupos políticos da cidade, repetiram dogmas repressores e de exclusão que se repetem na sociedade paulista, e até mesmo no país, de padrões exploradores e produtores voltados para um mercado consumidor elitizado, em detrimento de grandes grupos sociais mantidos à margem das grandes mudanças econômicas, materiais e sociais, que são fundamentais para o funcionamento da sociedade moderna e urbana, uma mão de obra tratada de forma displicente e indiferente pela classe empresarial e política, o que torna a cidade de São Paulo um espaço de pseudomodernidade.

Vera Regina Veiga França (2002) trata desse conceito da identidade enquanto um processo corporativo como um resultado de afirmação de um grupo ante outro, de diferenciação e de alteridade, assim como pelas imagens produzidas pelas cenas sociais, como os retratos e os filmes.

As identidades que emergem nesse processo, inseridas na construção do nacionalismo do país, são trabalhadas por Renato Ortiz (2003), para quem a identidade é uma construção simbólica, de outras identidades, de vários povos e culturas, de suas relações de poder.

A própria construção da metrópole, tal qual a cidade de São Paulo, concebida em um espaço de paradoxos como os de centros desenvolvidos e de periferias subdesenvolvidas, promovera uma complexidade de culturas e de realidades socioculturais.

O cinema, enquanto ferramenta de divulgação de culturas, de ideologias e de sua relação com a sociedade, é uma ferramenta que, sendo ao mesmo tempo fruto da tecnologia de um espaço, também reproduz imagens e signos daquele, é tratado a partir do material de Graeme Turner (1997).

## CAPÍTULO 1 - CIDADE DE SÃO PAULO, METRÓPOLE, MODERNIDADE E O CINEMA DA COMPANHIA VERA CRUZ

Espaço de transformações tecnológicas, sociais e culturais intensamente incrementadas desde o fim da década de 1940,

A cidade de São Paulo nos anos de 1950, encontrava-se submetida a modificações ponderáveis em todos os planos da convivência urbana, adquirindo os contornos definitivos da metrópole, substrato do aparecimento das instituições da cultura e das novas linguagens. Desde o pós-guerra, as grandes cidades mundiais passavam por processos de redefinição das funções urbanas, de readequação da malha ocupacional do espaço, visível na tendência à desconcentração dos bairros étnicos, na reestruturação das relações inter e intrametropolitanas. No meio do século, a capital paulistana perdera o ar acanhado dos anos que viram nascer o modernismo, momento no qual os imigrantes representavam um terço da população, concentrando-se em bairros preferenciais, conferindo um tom estrangeirado à cidade. Alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado *layout*, pontilhado pelas chaminés (ARRUDA, 2015, p. 52, grifo do autor).

Durante a década de 1950, o estado de São Paulo passou por profundas mudanças econômicas, políticas e sociais. Se, por um lado, a economia paulista viveu uma fase de incremento industrial, instigando ainda mais o fluxo de migrantes advindos das diversas regiões do país e de imigrantes vindos principalmente da Europa, por outro a industrialização foi responsável por transformar e reconfigurar os espaços rurais em zonas fabris e industriais; a mão de obra local, por sua vez, foi destinada cada vez mais a atender as demandas da indústria e do setor de serviços. A crescente urbanização fez da cidade de São Paulo a maior metrópole do país no período e, conseqüentemente, fez surgir novos padrões de sociabilidade, de consumo de bens materiais e de serviços, que impunha cada vez mais uma separação em relação ao modelo anterior de modernidade, marcado pela forte imitação europeia, pelo urbanismo higienista, pela intensa presença da cultura rural no meio urbano marcada pelos regionalismos.

Os meios de comunicação foram fundamentais para estabelecerem alicerces desta nova modernidade da metrópole paulistana. O rádio, meio de comunicação, lazer e cultura, era o meio informativo mais popular da sociedade paulista, desde a década de 1920, intensificando nas décadas seguintes, com programas radiofônicos de auditório, transmissão de jogos de futebol, radionovelas, boletins informativos e jornalísticos, além de apresentações musicais. As principais forma a Rádio Gazeta, a Rádio Bandeirantes, a Rádio Nacional, a

Rádio São Paulo, a Rádio Tupi e a Rádio Record. Sua audiência foi paulatinamente transferida para os canais da televisão, em gênese no início da década de 1950, através da presença do empresário jornalista Assis Chateaubriand, fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP, 1947), e da primeira emissora de TV da América do Sul, a TV Tupi-Difusora (1950), pertencente ao grupo dos Diários Associados.

Esse período foi acompanhado também pela produção de uma série de imagens sobre o país, que foram veiculadas pelos órgãos de imprensa, pela propaganda, pelas artes e, sobretudo, pelo cinema. Essas estavam pautadas em novos símbolos da modernidade que, aos poucos, diferenciavam-se daqueles construídos durante a década de 1920 na *Belle Époque*. Nesse contexto, a cidade de São Paulo se mostrava como um importante espaço de produção simbólica. No que diz respeito ao campo cinematográfico, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, uma produtora paulista, surgiu como a mais importante criadora de imagens fílmicas da nacionalidade e da modernidade a partir da ótica dos seus empreendedores.

### 1.1 São Paulo: industrialismo, consumo e status

A década de 1950 foi marcada pelo aparecimento de novos espaços na metrópole paulista, fruto de encontros e fusões culturais, étnicos e tecnológicos, presenciada naquela que se tornaria a principal cidade do país. Segundo Arruda (2015, p. 12):

[a] cidade-metrópole, nascida no bojo da industrialização, da imigração e das profundas transformações da estrutura social. São Paulo no meio do século XX criou uma sociabilidade urbana da racionalidade, da internacionalização e da especialização das linguagens. Fenômeno de grande vulto no contexto brasileiro, dado seu caráter inovador, o entendimento das condições de possibilidades de emergência dessa trama cultural levou-me a tratar dos atores e das instituições portadoras da novidade, como o teatro, o cinema, a universidade, os museus e as bienais de arte, vistos no contexto da modernização urbana e arquitetônica.

A cidade de São Paulo — em franco desenvolvimento urbano e em construção do *status* de metrópole, por sua urbanização, heterogeneidade étnica e cultural —, compunha uma modernidade que não era totalmente desconectada das atividades econômicas tradicionais. Ao contrário, a industrialização iniciou uma nova fase de expansão dessas, em que muitos os cafeicultores e grandes produtores rurais circunvizinhos buscaram não apenas mecanizar a agricultura nos espaços rurais, mas também investiram na economia industrial e urbana, principalmente no setor comercial e de serviços, amalgamando elementos de relações

econômicas do mundo moderno com os padrões hierárquicos tradicionais, obtendo lucro na capital. Para compreender a modernidade que caracterizou a cidade de São Paulo na década de 1950, significou, conforme Arruda (2015, p. 11),

[...] compreender a particularidade do modernismo no Brasil, que, paradoxalmente, não se afastava da tradição; ao contrário, a ela se combinava, conferindo-lhe feição especial, ao mesmo tempo realização incompleta das propostas modernistas e expressão diversificada, viva a singular de um movimento agudo de renovação.

O mundo rural já não é mais a base econômica do país, e especificamente de São Paulo, mas sim o urbano industrial, processo já em veemente desenvolvimento desde antes da II Guerra Mundial (1939-1945) e, após o conflito, com as ideologias democrático-liberais promovendo para as sociedades ocidentais o crescimento econômico-material, financeiro, industrial, comercial — junto com o crescente consumo de seus produtos industrializados, tais quais automóveis e eletrodomésticos —, elevam o interesse pelo consumo de bens industrializados e pelo crescente poder de compra, relacionando esse *status* consumista ao progresso, ao usufruto da modernidade. A ascensão da democracia ocidental influenciou o governo do país, decretando o fim do Estado Novo (1930-1945) e estabelecendo uma política liberalista empreendedora de capitais privados, provocando um otimismo pela percepção de que não só o modernismo era realidade, mas também o crescimento e o enriquecimento empresarial também. De acordo com Galvão (1981, p. 16):

Politicamente, o pós-guerra significa a redemocratização, o final do Estado Novo e a queda de Getúlio Vargas. A democracia vitoriosa é também a esperança de vitória do capital privado, a volta à situação anterior aos primeiros indícios de intervenção estatal na economia, de que o exemplo mais flagrante era Volta Redonda. É o liberalismo triunfante. E o quanto havia de ilusório em tudo isso, apenas a perspectiva histórica poderia mostrar.

Essa esperança, sobretudo para os empresários e empreendedores, era consequência de uma política controladora que limitava o livre comércio. O Estado Novo, para o liberalismo, era um entrave político, econômico e social.

A relação dos intelectuais com o sistema de poder tem sido extremamente imbricada e complexa, uma vez que, ao longo da história, eles frequentemente se atribuíram a função de agentes da consciência e do discurso. No Brasil, a nossa estrutura patriarcal e autoritária e a própria condição de país periférico — de grande contingente de analfabetos —

acabaram por reforçar ao extremo este tipo de prática (VELLOSO, 1987, p. 16).

A década de 1920 representou a decadência do cientificismo e o crescimento e fortalecimento das ideologias nacionalistas e totalitárias. O ideal de brasilidade foi construído em volta do movimento modernista de 1922, no qual intelectuais, concentradamente os da elite paulista e sob influência da cultura europeia, moldaram os elementos da modernidade do século XX principalmente na capital paulista. Na década seguinte, ocorre um direcionamento das diretrizes culturais sob a égide do Estado, identificado como a representação superior da ideia de nação, promovendo elementos coercitivos tais quais os da ordem, da organização e da unidade. Segundo o autor, era uma solução autoritária e de desmobilização social.

O Estado Novo (1937-1945) representara o poder máximo da organização social, da união das elites intelectuais e políticas, sob o comando de Getúlio Vargas, que estabeleceu uma profunda inserção na organização político-ideológica, popularizando e difundindo o regime.

O cinema foi uma das principais ferramentas políticas, veículo de divulgação das obras e dogmas do governo. Os cinejornais, por exemplo, documentavam os desfiles e as comemorações de datas cívicas, como as viagens presidenciais. Além de outros meios de comunicação tais quais os jornais, o teatro e, principalmente, o rádio, a propaganda estava inserida no lazer e no trabalho dos indivíduos. “Este teatro didático-cívico apresentaria exemplos de comportamento, modelos de cumprimento do dever, construindo assim a figura do ‘operário-padrão’” (VELLOSO, 1987, p. 43).

O Regime combatia, em sua ideologia, o caos, a desordem, a contestação. Fora de seus domínios, seria danoso ao Estado, à sociedade.

O liberalismo aparece então como a personificação desse mal, como um verdadeiro desastre para a nacionalidade brasileira, porque seria uma ideologia importada. É, portanto, a partir da prática liberal que os doutrinadores do regime explicam todos os males que se abateram sobre o país (Idem, p. 18-19).

A partir de 1945, com a derrocada dos regimes totalitários e da ascensão da democracia e do capitalismo empreendedor, grupos empresariais e burgueses obtêm mais liberdade e autonomia nos empreendimentos do país também de uma intensa difusão de sua área de atuação nos campos cultural, arquitetônico e urbanístico, por exemplo, mas em consonância com as autoridades públicas. Políticos, empresários, burgueses e intelectuais

faziam parte da elite econômica e ideológica do país, e na metrópole paulistana, foram a referência da modernidade e dos padrões de consumo e *status* vigente na década de 1950.

A ideologia empreendedora desenvolvimentista na cidade de São Paulo, influenciada diretamente pela política capitalista dos Estados Unidos e de países da Europa Ocidental, incentivou o crescimento econômico de industriários, de empresários e de grandes comerciantes locais e de outras regiões do país, além da crescente presença de capital e dos empresários estrangeiros.

O aceleração da modernização surtiu influência em grupos localizados nos espaços rurais os quais, segundo Arruda (2015, p. 57), estabeleceram-se em

amplos setores da burguesia agrária, quando tiveram sensibilidade para os novos tempos e não foram colhidos pela decadência irremediável, investiram seus capitais no sistema de transporte ferroviário e nas atividades bancárias, organizando-se em termos mais “modernos” que a maior parte dos empresários originários da migração, pois formaram suas companhias por ações, abrindo o capital, por oposição à preferência das sociedades limitadas ao circuito da parentela familiar dos imigrantes.

O crescimento industrial, destacadamente da mecânica e da metalúrgica, dos materiais elétricos, tais quais as redes de telefone e os eletrodomésticos; os de comunicação, tais quais, além do rádio, o cinema e a televisão; os do intenso comércio interno varejista e do externo de exportação, além do sistema bancário, gerava progressivos empréstimos, foram fatores que,

[...] (aliados à) ampliação da massa salarial distribuída, intensificou-se (portanto) o consumo dos assalariados, trazendo à cena do mercado atores até então ausentes. O dinamismo do setor industrial mobilizou trabalhadores antes envolvidos em atividades primárias, ao mesmo tempo que arrastou significativas parcelas da população rural, pelo incremento das rendas agrárias atreladas ao *elã* urbano (Idem, p. 53).

Industriários, empresários, ricos comerciantes e investidores vindos do exterior migraram para o emergente país em intensa industrialização somaram-se nesse contingente empreendedor aos descendentes dos cafeicultores paulistas e investiram na economia industrial e de bens de consumo domésticos. Dessa forma, essa política empreendedora encontrou solo fértil em regiões como as do estado de São Paulo, que historicamente se destaca pelo seu poderio econômico com a economia cafeeira e com a acelerada urbanização na capital, que fundamentara também o crescente comércio através das lojas, dos supermercados e dos magazines.

Os supermercados foram pontos de venda de alimentos que alteraram profundamente o cotidiano dos consumidores da cidade de São Paulo e, em 1953, foram lá instalados “[...] três estabelecimentos de autosserviço para a venda de alimentos, com cerca de 800m<sup>2</sup> de área” (ALBERTI, 2002, p. 305)

Grandes levas de trabalhadores migraram das regiões do país rumo à Grande São Paulo em busca de trabalho nas fábricas e indústrias, destacadamente os advindos da região Nordeste, ocorrendo um maior desenvolvimento econômico e uma maior diversidade cultural na região de destino, pois não apenas estavam ocupando vagas nas fábricas, nas indústrias e no setor de serviços, mas também povoando os espaços de moradia e de convivência social, nos bairros, nos clubes, nos bares, nas praças e nos cinemas. Além das trocas culturais e da esperança de melhores condições de vida, também a migração representava anseios de evolução humana e social. De acordo com Fontes (2008, p. 28),

[...] a migração era vista como a passagem de sociedades e culturas tradicionais e arcaicas para as cidades, espaços do desenvolvimento industrial e do moderno. Os migrantes, desta forma, estariam como que transpondo “literalmente em poucos dias várias épocas da evolução socioeconômica. [...] as possibilidades abertas pela urbanização e industrialização representariam para o migrante um estágio mais avançado de desenvolvimento e uma possível ascensão social e econômica.

Grupos étnicos oriundos do continente europeu, como italianos e ingleses, semelhantemente os do continente asiático, destacadamente os japoneses, transferiram-se de suas terras de origem rumo a São Paulo formando, nas regiões circunvizinhas da capital desde o fim do século XIX, os bairros de imigrantes, verdadeiros redutos espaciais da preservação de suas culturas e tradições, onde conviviam, em suas vizinhanças, com um crescente contingente de migrantes advindos de várias regiões do país a partir da década de 1940, devido ao crescimento expressivo da industrialização na região paulista, resultando num intenso fluxo de populações heterogêneas. Arruda (2015, p. 56-57) afirma que,

Entre 1941 e 1949, São Paulo recebeu 431.153 brasileiros procedentes de outras regiões e somente 45.518 estrangeiros. [...] Originários da Bahia, de Minas Gerais, de Pernambuco, de Alagoas, do Ceará, de Sergipe, somente no ano do seu quarto centenário [1954] chegaram a São Paulo 94.436 brasileiros, incorporando-se ao cadinho populacional que era o estado. Pode-se imaginar a força desse segundo impacto na urdidura do tecido cultural urbano da grande cidade. No espaço da Grande São Paulo, fusionava-se agora uma torrente de línguas e dialetos. Das variantes italianas, o calabrês, o napolitano, o vêneto; do português falado pela população mestiça e negra, cultivado no espaço urbano; do linguajar caipira trazido por trabalhadores de

origem rural, acrescidos pelo falar mineiro e nordestino, preservador do português arcaico dos tempos coloniais bafejados pelos dialetos africanos e pela língua geral, que ambientaram suas expressões típicas, a entonação de suas alocações, o movimento descansado de suas expressões.

O desenvolvimento tecnológico que estava se caracterizando na cidade durante a década de 1950 foi com o propósito de consumir produtos industrializados e de ascender socialmente através do poder econômico que promovera o *status* social através do lucro, do lazer e do conforto. E aquele estava voltado para produtos como as vestimentas que promoviam modas, como os espaços urbanos, construídos em bairros luxuosos e universitários, como as lojas com suas vitrines compostas por vistosas decorações de roupas, calçados, acessórios e produtos eletrônicos diversos que compreendiam barbeadores, ventiladores, ar-condicionado, secadores de cabelo e torradeiras.

Esses fatores e símbolos da modernidade paulista da década de 1950 não eram de todo um fenômeno novo, pois alguns dos aspectos da modernidade em volta de um *status* social já se faziam presentes na cidade em décadas anteriores. A socióloga define os elementos fundamentais da formação desse fenômeno:

De modo geral, *modernização* referia-se ao aceleração das mudanças urbano-industriais, à diversificação dos padrões de consumo, à alteração nas formas de comportamento que passaram a se guiar por princípios semelhantes aos vigentes nos países desenvolvidos. *Modernismo* carrega significados próprios à produção da cultura, uma polifonia de sentidos múltiplos, abrangendo tanto as correntes tributárias de 1922 quanto aquelas aclimatadas no período (ARRUDA, 2015, p. 24, grifo do autor).

### 1.1.1 A primeira modernidade

A primeira grande manifestação da modernidade na cidade, no século XX, ocorreu na década de 1920, simbolicamente representada pela Semana de Arte Moderna de 1922, a qual deu ênfase à literatura, à poesia e às artes que promovessem a valorização da cultura brasileira. Mas em relação às transformações tecnológicas e urbano-industriais, foi mais de contemplação do que de consumo, ou seja, mais se esperava um futuro moderno e promissor que propriamente uma modernidade em seu tempo presente. A industrialização estava emergindo naquela época e as novidades dos produtos eram peças exóticas, de uma expectativa de vida na cidade paulista. Ocorria, nesse período, uma valorização das instituições públicas, um discurso de afirmação do governo republicano, inaugurado há poucas décadas.

Os elementos que permearam a modernidade daquela década foram bem complexos e difusos, promovendo contemplação e euforia, mas também exclusão e desigualdades sociais. Para Sevckenko (1992, p. 31), “O passado escravista, ainda recente, palpitava nos tratos sociais e na atitude discricionária, peremptória, brutal das autoridades, conferindo às relações hierárquicas um acento lancinante, quando não atroz”.

Grupos econômicos, como os grandes cafeicultores, os investidores, os membros das famílias mais ricas, os intelectuais e os banqueiros, usufruíam dessa emergente modernidade da década de 1920 na cidade, imbuída pela cultura artística e tecnológica europeia e estadunidense, mas para os grupos periféricos economicamente, os espaços constituintes da cidade de São Paulo ofereciam outras configurações.

Para os imigrantes europeus, a vinda para novas terras e culturas representava um abrigo, uma segunda chance, ao buscarem trabalho na indústria em formação nas regiões circunvizinhas à cidade de São Paulo, apesar dos abusos trabalhistas encontrados no estado de São Paulo, além de montarem comércios familiares próximos aos seus locais de moradia, quando não, na própria residência.

Para os afrodescendentes, os ataques discriminatórios eram ainda presentes, herdados por uma sociedade ainda marcada pela questão racial escravista; as competições desvantajosas que esses tinham com os imigrantes por vagas de emprego e trabalho – por serem de origem europeia e por terem experiência nas fábricas e indústrias – além da brutal repressão policial que os aprofundavam na marginalidade e na periferia, configuram elementos determinantes de exclusão social.

Para os migrantes, advindos das várias regiões do país, era a esperança de fazer parte do operariado, do serviço informal, do comércio varejista e familiar, e do emergente setor de serviços, além de buscar, também e similarmente aos imigrantes, excetuar a língua local, adaptar-se aos hábitos e costumes das novas localidades, mas não estavam isentos de sofrerem com o descaso e a brutalidade policiais das instituições públicas locais.

O modernismo, fortemente influenciado pelos valores europeus, representava no país contradições e exclusões sociais e uma busca crescente por ascensão social e de uma sensação de perda da individualidade. De acordo com Sevckenko (1992, p. 13),

Nesse alvoroço de mudanças que exigia inovações e criatividade, esgueiram-se em contraposição tendências ameaçadoras de mobilização para a ação coletiva e uniformizadora, que viriam a gerar o planejamento, a massificação, o corporativismo autoritário. O espaço aberto para o provisório e as inovações em São Paulo tornava-se perigosamente propício a forjar

identidades através da exploração do ideal de uma raça nova de homens disciplinados.

E São Paulo, por concentrar os elementos urbanos da modernidade, com os automóveis, o lazer e a prática de esporte, da boemia e de seus entorpecentes, era o espaço simbólico dessa homogeneização. Segundo o autor, “[...] aos poucos a cidade se transforma num palco de ação teatral ampla e abrangente de cada indivíduo que a habita, ao ponto de tornar-se alvo da ação política de mobilização das grandes massas” (Idem, p. 14).

A Grande Guerra (1914-1918) desencadeou um vazio existencial preenchido nos rituais comunitários, como o trabalho e o lazer, grandes “[...] manifestações de coordenação corporal, como a [...] adesão em massa aos rituais de desempenho físico” (Idem, p. 44). Assim, é possível pensar que a modernidade da década de 1920 em São Paulo não foi caracterizada somente por suas artes plásticas e por sua literatura, mas também pelo incremento dos clubes de lazer, do carnaval, dos bailes, da prática de esportes, tais quais a maratona pelas ruas da cidade, a concentração de torcedores nos estádios de futebol para assistir os jogos dos seus times de predileção. As músicas do rádio, dos gramofones e dos seus discos de 78 rotações, ajudaram a promover as sensações que desencadeavam euforia e novas sensibilidades, de mobilização permanente, estimulando uma forma de identidade que buscava sempre novidades e mudanças nos significados socioculturais. A cidade tornou-se um palco de festas e de eventos esportivos.

A antiga sensação de suspensão temporal que os grupos sociais viviam desde os fins do século XIX nos espaços rurais e nas vilas e cidades paulistas, cederam espaço ao ritmo frenético das cidades urbanas influenciadas pela industrialização e pela modernidade culminada na década de 1920, através de seus símbolos de *status* social.

O automóvel se estabelece como símbolo de *status* social e de poder econômico, “[...] uma moldura mecânica sofisticada do poder, mesmo na mão de choferes e empregados de companhias” (Idem, p. 74). Além daquele, o hábito de consumir drogas e estimulantes torna-se simbologia da modernidade, tais quais o café, suprimido pelo consumo da Coca-Cola, além do cigarro, do álcool, da cocaína, do ópio e da morfina, estimulantes da vida urbana moderna.

O cinema era um dos elementos culturais determinantes da modernidade daquele período, modelando hábitos e costumes da vida urbana paulista. Ainda conforme o historiador:

A indústria cinematográfica, em prosperidade galopante, sobretudo os estúdios norte-americanos, beneficiários exclusivos dos transtornos que a

Guerra impusera aos concorrentes europeus, supera os teatros e adquire um papel proeminente como forma popular de lazer nas grandes cidades. [...] os filmes (estadunidenses) naturalmente eram só uma parte da indústria, de expressiva monta igualmente, constatando um manancial caudaloso de revistas, informações, mexericos, fotografias, pôsteres, suvenires, discos, fã-clubes e turnês artísticas (Idem, p. 92).

Produto criado em 1896 pelos franceses Auguste e Louis Lumière, o cinema, configurado por estes para ser contemplado coletivamente, amalgamou o teatro, a tecnologia mecânica e elétrica, como também a literatura, num fenômeno artístico sem precedentes na humanidade. Nessa Primeira Modernidade, apresentada na cidade de São Paulo, o cinema tornou-se veículo cultural de consumo em massa, e para isso

[...] o preço dos ingressos era bem acessível, sendo o cinema considerado uma diversão barata. Os espectadores muitas vezes ficavam comprimidos em incômodas cadeiras, respirando um ar viciado, enquanto assistiam à sessão. Mas havia também exhibições noturnas ao ar livre, para as quais os espectadores levavam suas próprias cadeiras. Inicialmente, as fitas duravam em média 20 minutos, mas com o tempo começaram a estender-se por mais de uma hora. Os filmes, em preto-e-branco e mudos, tinham sua exibição acompanhada por música tocada ao vivo, ou sincronizada com uma música reproduzida por toca-discos. Data de 1921, por exemplo, *O Garoto*, de Chaplin. Os filmes sonoros só começaram a ser produzidos no final dos anos 1920 e os coloridos, no final dos anos 1930. Em 1920, eram exibidos no Brasil filmes da Universal e da Paramount, mas também de produtoras menos difundidas, como a Svenska-Film, a Danmark, a Vitagraph e a Artcraft, entre outras (ALBERTI, 2002, p. 270, grifo do autor).

No final da década de 1920, São Paulo se destaca como grande mercado consumidor de cinema. Para uma população no país em torno de 30 milhões de habitantes, com cerca de 21 milhões maiores de 10 anos, 12 milhões de espectadores eram oriundos dos cinemas paulistas<sup>3</sup>.

Após a II Guerra Mundial, tornou-se também ferramenta política e ideológica. Na cidade de São Paulo, através de seus empreendedores, fizeram-na símbolo da modernidade, uma vitrine audiovisual da cidade.

O hábito de assistir aos filmes, a sós ou acompanhados, tornou o cotidiano dos sujeitos urbanos na cidade de São Paulo uma prática homogeneizadora, pois “O cinema, assim como os bondes e os estádios, alinha multidões de estranhos enfileirados ombro a ombro num arranjo tão fortuito e normativo como a linha de montagem” (Idem, p. 95). Dessa forma, o cinema tornou-se destaque nesse período por ter se solidificado no desenvolvimento das

---

ALBERTI, Verena. *O século do moderno: modos de vida e consumo na República*. 2002. p. 273.

tecnologias que vieram emergindo com a industrialização no país desde o início de século XX, culminando na década de 1950.

Nesse período, a modernidade promovera diversas tecnologias e novidades ao cotidiano das pessoas, estando ao alcance de diversas opções de consumo, tais quais eletrodomésticos, como os televisores; os automóveis, modernos, velozes e esportivos; as casas e apartamentos de estilo moderno que acompanhavam o design arquitetônico das europeias, eram esses os padrões de consumo das elites paulistanas.

Ocorre uma reconfiguração das elites dominantes na região. Os empresários e os ricos empreendedores, membros desse novo e fundamental grupo econômico, incorporaram-se às antigas elites ligadas à terra e à economia agrária. Aqueles buscavam não apenas progredir economicamente, mas também projetar sua *persona* na sociedade paulista e, conseqüentemente, no país. Representados pelos mecenas, produtores artísticos, os patrocinadores e os empresários que investiam nas produções artísticas até as arquitetônicas e de urbanização, afirmando um *status* social e econômico sem precedentes no país, pois “trata-se, então, de refletir sobre o significado de toda uma *atitude* da burguesia paulista em face da cultura. (E que) esse empreendimento conecta-se a um movimento de ascensão e de busca de legitimidade” (ARRUDA *apud* GALVÃO, 2015, p. 45, grifo do autor).

Além do cinema, outros espaços de lazer que se tornaram referência nesse período foram os teatros, os bares, os restaurantes, os cafés e as boates. Esses recantos da arte e da boemia promoveram estreitas relações sociais. Ambientes de *status* estabeleciam contatos entre artistas, intelectuais, acadêmicos, empresários e membros da elite paulistana. Frequentá-los significava estar atualizado por participar de atividades ligadas à cidade nos âmbitos culturais, econômicos e até políticos, pois eram agentes da modernidade, do progresso, e não do ultrapassado, do arcaico que era a cidade, aos olhos daqueles nas décadas passadas, ligada ao mundo rural, agrário e provinciano.

Essa burguesia industrial, da qual fez parte aqueles empresários do ramo do cinema, impôs-se como instituição na cidade de São Paulo diante do Estado intervencionista que tinha se consolidado no Governo Vargas do período de 1930 a 1945 e, com isso, pretendia não somente um destaque no campo cultural, no teatro, no cinema, nos museus, nas oficinas de artes, como também uma independência das instituições públicas governamentais através da iniciativa privada empresarial.

O atraso da industrialização brasileira nas primeiras décadas do século XX, em comparação à Europa e aos Estados Unidos, estimulou na década de 1950 o interesse em

desenvolver-se além das indústrias de base e de energia, mas também em áreas que promovessem um país moderno.

A busca dos grupos industriais e empresariais por uma nacionalidade empreendedora, utilizando veículos de difusão como o teatro e, principalmente, o cinema – considerado a arte industrial símbolo desse processo modernizatório presente na região da grande São Paulo –, motivava a transformação, a contemplação e o crescente hábito consumista, característicos dessa modernização nos anos 1950.

A ideologia empreendedora desenvolvimentista, característica desse período no país e em especial na cidade de São Paulo, oferecia a possibilidade de o sujeito urbano ascender socialmente através do trabalho, do lucro, da aquisição de produtos representativos do *status* social, como o automóvel, os eletrodomésticos de ponta – ar-condicionado, máquinas de lavar, geladeiras, televisores –, de frequentar bares e restaurantes chiques, de comprar nas lojas de magazine, de morar em bairros luxuosos da elite paulistana, localizados próximos e no centro urbano.

Trabalhadores que procuravam novas opções de vida dirigiram-se e concentraram-se na Grande São Paulo, almejando vários objetivos e mudanças. Conforme Fontes (2008, p. 27), “[...] as possibilidades abertas pela urbanização e industrialização representariam para o migrante um estágio mais avançado de desenvolvimento e uma possível ascensão social e econômica”.

Observou-se também que a capital paulista se tornou produtora de linguagens diversas, tais quais da arquitetura, do urbanismo, do teatro, das artes plásticas, das Ciências Sociais e do Socialismo, do cinema, da literatura, além da profusão de culturais regionais migratórias e internacionais imigratórias com as locais. E, como marco inicial, a formação da Universidade de São Paulo (USP) em 1934, com um projeto acadêmico e universitário autônomo de pesquisa, promovera a primeira geração universitária no país com carreiras acadêmicas nas áreas de ensino e de pesquisa. Foi por meio da USP, mas também de outras instituições intelectuais e culturais, que a cidade de São Paulo se estabeleceu como metrópole nacional no início da década de 1950. Segundo Arruda (2015, p. 25-26, 28),

Em nenhum lugar a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal completude, o que lhes facultou alçar-se à condição de metrópole. Ao mesmo tempo, as diferentes correntes migratórias lhe haviam imprimido um ar cosmopolita, que inseridas na dinâmica econômica alteravam a estratificação social, expandindo e diversificando a ocupação do espaço de que resultaram formas renovadoras de sociabilidade. [...] Os anos 1950 representam um momento de explosão das diferentes linguagens, um claro

sintoma da complexidade do tecido social e da evidente manifestação de enraizamento do modernismo.

Além do progresso intelectual, a cidade de São Paulo presenciou um importante desenvolvimento tecnológico que possibilitou a produção de uma série de novos produtos cada vez mais requisitados pela sociedade local e nacional. Assim, é importante demonstrar como apareceram associados a uma nova cultura de consumo, voltados para promover o *status* social, baseados na referência ao poder econômico no acesso a bens de conforto, lazer, entretenimento e luxo. Essa nova cultura estava voltada para a aquisição de produtos e de espaços de prestígio social, como o comércio de roupas e acessórios, ditados pelas modas europeia e norte-americana, ou como o remodelamento e desenvolvimento de novas edificações e espaços urbanos, tais quais como residências, praças, parques e até mesmo bairros inteiros, marcados pela setorização de atividades, em bairros residenciais, comerciais, universitários e dentre outros.

Mesmo que alguns desses fatores e símbolos já se fizessem presentes na cidade em décadas anteriores, foi nesse período que ganharam proeminência e tomaram novos sentidos, conforme veremos mais à frente, nas produções cinematográficas.

Outro aspecto observado em relação às mudanças sociais e espaciais do período, foi o crescimento urbano e industrial promovido em São Paulo havia ultrapassar os limites da própria cidade. Ainda segundo Arruda (2015), não havia como comportar o contingente de grupos humanos que vinham de várias partes do país e do exterior, assim como as instalações industriais e fabris ocupavam progressivamente mais espaços geográficos e, conseqüentemente, no contingente de moradores, proprietários e trabalhadores localizados nos novos bairros e centros comerciais, promovendo o entendimento da existência de uma *Grande São Paulo*, pois

Sob a égide do capital estrangeiro, os novos ramos industriais já surgiam altamente concentrados, buscando agregar-se no município paulista ou nos municípios circunvizinhos, em um fenômeno de conturbação dos mais intensos já verificados na história ocidental. Delineia-se, de pronto, uma Grande São Paulo, em que não se vê solução de continuidade espacial entre a extensa urbe e seus satélites, uma série de municípios, entre os quais Santo André, São Bernardo, São Caetano, Guarulhos, Caieiras, Diadema, Embu, Ferraz de Vasconcelos, Itaquaquecetuba, Franco da Rocha, Osasco, Mauá, Poá, Suzano, Barueri e Taboão da Serra (Idem, p. 54, grifo do autor).

São Paulo vivia não apenas a exacerbação do mundo urbano em detrimento do rural a partir período pós-guerra de 1945, pois esse processo já estava em profusão desde a década de 1920 e mais destacadamente na de 1930, com a transição do poder das oligarquias rurais para

a burguesia urbana, sob a égide do populismo autoritário da Ditadura Vargas. A cidade paulistana já alavancava o *status* de metrópole e a dicotomia se estabelecia tomando-a com essa referência perante as meramente urbanas, estabelecendo um destaque nacional e internacional por seu crescimento metropolitano na urbanização e industrialização. Segundo Sevcenko (1992, p. 310), “[As metrópoles] têm temporalidades e ritmos que lhe são próprios e que estão mais próximos do que qualquer outra parte dos impulsos mecânicos e automáticos dos equipamentos modernos”. Esses equipamentos modernos, além da diversidade cultural, do empreendimento e da tecnologia material de ponta eram elementos ativos deste processo.

A urbanização era também um processo de exclusão e de desconstrução de espaços físicos de valor histórico, pois se dava através da demolição dos antigos casarões para a construção de prédios e lojas comerciais com suas atrativas vitrines; a construção de parques, praças, lagoas, jardins gramados e bosques fechados nos bairros mais elegantes e luxuosos da capital paulista proporcionaram uma extensão de lazer aos moradores locais. O que ocorre também nesse processo é o agravamento de desmatamentos e de desocupações de núcleos habitacionais que não condiziam com a estética urbana e moderna que a administração municipal e a elite local desejavam, pois buscavam seguir os modelos urbanos da Inglaterra e da França, padrões europeus de vida e moradia na cidade de São Paulo.

O crescimento desordenado na capital cria o que Sevcenko (Idem, p. 122) chama de bolsões desconexos e bairros desconectados, pois através de manobras especulativas, da corrupção entre empresas e instituições públicas, durante as primeiras décadas do século XX, estabelece o centro da cidade como um supervalorizado espaço de disputas e moradia. Viver no centro não era apenas viver no luxo, viver nos bairros modernos, mas era ter também condições sanitárias, de higiene, de segurança, de educação e de trabalho minimamente satisfatórias.

Segundo Georg Gadamer, esse período da primeira modernidade é um “[...] ponto de interseção de experiências vividas ou de expectativas de experiências futuras, onde passado e presente se projetariam no futuro. É o caso do fanatismo quase religiosos com que os fãs do cinema passam a viver os personagens dos filmes” (SEVCENKO, 1992, p. 19).

Com o pós-guerra (1945), investidores europeus nas áreas da energia elétrica, de saneamento, de pavimentação, de telefonias, de gás e de água, atuaram intensamente no centro da capital. A especulação imobiliária era proporcional ao crescimento acelerado da cidade e, com a ocupação populacional desordenada, pensões, cômodos, cortiços surgem e crescem, agravando-se nas periferias do centro os problemas sanitários, a violência, a ausência de segurança, a estrutura escolar deficitária, os longos trajetos do trabalho para casa,

a falta de transporte, as enchentes nos bairros mais pobres, a indiferença das autoridades potencializava a corrupção e os cartéis empresariais.

Mas a metrópole e a modernidade paulista estavam usufruindo o que o ocidente empreendedor e consumista tinha de melhor: restaurantes e boates, com suas respectivas culinárias e músicas internacionais, as lojas de *magazine* que ofereciam desde vestuários europeus a tecnologias caseiras de ponta, como ar-condicionado e torradeiras elétricas, mostravam o que de melhor o poder aquisitivo poderia consumir. E o cinema paulista tornou-se palco desse processo com as suas obras fílmicas.

O filme é imagem, essencialmente, e no cinema a imagem é sedução, atração, o *glamour* dos personagens, o que eles carregam em si e os objetos que possuem e seus significados. Imagem, movimento e som, o cinema é o fenômeno artístico que mais abrangeu imagens de modernidade às sociedades. Os atores tornaram-se mitos por representarem *glamour*, um *status* inalcançável de beleza e jovialidade, de luxo, de riqueza, de alegria, de felicidade. As histórias eram fábulas a serem sonhadas, almejadas.

As tramas fílmicas abrangiam a comédia, a aventura e a tragédia de se viver na modernidade urbana, num espaço envolto em tantas transformações, como cores, sons e movimentos, de prédios e cenários luminosos, de automóveis, bondes e trens, de luzes e sombras. De acordo com Sevcenko (1992, p. 18, grifo do autor),

As colagens expressionistas [nos] cenários do *Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, [que] acentuam os tons apocalípticos, [...] *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, ou *O homem da câmera* (1929), de Dziga Vertov, mostram a cidade como um vórtice de potencialidades revolucionárias, ainda em latência, mal conhecidas e mal – exploradas, mas já indicativas do mais ousado experimento social que jamais houve.

Ser moderno era ser jovem, incansável e insaciável. Era andar de automóvel – maior símbolo de *status* – em grandes velocidades nas ruas apertadas de São Paulo na década de 1930 sem se preocupar com os pedestres, era estar presente nos grandes festejos no centro urbano. O contrário disso era arcaico, pitoresco, interiorano, decrépito, obsoleto, imutável. Esse processo, inserido na capital paulistana, foi conduzido pelas instituições públicas e grupos empresariais e políticos, que produzem culturas de exclusão e de discriminação social, ditando os modelos a serem seguidos: os jovens, atletas, brancos, bem-sucedidos, nas propagandas de roupas, de cigarro, de bebidas, do cinema. Usufruir da modernidade

significava, além de ter condições materiais para tal, fazer parte de seletos grupos socioculturais. Afirma o historiador:

Afora uma inexpressiva minoria, que desfrutava o raro privilégio das viagens internacionais, a maciça maioria da população ignorava por completo a experiência de viver numa metrópole, até o momento em que foi inadvertidamente envolvida numa. Tanto a forma histórica da metrópole, quanto as moderníssimas tecnologias implicadas nela para transporte, comunicações, produção, consumo e lazer, a experiência mesma de assumir uma existência coletiva inconsciente, como “massa urbana”, imposta por essas tecnologias, se abateram como uma circunstância imprevista para os contingentes engolfados na metropolização de São Paulo. Todas essas condições se impuseram no mais rápido do que eles pudessem assimilar, sob uma irresistível pressão internacional, tão vista para ser compreendida, quanto mínima fora a possibilidade de transmissão de novas atitudes no curto espaço de cerca de duas gerações (Idem, p. 40).

### 1.1.2 A segunda modernidade

A modernidade, que surgiu no pós-guerra, era carregada de exclusões sociais e de contradições, sendo os espaços possíveis de lazer para a maioria da população os festejos públicos nas ruas e praças, tais como o carnaval, os jogos de futebol nos estádios e o cinema. No entanto, o mercado de consumo estava expandindo mais, aos que pudessem usufruí-lo:

São Paulo transformava-se no centro manufatureiro hegemônico do país. A concentração regional era indispensável às economias de escala que comportassem o investimento em técnicas modernas, ensejando o aumento da produtividade. Em 1950, o sonho acalentado da industrialização, que alçaria o país ao mundo dos países industrializados e desenvolvidos, parecia viável e próximo. A indústria, particularmente aquela instalada em São Paulo, tornava o país autossuficiente em produtos perecíveis e semiduráveis de consumo. A produção doméstica de bens ou insumos, antes importados, intensificou-se: bens de consumo duráveis, tais como automóveis, eletrodomésticos; bens de capital, máquinas e equipamentos; e bens intermediários, siderúrgicos, químicos, borracha e papel. [...] As facilidades oferecidas pelo governo brasileiro para a entrada de capital estrangeiro aceleraram o processo, exigindo-se apenas que os interessados se associassem a brasileiros ou comprassem suas empresas (ARRUDA, 2015, p. 53-54).

Toda essa estrutura culminava num aparato de opções de consumo, numa ampla variação de produtos manufaturados e industrializados, além de um estruturado setor de serviços, que eram bem oferecidos no centro metropolitano de São Paulo. Tais fatores contrastavam com as suas periferias, a estrutura assistida no primeiro espaço e a falta desta no

segundo ocorrendo, conseqüentemente, migrações entre eles em busca de emprego e de melhores condições de vida. E os contrastes e problemas encurtavam os distintos espaços físicos, econômicos e sociais. De acordo com a socióloga, a

Horizontalização e verticalização eram processos simultâneos na grande metrópole dos anos de 1950. Se a concentração das atividades foi condição favorável ao desenvolvimento econômico, também foi matriz geradora de incontáveis problemas de sobrevivência urbana. Sem planejamento, ou com planejamento tardio e parcial, o vocabulário nada plástico das dificuldades logo sem amplia: inadequação do sistema de esgoto que polui os rios, carência de água potável trazida de longas distâncias, adensamento do tráfego urbano pela precariedade do transporte coletivo, vias insuficientes para o excesso de veículos, em suma, problemas que denotam imediatamente estar-se diante de uma metrópole moderna, ainda que sob o jugo de condições periféricas. A metrópole moderna que era São Paulo deixava-se entrever na pluralidade das atividades ali realizadas. Para além das atividades industriais, o comércio e as finanças ingurgitaram o setor terciário, outro sinal distintivo das grandes urbes. Cresceu a rede de ensino, dos cursos profissionalizantes, dos serviços pessoais, emergindo estabelecimentos de luxo, a exemplo de hotéis, restaurantes, bares, salões de beleza, clubes, saunas, escolas de judô, de ioga, além dos serviços prestados no recinto doméstico, empregadas, motoristas e outros mais. Dois indicadores sintomáticos completam o rol dos referenciais típicos da metropolização: a força de trabalho empregada no setor de serviços passou de 50%, em 1940, para 60%, em 1950; o número de desempregados na Grande São Paulo, em 1953, era de 10% entre os homens e 5% entre as mulheres (Idem, p. 54-55).

As instituições públicas e privadas estavam agindo em consonância para que a metrópole cosmopolita oferecesse todo o aparato industrial, comercial e artístico; quanto ao mercado consumidor, bem abastado financeiramente ou não, buscava usufruir das ofertas e encantos da modernidade paulistana; a participação política governamental era presente nessa fase empreendedora liberalista. Apesar de o empresariado estar contribuindo com as instituições da cultura e da urbanização da metrópole, estavam agindo sob a autorização e legalização das instituições oficiais do país, demonstrando que não havia apenas os conglomerados e as ações privadas, mas as ações públicas também.

A década de 1950 foi um período de grande incentivo à produção interna de bens de consumo, devido à alta de preços das mercadorias importadas, as quais

[...] subiram ainda mais em 1953, quando foi instituído um novo sistema cambial que criava categorias de sobretaxa aos produtos importados. Os bens de consumo duráveis ficaram na categoria mais elevada, de modo que já em 1954 sua importação se reduziu a apenas 25% do que havia sido importado em 1951 (ALBERTI, 2002, p. 301).

Essa cultura do consumo ensejava condições de conquistar o futuro: a modernidade finalmente chegara à metrópole paulistana. As construções arquitetônicas, o remodelamento e construção de novos bairros e a concentração urbana em torno do comércio da capital davam a impressão ao paulistano de que o passado estava descartado, excluído dos planos da cidade moderna, com exceção de elementos históricos que pudessem ser aproveitados na estratégia do progresso em vigência, tal qual o resgate da figura do bandeirante como o novo empreendedor, o empresário que investe e desenvolve a capital. Arruda (2015, p. 65) afirma que

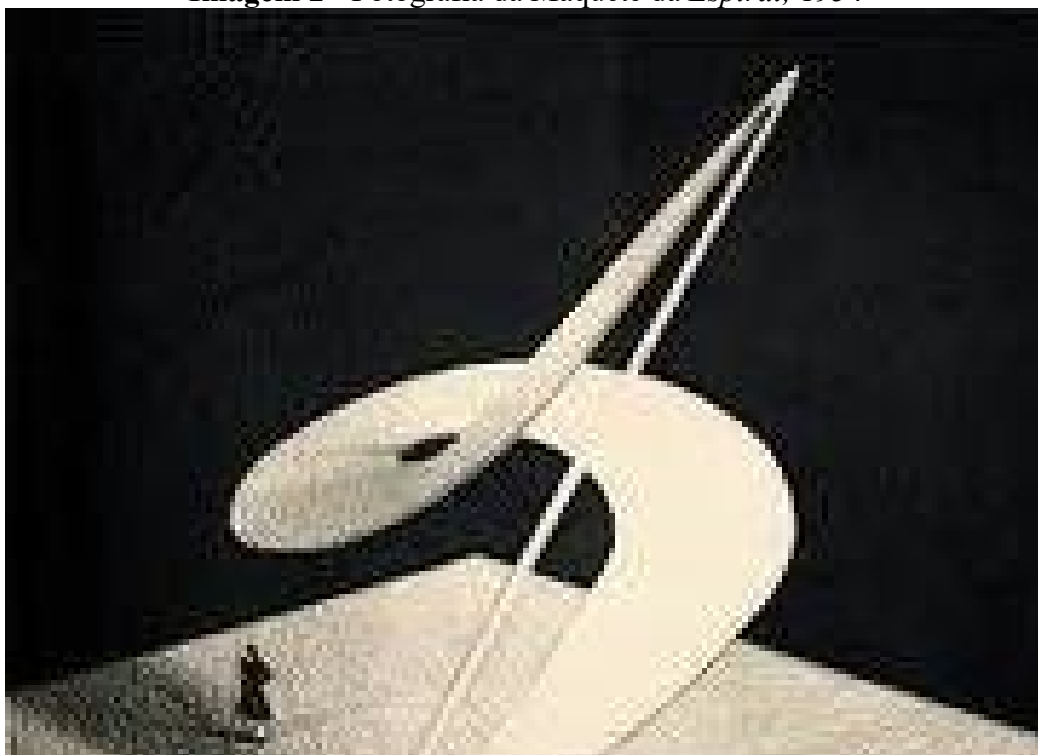
[...] não é casual que os dois símbolos escolhidos pela comissão para representar os festejos do IV Centenário tenham sido o bandeirante e a espiral desenhada por Oscar Niemeyer. O primeiro remetia aos primórdios e à tradição; o segundo emblemava o novo destino comprometido com o moderno.

**Imagem 1** - Fotografia do *Monumento às Bandeiras*<sup>4</sup>, 1985



Fonte: Batista (1985).

**Imagem 2** - Fotografia da Maquete da *Espiral*, 1954



Fonte: Fundação Bienal<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Inicialmente previsto para a comemoração do centenário da Independência, em 1922, o Monumento às Bandeiras, projetado e construído pelo ateliê de Victor Brecheret, foi finalmente inaugurado em 25 de janeiro de 1953, por ocasião do 399º aniversário de São Paulo (ARRUDA; 2015, p. 115).

Os empreendedores fizeram da cidade de São Paulo seu espaço de poder, pois

[...] as identidades então gestadas ligavam-se aos problemas de uma sociedade que equacionava a sua relação com o passado, buscando projetar o futuro. A construção do futuro, posto que imaginado pelos sujeitos presentes, parece mais verossímil, mais realista, ao passo que o antes produzido passa a soar descompassado, como algo inadequado, passado. Por essa via, a cidade deixa de ser apenas conglomeração de espaço mercantis ou de produção industrial, passando a ser fundamentalmente um conjunto cultural a exprimir modos diversos de significação, de exercício do poder, de emergência e de acomodações de conflitos (ARRUDA, 2015, p. 63-64).

O empresariado, que configurava através do cinema as imagens dessa metrópole, estabeleceu cenas as quais o centro urbano era, ao mesmo tempo, a visão do futuro e do presente vivido da modernidade do país, tendo a Companhia Vera Cruz destacado esses fenômenos em toda sua filmografia composta entre 1949 e 1954.

## 1.2 Companhia Cinematográfica Vera Cruz: mecenato, nacional moderno e o urbano paulistano

A construção de um cinema paulista, produzido na capital e em seus arredores, com características industriais e nacionalistas, encontrava no crescimento econômico sua grande possibilidade de criação e desenvolvimento.

E os filmes brasileiros da época? Ninguém os levava a sério, a começar pelos próprios cineastas. Nem os intelectuais, nem a imprensa, nem a elite, nem a esquerda, ninguém. Era como se não existissem. Pior ainda, sua existência modesta atrapalhava os planos de implantação de uma indústria de filmes, necessária para corporificar a 'inata vocação' do Brasil cinema (CALIL, 1987, p. 11).

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, fundada em 1949 na cidade de São Bento, em São Paulo, tornou-se a maior referência da indústria de cinema no país. Sua estrutura física, salários milionários, equipes técnicas e artísticas de reconhecimento internacional na área cinematográfica, além das grandes bilheterias, prêmios nacionais e internacionais, elevaram-na ao patamar de maior indústria brasileira de cinema, mas o que é percebido em sua principal filmografia, do período de 1949 a 1954, é uma empresa com profundos problemas de administração. Conhecida por sua breve duração, devido à falência após cinco

---

<sup>5</sup> Símbolo maior da comemoração do IV Centenário, a Espiral, que deveria localizar-se na entrada do Parque do Ibirapuera, jamais foi construída por inviabilidade técnica (Idem, p. 115).

anos de sua fundação, a companhia apresentou problemas bem mais complexos e delicados dos que marcaram sua biografia: uma empresa gigantesca, mas de falência precoce, o que remete também às contradições emergidas da tão celebrada modernidade da década de 1950 em São Paulo: muita ostentação e frágil infraestrutura organizacional.

A metrópole paulista, símbolo da modernidade no país, e só funcionava com toda a ostentação, além da diversidade cultural e tecnológica, pela força da mão de obra de trabalhadores que compunham o setor de serviços e o operariado da grande São Paulo, no labor das indústrias e fábricas. Esse grande contingente humano migrava de várias regiões do país e de outros continentes, sendo indispensáveis no funcionamento desta metrópole, mas foram secundarizados na filmografia da Companhia Vera Cruz, retratados como sujeitos corruptos que tentavam ascender socialmente por meios ilícitos ao almejar fazer parte das classes mais abastadas, compostas pelos empresários e industriais. Esse retrato negativo da classe proletária não obstaculizou uma grande bilheteria em seus filmes, renda configurada em sua grande maioria pelo público dos trabalhadores, dos operários e dos migrantes.

A produção efetiva de um cinema industrial foi pioneira da Companhia Vera Cruz, mas tentativas anteriores de produzi-la nessas características já eram percebidas há décadas na cidade de São Paulo. De acordo com Maciel (2011, p. 47),

[...] a “burguesia” paulista já havia se aproximado da produção cinematográfica em alguns momentos antes da Vera Cruz, como nos anos 1920, quando da fundação da Visual Film por Adalberto de Almada Fagundes, o ‘primeiro’ a se aventurar na fabricação de filmes; pouco depois, na década de 1930, fazendeiros paulistas financiaram a Companhia Americana de Filmes. Ambas as iniciativas fracassaram precocemente e sem deixar vestígios ou facilitar tentativas posteriores. Como pontua Ismail Xavier, neste momento o cinema estaria “longe de entrar nas cogitações daqueles que faziam a defesa ideológica da indústria no Brasil”, ressaltando que a implantação do cinema em solo brasileiro inscrevia-se num “quadro colonial”.

Para tal sucesso na empreitada, era necessário não apenas a proposta de querer produzir um cinema nacional industrial, mas de um amplo investimento de capital e pesquisa de campo na área de interesse, através da produção cinematográfica em escala industrial.

O material técnico importado pela Companhia Vera Cruz, além da equipe profissional contratada para o início da sua empreitada, é exemplo do investimento em fazer não apenas um cinema industrial de referência no país, mas de alta qualidade e de nível internacional, descrito no programa do Teatro Brasileiro de Comédia – empresa associada –, em 1950:

[...] a Vera Cruz iniciou suas atividades, contando atualmente com um capital integralmente realizado de dez milhões de cruzeiros que será levado, nestes próximos meses, a vinte e cinco milhões. Em primeiro lugar foi adquirida uma área de trinta mil metros quadrados em São Bernardo do Campo, quilometro 17 da Via Anchieta, onde foi imediatamente iniciada a construção dos estúdios. Hoje a área construída é superior a quatro mil metros quadrados. Entretanto, a previsão de um desenvolvimento certo, garantiu-se a Vera Cruz, pelo prazo de cinco anos, a opção de mais cento e quarenta mil metros quadrados no mesmo local. Na certeza de que jamais poderia produzir filmes de nível internacional sem dispor de um moderníssimo equipamento técnico, a companhia adquiriu o mais moderno e mais completo equipamento sonoro até hoje exportado dos Estados Unidos pela RCA Victor (fábrica detentora de vários “Oscars” de Hollywood), e que foi diretamente transportado por via aérea da fábrica de New York para os estúdios da Vera Cruz em São Paulo, sem dúvida a maior carga até hoje transportada pelos ares entre as duas Américas, num total de oito toneladas. No que diz respeito à fotografia, a companhia dispõe também de um aparelhamento capaz de assegurar uma produção perfeita: um equipamento completo por transparência (backprojection), uma truca (máquina especial para produzir efeitos ópticos fotográficos), três dolies (dos quais um com braço de guindaste), duas câmeras “Mitchell” e uma “Super-Parvo”, todas completas e sonoras, uma câmara “Casmeflex” e uma “Emyo”, ambas simples e completas, além de máquinas fotográficas de todos os tipos. E isso para não falar de uma cabine elétrica de 350 KWA com corrente AC-DC, acrescidos de 300 KWA de corrente alternada, três geradores portáteis com uma força total de 40 KWA, dois dos quais de corrente contínua, além de uma grande quantidade de lâmpadas-arco e incandescentes. Pouca utilidade, contudo teria todo esse equipamento, se não dispusesse (sic) a companhia da colaboração de técnicos já experimentados nos mais adiantados centros cinematográficos do mundo, tais como Oswald Hafenrichter (editor e montador inglês de renome internacional), Erick Rasmussen (técnico dinamarquês de som e gravação), Howard Randall (técnico americano de som e gravação), Michael Stoll (técnico inglês de microfone), Henry Chick Fowle (iluminador inglês), Nigel C. Huke (cameraman inglês), Jacques Dehenzelins (cameraman francês), Horace C. Fletcher (técnico inglês de maquilagem), Aldo Calvo (cenógrafo italiano), Adolfo Celi, Tomas Payne e John Waterhouse, diretores cinematográficos, o primeiro italiano e os dois últimos ingleses. Além dessa equipe de estrangeiros, conta ainda a Vera Cruz com a colaboração de muitos brasileiros, tais como Lima Barreto, o diretor Martim Gonçalves e os escritores, Guilherme de Almeida, Aníbal Machado, Afonso Schmidt, Abílio Pereira de Almeida, José Mauro de Vasconcelos e Gustavo Nonnemberg. É por contar com esse material humano e o equipamento técnico acima mencionado (sic), que a Vera Cruz acredita estar em condições de fazer cinema profissional e industrial na mais rigorosa acepção destes dois termos. E por isso que Cavalcanti assumiu a responsabilidade de sua produção, e a Universal Internacional Films Onc. Quis (sic) distribuí-la (Idem, p. 52-54).

Para gerenciar toda essa estrutura humana e maquinária, o *modus operandi* empresarial industrial estava configurado na estrutura hierárquica administrativa da companhia, que está documentada na escritura pública da empresa, em 1949:

[...] 10º Tabelionato de São Paulo, Dr. Fernando de Almeida Nobre Filho  
 Escritura pública de Constituição de Sociedade Anônima Cr.\$ 7.500,00  
 Saibam quantos esta pública escritura virem que no ano do nascimento de  
 Nosso Senhor Jesus Cristo de mil, novecentos e quarenta e nove (1949), aos  
 quatro (4) dias do mês de novembro, nessa cidade de São Paulo, em meu  
 cartório, perante mim, Tabelião, compareceram partes entre si justas e  
 contratadas, como outorgantes e reciprocamente outorgados, a saber: Sr.  
 Francisco Zampari, que também se assina Franco Zampari, italiano [...] engenheiro;  
 Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, brasileiro [...], industrial [...];  
 Rex, Kemeny e Cia, sociedade comercial, estabelecida nesta cidade e  
 representada neste ato por seu gerente, Sr. Desidério Gross [...]; Da. Sophia  
 Lebre Assumpção, brasileira [...], proprietária [...]; Sr. Paulo Assumpção,  
 brasileiro [...], industrial [...], Sr. Adolpho Lourenço Rheingantz, brasileiro  
 [...], industrial [...], Sr. Hernani Lopes, brasileiro [...], contador [...]; Sr. Luís  
 Maiorana, italiano [...], engenheiro [...]; e Sr. José Augusto Belluci,  
 brasileiro [...], engenheiro; todos meus conhecidos e das testemunhas adiante  
 nomeadas e no final assinadas, do que dou fé. E perante essas mesmas  
 testemunhas, pelos outorgantes e reciprocamente outorgados me foi dito,  
 cada um falando por sua vez, que tinham entre si justo e contratado a  
 constituição de uma sociedade anônima tendo por objetivos a indústria e o  
 comércio de filmes cinematográficos, e tudo o que se relacionar à  
 cinematografia em geral, bem como a exploração e o desenvolvimento de  
 espetáculos teatrais e de cinema, que se denominará Companhia  
 Cinematográfica Vera Cruz (GALVÃO, 1981, p. 92, grifo do autor).

**Imagem 3** - Fotografia da vista aérea dos estúdios, em São Bernardo do Campo, anos 1950



Fonte: Departamento Fotográfica da Cia. Cinematográfica Vera Cruz (1987).

O patrimônio da companhia não era menos opulento, configurando os aspectos essenciais para a produção e gênese de um cinema industrial, compreendidos no capital de investimento, na aquisição de tecnologia de ponta e equipe profissional de reconhecimento internacional, além de um patrimônio físico que abarcasse essa materialização, como afirmara a autora:

O fundador da sociedade, Sr. Franco Zampari, depositara no Banco Sul-Americano do Brasil S/A a quantia de Cr\$ 1.140,000,00, correspondente às entradas de capital (20% do total subscrito em ações). Da escritura de constituição da companhia consta ainda a ata da primeira assembleia-geral de subscritores, que se havia realizado no dia 20 de outubro, convocada para que os acionistas pudessem “preencher as formalidades da subscrição. [...], indicar peritos para a avaliação do imóvel que integrará o capital social, e [resolver] outros assuntos de interesse”. O imóvel em questão correspondia à parte da quota de capital subscrita pelo Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Tratava-se de um terreno em São Bernardo do Campo, com 30.077 metros quadrados, minuciosamente descrito na escritura, “plano firme e seco, servido de águas e instalações elétricas”, no qual “acham-se construídos oito barracões e uma casa de moradia com vários cômodos, com depósitos e repartições de escritório [...], construções de padrão inferior”. O valor atribuído pelo laudo de avaliação ao dito terreno foi de Cr\$ 1.800.000,00, devendo os restantes Cr\$ 1.000.000,00, correspondentes a 280 ações do Sr. Matarazzo, serem subscritos em dinheiro. A assembleia elegeu ainda o Conselho Fiscal e estipulou a quantia de Cr\$ 10.000,00 para remuneração mensal do Diretor Superintendente (Idem, p. 92-93).

O cinema paulista estava efetivamente vivendo a modernidade, uma vez que sua proposta de cinema nacional com características internacionais estava estabelecida, tendo sido produto de destaque num processo de industrialização construído há décadas.

Essa modernidade — envolta na tecnologia, no empreendimento industrial e comercial, na crescente urbanização e no consumo maciço de produtos industrializados —, configuraram o fim da década de 1940 e início da década de 1950, e teve como ferramenta de projeção o cinema, que registrou e produziu imagens de São Paulo e de suas regiões vizinhas. Dessa forma, a Companhia Vera Cruz estabeleceu à capital paulista não apenas a condição de referência da modernidade no país, como também da produção cinematográfica em escala industrial.

**Imagem 4** - Logotipo da Companhia Vera Cruz, 1949



Fonte: Iconografia do catálogo produzido pelo Departamento Fotográfico da Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Projeto Vera Cruz, 1987, p. 12.

Dentre as tecnologias que proporcionavam lazer e cultura, o cinema era o principal delas. O da Companhia Vera Cruz foi a mais importante em seu período, pois além de ter sido criada por dois dos maiores industriários e empresários da época, Franco Zampari e Francisco Matarazzo, também era a que mais investimentos e capitais recebera, culminando na maior estrutura de uma empresa de cinema para o país tanto que filmes retrataram imagens dessa modernidade, da vida urbana, das tecnologias e de um mundo sob a perspectiva de empresários, do progresso, da busca pela ascensão social. Assim, o cinema da Vera Cruz intencionou apresentar o novo da modernização na década de 1950, apresentando São Paulo como referência espacial nesse processo.

A companhia foi fundada a 1949, na cidade de São Bernardo do Campo, em São Paulo e tornou-se referência na produção cinematográfica brasileira, não apenas pela sua grande estrutura física e perfil de cinema industrial brasileiro, incorporando elementos hollywoodianos aos hábitos, aos costumes e ao capital financeiro aplicado ao cinema brasileiro, mas também com influências do cinema europeu, especialmente o italiano e o britânico.

Fundada pelos empresários ítalo-americanos Franco Zampari e Francisco Matarazzo, que seguiram a meta do projeto nacional desenvolvimentista, tal como internacionalizar a cultura brasileira identificada com o estilo de vida consumista norte-americano, a empresa cinematográfica de escalas grandiosas com cidades cenográficas gigantescas, com equipes técnicas internacionais e com os atores mais famosos do país na época, os seus fundadores — juntamente com os empresários e os industriais paulistas —, estabeleceram o estado de São Paulo como a região mais avançada na produtividade do cinema nacional, onde a sua capital representara a modernidade e o progresso para o país.

Diretor Vice-Presidente da Companhia Vera Cruz, Franco Zampari, nascido em Nápoles, Itália, em 1898, e falecido na cidade de São Paulo, em 1966, também foi o criador do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, fundado na cidade de São Paulo, iniciativa considerada de maior projeção nos anos 1950, construindo os princípios do teatro moderno brasileiro. Muitos dos autores, diretores e atores do TBC migraram para a Companhia Vera Cruz. A princípio, Zampari não tinha a intenção de um teatro profissional, mas que pudesse ser um incentivo ao teatro amador em São Paulo:

[...] cheguei ao Brasil, vindo da Itália, em dezembro de 1922. Sempre trabalhei como engenheiro. Em 1948, pertencendo à organização de dez fábricas, pude sentir que, aqui, o que parecia empreendimento louco logo se justificava em virtude do progresso imenso do país. Amante do palco, desde

os dezessete anos, notei com tristeza que o meio teatral brasileiro era precário, não obstante o esforço heroico de alguns homens e grupos. [...] decidi fundar um grupo amador e orientei a transformação de uma garagem, na Rua Major Diogo, num teatrinho de 365 lugares (GALVÃO *apud* ZAMPARI, 1981, p. 66-67).

O incentivo no teatro e no cinema ocorreu como num processo empresarial, no qual o empreendedor busca expandir suas áreas de interesse e influência. No caso de Franco Zampari, sua área de interesse era a cultural. Segundo Maria Rita Galvão: “[...] Não tardou para que Zampari constatasse que no Brasil faltavam diretores qualificados à altura do seu empreendimento” (MACIEL *apud* GALVÃO, 2011, p. 45). Maciel (2011, p. 45) discorre sobre isso:

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

Francisco Matarazzo, que inaugurou também, em 1948, o Museu de Arte Moderna (MAM), une-se a Zampari e inauguram um ano depois a Companhia Vera Cruz de Cinema. Essas iniciativas foram um bloco de empreendimentos que visavam atualizar e reciclar a cultura paulistana, pois o TBC e a Vera Cruz foram geridos por sociedades de ações, comportando um conselho administrativo, mas obedeciam, de fato, às atuações de seus idealizadores. O TBC mostrou-se um trunfo e, rapidamente, ganhou vida própria, albergando um vasto repertório. Para dar conta das inúmeras produções, Zampari importou novos diretores, tais como Ruggero Jacobbi, Flaminio Bollini, Luciano Salce. Segundo Galvão (1981, p. 67), “Ciccillo Matarazzo foi um dos pioneiros a incentivar o Franco, propôs mesmo doar à sociedade que se constituía um terreno que possuía em frente ao Jóquei Clube, no lado do Morumbi”.

Francisco Matarazzo Sobrinho, Diretor Presidente da Companhia Vera Cruz, nasceu na cidade de São Paulo, em 1898, e faleceu na mesma cidade, em 1977, sobrinho do conde Francisco Matarazzo (1854-1937), italiano que construiu um dos maiores complexos industriais do Brasil, comandou parte do conglomerado de indústrias metalúrgicas da família. Com o desmembramento das empresas, na década de 1930, tornou-se o único proprietário da

Metalúrgica Matarazzo-Metalma. Assim como seu colega e sócio italiano, gostava de estender seus interesses para o cinema:

No início de 1948, Francisco Matarazzo Sobrinho doa ao grupo [Clube de Cinema] projetores novos, e consegue que o Clube Pinheiros ceda uma sala na sua sede para as atividades do Clube do Cinema. Ao mesmo tempo, convida a sua diretoria para compor o futuro departamento de cinema do Museu de Arte Moderna, ainda em organização (Idem, p. 35).

**Imagem 5** - Cartaz da 2ª Bienal da cidade de São Paulo, 1954



Fonte: Autoria de Antônia Bandeira<sup>6</sup>. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal>. Acesso em: 24 jul. 2018.

<sup>6</sup> O abstracionismo é mantido como referência principal, mas este cartaz representa uma interrupção na sequência de obras filiadas à vertente geométrica. Sua autora é figura destacada no panorama do abstracionismo informal brasileiro e é natural que essa importância ganhasse visibilidade nos cartazes. O resultado deixa clara uma maneira de pensar a linguagem gráfica ainda muito próxima ao fazer do artista plástico: importa-se uma imagem do mundo da arte, adequando-a às técnicas de impressão, e acrescentando os textos informativos necessários. Bienal 50 Anos, 1951-2001, 2001, p. 292. 2ª BIENAL DE SÃO PAULO.

A criação de um museu que representasse a modernidade, que caracterizasse o mundo ocidental em sua tecnologia, seria determinante para inserir a cidade de São Paulo não apenas como a metrópole do país, mas como uma das mais importantes do mundo ocidental. Francisco Matarazzo assumiu essa empresa:

A ideia de se criar um Museu de Arte Moderna em São Paulo surgiu de uma visita de Nelson Rockefeller, ligado ao Museu de Arte Moderna de Nova York. Esse museu, pioneiro no gênero, tinha como finalidade precípua a difusão da arte moderna no mundo, estendendo o seu campo de ação e as suas atividades a outros países e estimulando a criação de instituições do mesmo gênero. Numa conferência na Biblioteca Municipal de São Paulo, em 1948, Rockefeller propôs que se organizasse uma Fundação cujo objetivo seria a criação de um museu nos moldes do de Nova York, e apresentou alguns quadros que pretendia doar à entidade que se constituiria. Formou-se uma comissão encarregada de estudar o assunto, encabeçada por Almeida Salles, Nonê de Andrade, Carlos Pinto Alves e Luís Coelho. Essa comissão sugeriu a conveniência de interessar Francisco Matarazzo Sobrinho no empreendimento. Grande colecionador de quadros, sabia-se da sua intenção de criar uma galeria de arte em São Paulo; se em vez disso encampasse a ideia de Rockefeller, seu prestígio e sua fortuna poderiam ampliar notavelmente o vulto do novo museu, até então concebido em termos modestos. Matarazzo se entusiasmou com o projeto, e imediatamente assumiu a iniciativa de levá-lo adiante, interessando outros industriais, organizando reuniões em sua casa, expondo quadros e objetos de arte que comprara recentemente na Europa, selecionando os de sua coleção particular que pretendia doar ao novo museu, e que, juntamente com os que Rockefeller trouxera, constituíram o primeiro acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Idem, p. 35-36).

O projeto empresarial e empreendedor, que culminou na criação do Museu de Arte Moderna, representam muito mais que a iniciativa de um mecenato, pois aqui a questão vai além de uma prática de patrocínio, mas de protagonismo, uma vez que os empreendedores estavam construindo um painel da modernidade no qual estivessem representados, como uma vitrine de seu capital, de sua empreitada, uma modernidade institucionalizada através do esforço da mais poderosa classe econômica da cidade de São Paulo.

**Imagem 6** - Fotografia de Francisco Matarazzo Sobrinho e Juscelino Kubitschek visitam a obra de Pablo Picasso, *Guernica*, 1954



Fonte: Autor não identificado. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal>. Acesso em: 24 jul. 2018.

Nesse contexto, o cinema estava seguindo nessa gênese das instituições burguesas no fim da década de 1940:

No mesmo período em que se instalara o Museu de Arte Moderna – à Rua 7 de Abril, 30 – e no mesmo andar, o segundo, funcionava já havia algum tempo o Museu de Arte de São Paulo, criado em 1947 por Assis Chateaubriand. Em 1948, o Museu organiza um centro de Estudos Cinematográficos, que em 1949, por iniciativa de Ruggero Jacobi, Adolfo Celi e Carlos Ortiz, promove um seminário de cinema, “primeiro curso regular de técnica e estética cinematográfica criado no Brasil” (Idem, p. 39).

Juntamente com as exposições internacionais de arte do MAM, os festivais de cinema de mesmo porte também eram apresentados e faziam parte do calendário cultural da metrópole. O cinema não se restringia à exibição de filmes tipicamente hollywoodianos, mas também de diretores americanos que traziam abordagens voltadas a crítica social, como Billy Wilder e o filme *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), os japoneses produzidos por Akira Kurosawa, como a obra *Rashomon* (1950), além dos filmes russos, ingleses e,

especialmente os italianos do neorealismo, eram presentes nos festivais e cineclubes na cidade de São Paulo. Em meio a essa profusão, foi inaugurada a Companhia Vera Cruz, objetivando estar nesse patamar internacional, produzindo filmes essencialmente nacionais.

Para tal empreitada, realizaram-se grandes investimentos em cidades cenográficas gigantescas, em equipes de técnicos da área de cinema – montadores, editores, roteiristas, eletricitistas, cenógrafos, diretores – importados da Europa e dos Estados Unidos, além da contratação de atores da elite do teatro e do cinema brasileiro da época, que simbolizava a ideia da cidade de São Paulo como o polo mais avançado da produtividade do cinema nacional, em detrimento da produção cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro, com a chanchada carioca, considerada um estilo de cinema decadente pelo empresariado paulista.

A dicotomia entre as alegorias e o aspecto amadorístico e excessivamente cômico daquele estilo de cinema, assim considerada pelo empresariado paulista, merece uma análise menos superficial, afinal de contas, não é possível descartar ou excluir completamente movimentos de cinema, por serem sempre agentes e produtores de heranças culturais para os contemporâneos e para os vindouros. Para tal compreensão, a análise de Maria Rita Galvão é fundamental. Segundo a historiadora, a chanchada carioca promoveu não apenas um capítulo importante no cinema do país, mas também estabeleceu subsídios e possibilidades para outras correntes e movimentos cinematográficos, tais quais a da Companhia Vera Cruz. A esse respeito, ela afirma:

Vista de São Paulo, a produção carioca é fundamentalmente a chanchada. Ora, a chanchada não era cinema. A Companhia Vera Cruz foi fundada precisamente para ‘criar’ uma indústria cinematográfica no Brasil, a partir da estaca zero. Se alguma coisa fica absolutamente clara, desde as suas primeiras tentativas de autodefinição, é a total negação do cinema anterior. A chanchada era, por sua essência e por definição, algo de “vulgar”, popular no mau sentido da palavra, produto a ser exibido nos cinemas pulgueiros destinado a um baixo público. [...] À sensibilidade burguesa, no entanto, repugnava na chanchada aquilo que ela tinha de mais aparente: a produção rápida e descuidada, alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas as decorrências do baixo orçamento. O que refletia, fundamentalmente, era a chanchada enquanto tipo de espetáculo, exatamente como o teatro ligeiro da época, e muito parecida com ele. [...] Os orçamentos de fato eram baixíssimos, e – o que é mais importante, se se for levar em conta a contraposição chanchada-Vera Cruz – tratava-se de orçamentos fechados. Cumpriam-se prazos de produção, faziam-se os filmes dentro das condições previstas, realmente, já se tratava de um cinema empresarial. Mas a imagem de empresa que a chanchada representava não satisfazia aos paulistas, não estava de acordo com o mito do cinema industrial: sem estúdios modernos, sem grandes capitais, sem maquinário adequado, sem equipes permanentes, contratando

técnicos e atores por projeto, e tendo a sustentá-los os grandes nomes do rádio nacional.

[...] é preciso levar em conta o fato de que a chanchada, ela também, contribuiu para o desenvolvimento da Vera Cruz. Tanto quanto ou mais que qualquer desenvolvimento “cultural”, geral ou cinematográfico, interno ou externo. Fosse lá o que fosse, a chanchada significou uma produção contínua de filmes durante toda a década de 1940, uma embrionária legislação protecionista para a exibição de filmes nacionais, e uma série de outras medidas legais, tais como o câmbio especial e isenção de taxaço para a importação de equipamentos cinematográficos – e é impossível deixar de relacionar essa última medida, regulamentada em lei de agosto de 1949, com a fundação da Companhia Vera Cruz, quatro meses depois. [...] foi graças à produção carioca que se conseguiu um volume de filmes suficientemente grande para pressionar uma legislação cinematográfica. O decreto-lei nº 1949, que estabelece a obrigatoriedade de exibição de longas-metragens nacionais durante sete dias por ano, entra em vigor no início dos anos 40, e em 46 a obrigatoriedade de exibição é triplicada (GALVÃO, 1981, p. 42-43).

O que se percebe é a estratégia de excluir um movimento anterior ou considerado antagônico para evidenciar o próprio, não levando em conta as virtudes e contribuições visíveis, e o que foram aproveitadas. A autora ainda observa que as limitações para o desenvolvimento e estabelecimento de um cinema brasileiro de produção estável estavam envoltas do pouco incentivo econômico por parte do Estado, do protecionismo no país às produções estrangeiras, destacadamente estadunidenses, os trustes, a precariedade de técnicos, roteiristas e diretores de nível internacional, assim como a infraestrutura de produção e projeção.

A Vera Cruz não foi a pioneira do cinema nacional de características industriais, apesar de ter obtido o maior sucesso. Moacyr Fenelon, cineasta e produtor brasileiro e José Carlos Burle, Diretor, produtor, roteirista e compositor, fundam em 1941 a Atlântida Cinematográfica, com um objetivo de promover o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Liderando um grupo de aficionados, entre os quais o jornalista Alinor Azevedo, o fotógrafo Edgar Brazil e Arnaldo Farias, Fenelon e Burle prometiam fazer a necessária união de um cinema artístico com o cinema popular. Durante quase dois anos, são produzidos somente cinejornais, o primeiro deles, o Atualidades Atlântida; posteriormente, produzem médias e longas-metragens. A empresa logo se tornaria parceira do empresário Luís Severiano Ribeiro, distribuidor de filmes norte-americanos e dono de cinemas. Com isso, além de produzir filmes, a Atlântida também os distribuiria, o que contribuiria para seu sucesso. Seus atores fizeram tanto sucesso quanto Amácio Mazaroppi, durante a década de 1950, tais quais Oscarito e Grande Otelo, mas sem a longevidade da estrela da Vera Cruz.

Devido ao grande número de musicais produzidos, a Atlântida seria responsável por levar ao público a imagem em movimento dos cantores que dominavam o mercado fonográfico brasileiro, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Emilinha Borba, Ivon Curi, Alvarenga e Ranchinho, entre outros, só conhecidos por fotos em revistas. Em seus filmes, também despontariam músicos como Radamés Gnattali, Lírio Paricali, Léo Perachi e Lindolfo Gaia. A empresa fora inspirada pelas produções norte-americanas, mas com características da cultura brasileira, tais quais a música, o humor, além da produção de obras fílmicas com elementos do teatro de revista, do Carnaval e do circo<sup>7</sup>.

Em 1950, é criada em São Paulo a Cinematográfica Maristela, por Mario Audrá Junior, ou Marinho, como era conhecido na época, que deixou as atividades do Grupo para dedicar-se à industrialização do cinema nacional baseado no neorealismo italiano. Na Itália, acompanha produções de custos muito baixos e resolve trazer esse conceito para o Brasil, apostando na qualidade dos atores brasileiros e trazendo técnicos do exterior. Um de seus cineastas mais expressivos foi Nelson Pereira dos Santos.

O bairro de Jaçanã foi o local para instalação dos estúdios: 18.000 m<sup>2</sup> de área, onde passaram a funcionar 4 estúdios de 40m X 25m, com 15m de pé direito arredondado, carpintaria e marcenaria, restaurante e alojamento para 40 pessoas. A estratégia era produzir um cinema industrial no Brasil, mas um dos problemas que mais preocuparam os produtores foi um contrato com a Columbia Pictures, a qual estabeleceu o monopólio da distribuição. A Cinematográfica Maristela produziu mais de 60 filmes em dez anos de existência<sup>8</sup>.

A Companhia Vera Cruz comportava profissionais locais e internacionais. Dentre seus principais técnicos, funcionários, diretores e artistas, destacam-se Lúcia Pereira de Almeida, assistente de montagem de Oswald Haffenrichter (esloveno) e que realizara também a função de anfitriã da Companhia; Alberto Cavalcanti, produtor Geral da Vera Cruz, de carreira internacional na Europa desde a década de 1920; Gini Bretani, secretária e atriz; Rex Endsleigh, britânico, responsável pelo departamento de Som; Anselmo Duarte, ator que, antes, era o galã dos filmes da Atlântida Cinematográfica e tornara-se, depois, a estrela principal da Vera Cruz; Eliane Lage, atriz; Ruth de Souza, atriz; Amácio Mazaroppi, ator responsável pelas maiores bilheterias da Companhia Vera Cruz; Galileu Garcia, assistente de direção e ator; Lima Barreto, produtor, ator e diretor, sendo, nesta posição, o mais premiado da Vera Cruz, dentre outros prêmios, recebeu a Palma de Cannes pela direção do filme *O*

---

<sup>7</sup> DIANA, Daniela. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/historia-do-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 20 jul. 2018.

<sup>8</sup> Idem.

*Cangaceiro* (1953); Geraldo Santos Pereira, assistente de direção e ator; Tom Payne, diretor, produtor, roteirista, assistente de direção e ator; Sérgio Hingst, assistente de direção e ator; Cavalheiro Lima, produtor executivo; Walter George Durst, diretor; Alex Viany, diretor e roteirista; Roberto Santos, assistente de direção; além da diretoria da companhia, composta por Francisco Matarazzo Sobrinho, diretor presidente, Franco Zampari, diretor vice-presidente; Carlo Zampari, diretor superintendente e Hernani Lopes, diretor tesoureiro. Segundo Maciel (2011, p. 54), a escolha de “‘Vera Cruz’ – nome fundador daquilo que depois se transformou na nação brasileira – para nomear uma Companhia de cinema trazia em si ares de desbravamento e também de nacionalismo, tema de grande importância na década de 1950”.

A presença de técnicos e profissionais de experiência internacional era fundamental não apenas para o seguimento da companhia, mas para a própria formação e experiência profissional dos técnicos locais:

O cineasta Galileu Garcia, que iniciou carreira na Vera Cruz no Departamento de Divulgação, vê com bons olhos o legado dos técnicos ingleses na carreira dos iniciantes brasileiros: A vantagem que teve a Vera Cruz pra (sic) todo mundo, e para o cinema brasileiro em geral, foi a de ter disciplinado o ensino, com grandes técnicos como professores. Era um estudo metódico, basicamente orientado pelos ingleses [...]. Antes da Vera Cruz, aqui no Brasil o pessoal se formava por geração espontânea, você tinha um cinema em que as pessoas faziam de tudo, sem especialização e sem conhecimentos específicos [...]. Já o cinema da Vera Cruz era um cinema totalmente setorizado, a especialização possibilitava o aperfeiçoamento (Idem, p. 67).

O discurso da modernização e da imagem socioeconômica do país do fim da década de 1940 seria bem representado por meio do projeto de industrialização do cinema nacional. A burguesia industrial paulista foi promotora da relação entre a ascensão social e o consumo de produtos industrializados, tais como os automóveis, os eletrodomésticos, a moda e as diversas formas de lazer direcionadas à classe média mais abastada, além do cinema, os teatros e os museus.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz construiu imagens dos espaços urbanos, enquanto elementos construtores do nacional, como as transformações socioeconômicas ocorridas na metrópole brasileira no período de 1949 a 1954 e o intenso crescimento da vida social e da urbanização neste espaço. São imagens recorrentes na filmografia o grande tráfico de automóveis, o trabalho nos bancos e nas instituições públicas, nas fábricas e nas indústrias,

nas estações ferroviárias e nos aeroportos, também o cotidiano da classe média mais abastada nos bares e nos restaurantes.

A criação da Vera Cruz em 1949, por Francisco Matarazzo, revolucionou a estrutura industrial do país com seu sistema de fazer filmes. Estando voltado a esse segmento, o mecenas industrial — eminentemente burguês, industrial e suficientemente rico, formado por patrocinadores imigrantes e paulistanos —, investiu grandes valores na companhia para, além de institucionalizar os espaços culturais arquitetônicos de lazer e de tecnologia para sua autopromoção, estabelecer valores e símbolos a partir de suas perspectivas empreendedoras e de progresso material.

Essa modernidade, envolta na tecnologia, nos empreendimentos industrial e comercial, situada na crescente urbanização e no consumo maciço de produtos industrializados, que configuraram o fim da década de 1940 e início da década de 1950, teve como ferramenta de projeção o cinema ao registrar e produzir imagens da capital paulista e de suas regiões vizinhas. A companhia paulista promoveu a primeira, não apenas a condição de referência de modernidade no país, mas também da produção cinematográfica em escala industrial.

Alçada como símbolo da modernidade no país, a cidade de São Paulo só funcionava com toda essa ostentação e diversidade através dos trabalhadores que compunham o setor de serviços e do operariado da grande São Paulo, provenientes das indústrias e fábricas. Esse grande contingente humano migrava de várias regiões do país e de outros continentes, tendo sido indispensáveis no funcionamento dessa metrópole, porém foram secundarizados na filmografia da Vera Cruz, retratados como sujeitos corruptos que tentavam ascender socialmente por meios ilícitos ao almejar fazer parte das classes mais abastadas, compostas pelos empresários e industriais. Tal estereótipo da classe proletária, contudo, não obstaculizou uma grande bilheteria em seus filmes e esta foi configurada em sua grande maioria pelo público dos trabalhadores, dos operários e dos migrantes.

Com exceção dos filmes protagonizados por Amácio Mazaroppi, os quais retratavam o homem comum, o migrante, o mendigo, o caipira, o sujeito do subúrbio na condição de protagonistas, eram catalisadores das maiores bilheterias da companhia; os demais longas-metragens produzidos entre 1949 e 1954 foram de protagonistas da classe média que moravam na periferia e trabalhavam na cidade de São Paulo. Enquanto o personagem do caipira era personificado como ingênuo ou malandro, o da classe trabalhadora urbana, como corrupto em sua avidez de ascender socialmente para atingir o *status* de seus patrões sendo estes, na filmografia, retratados como exemplos de dignidade e de prosperidade no país da modernidade, do empreendedorismo, do progresso e do trabalho. Este último grupo social era

representado pelo homem cordial, membro das elites empresariais, em detrimento do corrupto, membro das periferias.

Essa ideologia empresarial, empreendedora, industrial, diretamente associada ao progresso, à modernidade e ao discurso desenvolvimentista, produziu a ideia da nacionalidade através do progresso material, concebido como o ideal de nacionalidade e retratado na filmografia da Companhia Vera Cruz, tendo a cidade de São Paulo como referência espacial. O empresário paulista era o sujeito incentivador do progresso material, do empreendedorismo econômico e o cinema foi o veículo cultural que estabelecia imagens de progresso a partir da perspectiva daquele.

A empresa, por motivos do monopólio de distribuição de seus filmes pela produtora estadunidense Columbia Pictures, além de graves problemas administrativos, teve graves problemas de seguimento da sua produção fílmica. Em 1954, em meio a uma grave crise financeira, encerra sua época áurea com uma enorme dívida que obrigou Zampari a entregar os estúdios ao Banco do Estado de São Paulo.

A grandiloquência da estrutura física e humana da empresa nesse período de 1949 a 1954 não dispensa o entendimento de que ela era excludente, não apenas administrativamente ou por sua perspectiva de um cinema da metrópole paulista, mas por ser uma produção de grupos burgueses que se autoafirmavam através das instituições culturais constituintes da metrópole paulistana. De acordo com a análise de Arruda (2015, p. 89),

Uma personalidade como Ciccillo Matarazzo, cujo leque de atividades na seara cultural ancorava-se em seu poderio econômico, transformava sua riqueza em via de acesso ao reconhecimento a partir das suas iniciativas culturais. Afirmava, assim, sua individualidade e o direito de dispor a seu bel-prazer dos recursos acumulados na área empresarial, acentuando a dimensão livre da sua personalidade, alforriada dos liames restritivos da condição de imigrante.

Alforriada não apenas da condição de imigrante, mas por ser representante da cúpula da elite empresarial paulistana, e a exclusão é flagrada nas contradições e nas relações de trabalho de sua empresa como nos personagens da periferia e da classe média, retratados na filmografia. Questões dessa natureza serão discutidas e analisadas no capítulo seguinte.

## CAPÍTULO 2 – COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ: CIDADE DE SÃO PAULO, MODERNIZAÇÃO, ESPAÇOS URBANOS E GRUPOS SOCIAIS

Neste capítulo, é analisada a produção filmica da Vera Cruz através do espaço da cidade de São Paulo, considerando seu principal elemento definidor, qual seja, a promoção de uma ideologia inserida numa modernidade empreendedora e desenvolvimentista que, por meio do capital de consumo, fazem os sujeitos conquistarem o poder aquisitivo e a ascensão social, atingindo um *status* socioeconômico o qual possibilita elevá-los ao padrão das elites formadoras e consumidoras dos bens de consumo, tais quais os duráveis – automóveis, eletrodomésticos, moda, os bairros residenciais nobres do centro metropolitano; os perecíveis – bares e restaurantes de luxo, whisky importado, hotéis à beira-mar. Cabe ressaltar, nessa perspectiva, a dicotomia que a Companhia estabeleceu entre centro e periferia, moldando este em um perfil pejorativamente negativo, decadente, marginalizado, enquanto o primeiro seria o cerne de todas as conquistas morais e materiais.

Essas características são representadas na filmografia da Companhia Cinematográfica Vera Cruz através dos espaços públicos e privados da cidade de São Paulo, palco principal e metrópole de influência para o país e com repercussão internacional. Nas cenas a seguir analisadas, é registrado que tanto os grupos do centro metropolitano quanto os da periferia apresentam espaços de convivência semelhantes, por exemplo, no trabalho, em suas residências e nos diversos espaços de lazer. Ao fazer a leitura desses contrastes, a dicotomia é estabelecida pelo fato de as cenas e imagens serem antagônicas: na periferia, há sempre a apresentação da falta do que tem em abundância no centro (boas maneiras, luxo, bebida e comida mais sofisticada, atendimento dos garçons, relações sociais no trabalho e nas moradias), estabelecendo pejorativamente e de maneira excludente que os meios periféricos estão em níveis socioculturais inferiores aos grupos metropolitanos.

**Quadro1** - Filmografia da Vera Cruz, a qual trata dos espaços da cidade de São Paulo

Filme/Ano	Direção	Produção	Roteiro	Gênero	Elenco
Painel/1950	Lima Barreto	Alberto Cavalcanti	Lima Barreto	Documentário	-
Caiçara/1950	Adolfo Celi	Alberto Cavalcanti	Alberto Cavalcanti; Adolfo Celi; Ruggero Jacobbi	Drama	Eliane Lage (Marina); Abílio Pereira de Almeida (José Amaro); Carlos Vergueiro (Manuel); Mário Sérgio (Alberto)
Santuário/1950	Lima	Lima	Lima	Documentário	Narração de Túlio de

	Barreto	Barreto	Barreto		Lemos
Terra É Sempre Terra/1951	Tom Payne	Alberto Cavalcanti	Alberto Cavalcanti; Guilherme de Almeida; Abílio Pereira de Almeida	Drama	Marisa Prado (Lina); Zilda Barbosa (Irene); Ruth de Souza (Bastiana); Elianne Lage (Dora); Abílio Pereira de Almeida (Tonico); Mário Sérgio (João Carlos)
Tico Tico No Fubá/1952	Adolfo Celi	Fernando de Barros; Adolfo Celi	Oswaldo Sampaio	Drama	Anselmo Duarte (Zequinha); Tonia Carrero (Branca); Marisa Prado (Durvalina) Marina Freire (Dona Amália); Zbigniew Mariaw Ziembinski (Dono do circo)
Sai da Frente/1952	Abílio Pereira de Almeida	Pio Piccinini	Abílio Pereira de Almeida	Comédia	Amácio Mazzaropi (Isidoro Colepicula); Ludy Veloso (Maria); A. C. Carvalho (Eufrásio); Nieta Junqueira (Dona Gata, mulher de Eufrásio)
Nadando Em Dinheiro/1952	Abílio Pereira de Almeida; Carlos Thiré	Pio Piccinini	Abílio Pereira de Almeida	Comédia	Amácio Mazzaropi (Isidoro Colepicola); Ludy Veloso (Maria); A. C. Carvalho (Eufrásio); Nieta Junqueira (Xantipa)
*Veneno/1952	Gianni Pons	Dino Badessi	Gianni Pons; Afonso Schmidt	Suspense	Leonora Amar (Gina/Diana); Anselmo Duarte (Hugo); Zbigniew Mariaw Ziembinski (Delegado); Paulo Autran (Médico)
A Família Lero-Lero/1953	Alberto Pieralisi	Henri de Zeppelin	Alberto Pieralisi; Alinor Azevedo	Comédia	Walter D'Ávila (Aquiles Taveira); Marina Freire (Izolina); Helena Barreto Leite (Laurita); Ricardo Bandeira (Janção); Luiz Linhares (Teteco)
O Cangaceiro/1953	Lima Barreto	Rigoberto Plochow; Valter Thomás	Lima Barreto; Rachel de Queiróz	Aventura	Alberto Ruschel (Teodoro); Marisa Prado (Olívia); Milton Ribeiro (Capitão Galdino); Vanja Orico (Maria Clódia); Adoniran Barbosa (Mané Mole)
Uma Pulga Na Balança/1953	Luciano Salce	Vittorio Cusani	Fabio Carpi	Comédia	Waldemar Wey (Dorival); Gilda Nery (Dora); Luiz Calderaro (Carlos); Mário Sérgio (Juvenal); Paulo Autran (Antenor)
Esquina da Ilusão/1953	Ruggero Jacobbi	Vittorio Cusani	Ruggero Jacobbi	Drama	Alberto Ruschel (Alberto); Ilka Soares (Luísa); Waldemar Wey (Camilo); Luiz

					Calderaro (Dante); Renato Consorte (Atílio)
Candinho/1953	Abílio Pereira de Almeida	Cid Leite da Silva	Abílio Pereira de Almeida	Comédia	Amácio (Mazzaropi Candinho); Marisa Prado (Filoca); Ruth de Souza (Dona Manuela); Adoniran Barbosa (Professor Pancrácio); Domingos Terras (Coronel Quinzinho)
Obras Novas/1953	Lima Barreto	Cia. Cinematográfica Vera Cruz		Documentário	Equipe/funcionários da Companhia
Sinhá Moça/1954	Tom Payne	Edgar Baptista Pereira	Oswaldo Sampaio; Tom Payne; Maria Dezonne Pacheco Fernandes	Drama	Anselmo Duarte (Rodolfo); Eliane Lage (Sinhá Moça); Ruth de Souza (Sabina); Ricardo Campos (Capataz Benedito); José Policena (Coronel Lemos Ferreira); Henrique F. Costa (Justino); Eugênio Kusnet (frei José)
Na Senda do Crime /1954	Flaminio Bollini Cerri	Pio Piccinini	Flaminio Bollini Cerri; Fábio Carpi; Alinor Azevedo; Maurício Vasques	Policial	Cerni, Miro (Sérgio); Yaconis, Cleyde (Jurema); Fernanda, Silvia (Margot); Consorte, Renato (barbeiro); Leporace, Vicente (subdelegado); Guerreiro, Josef (José); Camargo, Nelson (André); Daki, Salvador (Oswaldo)
São Paulo em Festa - IV Centenário/1954	Lima Barreto	Ralpho da Cunha Mattos; Lores Cavazinni	-	Documentário	Lucas Nogueira Garcez; Paulo Rolim Loureiro; João Dias; Narração: Dalmácio Jordão
É Proibido Beijar /1954	Ugo Lombardi	Dino Badessi	Fábio Caroi; Maurício Vasques	Comédia	Tonia Carrero (June); Mário Sérgio (Eduardo); Zbigniew Mariaw Ziembinski (Steve); Inezita Barroso (Suzy)
Floradas Na Serra/1954	Luciano Salce	Pedro Moacir	Fábio Capri	Drama	Becker, Cacilda (Lucília) Jardel Filho (Bruno) Soares, Ilka (Elza) Fernanda, Sílvia (Olivinha)

Fonte: Classificação da filmografia de autoria própria (2019) e cronologia, direção, produção, roteiro e elenco disponível em: <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/> Acesso em: 19 jan. 2019

\*Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0187578/fullcredits/?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0187578/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm). Acesso em: 19 jan. 2019.

## 2.1 O espaço no filme

Os espaços vistos nos filmes, que abrangem o rural e o urbano, são personificados em contrastes visuais e sonoros, como visto em *Candinho* (1953): na cena em que o personagem-título migra do interior para a metrópole paulista, depara-se com o bucolismo rural projetado na visão das árvores e da estrada de barro, de sons da natureza que o acompanhava no caminho, como o som de riachos e de pássaros, do trote dos cavalos, dá espaço à profusão sonora e visual do espaço urbano e arquitetônico, com seus sons, barulhos mecânicos e eletrônicos das locomotivas e dos automóveis, das sirenes e dos sons de microfones dos vendedores, além das luzes dos *outdoors*, dos gigantescos prédios de *design* arrojado, dos viadutos, das avenidas e dos asfaltos cinzentos, das placas de sinalização, das pessoas de paletó andando apressadamente pelas calçadas, competindo espaços com o tráfego automotivo, das reluzentes e atraentes vitrines de lojas de magazine. Não só os espaços se transformam, mas também a trama, determinando que a metrópole paulistana é a que detém as rédeas da vida dos sujeitos.

No filme *A Família Lero-Lero* (1953), o protagonista simula um roubo no banco no qual trabalha, apoderando-se do furto para hospedar-se em um hotel à beira-mar no Guarujá (carnavalescamente retratado tal qual a cidade do Rio de Janeiro dos filmes da Atlântida). Lá, o espaço é configurado como festivo, carnavalesco, onde as mulheres são objetos a serem possuídos e todos estão em estado de êxtase e alegria, como que num circo, em contraste com a cidade de São Paulo, onde o protagonista vive no palco da urbanização, dos prédios residenciais, comerciais e administrativos, do trabalho, do progresso e do empreendedorismo – um de seus colegas do banco torna-se bem-sucedido por complementar sua renda com empréstimos pessoais –, da oportunidade de emprego, como no comércio, na TV e no rádio. A própria residência do protagonista é personificada tal qual o banco no qual trabalha, no centro. Assim como o gerente, o seu quarto de dormir fica no último andar, e os dos seus filhos nos andares de baixo: ele dá ordens, cobrando taxas e valores aos seus para ter direito de usufruir da residência, tal qual num banco aos clientes.

A dicotomia entre a cidade paulistana moderna e áreas periféricas decadentes, entre a cidade urbana em intenso processo de desenvolvimento e o interior ainda profundamente rural e retrógrado, como também em relação a outras regiões do Brasil, tais como Rio de Janeiro – vista de forma carnavalesca e turística –; Minas Gerais – um lugar de memória, de preservação do passado – e os estados da Região e Nordeste – vistas também como espaços

ultrapassados, nostálgicos, antigos – será importante por ser pertinente à filmografia da Companhia Vera Cruz, que destaca esse processo.

Antes de expor a questão do espaço da cidade de São Paulo entre seu centro e suas periferias, faz-se necessária uma retomada na questão do cinema carioca. Já exposto na Introdução deste trabalho, o cinema industrial paulista da Vera Cruz buscava contrapor-se ao cinema carioca da chanchada, buscando realizar filmes mais relevantes que as comédias amorosas e de pastelão produzidas pela Companhia Cinematográfica Atlântida. Mas, será que apenas essa questão, a da superficialidade dos filmes cariocas, era o que incomodava a companhia paulista? Talvez mais indagações embasem essa dicotomia, com a análise de uma filmografia realizada por diretores estrangeiros a respeito da cidade carioca esclarece essa questão.

### 2.1.1 – Cidade do Rio de Janeiro: espaço mítico cinematográfico

Este nítido incômodo dos industriais do cinema paulista com o carioca foi bem maior que simplesmente a chanchada, tão característica nas décadas de 1940 e 1950. Além desse gênero, assinala-se que a própria construção imagética e mitológica da cidade do Rio de Janeiro (por sinal, a capital histórica e política do país), desde a década de 1920 com *The Girl From Rio* (1927), perpassando por vários outros filmes internacionais lá filmados, como da era clássica dos musicais hollywoodianos da década de 1930, a exemplo de *Voando Para O Rio* (*Flying Down To Rio*, 1933) e por obras de caráter político no pós-guerra com *Você já foi à Bahia?* (*The Three Caballeros*, 1944), e em clássicos como *Interlúdio* (*Notorius*, 1946, de Alfred Hitchcock), contribuiu para a ascensão do cinema carioca.

A chanchada, nesse contexto, completa essa construção audiovisual da cidade do Rio de Janeiro com produções nacionais, ou melhor, locais e com elas, os maiores sucessos de bilheteria de sua época que, certamente, chamaram a atenção do empresariado paulista. Todos esses fatores, que compreendem a produção imagética e de consumo mundial, tornaram-se a principal referência de grupos socioculturais, pois

O cinema foi, desde o seu nascimento, um fenômeno essencialmente urbano. A primeira projeção pública de cinema, em 28 de dezembro de 1895, às 18 horas, aconteceu em pleno centro de uma das grandes capitais do mundo: Paris, no Salão Indiano do Grand Hotel, no Boulevard das Capucines, quase na esquina da Place de l'Ópera. (...) Deu-se o mesmo em outras cidades do mundo onde se fazia cinema e que passaram a conter uma mitologia cinematográfica entre muitas outras e em graus variados. Nova York, Roma,

Berlim, Cidade do México, Bombai, Tóquio, Londres, Cairo, Buenos Aires e também Rio de Janeiro (RODRIGUES, 2008, p.10-11).

E São Paulo está também inserido nesse cenário: a cidade, ou melhor, as cidades tornaram-se espaços de excelência do cinema, simbólicos, que refletem as transformações e comportamentos socioculturais ao darem o tema e o significado do cinema, além da própria leitura do ser social. As cidades e as metrópoles são o canal nos quais os signos culturais são praticados, ressignificados, fortalecidos e transpostos. Em *Tico Tico No Fubá*, por exemplo, o protagonista visualiza, em seus últimos momentos, seu reconhecimento e sentido na sociedade ao vislumbrar sua obra musical sendo tocada e celebrada pelas capitais do mundo. Através do cinema, os espaços das cidades metropolitanas são práticas de significados.

#### 2.1.2 – Cidade de São Paulo: centro e periferias

O espaço da cidade de São Paulo é sempre retratado como o do progresso, onde todos podem trabalhar por haver sempre oportunidade para todos; da arquitetura moderna, representada pelos prédios e avenidas retratados constantemente nos filmes; do luxo, no qual as boates, os restaurantes, as lojas que exibem moda europeia em suas vitrines e os carros modernos a circularem pela metrópole são, respectivamente, os meios frequentados e os bens de consumo adquiridos e ostentados pelos grupos sociais de maior prestígio.

Nos espaços fechados, os filmes dão sempre destaque à vida bem-sucedida dos empresários e patrões em seus escritórios luxuosos, cercados de empregados e secretárias charmosas, sentados em poltronas confortáveis tendo, ao lado, um barzinho com diversas bebidas importadas, além de suas residências, situadas em mansões luxuosas nos bairros seguros do centro metropolitano.

Em contrapartida, as casas decadentes, sujas e desconfortáveis dos periféricos sociais, onde moram e vivem ilícitos, encontram-se em bairros violentos e escuros, em que há, também, os botecos a venderem a pinga, bebida barata e tomada nesses estabelecimentos para ser paga depois. Assim, dois mundos se confrontam na filmografia: de um lado, os detentores do poder e da ética; de outro, os marginais, ilícitos e desonestos, desprovidos de caráter.

A leitura e análise fílmicas da filmografia da Companhia sugerem que a perspectiva empresarial dos proprietários Zampari e Matarazzo, membros da aristocracia da metrópole

paulista dos anos 1950, está inserida nas tramas visando à autopromoção como agentes da história, da modernidade, dos condutores e da ideologia nacionalista empreendedora.

Os bairros, com suas casas e mansões, apartamentos de luxo, clubes de lazer e com suas praças, no centro da cidade de São Paulo, sobressaem-se na produção filmográfica. Cenas no interior de um apartamento num bairro nobre da cidade, como em *Terra É Sempre Terra* (1951), retratam reuniões da família Marcondes, rica proprietária da Fazenda Paiol Velho. No clube próximo, ao redor de grandes piscinas e nos restaurantes, a elite paulistana discute sobre amenidades apreciando *drinks*, além de abordarem a respeito da economia, no que tange à industrialização sobressair-se à economia agrária.

Os grandes edifícios comerciais e administrativos, além dos residenciais, são o painel do centro paulistano no filme *Sai da Frente* (1952), permeado pelo intenso trânsito de *cadillacs*, de caminhões, ônibus e bondes elétricos. Ao lado, calçadas repletas de pedestres esbarrando-se entre si e/ou desviando-se de obstáculos tipicamente urbanos, tais como placas de sinalização, bueiros e hidrantes, canteiros de praças e de frente de lojas. Nos prédios, são vistos painéis de propaganda da Renner – loja de artigo de cama, banho, mesa e vestuários; da Maria; do Leite de Aveia Davene, empresa de cosméticos, além de postos de serviço como o Firestone, que teve sua unidade brasileira fundada na cidade de Santo André em 1939, voltada a peças automobilísticas.<sup>9</sup>

Nas periferias do centro, são retratados edifícios e construções de aspecto decadente, além de casas lotéricas, mercearias, botecos, antigas lojas e brechós de produtos usados, contrastando com a imagem de moderno e novo do centro paulistano, sendo o espectador conduzido a acompanhar as novidades da modernidade efervescente, e não do antigo e ultrapassado. A opulência e a monumentalidade das construções da cidade de São Paulo são vistas no filme como os principais personagens, e não as pessoas: as praças, as estátuas e os monumentos, os altos postes de iluminação, os bairros nobres e arborizados, as mansões e suas ruas largas tornam-se os espaços onde o bem-estar e o conforto são possíveis.

A modernidade é vista em estado físico e material. Uma das principais cenas mostra o bairro do Ipiranga — espaço de grande desenvolvimento urbano que compreende as rodovias, o primeiro bonde elétrico da cidade, o crescimento do comércio fabril, como os de tecelagens<sup>10</sup> — comportar uma grande e arborizada praça com pilares em estilo greco-romano, com destaque o Monumento à Independência, contendo uma estátua de um homem ajoelhado

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.firestonecomercial.com.br/pt-br/historiafirestone>. Acesso em: 21 jan. 2019.

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.mp.usp.br/museu-do-ipiranga>. Acesso em: 21 jan. 2019.

no centro do parque de mesmo nome. Ao redor, outras praças e palmeiras, alinhadas na Avenida Nazaré, do Parque da Independência que vai até o Museu do Ipiranga.

No filme *Nadando Em Dinheiro* (1952), a cena inicial é no centro da cidade paulistana, com ênfase no Estádio Municipal de São Paulo onde, em frente, ocorre o início da trama filmica. Conhecido como Estádio Pacaembu, localiza-se na Praça Charles Miller, na Avenida Pacaembu, no bairro de mesmo nome. A sua circunvizinhança é de ricos comerciantes e industriais que ali viveram no início da década de 1950. Chamado também de cidade-jardim, o Pacaembu é composto por grandes terrenos, mansões e áreas ajardinadas.

Assim como em *Sai da Frente* (1952), a obra impõe contrastes entre o centro moderno com sua urbanização em efervescência através dos grandes edifícios habitacionais com elevadores e apartamentos luxuosos equipados com ar-condicionado, os bancários em suas janelas expondo o horizonte do centro paulistano, os comerciantes em suas lojas de departamentos, exibindo em suas vistosas vitrines roupas de luxo; e os bairros de periferia, no qual se sobressaem os cortiços, os casebres e as cantinas italianas.

A cidade de São Paulo, vista na cena final do filme *Tico Tico No Fubá* (1952), a, surge nas memórias e no ideal a ser conquistado pelo personagem Zequinha de Abreu, músico residente no município de Santa Rita do Passa Quatro, que encontrará no espaço da metrópole paulistana — representado pelos bares, boates, cafés e pelas casas de show —, o de reconhecimento do talento do artista.

**Imagem 7** - Cena do filme *Tico-Tico No Fubá*, 1953



Fonte: *Tico-Tico No Fubá*. Produção de Fernando de Barros; Adolfo Celi e direção de Adolfo Celi. 1952. 93min20seg (versão BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS. Disponível em: <http://www.bancodeconteudos.gov.br/filmes/443424>). p&b. Acesso em: 11 fev. 2019.

Em *Esquina da Ilusão* (1953), a visão dicotômica e pejorativa entre o centro urbano moderno e sofisticado de São Paulo e os bairros marginais é ainda mais acentuada, retratando os últimos como habitados por pessoas que têm o mesmo perfil decadente, sendo os anti-heróis da trama. Tal característica não se reflete apenas no protagonista Rossi, dono de um boteco que promove trambiques, mas também naqueles que habitam na Rua Novo Mundo e, conseqüentemente, no próprio bairro onde vive o personagem, o Brás, com suas cantinas, pizzarias, bares e oficinas demonstrando, na película, ser a parte mais sórdida da cidade paulistana. Todos os ambientes são escuros, simplórios, com pessoas tristes e amarguradas em meio a móveis quebrados e sujos, emprestando dinheiro uns aos outros com desconfiança, promovendo falcaturas que vão da falsificação de documentos pessoais para adulterar a idade a fim de jogar num time de futebol, passando pelo atestado de posesas as quais não possuem, até prestação de serviços como a de vidente. Discussões e brigas fazem parte do cotidiano do Brás, envolvendo familiares e vizinhos, sempre por motivo de dinheiro, contrastando com o ambiente disciplinado das Indústrias Metalúrgicas Rossi, prédio no centro da cidade, do Aeroporto de Congonhas, dos hotéis luxuosos e dos restaurantes chiques.

Nas áreas nobres do centro paulistano, as pessoas estão bem vestidas, bem-humoradas, trabalhando ou no lazer, fumando cigarros com piteiras, bebendo *whisky*, sorrindo, andando apressados, mas mantendo o sorriso, desfilando pelas largas calçadas e nas avenidas com seus *cadillacs* enquanto, nos botecos e vielas do bairro do Brás, as pessoas estão escoradas em balcões bebendo cachaça ou apostando em jogos de azar. Nos espaços do centro, as instituições e setores de serviço oferecem conforto e bem-estar; nos espaços que rodeiam a cidade de São Paulo, há a decadência física de suas construções e um setor de serviços sofrível, além da ausência de instituições públicas, com exceção das cadeias.

Abordando o crescimento da Grande São Paulo, o documentário *Obras Novas* (1953) destaca o processo de industrialização que culminou na metrópole paulistana e na construção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em São Bernardo do Campo, dando ênfase a imagens do centro da cidade de São Paulo: os edifícios, o Claridge Hotel, as avenidas, as ruas, tais como a 25 de Março – nome em homenagem à data da 1ª Constituição brasileira assinada por D. Pedro I em 1824, o comércio, o trânsito de carros e caminhões, o ritmo intenso de pedestres.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=46995>. Acesso em: 18 jan. 2019.

Além do centro, os bairros em reforma apresentam a construção de novas casas, vias e avenidas, além da pavimentação de ruas, aliando o crescimento do centro para suas periferias através da engenharia civil. Num determinado trecho do filme, o narrador afirma que São Paulo é “a cidade do crescimento mais rápido de todas as cidades do mundo. Novas casas, novas ruas, novos bairros. Novas fábricas, novos edifícios alargam a periferia da cidade ao longo das grandes rodovias de saída” (01:10 – 01:27).<sup>12</sup>

Nas praças, símbolos da modernidade dos bairros e das instituições do centro paulistano são observados, como a da República, a estátua de César Augusto, cópia de Augusto de Prima Porta (Museus do Vaticano), antes instalada na esquina da Rua da Consolação com Rua São Luís, em 1935, e que hoje se encontra no Largo do Arouche, para onde foi transferida em 1948<sup>13</sup>.

O espaço da cidade de São Paulo é abordado em *Na Senda do Crime* (1954), na mesma linha narrativa dos anteriores: a dicotomia entre centro e periferia. Nessa narrativa, o centro sobressai-se à periferia em estrutura física, acessibilidade, oferta de serviços, conforto e modernidade, em detrimento dos espaços periféricos e decadentes. O aspecto acrescentado nessa obra é que os espaços afastados do centro são vistos literalmente como zonas de crimes e sordidez, nos moldes dos filmes de Fritz Lang (*M, O Vampiro de Dusseldorf*, 1931) e de John Huston (*The Asphalt Jungle/O Segredo das Joias*, 1950).

Na obra de Flaminio Bollinni, a cena de abertura, ainda com os créditos iniciais, mostra a vista da cidade de São Paulo a partir da perspectiva de um motorista dentro do carro, pelo espelho imagens de edifícios do centro paulistano: avenidas, prédios comerciais, como o administrativo do CINZANO, viadutos e ruas. Em seguida, imagens de bairros nobres do centro, dos grupos de elite, com suas mansões e jardins bastante arborizados e ruas bem iluminadas, limpas, fazendo os espaços da metrópole um objeto de desejo.

Na cena seguinte, o contraste com aquilo que não faz parte do centro: a claridade das cenas anteriores dá espaço para as imagens escuras e cinzentas, como se os bairros periféricos fossem apenas redutos de marginais e criminosos. Tal dicotomia é, no filme, retratada pela pouca iluminação nas ruas, sujas e cheias de lixo e serragem, apresentando prédios abandonados, velhos casarões com aspecto de decadência e de estrutura física condenada,

<sup>12</sup> OBRAS NOVAS – Evolução de Uma Indústria. 1953, Direção: Lima Barreto. 18min30seg. P&B. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443373>. Acesso em: 18 jan. 2019.

<sup>13</sup> ARQUIVO de Negativos/DIM/DPH/SMC/PMSP (São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao355965/arquivo-de-negativosdimdphsmcspm-sao-paulo-sp>. Acesso em: 18 jan. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

como se a ambientação projetasse o antagonismo à modernidade, sendo propícia à presença de tipos marginais, como dos protagonistas que lá moram, uma quadrilha de assaltantes de residências.

O contraste depreciativo do centro desenvolvido da elite x bairros periféricos atinge seu ápice na filmografia, contrapondo a ética e as boas maneiras de um lado e a criminalidade do outro. O protagonista Sérgio, interpretado por Miro Cerni, é da classe média e funcionário bancário, que traz a seguinte avaliação: “É o tipo de lugar que a gente escolhia para brincar de bandido” (00:06:55 – 00:07:01)<sup>14</sup>. Além dele, o personagem de Nelson Camargo, André, morador de um dos casebres, afirma: “Tudo aqui é do tempo dos velhos” (00:08:00).<sup>15</sup>

No centro da cidade paulistana, destaca-se o edifício do Banco do Estado de São Paulo, no qual Sérgio trabalha. A instituição, em 1954, assumiu as ações da Companhia Vera Cruz e arrendou os estúdios citados na Introdução deste trabalho. Em frente ao banco, uma livraria técnica, na qual eram vendidos livros didáticos para o ensino fundamental, médio, técnico e universitário.

Já nos clubes de classe média, retratados no filme, oferecem música ao vivo e bebidas populares, como cerveja, vistos no Club Paraíso, enquanto que nos restaurantes elegantes os membros da elite paulistana, além da música ao vivo, bebem *champagne* e são fotografados por funcionários de jornais locais. Na cena seguinte, no centro paulistano, os salões de barbearia apresentam várias manicures e cabelereiros.

As cenas finais apresentam uma vista do centro da cidade de São Paulo através do alto de um edifício, apresentando uma inversão da perspectiva inicial, uma metáfora da busca pela ascensão social almejada a qualquer custo pelo protagonista, que tomba para a morte, como que uma punição por seus crimes e seu desejo de ascensão. O protagonista, criminoso e prestes a ser preso pelos policiais, posta-se de costa para a cidade, como que a negando por não poder possuí-la. Por trás dele, num edifício, há uma propaganda das calculadoras Coontex, ferramenta de trabalho a qual ele utilizava em seus serviços de bancário. Os grandes letreiros de publicidade permeiam os prédios e a filmografia da Companhia. Na cena final, a câmera perpassa — do alto de um edifício —, o horizonte de edifícios e chaminés do centro paulistano. Dessa forma, a abertura e o fechamento da obra retratando o horizonte de edifícios paulistanos.

---

<sup>14</sup> NA SENDA DO CRIME. 1954, Direção: Flaminio Bollinni. 71min. P&B. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/449531#>. Acesso em: 18 jan. 2019

<sup>15</sup> Idem.

As imagens da periferia da cidade de São Paulo são similares a cenas do filme de Carol Reed, *The Third Man* (*O 3º Homem*, 1949), a respeito da cidade de Viena, decadente e marginalizada após a II Guerra Mundial: ruas escuras, esburacadas e molhadas, cheias de entulhos e de pessoas em que não visíveis os semblantes. Assim como os bairros periféricos de São Paulo, os de Viena retratados no filme ressaltam uma imagem de decadência e melancolia das construções antes do pós-guerra, antes do processo de redemocratização que o Ocidente sofreu, das novas levas do crescimento industrial e do mercado de consumo de produtos industrializados.

O cinema desse período buscou retratar imagens do que estava sendo construído após as catástrofes provocadas pelo conflito. Apesar de o filme da Vera Cruz ser brasileiro e a trama estar inserida na cidade de São Paulo, a equipe técnica que trabalhou na película é advinda da Europa e muitos técnicos e produtores de cinema imigraram para o Brasil, especificamente em São Paulo na Companhia Vera Cruz.

Oswald Hefenrichter, natural de Oplotnica, atual Eslovênia e de nacionalidade austro-britânica, foi o montador oficial da filmografia da Companhia, trabalhando em filmes como *Caiçara*, *Ângela*, *Sinhá Moça*, *O Cangaceiro*, *Floradas na serra* e *Na Senda do Crime*, também trabalhou na edição do filme britânico *The Third Man*<sup>16</sup>. Chick Fowle, vencedor do prêmio Saci 1954<sup>17</sup> de melhor fotografia (elemento técnico fundamental para a atmosfera visual) do filme *Na Senda do Crime*, é natural da Inglaterra, país que sofreu profundamente com as tragédias ocorridas entre 1939 e 1945.

Ainda em relação à fotografia do filme, oferece tons escuros para os bairros da periferia, nos quais é até difícil observar alguns detalhes da rua, das casas e das esquinas denotando, assim, uma atmosfera também obscura. Na maioria das vezes, as cenas na periferia são compostas à noite. Já para o centro, os tons claros e as luzes oferecem mais alívio, agradabilidade, alegria e liberdade, sendo o palco da modernidade, tendo a maioria das cenas se passadas durante o dia. Desse modo, a narrativa, espaços e recursos técnicos reforçam a dicotomia centro e periferia em *Na Senda do Crime*.

O documentário *São Paulo em Festa - IV Centenário* (1954) mostra os festejos do quadricentenário da cidade, salientando os pontos históricos e cívicos da cidade, a partir do momento em que a bandeira da cidade de São Paulo, evidenciando-a como a grande metrópole da modernidade brasileira. Cenas de avenidas e prédios, pontes e viadutos do

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0353091/>. Acesso em: 07 fev. 2019

<sup>17</sup> Disponível em:

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nxtAction=lnk&exprSearch=ID=003340&format=detailed.pft>. Acesso em: 07 fev. 2019.

centro da cidade são narrados para elevar as qualidades arquitetônicas e de viabilidade da mobilidade das pessoas na capital.

Quanto aos festejos, retrata a sua abertura na Catedral da Sé, construída em estilo gótico e inaugurada em 1954 nas festividades do quarto centenário de São Paulo<sup>18</sup>. No início dos desfiles, anúncio da CICA - Companhia Industrial de Conservas Alimentícias, fundada em 1941 por importadores e comerciantes europeus<sup>19</sup>. Outros anúncios são vistos: Luiz XV, empresa de cigarros; a CINZANO, de origem italiana, fábrica de vermouths, vinhos e espumantes filiada em São Paulo desde o início dos anos 1950: <sup>Pirelli</sup>, empresa italiana de pneus e acessórios automotivos; a DRAGO, empresa de frete e de transportes; e do Elixir Doria.

O desfile perpassa a Avenida 9 de Julho, que tem esse nome para homenagear a data de início da Revolução Constitucionalista de 1932 contra o governo de Getúlio Vargas<sup>20</sup>, sendo esta a data de início dos desfiles comemorativos do 4º Centenário, que se seguiu até 11 de julho, além das comemorações infantis e circenses no Estádio do Pacaembu.

Outro símbolo da modernidade a ser destacado é o trem, responsável pelas transformações tecnológicas e sociais da cidade de São Paulo visto na filmografia da Vera Cruz, sendo desde o meio que transporta o moderno através das ideias abolicionistas contra a escravidão em *Sinhá Moça* (1954), como um verdadeiro personagem que serve de companhia e ferramenta de fuga existencial em *Floradas na Serra* (1954) e até solução final contra um sociopata em *Veneno* (1952). Em *Tico Tico No Fubá* (1952), o personagem de Anselmo Duarte, o músico Zequinha, busca no piano criar o ritmo do trem, signo de sua fuga do interior para a capital paulistana — o lugar de seu almejado reconhecimento artístico. Em *Candinho* (1952), o protagonista vai de trem do interior rural para a capital metropolitana e esse percurso é representado no filme com a forma de uma maquete, onde o trem literalmente esbarra no centro da cidade, uma espécie de choque entre dois espaços antagônicos, o arcaico e o moderno.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <http://www.arquisp.org.br/regiao-se/paroquias/mosteiros-igrejas-historicas-oratorios-da-regiao-se/catedral-metropolitana-nossa-senhora-assuncao-e-sao-paulo-se>. Acesso em: 19 jan. 2019.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://jundiai.sp.gov.br/planejamento-e-meio-ambiente/wp-content/uploads/sites/15/2014/08/Casa-da-fam%C3%ADlia-Bonfiglioli-Cica.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2019.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44760577>. Acesso em: 19 jan. 2019.

**Imagem 8 - Cena do filme Sinhá Moça (1954)**



Fonte: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/013908?page=1>. Acesso em: 11 fev. 2019.

Outros meios de transporte também são relevantes naquele contexto, tais como o *cadillac*. Em *Terra É Sempre Terra* (1951), *A Família Lero-Lero* (1953) e *É Proibido Beijar* (1954), o veículo serve como símbolo de *status* e de juventude, um atestado de que é urbano, metropolitano, paulistano, moderno. O *cadillac* é visto, no primeiro filme, como o meio de transporte dentro da metrópole, e o trem, uma espécie de ponte móvel que liga a capital às periferias e ao interior. No segundo, um veículo para curtir as férias e também símbolo de quem busca emprego em atividades consideradas “modernas”, como exercer trabalhos na televisão. No terceiro, o *cadillac* é personagem ativo da trama: nas cenas finais, o filme acelera em seu ritmo à medida que o protagonista acelera em seu carro. Aliás, são poucos os *frames* em que algum personagem não esteja num veículo desses.

No filme *Nadando Em Dinheiro* (1952), o personagem de Mazzaropi, ao receber uma inesperada herança, prontamente guarda seu velho caminhão numa garagem para circular com seu novo *cadillac* pela capital paulista. Seu *status* precisava ser visto por todos na figura do automóvel, de maneira que não mais circula pelos bairros e estradas periféricas do centro, mas no centro comercial paulistano. A mudança vai além da aquisição de bens cobiçados pela alta sociedade paulistana quando, prontamente, deixa sua ex-companheira, moradora de um bairro

periférico, e corteja uma nova pretendente, sua secretária da empresa da qual se torna dono, localizada no centro financeiro de São Paulo.

Esse processo é visto no filme *Esquina da Ilusão* (1953), em que o chofer trabalha no centro da cidade de São Paulo para o diretor das *Indústrias Metalúrgicas Rossi*. Quando surge um trajeto, a mando de seu patrão, até o bairro de origem do motorista, no Brás, torna-se um acontecimento na vizinhança: o automóvel é atração para as crianças da rua, que pulam em cima dele. Além disso, ele apropria-se do veículo como se fosse dele para cortejar uma garota, turista vinda de outro país, mas residente num hotel do centro da cidade. Além do *Cadillac*, o avião é outro meio que denota *status*, fazendo do aeroporto um espaço exclusivo da e para a elite. Se andar nesse automóvel era para poucos, o avião é projetado para trazer ricos e celebridades vindas da Europa para a capital paulistana, elevando o *status* através de um meio de transporte moderno. Repórteres e demais frequentadores do local aguardam ansiosamente a aterrissagem e o desembarque como quem está num show ou num desfile de moda.

Na obra *Na Senda do Crime* (1954), um dos assaltantes, também mecânico de uma oficina de automóveis, furta um dos *cadillacs* dos clientes para sondar casas e mansões que irá assaltar posteriormente. Aqui, o veículo transforma-se em objeto corrompido pelo criminoso que almeja a todo custo melhorar de *status* social. Mais uma vez, é percebida a dicotomia entre periferia e centro pejorativamente retratada na filmografia da Companhia: o indivíduo, morador de um casebre simples, só poderia ter posse de um moderno *Cadillac* em duas situações: ou trabalhando no setor de serviços e manutenção do objeto ou roubando-o.

O mesmo processo, de conquistar através do crime a ascensão social através dos bens materiais, é visto na obra *Uma Pulga Na Balança* (Luciano Salce, 1953), na qual o personagem Dorival, interpretado por Waldemar Wey, pratica golpes do baú em viúvas — não é à toa a trilha musical do filme ser *A Viúva Alegre*, a mesma apresentada no filme do britânico Alfred Hitchcock, *A Sombra de Uma Dívida/Shadow of A Doubt*, de 1943, em que o protagonista também praticava golpes em viúvas— e em outros grupos que compunham a elite paulistana, destacadamente bancários e políticos, apoderando-se de seus bens e usufrutos materiais, tais como limusines, mansões, jantares luxuosos, equipe de empregados e funcionários. Construindo uma verdadeira equipe em torno do crime organizado para promover estelionatos e falsidade ideológica, finda preso.

Observando os espaços retratados pela Companhia a respeito do centro paulistano e de seus bairros e localidades periféricas, percebem-se as diferentes espacialidades entre eles: enquanto as ideias de progresso e de modernidade, do conforto e da aquisição material, do consumo e do *status*, só seriam possíveis aos moradores e frequentadores das lojas,

*shoppings* e instituições da cidade de São Paulo, quem não faz parte desse meio submete-se à periferia, reconhecida como espaços de cortiços, botecos, das decadentes residências, de ruas como seus antros de criminosos. Traçando um paralelo entre a chegada de Candinho (*Candinho/1952*) na cidade, barulhenta e iluminada, cheia de propagandas e prédios, com a escuridão e estado condenável das escuras ruas onde a quadrilha de Sergio organiza-se (*Na Senda do Crime/1954*), é visível que a Companhia Vera Cruz excluía a maioria dos grupos sociais de São Paulo, privilegiando os da elite empresarial, detentora de altos cargos e daqueles que tinham grande poder de consumo. A cidade de São Paulo, nas produções fílmicas, era para poucos.

Se a dicotomia vista nos filmes entre o centro e as periferias define a disparidade de desenvolvimento econômico e social, era ainda mais enfático em relação ao meio rural: no primeiro, mesmo sendo apresentada com inferioridade, a periferia era ainda vista como conectada ao centro; no último, o contraste era ainda mais enfático.

### 2.1.3 – A capital e o interior

As cenas que apresentam os personagens principais de *Terra É Sempre Terra* (1951) definem bem uma diferenciação da vida cotidiana na capital e no interior.

O filme inicia com imagens da fazenda Paiol Velho e do cafezal. Logo em seguida, imagens do pequeno casebre onde moram os personagens do espaço rural: Lina (Marisa Prado), esposa de Tônico (Abílio Pereira de Almeida) que, na hora do café da manhã, sequer comem na cozinha: ela fica deitada na cama, de mal humor por ter que acordar, aparentando viver uma vida que não gosta, enquanto ele lava o rosto numa bacia, pega na mesa um pedaço de pão e sai correndo fazenda afora, também de mal humor. Ninguém interage de maneira gentil, não ocupam o mesmo espaço naquele momento, demonstrando falta de união e de cumplicidade enquanto, na cena de apresentação dos personagens do espaço urbano da capital paulista, João Carlos (Mário Sérgio) e sua mãe Irene (Zilda Barbosa) estão num luxuoso apartamento no centro da cidade de São Paulo, reunidos na sala de estar tomando café, comendo bolinhos, bem arrumados e conversando animadamente. O ambiente do primeiro é decadente, desarmônico e aborrecido; no segundo, por sua vez, as pessoas conversam sobre negócios e passeios ao clube do bairro nobre.

Já no longa-metragem de estreia da Companhia Vera Cruz, *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), a personificação da vida interiorana e periférica já é retratada de maneira bestializada.

A trama passa-se em Ilha Bela, litoral de São Paulo e na localidade, as caiçaras, nativos da vila praieira, são vistos no filme sempre em grupo, bebendo ao lado de suas jangadas ou nos botecos da vila, falando mal das pessoas da cidade e do patrão, empresário de um estaleiro na localidade, aos cochichos. Quando não, expressam-se com palavras incompreensíveis por estarem, na maioria das vezes, bêbados. A construção dos personagens à margem do ambiente citadino, na filmografia, é desprovida de caráter, honestidade ou individualidade, personificando-os como seres bestializados.

A protagonista Marina (Eliane Lage) vivia em um leprosário, fator que gerou preconceito por parte do protagonista, o esposo José Amaro (Abílio Pereira de Almeida). Apesar de ser uma instituição de reclusão e tratamento, era localizado na cidade e sendo um espaço construído pela filmografia da Companhia que projeta virtudes, a heroína é apresentada de maneira sensível, lúdica e ingênua, propiciando um forte contraste com a população local: Ela é branca e sorridente, como se fosse uma turista vinda da Europa; eles, nipônicos, indígenas e afrodescendentes, em sua maioria mal-humorados e cínicos, com a aparência de que a falta de higiene era constante. Em alguns momentos da película, os nativos, alcoolizados envolta de uma fogueira, acompanhados com garrafas de cachaça e violão, cantavam num volume alto palavras maledicentes ao recém-casal.

A pronúncia de Marina é nítida e compreensível, com forte sotaque paulista, enquanto a dos grupos da vila é quase sempre difícil de compreender, principalmente dos nipônicos, que não são oferecidas traduções ou explicações. O olhar de Marina, ora de plena alegria, ora de melancolia, mas sempre com a expressão de sentimentos, enquanto o das caiçaras era furtivo, de soslaio.

Uma personagem chama a atenção por seu caráter dubio, negra Sinhá Felicidade, uma idosa que promove trabalhos e despachos advindos da cultura religiosa africana, ora promovendo algo positivo para Marina, ora para desejar a morte de Amaro (que se concretiza na trama) e com quem dialoga com provocações e ofensas, construindo a visão de que é pertencente de um espaço diferente do dele. Quanto à prática da religiosidade de Sinhá, esta reflete o sincretismo religioso, como se presentifica na cena da reza em que canta *Varrer a Conceição*, cantiga folclórica que remete ao cristianismo, representada pela evocação da entidade cristã, a Nossa Senhora da Conceição.

Ocorre, nesse retrato da personagem Sinhá Felicidade, não apenas o estereótipo de uma mulher nativa e negra: sua pronúncia também é de difícil compreensão, as suas vestimentas são de cor escura, como que para realçar sua etnia, mas também objetiva tecer uma crítica a religiões não características do catolicismo. Ela é caracterizada pejorativamente

tal qual uma bruxa, como se não fosse adepta do catolicismo, matriz religiosa pertencente ao componente cultural citadino, pois se compreende que as outras práticas religiosas estão situadas em ambientes distantes da metrópole. E isso se torna mais característico quando o protagonista morre: ela praticou uma espécie de *vodu*, no qual se utilizou de um boneco para que se afogasse tal qual ocorre com Zé Amaro logo depois.

A dicotomia entre o espaço da cidade, da religião cristã “oficial” e a do interior, representadas pelas religiões “tribais”, são representadas na filmografia em cenas como as do velório na igreja, assim como em *Terra É Sempre Terra*, em que a protagonista é a única que entra em direção ao interior do local, enquanto que os demais, nativos, ficam do lado de fora, pois não participam do ritual católico.

Retomando o grupo dos nipônicos, construtores de barcos e jangadas do estaleiro de José Amaro, embora sejam asiáticos, e, são retratados de forma bestializada por terem assimilado os costumes e os hábitos característicos dos nativos e, com isso, seu nível de humanização é reduzido.

O modo contrastante que José Amaro trata as pessoas da elite econômica e as de Ilha Bela, sua cidade natal e onde possui negócios é sintomático: quando vai a um cabaré em Santos, o qual é parte da área metropolitana da cidade de São Paulo, está de bom humor e alegremente bebe com várias pessoas; de volta à Ilha, ele continua com esse comportamento afável junto a uma família italiana produtora de cachaça, portanto, empreendedores bem-sucedidos como ele, mas ao voltar para sua casa e seu estaleiro, lida de forma rude com seus funcionários e de forma cruel com sua esposa.

A jurisdição também é exemplo da dicotomia entre capital e interior. Quando Zé Amaro morre, por ações criminosas, um delegado distrital, vindo da capital, assume o caso de investigação na Ilha Bela. Posteriormente, o assassino, nativo da região, é descoberto, por também vitimar uma criança. Para não ser linchado pela comunidade dos pescadores, tenta fugir da violência e finda morrendo afogado no recife de corais, assim como suas vítimas, promovendo a justiça não pelas vias institucionais, característica da cidade, mas a mais tribal e primitiva possível. A partir desses aspectos, o filme constrói uma visão de conotação preconceituosa e racista de que o espaço da metrópole forma pessoas humanas e o do interior, seres bestializados.

A obra *Floradas Na Serra* (1954) apresenta uma peculiaridade ainda não vista com tanta ênfase na filmografia: a melancolia. Esse estado de espírito é vivido por Lucília, interpretada por Cacilda Becker, uma mulher que vive na parte elitizada de São Paulo na companhia de seus amigos pertencentes a mesma esfera social que ela. Lucília demonstra

vontade de ficar na cidade serrana de Campos do Jordão, mas seus amigos não desejam lá se hospedar por ser um lugar que não oferece, a eles, nem o *frenesi* urbano nem o dinamismo da capital paulistana. Esta cidade é mostrada como um espaço no qual deprimidos e internos que apresentam fobias, com uma constante aura de tristeza e melancolia, sendo rompida de vez em quando nos momentos em que a protagonista vai à estação de trem, desejosa de voltar à capital, mas apaixona-se por um paciente numa clínica de tratamento para depressão e não sai mais de lá. Mais tarde ela própria contrairia tuberculose e também se tornar-se-ia uma paciente de lá.

O sanatório estabelece-se como um espaço representativo das consequências danosas da modernidade: as pessoas não aguentam mais a correria e a competição do mundo urbano, das metrópoles, espaços onde o indivíduo deve-se mostrar sempre um bem-sucedido social e economicamente. Refugiar-se numa clínica psiquiátrica é ato flagrante de que nem todos os sujeitos estavam aptos ou concordantes com a vida urbana e moderna da metrópole paulistana.

O telefone quando toca no sanatório é motivo de ansiedade e alegria por parte dos pacientes, principalmente para Lucília, pois traz notícias da cidade de São Paulo. Ela, sempre ao voltar ao local de clausura, pergunta às enfermeiras se alguém ligou para ela, se há notícias da capital. Campos do Jordão — o espaço do interior, a representação da distância geográfica da metrópole — materializa-se como uma espécie de prisão, na qual as pessoas estão desprovidas de forças para saírem de lá e seguirem rumo à capital, espaço da alegria e da liberdade.

O *cadillac*, símbolo de *status* material ao mais bem-sucedidos, insere-se na modernidade, na jovialidade e na alegria, deu lugar ao trem como elemento não só da modernidade de outrora, mas principalmente por também representar a mudança, a transformação, a fuga da tristeza, da dor, da solidão e a busca pelo desejo, enfim, uma alternativa de fuga existencial.

A cidade de São Paulo tornou-se distante e inacessível, pois é apenas o espaço da lembrança da protagonista. Lucília, numa das várias ocasiões em que se dirige à estação de trem, diz que veio para a região serrana em busca de paz e tranquilidade, querendo fugir da correria e do trânsito da cidade de São Paulo, mas pouco tempo depois sente saudades da capital. No entanto, não consegue sair mais de onde se encontra, porquanto a doença por ela adquirida naquele espaço tirou-lhe as forças. Ficar em Campos do Jordão representava o ostracismo, a estagnação e lá ela perece.

Na cena final, a protagonista entra numa ambulância segue para o hospital da região, adentrando Campos do Jordão. Enquanto isso, seu ex-namorado, o calculista e oportunista Bruno, interpretado por Jardel Filho, segue o caminho inverso, no trem, rumo à capital paulistana, e deixa o interior para trás. O *frame* anteriormente analisado mostra que Bruno era pragmático e objetivo, desejoso por uma ascensão social que promovesse a ele *status* e fama; Lucília, sensível, sonhadora e romântica, e esses caminhos por eles traçados tornaram-se adversos e antagônicos: a capital e o interior.

Não deixa de ser irônico, pois a protagonista, fumante, vivia na profusão da vida urbana paulistana, em meio à fumaça dos carros, das fábricas e indústrias, mas seu mal foi desencadear numa área silvestre, serrana, arbórea do interior de São Paulo, representando simbolicamente como que se os metropolitanos adoecessem se saíssem da capital.

#### 2.1.4 – São Paulo e o “resto”

Além das distinções entre o centro e a periferia da cidade de São Paulo e da capital em relação ao interior paulista, a filmografia da Vera Cruz assinalou também a distância entre o estado de São Paulo e as demais partes da federação, o “resto”.

Em *Candinho* (1953), ocorre um processo que remete ao status conquistado na cidade que é representado no interior. O personagem-título, interpretado por Amácio Mazzaropi, é um filho adotivo de um grande coronel – declaradamente monarquista – proprietário da fazenda *Dom Pedro II*, em Piracema, Minas Gerais. Ele só come as sobras deixadas nas refeições no quintal da casa, e lá apenas estão a família do coronel e amigos da elite local. Ao fim da trama fílmica, quando Candinho ganha uma herança milionária de sua mãe natural que morava na cidade de São Paulo, lugar para onde ele migrou para buscar trabalho, moradia e notícias de sua família, posteriormente ele volta para o interior, no qual é recebido como celebridade e ganha inclusive a benção do coronel — que o havia expulsado anteriormente —, para casar-se com sua filha e usar o nome da família, numa pomposa festa de casamento que encerra o filme.

A posição ideológica e política do coronel do interior são retratadas como ultrapassada e retrógrada, já que ele se era favorável à monarquia, forma de governo adotada no Brasil do século XIX. Mas Candinho supera essa questão, ao trazer uma herança advinda da cidade, do espaço da modernidade, mudando o cotidiano da fazenda e da vila na qual morara.

Outra questão é que não apenas o interior é um espaço ultrapassado – o coronelismo, a ideologia monarquista, os preconceitos de classe social –, mas um interior de Minas Gerais, região além das fronteiras de São Paulo, figura como uma crítica à vida interiorana do Brasil. Estes fatores são ainda mais enfáticos que em *Terra É Sempre Terra* (1951), por exemplo, na qual se narra o cafezal da fazenda Paiol Velho, no interior do estado de São Paulo. Apesar de ser no interior e de viverem ainda da agricultura, a economia rural, vista no filme como retrógrada em comparação à de industrialização da capital, era mecanizada, trazendo características ligadas à modernidade da capital, diferente na produção em que Mazzaropi é protagonista.

No documentário *Painel* (Lima Barreto, 1950), destaca-se o painel de Tiradentes na Inconfidência Mineira, produzida por Cândido Portinari, localizado no colégio Cataguases, no município de mesmo nome, em Minas Gerais. O filme expõe o estilo da pintura moderna, em detrimento das estéticas tradicionais anteriores. Minas, e especificamente seu município, recebe a importância por sua memória histórica em preservar heróis tradicionais da construção do Brasil independente, por estes defenderem posições semelhantes às dos empreendedores da Companhia Vera Cruz: o liberalismo do livre comércio. O estado de Minas Gerais não é colocado no mesmo nível de São Paulo, o palco da modernidade, mas aquele tem a importância ressaltada por preservar elementos os quais a metrópole paulista pôs em prática: a modernidade e o progresso.

O personagem central da obra, Tiradentes, faz parte do perfil institucionalizado que a Companhia construiu em sua filmografia. Joaquim José da Silva Xavier, conhecido como Tiradentes, participou da Inconfidência Mineira (1789), tornando-se um exemplo de herói nacional oficial que interessara à Vera Cruz: civil, promovedor da liberdade e da autonomia, além de associado à figura de Cristo, como é visto na obra de Portinari. Tiradentes trouxera ideias de “fora” para transformar sua região local. Quis modernizar, a partir de um centro, a sua periferia. Essas concepções iluministas pregavam a liberdade econômica e política, convenientes às dos empreendedores da Companhia Vera Cruz, ensejados no empreendedorismo e na economia privada.

**Imagem 9 - Fotografia do Painel Tiradentes**



Fonte: A autoria de Cândido Portinari, localizado na Fundação Memorial da América Latina, São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#acervo/obra/3195/detalhes>. Acesso em: 07 fev. 2019.

Elementos de similaridade contribuem para o entendimento de a produção fílmica ter sido realizada em Minas Gerais, pois a cidade de Cataguases também seguia o perfil das áreas industriais de São Paulo. Pertencente à Zona da Mata mineira, foi região a receber indústrias têxteis desde as primeiras décadas do século XX. Além disso, essa cidade também produziu a Revista Verde (1927-1929), de cunho modernista, seguindo as referências do Movimento de 1922, e ainda na esfera artística, o cineasta Humberto Mauro produziu suas primeiras películas na região, através de investimentos privados por parte de comerciantes locais<sup>21</sup>.

O documentário *Santuário*, de Lima Barreto (1951), discute a respeito da obra *Os Doze Profetas*, do artista barroco Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, localizada no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, no município de Congonhas do Campo, Minas Gerais. Assim como o documentário anterior, o viés do patrimônio histórico por parte daquela região continua sendo a pauta da Companhia.

Acerca disso, a relação entre o centro e as periferias pode ser estabelecida por meio da obra de Aleijadinho, a qual é permeada pela religião católica, tema recorrente da filmografia da Vera Cruz, já citada anteriormente. Ou seja, essa é outra virtude que Companhia oferece a Minas Gerais: a celebração do catolicismo, visto como a religião “oficial”. O personagem do documentário, Zé Cristalino, o “preto velho”, assim denominado nos créditos iniciais, paga uma promessa aos pés do altar do referido Santuário. Diferente das outras cenas similares da filmografia, ele, afrodescendente e membro da periferia, anda de pés descalços e locomove-se montado num jumento, dois símbolos inexistentes no mundo moderno do centro paulistano, abarcado pelo poder do consumo e do luxo material.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/138642/139609>. Acesso em: 07 fev. 2019.

Zé Cristalino cumpre sua promessa e, além de apreciar as esculturas do mestre barroco, adentra no interior da construção católica, o Santuário do Bom Jesus. Afinal, o filme passa-se em Minas Gerais, e não em São Paulo, como em *Caiçara e Terra É Sempre Terra*. Lá, só os membros do centro paulistano adentram nos santuários católicos; os da periferia, não. Ocorre aqui também há uma hierarquia cultural e religiosa: Minas é memória, o que a faz ser periferia, enquanto São Paulo é presente e futuro, o que o faz ser centro, mas ambos seguem as religiões institucionais.

O filme *A Família Lero Lero* (1953) retrata, através da comédia de costumes, a vida de uma família da classe média paulistana. O protagonista Aquiles Taveira é um bancário que trabalha na parte de cobrança e empréstimos, sempre reclamando de sua condição financeira, argumentando que o ganho do mês e é despachado por ele em um dia, lamentando seu retorno ao trabalho no banco. Tal caracterização é uma clara crítica ao trabalho e ao serviço burocrático das instituições públicas, vistas na obra como obsoletas no trato com clientes e que pagam salários medíocres a seus funcionários. Este padrão de vida só se altera quando o funcionário rouba um dinheiro do próprio estabelecimento no qual trabalha para passar férias num hotel-cassino à beira-mar no Guarujá, São Paulo.

Aqui, há uma forte crítica ao funcionalismo público que, por revolta de sua condição econômica, promove o crime, em detrimento à ideologia empreendedora e empresarial, a qual promove o crescimento econômico e o *status* social, ideologia da Companhia Vera Cruz. Essa dicotomia de padrões de vida torna-se visível quando Aquiles, por meios criminosos, desfruta de um luxuoso hotel, convive com outros hóspedes, ricos empresários e empreendedores vindos de São Paulo e de outras partes do mundo, todos bem-sucedidos.

A cidade do Guarujá surge no filme como um personagem carnavalesco: sempre imagens de praias, mulheres de biquíni sorrindo e correndo para todos os lados, pessoas bebendo alegremente em festas sem fim, música permanente, garçons subindo e descendo escadas e indo até a praia, com bandejas repletas de *cocktails* e petiscos, contrastando com a capital de São Paulo, com pessoas andando apressadamente para o trabalho, de paletó e gravata, entrando e saindo de bancos, de empresas e lojas de departamento. Esse aspecto festivo, e até irresponsável, dá lugar à seriedade e ao aspecto de trabalho da capital paulistana, quando Aquiles se torna uma contradição na obra. Ele é paulistano, mas ao tornar-se um insolente e desonesto na sua cidade, por não cumprir suas responsabilidades e seguir em busca de um crescimento econômico, torna-se um *bon vivant*, identificado com a atmosfera insolente da cidade guarujaense.

O tempo na cidade de São Paulo é urgente, apressado. Nas casas e no trabalho, as pessoas estão sempre correndo apressadas, atrasadas, com algo a fazer. Aquiles se atrasa por quinze minutos e recebe um sermão do patrão. Já no Guarujá, ele chega a cochilar na beira da praia, o tempo parece inexistente, pois há muitas cenas diurnas e poucas noturnas, sem imagens de relógios ou de pessoas apressadas para fazer algo, apenas para celebrar. A seriedade do primeiro em detrimento à insolência do segundo.

Quando o protagonista finalmente é preso, é condicionado a uma prisão em São Paulo, pois é lá que ele, de acordo com a perspectiva do filme – e da Companhia –, vai aprender o que é responsabilidade, seriedade e aprendizado para progredir economicamente e socialmente, porque quando sai, consegue recuperar seu trabalho e cria uma espécie de prática de cobranças com todos os seus parentes em casa, para tudo o que eles queiram desfrutar, como alimentação, transporte e moradia: o empreendimento finalmente chegou para Aquiles. Além disso, fez uma manobra e conseguiu restituir o dinheiro subtraído do banco, tendo o seu desfalque compensado e sendo, inclusive, promovido a gerente. E, assim, ele teve um final feliz. O centro paulistano ensina o progresso e as indolências praticadas na periferia — nesse caso, na cidade guarujaense —, serviram de lição.

Na cena final, o personagem de D’Avilla, regozijado por seu novo *status* social, faz um comentário jocosos e provocativo: “Vocês aí devem estar louquinhos para dar um desfalque, hein? Mas olhe que isto é uma fita de cinema, e vocês podem se dar mal”. (01:17:37 – 01:17:43)<sup>22</sup>. A crítica às classes média e periférica é mordaz e a exclui de valores éticos e honestos. Como Aquiles aprendeu a lição, tornou-se um empreendedor e sobe de *status* social – característica que simboliza o sucesso, cuja ideia percorre toda a filmografia –, dá uma lição de moral aos espectadores que eram proeminentes nas salas de cinema para consumirem os filmes da Vera Cruz.

Desse modo, cabe salientar que a obra filmica da Companhia critica três aspectos: primeiro, estabelece que há uma construção de Guarujá tal qual a da cidade do Rio de Janeiro, outrora a capital e referência cultural do país, chamada de a “Paris” brasileira, na qual, de acordo com os empresários da Companhia, tornou-se um recanto circense e carnavalesco, pouco afeita ao trabalho. É nítida a relação que a obra filmica faz do Guarujá com a cidade carioca, haja vista o empresariado paulista achar que o cinema carioca só representava aqueles elementos superficiais e descartáveis da sociedade (assunto tratado no capítulo 1 deste trabalho). Tanto Franco Zampari como Francisco Matarazzo pronunciaram-se em fazer um

---

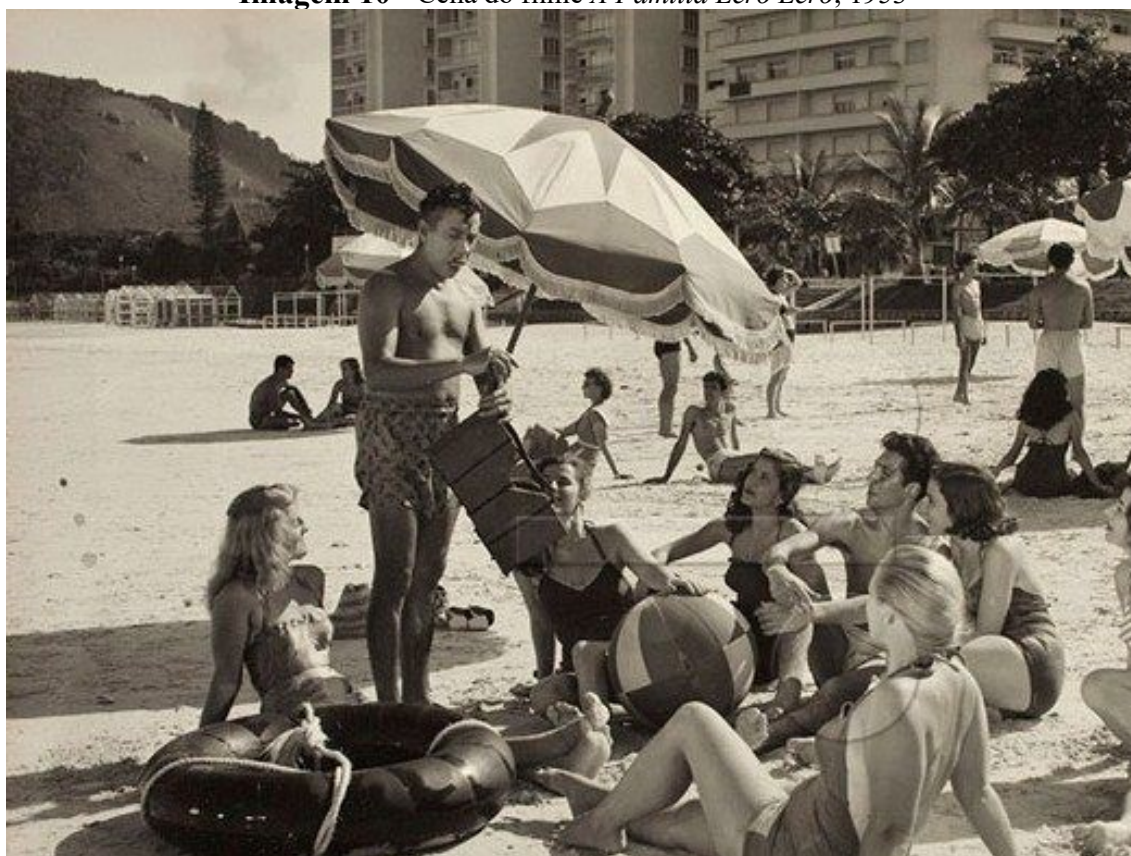
<sup>22</sup> A FAMÍLIA LERO-LERO. 1953, Direção: Alberto Pieralisi. 1h27min. P&B. Disponível em: <http://www.bancodeconteudos.gov.br/filmes/443189>. Acesso em: 11 fev. 2019.

cinema brasileiro mais “sério”, em detrimento da superficialidade e dos aspectos carnavalescos e sexuais do cinema carioca. Apesar de que, no decorrer da filmografia, esses elementos de teor cômico tornaram-se mais presentes, claramente em uma busca de maiores bilheterias, diante dos problemas financeiros que a Companhia já estava sofrendo.

Segundo, na cidade de São Paulo, o funcionalismo público não promove crescimento econômico e poder aquisitivo a seus trabalhadores, com salários baixos, ambiente estressante e árduo de trabalho, fazendo-os tomar medidas extremas, como a promoção de crimes. A exemplo, a relação da *Família Lero Lero* com *Na Senda do Crime*.

E em terceiro, a burocracia das instituições públicas, principalmente as municipais e bancárias, em que as pessoas precisam pagar impostos, preencher incontáveis fichas, requerimentos e taxas, indo e vindo, dirigindo-se a repartições e de setores dos prédios públicos, nunca conseguindo resolver suas questões, é uma crítica ao serviço público, relação percebida na obra *A Família Lero Lero* e na obra *Sai da Frente*, com Mazzaropi.

**Imagem 10** - Cena do filme *A Família Lero Lero*, 1953



Fonte: Fotógrafo não identificado. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002135>. Acesso em: 07 fev. 2019.

Faz-se necessária uma pequena retomada a respeito do espaço filmico do Rio de Janeiro: a Companhia Vera Cruz elabora os mesmos métodos imagéticos que diversos filmes trataram a respeito daquele espaço ao exhibir as praias, as belezas naturais, o clima tropical e o clima de sensualidade. O cinema paulistano, apesar de criticar e, de certa forma, menosprezar a filmografia tratada a respeito do Rio de Janeiro, copia-a, mas sem deixar de estabelecer uma hierarquia: os espaços das cidades vistos de forma turística voltam-se ao lazer e ao prazer; a vida urbana, que estratifica a modernidade e o progresso, o deleite e o desfrute da metrópole, e só é admitida e considerada na capital São Paulo.

*O Cangaceiro* (1953), filmado na estética de uma projeção espacial tal qual *A Família Lero Lero*, com um processo de filmagens em uma região representando outra, baseadas em imagens construídas pelo cinema. A comédia de Alberto Pieralisi passava-se em Guarujá, mas com construções imagéticas, tal qual a cidade do Rio de Janeiro, retratadas pela Companhia Atlântida, enquanto a obra de Lima Barreto teve locações em Vargem Grande do Sul, São Paulo, onde foi abordada como se fosse o sertão nordestino, nos moldes do *western* hollywoodiano.

Aqui, a representação vai além: enquanto na comédia de costumes a relação da projeção espacial fica na influência dos filmes cariocas, no filme sobre o cangaço, ocorre a denominação dos espaços de Vargem Grande como sendo o sertão nordestino. É registrado na fala do Capitão Galdino (Milton Ribeiro), o personagem-título: “Enquanto o capitão Galdino Ferreira for o governador da caatinga, por aqui não passa rodagem nenhuma” (00:04:43 – 00:04:47)<sup>23</sup>, e na de Teodósio (Alberto Ruschel), lugar-tenente do capitão: “Não, não vou. Não posso ir. Nasci aqui. Vou morrer aqui. Olha, olha a terra. Olha a terra do meu sertão!” (01:32:44 - 01:33:00)<sup>24</sup>

A música *Mulher requeira* percorre todo o filme, reforçando o estereótipo do sertão nordestino. Além disso, a intensa personificação dos cangaceiros desprovidos de civilidade. Tudo é resolvido na violência de maneira brutal e sangrenta, mas tratada em tom de aventura. As cenas de saques e depredações numa vila são fortes: pessoas enforcadas, mulheres sendo arrastadas para serem abusadas, e até mesmo marcadas como gado, são atenuadas por uma música em tom alegre e aventureiro, como se estivesse compondo um painel bestializado de uma periferia desprovida de cidadania, encenando para o público, o qual assistiu à película, que o cotidiano deles era assim. O estereótipo das imagens fílmicas reforça o imagético criado

<sup>23</sup> O CANGACEIRO, 1953, Direção: Lima Barreto. 1h34min54seg. P&B. Disponível em: <http://www.bancodeconteudos.gov.br/filmes/443188>. Acesso em: 11 fev. 2019.

<sup>24</sup> Idem.

em relação ao que não era do “Sul”, reforçado pelos políticos, autoridades locais e intelectuais do próprio Nordeste, desde o início do século XX.

Intelectuais que reforçaram e buscaram embasar teorias comprobatórias da inferioridade dos grupos situados ao norte do país, em detrimento, aos do sul, estabelecem uma dicotomia entre os povos de origem europeia com os mestiços, tais como Nina Rodrigues e Oliveira Viana, analisados pelo historiador Durval Muniz (2011, p. 70), no que aborda que Rodrigues: “(...) chamava a atenção para o perigo constante de dilaceramento da nacionalidade entre uma civilização de brancos no Sul e a predominância mestiça e negra no Norte”. E que Vianna “(...) também considera o Sul, notadamente São Paulo, como o ‘centro de polarização dos elementos arianos da nacionalidade’, ‘local de uma aristocracia moral e psicologicamente superior’”. (Idem)

Os intelectuais embasaram questões racistas vinculadas à civilidade e à nacionalidade, elementos de hierarquia social e cultural, processos presentes na filmografia da Companhia Vera Cruz.

**Imagem 11** - Cena do filme *O Cangaceiro*, 1953



Fonte: Disponível em: <http://www.bancodeconteudos.gov.br/fotos/galeria/002133?page=7>. Acesso em: 11 fev. 2019.

O grupo, e principalmente o capitão Galdino, tem aversão às autoridades, representados pelos "macacos", forma pejorativa como se referem à polícia local, e pelos coronéis e políticos, além da própria modernidade. O cangaceiro prende e sequestra uma professora, Olívia (Marisa Prado), que lecionava numa escola no local. O sertão nordestino significa liberdade, mas uma liberdade avessa às leis, ao controle, a normas de viver em sociedade. Para aqueles, tudo é interferência. Há uma cena na qual o capitão demonstra aborrecimento por ver passarinhos presos em gaiolas, liberta-os e quebra todas as jaulinhas, um simbolismo do bestializado frente às rédeas.

O estereótipo do catolicismo popular, associado ao Nordeste do período, é presente no filme. Um fotógrafo, ao pedir que o bando se posicionasse para poder registrar a imagem, fala em alemão, e rispidamente o capitão Galdino retruca: “Por que não fala a linguagem cristã, gringo da peste?” (00:17:03 – 00:17:05)<sup>25</sup>.

As vestimentas, os anéis, as armas, as cantigas, o sotaque e os ditos populares permeiam toda a obra, elementos que reforçam os estereótipos não apenas do cangaço, mas das regiões do sertão nordestino. A trama enfoca as desventuras de um grupo de cangaceiros na caatinga nordestina e foi filmada num município da região sudeste de São Paulo. Afinal, o maior público da Vera Cruz era de São Paulo e do Rio de Janeiro, como já mencionamos, e eles precisavam conhecer os outros *brasis*, mesmo que alegoricamente. Além disso, o objetivo da Companhia também era ganhar o mercado internacional.

Assim, ao construir imagens não só da cidade de São Paulo, mas do Brasil, a Companhia Vera Cruz reforça estereótipos, estabelecendo imagens e personagens que são inferiores aos paulistanos. Como são retratos de espaços e regiões antagônicas, fora da capital paulista, há o não ser metrópole. O texto visto nos créditos iniciais do documentário *Painel* é sintomático:

Este filme é o primeiro de uma série de documentários de curta metragem que a Cia. Cinematográfica Vera Cruz pretende realizar em torno dos mais variados assuntos: desde as obras de arte – folclóricas ou não, às belezas naturais de nossa terra, os fastos da nossa história e os usos e costumes de nossa gente (PAINEL, 1950, 00:00:03 – 00:00:13).

Teodósio é diferente do grupo. Tem mais educação, boas maneiras e, em alguns momentos, é cortês com as mulheres. A professora, no cativeiro, apaixona-se por ele, que afirma ter recebido uma educação diferente do bando, pois tinha sido levado quando criança por um grupo de padres para estudar na cidade, mas depois, por infelicidades, teve de voltar

---

<sup>25</sup> Idem.

ao sertão. A questão do centro como espaço do progresso ante o retrocesso e do obsoleto da periferia ressurgem, e assim como a presença da religião católica, é referência de valores éticos na trama.

O lugar-tenente teme Deus e tem os padres como referência de valores éticos, assim como tem admiração pela cidade, apesar de não querer voltar para lá, por querer viver no sertão, mesmo com tantas questões desfavoráveis. Ele acaba abandonando o grupo para libertar Olívia. Ao contrário de Teodósio, o capitão Galdino, avesso a tudo que não seja do sertão, inclusive rouba um padre, também simboliza o desprezo pelas instituições. No decorrer da película, ambos tombam no sertão. Ele critica Teodósio por ter estudado, vê isso como uma fraqueza. Em determinada cena, ele diz que “Teodósio tem mania de querer ser de *bem*”. O fato em comum entre eles é o desejo de não querer sair do ambiente árido da caatinga, vivendo sob as condições da periferia, do “resto”.

A dicotomia centro e periferia atinge o cume na filmografia em dois filmes: *O Cangaceiro* e em *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1954). Esse contraste estabelece-se não apenas no espaço, mas nas vestimentas, no discurso, no comportamento, na ausência e na presença da civilidade, como se esses espaços fossem antagônicos, até mesmo de temporalidades diferentes.

Em *Sinhá Moça* (1954), os escravizados usam poucas roupas, os homens utilizam só as de baixo e são tratados como animais, pois andam descalços; as mulheres são objetificadas sexualmente pelo capataz. Além dessa caracterização, pouco falam, sempre aparecem em grupo e desprovidos de individualidade, perceptível pelas reações feitas coletivamente e pelas raras cenas que expressam individualidade. A aversão às autoridades é representada por eles ao capataz e ao senhor da fazenda. A ausência de civilidade é tão marcante que, na cena final, o líder dos rebeldes, um dos escravizados, ao ser libertado devido à consagração da Lei Áurea, não entende a reação do seu advogado, que estende a mão para cumprimentá-lo, ao tentar parabenizá-lo pela notícia, mas o liberto permanece imóvel.

Na obra *O Cangaceiro*, o contraste é percebido pelas roupas rudes e grossas, cheias de ornamentos. O líder Galdino Ferreira, inspirado em Virgulino Ferreira, o Lampião, demonstrava ser vaidoso, sempre limpando seus anéis. Apesar disso, mantém um comportamento cruel com todos, até de seu bando. O bando comporta-se com gestos rudes e violentos, fazem expressões sérias e raivosas, quase animais, retratados no momento em que comem, sentados no chão sem fazer o uso de talheres. Esse tratamento primitivo estende-se às mulheres, objetos sexuais dos cangaceiros.

*Sinhá Moça* reproduz uma cena das mais recorrentes na filmografia: a ostentação dos jantares e refeições dos membros da elite – aqui, a aristocracia escravista –, tendo várias cenas durante o filme. Nelas, conversam sobre posses, poder e conforto. Mas um tema proibido nas reuniões são as ideias abolicionistas, vindas da capital, São Paulo. O herói da trama, Rodolfo Fontes, protagonizado por Anselmo Duarte, é uma espécie de justiceiro encapuzado que promove fugas secretas de escravizados. Ele não expõe suas ideias abolicionistas à sociedade escravista, por ter ideias antagônicas à dela, mas não se furta de usufruir prazerosamente do luxo e das festas promovidas pela elite local. Vindo da capital, Rodolfo reproduz a ostentação e a vida de luxo, afinal, ele veio com as ideias abolicionistas do centro, espaço do novo, da mudança, do progresso, enquanto as ideias retrógradas da sociedade escravista estavam para ser suplantadas. Mais uma vez, o estereótipo é estabelecido, assim como em *O Cangaceiro*.

A instituição católica também está presente. Frei José, interpretado por Eugênio Kusnet, é cúmplice dos planos de fuga elaborados por Rodolfo, e prontamente esconde os fugitivos no interior da igreja. A vida ostentativa das elites, as ideias progressivas vindas da capital e a Igreja Católica estão presentes em toda a filmografia, estabelecendo em cada obra a importância das instituições, excluindo particularidades e pluralidades presentes nos diversos grupos sociais, do centro e da periferia.

Trama construída nos moldes de *...E O Vento Levou* (Victor Fleming, 1939), a protagonista, que dá nome ao filme, foi interpretada por Eliane Lage, é uma heroína que deseja o fim da escravidão e a igualdade de direitos da mulher, ideias que foram além às da protagonista do filme estadunidense, que não queria desapegar do luxo nem dos privilégios da sociedade branca da elite escravocrata: a Sinhá trata os escravos com igualdade, e isso promove a fúria de seus pais, membros da sociedade local, da periferia, enquanto ela estava imbuída nas ideias do centro, do que era novo e moderno, a abolição. Rodolfo faz paralelo com o papel de Clark Gable, Reth Butler, o qual também ajudava os desfavorecidos e escravos fugitivos e também usufruía dos privilégios da elite.

Ocorre outra ligação das narrativas do *Cangaceiro* e de *Sinhá Moça*: assim como a sociedade escravista estava com os dias contados, a do cangaço também, recebendo um tratamento nas obras de que são sociedades obsoletas e em extinção, desprovidas de civilidade, de desenvolvimento econômico e do progresso material. O pai de Sinhá, o Coronel Lemos Ferreira, interpretado por José Policena, representa o antigo latifundiário, o proprietário de terras que vivia da economia rural – e da escrava –, portanto, também fadado ao ostracismo e esquecimento. Sua esposa, e mãe de Sinhá Moça, Dona Cândida, interpretada por Ester Guimarães, também representava o antagonista ante o moderno. Ele tinha repulsa

em andar de trem, dizia que não é meio de transporte e que a charrete é muito melhor, justificando preferir a poeira ao carvão. O arcaico à modernidade. Um simbolismo exato para observar o antagonismo entre o espaço rural e o industrial.

A abolição chegou e veio da cidade de São Paulo, a personagem principal da filmografia da Vera Cruz. Personagem esta que representa a materialização das conquistas ideológicas e econômicas do empresariado paulistano, promovendo o desenvolvimento e a construção ideológica da nacionalidade através do progresso material.

A partir destas três esferas de análise, *Cidade de São Paulo: centro e periferias; A capital e o interior* e *São Paulo e o “resto”*, a filmografia da Companhia Cinematográfica Vera Cruz trabalhou com ênfase não apenas em tratar das qualidades éticas e de referência sociocultural dos grupos empresariais paulistanos como representação da modernidade e da nacionalidade, envolta no empreendimento e no consumo material, mas o próprio espaço da cidade de São Paulo, personagem principal da filmografia entre 1950 e 1954, a qual é retratada como o modelo de modos de vida e de modernidade para o estado de São Paulo e para as demais regiões do Brasil.

São estabelecidos, além de sua potência industrial e econômica, elementos mais profundos, como conceitos de brasilidade e de civilidade, atribuindo às periferias e ao interior, além das demais regiões do país, destacadamente a do Nordeste, um papel de bestialidade e de carência civilizatória que as coloca à parte do processo de construção da identidade nacional. A cidade de São Paulo, vista nos filmes da Companhia Vera Cruz, não é apenas a metrópole nacional, a capital do estado mais desenvolvido industrial e economicamente do Brasil, mas é a referência de civilização. Ao colocar a capital neste patamar, a empresa não apenas hierarquicamente a coloca acima de outras regiões e espaços do Brasil, como vai além, exclui-os.

### CAPÍTULO 3 – MODOS DE VIDA: MODELOS SOCIAIS E IDENTIDADE NA METRÓPOLE PAULISTA

A Companhia Cinematográfica foi a maior indústria de cinema do país, com 23 filmes produzidos em 5 anos e com a melhor tecnologia apresentada no mercado da época, além de uma experiente equipe internacional, tendo esse trabalho frutificado e com as dezenas de premiações recebidas, como proporcionou a introdução do profissionalismo numa empresa cinematográfica brasileira. Apesar disso, a sua estrutura organizacional administrativa foi protagonista de descasos aos direitos trabalhistas de seus funcionários, que faziam parte dos grupos sociais de operários e dos trabalhadores periféricos.

O atraso nos salários e até a falta de alimentação eram realidades adversas ao tratamento de seus profissionais advindos da Europa e de sua equipe de atores, que recebiam os maiores salários do mercado brasileiro, além de serem incluídos nos espaços da elite paulista, como os hotéis de luxo, as boates e restaurantes mais caros da metrópole. Essa realidade é contrastada no documentário *Obras Novas*, de Lima Barreto (1953) ao apresentar a realidade da maioria dos funcionários da Companhia Vera Cruz: enquanto a festividade e ostentação são retratadas, mostrava-se a desorganização administrativa, refletida na displicência aos direitos dos trabalhadores apontando, assim, o paradoxo da modernidade de aparências vista nas imagens da filmografia.

Além da dicotomia entre o centro urbano paulistano e suas periferias nas produções fílmicas, havia outra: o *glamour* apresentado nos espaços de trabalho nos escritórios, edifícios e indústrias vistos nos filmes e o que ocorria no cotidiano da Companhia, a partir de relatos de ex-funcionários e artistas que lá trabalharam entre 1949 e 1954.

O referido documentário narra, com teor superlativo, o trabalho dos operários da Vera Cruz. Ao explicar o trabalho dos técnicos e arquitetos que planejam e desenham as maquetes dos cenários a serem utilizados nos filmes, entram em cena os “(...) carpinteiros, pedreiros, ferreiros, eletricitas, tapeceiros, costureiras, pintores e decoradores entram em ação para imitar a realidade, criando os maravilhosos ambientes da ilusão e do sonho cinematográfico”<sup>26</sup>. (04:48 – 05:03). Ilusão e sonho são as palavras adequadas, uma vez que foram com essas que muitos trabalhadores e operários buscaram na Companhia suas oportunidades de ascensão social e financeira, mas depararam-se justamente com o sonho e a desilusão dos descasos e das diferentes tratativas trabalhistas.

---

<sup>26</sup> OBRAS NOVAS – Evolução de Uma Indústria. 1953, Direção: Lima Barreto. 18min30seg. P&B. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443373>. Acesso em: 18 jan. 2019.

**Imagem 12** - Cenas do filme *Obras Novas*, 1953



Fonte: Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443373>. Acesso em: 17 jun. 2019.

A organização, o planejamento e a culminância das atividades da Companhia Vera Cruz, vistas no documentário, contrastava com o cotidiano quase caótico existente por trás das câmeras, conforme depoimento de uma secretária:

Destes primeiros tempos, a impressão que eu guardo é a de uma confusão generalizada. Todo mundo corria o tempo todo, mas ninguém sabia direito o que fazer, era só agitação. E os técnicos vinham chegando, era preciso arranjar alguma coisa para que eles fizessem. O que fazer não faltava, só que não se sabia por onde começar. [...] Havia muito dinheiro, mas nenhuma estrutura contábil; havia uma secretária poliglota, mas nem um menino de recados para fazer uma compra na esquina. Nenhuma das coisas corriqueiras sem as quais não se trabalha (Galvão *apud* BRENTANI; 1981; p. 111).

Ora, por mais que uma obra filmica, não seja a literal realidade, as imagens têm o propósito de divulgar e fabricar como seriam as relações de trabalho e as atividades que fizeram da Vera Cruz a grande indústria de cinema no Brasil. Elementos relacionados ao valor moral do trabalho, do lícito e da honestidade, como fundamentais ao crescimento econômico e social, portanto, de ascensão são presentes na filmografia, os antagonistas presentificaram-se de igual forma, sobretudo nas relações administrativas e pessoais da Companhia. A maioria dos filmes apresentam situações em que as relações de trabalho são profícuas, com patrões e

empregados sempre sorridentes e com ótima convivência, mas também é possível detectar, em algumas obras, atos e gestos cruéis nestas relações trabalhistas.

De que forma essas contradições são componentes dessa modernidade social, construída pelo empresariado paulista no recorte histórico de 1949 a 1954? Mais ainda, por que nas narrativas da filmografia, os personagens antagonistas, os criminosos e os indivíduos de caráter desonesto e corrupto são membros pertencentes das periferias ou da classe média? Essa diferença de tratamento, em sua equipe e por parte de seus proprietários Franco Zampari e Francisco Matarazzo, dá-se por sua visão hierárquica de que os profissionais vindos da Europa seriam mais capacitados que os brasileiros, e mais ainda, estes deveriam seguir ordens daqueles, refletindo o sistema industrial, capitalista da empresa cinematográfica, inserido num sistema piramidal de poder cujas relações eram mais acentuadas ainda. Nos filmes, os personagens componentes das minorias étnicas e econômicas são construídos pejorativamente, ora como vilões e antagonistas, ora como meros componentes de paisagem nas obras.

### 3.1 – Os imigrantes na Filmografia

Os imigrantes representados na filmografia eram apresentados de forma mais qualificada de acordo com sua condição econômica. Em *Esquina da Ilusão*, um italiano vem visitar seu irmão em São Paulo é um rico empreendedor na Europa, e possui o interesse de investir na metrópole paulista. É recebido como uma celebridade no aeroporto por ser um empresário de sucesso. No filme *Caiçara*, os asiáticos trabalham no estaleiro montando barcos, recebem gritos e tratamentos autoritários assim como os nativos de Ilha Bela. Já os fotógrafos, sempre retratados como alemães tendo à mão seus equipamentos e suas lojas voltadas a esse nicho, inclusive na película anteriormente citada e no *Cangaceiro*. Apesar de não aparentarem ser ricos, eram bem-sucedidos por serem empreendedores de perfil profissional autônomo, ou liberal, portanto, não tinha necessariamente patrões, para sujeitar-se a submissões nas relações trabalhistas. Com maior ou menor qualificação, os imigrantes são retratados com mais qualificação que os brasileiros periféricos, vistos na filmografia da Companhia.

Além disso, a imagem de empresários e patrões bem-sucedidos, assim como a opulência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz — com os equipamentos modernos do mercado cinematográfico, sua equipe internacional e premiada mundialmente, além de seus

terrenos e patrimônios que a tornaram tão famosa vai de encontro a um caos que foi a administração da empresa. Geraldo Santos Pereira, assistente de direção e ator, relata que

Os ingleses eram os que ocupavam os altos cargos técnicos. Os italianos, os altos cargos de produção, administração executiva e financeira; e os brasileiros eram os ‘assistentes’ de tudo, os aprendizes. E naturalmente também os operários, o último degrau da escala. Muita gente meteu dinheiro no bolso, com a desorganização geral que era a Vera Cruz. Isto na parte da produção, na compra de equipamentos, nos direitos de produção, em tudo. E com isto o custo dos filmes subia assombrosamente. Os desvios e comissões nas compras de móveis, veículos, roupas, cenografia eram regularmente encobertos com superfaturamento, acompanhado de recibos falsos. Isso se via, era abertamente comentado, todo mundo sabia (Galvão, 1981 *apud* PEREIRA, p.151).

Esse perfil, do desonesto romântico, é visto na obra *Esquina da Ilusão* (1953). Um dono de boteco, imigrante italiano vindo para o Brasil, busca impressionar seu irmão, empresário bem-sucedido na Itália, escrevendo cartas afirmando que também está bem financeiramente, expondo falsamente bens e riquezas que não tem, chegando ao ponto de, ao receber seu irmão no aeroporto de Congonhas com uma limusine que não é dele, aliás, furtada de um empresário paulistano por seu motorista, que também participa deste golpe. Tudo em nome da imagem do *status* social aos que chegavam na capital paulista.

A construção de um cotidiano de grupos de trabalhadores obtendo e conquistando o sucesso através da labuta e da disciplina para obtenção do sucesso econômico é contrastante com a realidade da própria Companhia, rodeada de exclusões sociais, falhas e ausências de direitos trabalhistas e até de direitos humanos para os trabalhadores operários. As soluções para os problemas parecem sempre vir de fora do país, pelas figuras dos imigrantes, dos técnicos estrangeiros, dos estudos no exterior, das tecnologias importadas e dentre outros. Parece haver uma grande desconfiança em relação aos nacionais, não apenas os mais pobres e excluídos, provavelmente pela falta de uma constância na cultura de produções cinematográficas que sempre foram esporádicas. Além disso, a própria legislação que trata do universo do cinema, que compõe licenças, distribuição, equipamentos, pisos salariais não eram presentes no Brasil de forma organizada e profissional.

Aqui, reside a maior contradição presente na Companhia: foi construída, gerada e divulgada como uma produtora de cinema em escala industrial. Realmente, sua produção foi espantosa. Aliou quantidade e qualidade de obras cinematográficas, mas a sua administração, gerência e manutenção de quase nada parecia com um sistema industrial.

### 3.2 – A “periferia” não compensa

Na filmografia, ser da periferia e estar nela era um forte indício de práticas criminosas e corruptas, nas quais os envolvidos seriam punidos, com exceção dos que tinham origem imigrante – destacadamente italianos –, devidamente perdoados pelos ricos patrões.

Na obra *Uma Pulga Na Balança* (Luciano Salce, 1953), o protagonista, um estelionatário, frequentemente aplica golpes e é preso, mas ocorre que, apesar de ser declaradamente confesso de seus crimes à justiça, os atos de Dorival são mostrados na trama fílmica de forma glamorosa: ele é tratado como um hóspede de luxo na penitenciária, com regalias de um magnata, toma *champanhe* e usa a roupa de presidiário na forma de um paletó listrado, um *status* enganoso, fruto de seus atos ilícitos, além do coleguismo apresentado pelos agentes penitenciários. Ao final da película, a trama mostra que o crime não compensa, principalmente, ou melhor, de acordo com a filmografia, para quem é membro da periferia. São descobertos seus golpes pela imprensa e, em consequência, advogados e policiais o processam e o prendem. Ele finda sendo acusado de ter praticado um golpe em um milionário morto, ligado ao tráfico de drogas, um crime que não cometera. Enquanto isso, políticos e bancários, corruptos e suscetíveis aos antigos golpes de Dorival, permanecem livres. Um estigma para quem não fazia parte do centro urbano de São Paulo, para quem não fazia parte da elite, um indivíduo de caráter falho e criminoso.

Esses elementos são particularmente destacados no filme anteriormente descrito: ocorrem desonestidades e corrupção por parte de grupos da elite, mas os ligados às instituições públicas. Os empresários, empreendedores e rico comerciantes continuam com suas imagens preservadas e intocadas na filmografia da Vera Cruz. Eles são o baluarte da decência e do caráter para a sociedade paulistana, refletindo também como um baluarte para o Brasil. Uma relação dúbia entre a Companhia e as instituições públicas.

O processo de exclusão social dos personagens periféricos retratados pela Companhia Vera Cruz é constante e presente na filmografia. Um *apartheid* no qual excluem os mais abastados e os das comunidades populares. Apenas os privilegiados usufruem das benesses da modernidade, do que a metrópole pode oferecer. Aos demais grupos, restam a oportunidade de participar deste espaço no setor de serviços, oferecendo seu trabalho nos postos de gasolina, nas barbearias, nos restaurantes e bares, nos escritórios e firmas dos grandes executivos e empresários.

**Imagem 13** - Cena do filme *Uma Pulga Na Balança*, 1953

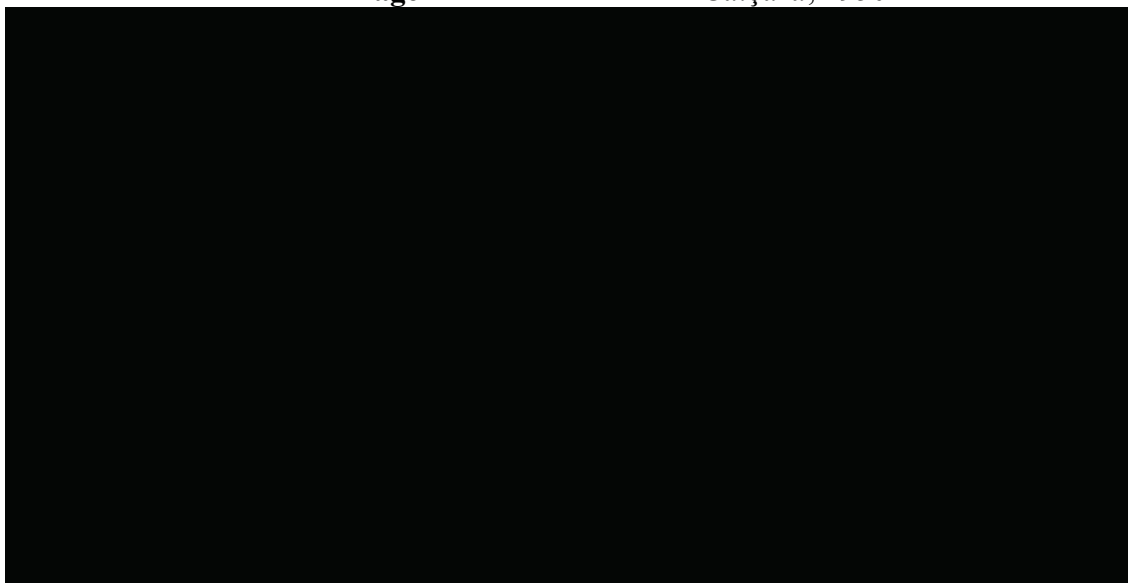


Fonte: **Uma Pulga Na Balança**. Produção de Vittorio Cusani e direção de Luciano Salce. 1953. 86min41seg (versão BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS – Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/009317?page=6#>. p&b. Acesso em: 11 fev. 2019.

O sucesso no trabalho como fator fundamental na ascensão social é representado no personagem de Abílio Pereira de Almeida, José Amaro, em *Caiçara*. Ele é o mais rico e bem-sucedido da Ilha Bela. Tem um estaleiro de barcos e uma grande equipe de artesãos e marceneiros, locais e estrangeiros. Zé Amaro, como é chamado por todos, tem apenas um amigo, também empresário, dono de uma destilaria de cachaça. Aliás, o único que aparentemente tem o mesmo poder aquisitivo que ele. Os demais personagens, os pescadores e ambulantes, os artesãos e marceneiros, chamados de “o caiçaras”, são pessoas de condição simples e quando o protagonista se dirige a eles, é sempre de maneira rude e brusca, ou aos gritos. A reação dos populares é manterem-se silenciosos diante da presença dele e, posteriormente, tecerem comentários sobre seu comportamento. Durante o dia, os empregados de Amaro estão trabalhando ininterruptamente, num sistema análogo ao servil. Em um determinado momento, dois deles estão montando um barco e ficam a conversar. Prontamente, seu patrão grita para calarem-se e só trabalhar, ato imediatamente cumprido por aqueles. Mas à noite, parece que a opressão dissipa e eles reúnem-se em volta de fogueiras e

cantarolam alegremente com um violão e regado à cachaça, escapismos as atitudes opressoras como elementos do cotidiano.

**Imagem 14** - Cena do filme *Caiçara*, 1950



Fonte: **Caiçara**. Produção de Fernando de Barros; Alberto Cavalcanti e direção de Adolfo Celi. 1950. 93min23seg (versão BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS - Disponível em: <http://www.bancodeconteudos.gov.br/filmes/443424>. p&b. Acesso em: 11 fev. 2019.

Apesar do tratamento rude do patrão, as classes estavam em harmonia, bem definidas e hierarquizadas pela elite que mantinham oprimidos os trabalhadores. No filme *Esquina da Ilusão*, apesar de os trabalhadores serem golpistas e falsificadores, o empresário industrial, figura de maior condição econômica e financeira dos personagens, é amável e compreensível, perdoando-os de seus delitos e até presenteando-os. Fazendo um comparativo com a realidade na Companhia Vera Cruz, era bem diferente. Gini Bretani, secretária dos diretores empresários, relata que

Não havia no Brasil, naquela época, nenhuma espécie de sindicalização ou de diretrizes profissionais para o trabalho em cinema. E eu então, na minha qualidade de poliglota oficial da Vera Cruz, fui encarregada de traduzir para o português o que se conseguiu achar em matéria de legislação estrangeira. Como a maior parte dos técnicos eram ingleses ou tinham vindo da Inglaterra, decidiu-se que a legislação a ser adotada deveria ser a que regulava a indústria cinematográfica britânica. (...) A primeira consequência foi que imediatamente começou a haver dois regulamentos, um para os ingleses, que era o oficial, outro para os brasileiros, que não impunham nenhuma espécie de condição e eram contratados como qualquer outro trabalhador brasileiro em qualquer outro campo profissional onde não houvesse regulamentação de trabalho. (GALVÃO apud BRETANI. p.112-13).

Retomando a trama de *Esquina da Ilusão*, a secretária de Atílio Rossi é tratada como objeto sexual pelo empresário e dono das Indústrias Rossi, interpretado por Renato Consorte. Todas as cenas em que ela aparece são junto de seu patrão de maneira íntima e impessoal, sentada em seu colo, abraçados, aos beijos, recebendo um cheque assinado por ele para uso pessoal dela e quando a cena termina, o patrão indica o caminho por onde sua secretária deve dirigir-se, que é a porta dos fundos de seu escritório na cobertura. Aliás, uma passagem secreta que só ele sabe a combinação, no qual se dirige e desaparece e assim, a moralidade ética e social da elite é mantida intacta aos olhos dos demais funcionários da empresa.

Dante Rossi, o dono do boteco, monta uma falcatrua com o motorista de Atílio, Alberto para simularem ser, respectivamente, o presidente e o secretário-geral das Indústrias Rossi e lá invadem o escritório do empresário para culminarem seus planos. Ao chegarem, ficam maravilhados com o luxo e a ostentação do local. Sem nenhum escrúpulo, fingem ser bem-sucedidos, atendendo aos clientes e futuros parceiros comerciais, mesmo que prontamente eles fujam pela passagem secreta que as namoradas do industrial saem. Afinal, aquele lugar não é deles, e eles ocuparam-na de maneira criminosa.

O que se deve ressaltar é que os personagens não apenas querem ascender em seu *status* social, mas também desconectarem-se de seus lugares de origem, a periferia da cidade de São Paulo. Alberto, interpretado por Alberto Ruschel, ao conduzir a esposa do seu patrão – Angelina, interpretada por Marina Freire – a um bairro da periferia, para que ela seja atendida por uma cartomante, afirma que é no Brás, mas ao conquistar a filha de um empresário italiano diz a ela que mora no centro paulistano, assim como Dante, também morador do bairro da periferia, o qual também afirma morar na capital. Ele, ao ser perguntado por seu irmão Camilo Rossi – interpretado por Waldemar Wey – sobre o que é o Brás – bairro de imigrantes italianos –, ele afirma: “Ah, é um velho bairro de São Paulo, *quartiere popolare*” (00:34:17 – 00:34:20)<sup>27</sup>, atribuindo a terceiros o conhecimento do local.

Esta colocação, de teor excludente e depreciativo, não é gratuita. O discurso é análogo ao cotidiano da estrutura hierárquica da Companhia. Alberto Cavalcanti, principal produtor e representante dos diretores nos planejamentos filmicos dos primeiros anos, tratava a equipe a partir de sua classe social econômica. Rex Endsleigh, britânico, técnico do departamento de som, depôs um painel daquele espaço, afirmando que

A mim, pessoalmente, o que ele (Cavalcanti) disse foi que o Brasil era um país imenso e semibárbaro, com uma população de milhões de iletrados que

<sup>27</sup> ESQUINA DA ILUSÃO. 1953, Direção: Ruggero Jacobbi. 80min21seg. P&B.

era preciso educar, civilizar e ensinar a viver, e que isto poderia ser feito por meio do cinema social [...]. Éramos (os ingleses) apresentados para as pessoas como animais exóticos, exibidos nos jantares, os técnicos importados do Zampari, um fenômeno. E se manifestássemos algum interesse em conhecer um pouco as coisas, a terra, o povo, as cidadezinhas do interior, os bairros de São Paulo, éramos francamente desencorajados: ‘É tudo tão feio’, nos diziam, ‘você está conhecendo o que existe de melhor no Brasil’ – a melhor sociedade, as casas mais bonitas, as mais belas praias, etc., etc.”. (Galvão (1981) *apud* Endsleigh, p.117-118; 120).

Em *Terra É Sempre Terra*, o capataz paga o salário dos trabalhadores do cafezal em mãos, sob o olhar de seu ajudante segurança, pronto para reprimir fisicamente alguma contestação daqueles a respeito do valor a ser recebido. Tal contestação é feita por um trabalhador, apresentado como desqualificado socialmente, mas ele é expulso do local e do seu trabalho por denúncia de roubo e empréstimos anteriores. Sendo desonesto e arreadio, posteriormente tenta assassinar seu ex-capataz, os demais e empregados não contestam. O ex-funcionário é punido por impugnar ordens do capataz, por reclamar que seu salário é baixo e de entrega fora da data combinada. Ele está em desarmonia com a submissão coletiva dos trabalhadores do cafezal, que não protestam, apenas obedecem a ordens em silêncio ou prostram-se imóveis quando o patrão fala.

Na obra *A Família Lero-Lero*, o bancário não apenas é submisso às grosserias de seu gerente perante todos os demais no dia de expediente, como também é insatisfeito com o seu salário, além de manter sigilo – em nome da continuidade de seu cargo e emprego em relação ao seu superior – relações amorosas com a secretária em seu escritório. Sua reação é praticar o estelionato e a falsidade ideológica. O personagem Taveira é uma curiosa exceção da filmografia: ele consegue, por meios escusos, devolver o dinheiro que subtraiu de seu trabalho e finda promovido. Ele não é nem um membro da periferia e nem um imigrante europeu, mas um sujeito da classe média, componente da semiperiferia.

O papel dos gerentes, supervisores, capatazes na filmografia é sempre marcado pelo autoritarismo e pela antipatia. O patrão, proprietário, é personificado sempre como uma figura benévola, íntegra, simpática, humana. Um ser a ser seguido e imitado na medida do possível. Seus subalternos poderiam alavancar valores éticos, mas não econômicos, a não ser que dedicassem a serem empreendedores. Sendo assim, a ascensão social poderia ser possível. O gerente, abaixo do patrão, é um indivíduo advindo da periferia, portanto, construído na filmografia a ser inapto em quesitos primordiais presente nos proprietários: a liderança e o respeito.

Em *Sinhá Moça*, o capataz do senhor de escravos açoita os homens até a morte, tortura e estupra as mulheres. Numa determinada cena, ele carrega uma das escravas para abusar dela na mata. Posteriormente, escravos fugitivos capturam-no, buscam fazer justiça com as próprias mãos, mas são impedidos. Na sequência da trama, o feitor é morto por um trem ao ficar preso nos trilhos. A barbárie é eliminada por um dos símbolos da modernidade. Ao fim da escravatura, o senhor não recebe nenhuma punição ou algo do tipo: é visto como um empresário que não obteve lucro com o seu atual negócio, aliás, obsoleto. Afinal, as indústrias estão chegando e é o momento de renovar-se, modernizar-se.

Em *Caiçara*, o supervisor do estaleiro dos barcos deseja a mulher de seu chefe, assediando-a constantemente, buscando, inclusive, estuprá-la em algumas cenas, e é o assassino que executa aquele, lançando-o ao mar, para depois explicar a viúva que foi um acidente e que ela poderia contar com a presença dele em sua vida, ocorrendo uma maior intensidade no assédio; ele também assassina um garoto caiçara, uma espécie e “protegido” da protagonista, também joga seu corpo ao mar.

Já em *Terra É Sempre Terra*, o capataz da fazenda Paiol Velho desvia os lucros do cafezal para si, chegando a oferecer a própria esposa para seu patrão, o proprietário, como se fosse moeda de troca a ser incluída na compra da fazenda deste, sendo que a transação a ser feita é de suas práticas estelionatárias. Em outra cena, a esposa expõe que ele é um desonesto por desviar os bens dos patrões para si. Como reação, mostra a ela a saída pela porta da sala, dizendo que pode ir embora quando quiser, demonstrando, além da indiferença ao outro, que naquele espaço rege-se a corrupção.

Na obra *A Família Lero-Lero*, o gerente de um banco faz de seu escritório um ponto de encontro com a secretária. Ele trata seu subordinado de maneira rude e grosseira – um padrão apresentado nos filmes –, sempre expondo ao funcionário sua condição de subalterno. O ambiente da repartição bancária é tenso e nervoso, ninguém ri, ninguém trata o outro com educação ou gentileza, são apenas tratamentos rudes e nervosos. Ao final da trama, o gerente perde o cargo para seu ex-empregado; este, por sinal, apesar de ser desonesto por ocultar dinheiro do banco, posteriormente é inocentado e cumpre com precisão os requisitos básicos da disciplina aparente do banco de empréstimos. Ao regressar, trata sua equipe da mesma maneira que era tratado: de maneira grosseira e autoritária. O ciclo continua.

Em *A Esquina da Ilusão e Tico-Tico No Fubá*, eles aparentemente não cometem crimes hediondos, mas sim falcatruas, ou simplesmente são repressores, como os demais personagens que compõem este papel na filmografia, são extremamente rudes e antipáticos, autoritários com seus subalternos. No primeiro, o gerente da Indústria grita com os

funcionários na entrada do edifício, em meio aos pedestres na rua. Assim como trata os demais da Companhia da mesma forma, sempre com autoridade excessiva.

No segundo, o chefe do cartório humilha o protagonista por não ser eficiente e veloz na resolução das tarefas e este tratamento só intensifica a figura trágica de Zequinha, que já é frustrado por não conseguir construir uma carreira de compositor, submetendo-se a um trabalho de escritório onde escuta gritos diários do seu superior. O funcionário do cartório da cidade é infeliz com o seu trabalho por almejar ser músico profissional, mas o cotidiano o aprofunda na melancolia e depressão, além de sujeitar-se ao rude e autoritário gerente. Por não conseguir seguir as regras sociais, nem de ser competente no seu trabalho burocrático, nem em conseguir viver a rotina da sua família, ele finda num colapso emocional e morre.

*Na Senda do Crime*, o gerente do banco do centro metropolitano, de propriedade de seu tio, promove assaltos e estelionatos no banco, em mansões e na própria residência de seu parente. Sua forma de tratar as pessoas autoritariamente reflete até no bando que ele lidera ao não se furtarem agredir, ocasionalmente, um deles, inclusive trata da mesma forma uma de suas namoradas. Os membros do bando sentem-se agredidos com a arrogância dele e da mesma maneira que essa forma de tratamento é dirigida a seu tio, seu patrão e com policiais, os quais no início não o viam como suspeito dos assaltos residências, a percepção destes vai mudando progressivamente: à medida que seu poder aquisitivo vai esvaindo-se, devido às descobertas da justiça, sua arrogância vai dando lugar ao desespero e à tragédia.

**Imagem 15** - Cena do filme *Sinhá Moça*, 1954



Fonte: **Sinhá Moça**. Produção de Edgar Baptista Pereira e direção de Tom Payne. 1954. 105min13seg (versão BANCO DE CONTEÚDOS CULTURAIS – Disponível em: <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/013908>). p&b. Acesso em: 11 fev. 2019.

A personificação desses personagens, além dos seus subalternos, também é construída como desonestos e trágicos, sendo notável na filmografia. Essa caracterização, de certa maneira, era sintomática quanto ao tratamento dado aos funcionários da Companhia, oriundos da base da pirâmide do sistema trabalhista hierárquico era. Afirma o técnico britânico que

Quanto aos brasileiros, era tudo muito pior. Nós éramos tratados feito animais de luxo, mas pelo menos éramos muito bem pagos. (...) Mas os brasileiros ganhavam uma miséria. Eles ocupavam cargos mais baixos, é verdade, mas não havia a menor proporção entre o salário deles e o nosso. Naturalmente, para compensar, tinham a honra e o privilégio de trabalhar conosco, e era exatamente esta a resposta que ouviam do Zampari quando ousavam pedir um aumento. Segundo o Zampari, eles deviam se dar por muito satisfeitos de ainda estarem ganhando, porque o certo seria que eles pagassem à Vera Cruz pela oportunidade que estava lhes dando de aprenderem a fazer cinema.

(...) Brasileiros ou estrangeiros, os trabalhadores categorizados eram pagos razoavelmente em dia. Os operários, não. Ficavam semanas e semanas com salários atrasados para receber. Deheinzelin (diretor de fotografia francês) e eu descobrimos isso meio por acaso, porque houve um incidente com a venda onde eles compravam mantimentos, que lhes cortou o crédito. Fomos nos informar sobre o que estava acontecendo, e então nos demos conta de que eles viviam na maior miséria, com os filhos esfarrapados e passando fome, e estavam desesperados com o salário atrasado. Então Jacques e eu organizamos uma greve, ficou todo mundo sentado em frente à porta do

escritório do Carlo Zampari, e ninguém voltou ao trabalho enquanto os operários não foram pagos. Depois se descobriu – é claro que uma coisa dessas não podia vir a público, mas todo mundo ficou sabendo – o Franco Zampari descobriu que o contador da Vera Cruz desviava parte do dinheiro depositado quinzenalmente para as despesas do estúdio e punha numa conta particular; ele não roubava propriamente, mas atrasava todos os pagamentos que não davam na vista, retendo o dinheiro o maior tempo possível, e ganhando uma renda respeitável com o dinheiro da Vera Cruz usado como capital de giro. Honra seja feita ao Franco, desonesto ele nunca foi. Mas coisas como esta aconteciam debaixo do nariz dele”. (Idem. p.120-121).

Pelo depoimento, é possível perceber contrastes entre a exuberância que a Companhia externava através de sua estrutura física, de seus funcionários e artistas de reconhecimento internacional, com os problemas internos de administração e coordenação das finanças e despesas.

A identidade é uma construção cultural, estratégica, de exclusões e de inclusões e que se engendra de acordo com a situação socioeconômica e temporal dos sujeitos em seus espaços de convivência. Construí-la a partir da ascensão social, advinda do empreendedorismo vista na filmografia, significa que um pequeno grupo, em detrimento de uma grande maioria, terá o privilégio de ascender a este status de nacionalidade, de brasilidade via crescimento econômico, industrial, empresarial e de poder aquisitivo de e para o consumo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Relacionando ao que fora anteriormente exposto, a construção de um cotidiano de grupos de trabalhadores, obtendo e conquistando o sucesso através da labuta e da disciplina para obtenção do sucesso econômico, é contrastante com a realidade da própria Companhia, rodeada de exclusões sociais, falhas e ausências de direitos trabalhistas e até de direitos humanos para os trabalhadores operários.

O cinema produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz oferece imagens esteticamente expressivas, com cenas, edições e montagens de alta qualidade técnica, premiado nacional e internacionalmente, mas também e o mais importante, oferece uma filmografia na qual seu enredo, de forma constante, é de uma moral discutível, pois preserva enfaticamente aos personagens dos empresários, patrões e industriais o signo da virtude, do caráter e do progresso. O espaço da metrópole paulistana não é apenas regido por aqueles, sob a efigie da modernidade, mas também pelo monopólio ético e honesto deles, e de mais

ninguém. Proletários, marginais, trabalhadores, retirantes, pescadores, marceneiros, motoristas, funcionários públicos, camelôs, dentre vários outros grupos populares, são limitados a serem os antagonistas, os grupos homogeneizados em suas características e em sua fala, a qual, não obstante, nula e muda. Nota-se a exclusão e o silêncio de uma maioria numa filmografia do período de 1950 a 1954. Além disso, há a eliminação de outros espaços, pois a cidade de São Paulo, protagonista de destaque nos filmes, é ditada como a soberana ante todas as capitais do país, detentora da modernidade, da potência industrial e econômica, a vitrine do nacionalismo empreendedor.

A cidade de São Paulo é um dos principais personagens da filmografia e seus espaços, urbanos, metropolitanos são os da virtude e do progresso, do luxo e da modernidade, do lucro e do consumo, do bem-estar e do sucesso material, um ícone a ser seguida por todo o Brasil. Nessa construção imagética da metrópole, é a mesma realizada com os protagonistas, membros das elites econômicas locais, é detentora da moral e do progresso, o conteúdo e a vitrine a serem adotados e adorados pelas inferiores, arcaicas, pitorescas capitais e cidades do Brasil e do mundo.

Há uma evidência maior aos grupos economicamente dominantes em detrimento às classes populares da metrópole e das periferias. Essa dicotomia não se restringe apenas à geografia, mas também a material e moral, pois os detentores do poder econômico são representados como a solução da ética e do progresso material e do nacionalismo. Através dos bons costumes e do moralismo, da honestidade acima de tudo, são responsáveis por orientar e conduzir os indivíduos – destacadamente os da cidade de São Paulo – à ordem e ao progresso social e material, à condução de consumidor dos atrativos que a metrópole oferecia.

Os antagonistas, ou seja, de acordo com o enredo da filmografia, os vilões, representados pelas massas populares e pelo proletariado, do mercado formal e informal, reagem às dificuldades da vida urbana através do crime, do estelionato, dos homicídios, do golpe do baú, promovedores da ordem e do caos dentro de uma vida caótica, que é a de uma metrópole vista e considerada como uma das maiores do mundo.

A redenção — através da ética e da moral social, da harmonia nos grupos, promovendo o *final feliz* nos filmes — seria através da ação direta de seus patrões. Os filmes que não apresentaram esse desfecho tiveram como conclusão a morte ou a prisão dos antagonistas. Desobedecer à pirâmide hierárquica era um crime que a Companhia não admitia aos seus personagens subalternos nas obras fictícias. E na realidade também. Como relatado nesta pesquisa, muitos dos empregados chegaram a não receber salários ou garantias

trabalhistas e não foi raro passarem fome, sob a frágil – e corrupta – administração da Companhia. Isso mostra que as vidas real e fictícia, em muitos contextos, confundem-se.

Aos eleger os membros da elite econômica paulistana como os campeões da virtude, a Companhia Vera Cruz, na representação maior de seus proprietários, os empresários industriais Franco Zampari e Francisco Matarazzo, nada mais faz do que retroalimentar-se, autoafirmar-se, autoevidenciar-se como aqueles pertencentes aos grupos mercedores de praticar o nacionalismo e de usufruir da modernidade material, do poder de produzir, lucrar e consumir, de regerem o progresso da metrópole paulistana e do Brasil. A filmografia evidencia que os grupos das elites econômicas são os que têm voz, literalmente, pois seus subalternos mal apresentam diálogos nos filmes. Na maioria das vezes, concordam com seus comandantes através de gestos positivos, ou, quando discordam, soltam ruídos e sons de desaprovação, chegando ao cume de praticar delitos contra seus senhores. Estes têm passado, histórias de dramas e de sucessos, sonhos e desejos, não anseiam pelo futuro próximo e promissor, tampouco um presente, palpável e possível, de mais sucesso e mais progresso.

Ao reduzir os grupos populares e marginais como homogêneos, sem voz individualizada ou identificada de sujeitos emancipados, são caricatos ao ponto da selvageria sub-humana, colocando-os como portadores de moral duvidosa, precária e vil. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz estabelece uma espécie de eugenia social, determinando que aqueles só sejam úteis, só sejam paulistanos, só sejam brasileiros, só sejam mercedores da modernidade quando são obedientemente servis, omissos, passivos, acéfalos, prontos e dispostos a exercer de modo autômato seus trabalhos braçais e administrativos. Prestar serviços, atender prontamente, construir objetos a ser vendido, pregar pregos, apertar parafusos e engrenagens, como o personagem Carlitos no clássico – mais do que atual – *Modern Times* (1936, direção de Charlie Chaplin). Uma cópia reduzida, diminuída de seus padrões a ser constantemente disciplinado ao sistema capitalista empreendedor.

O cinema é painel de uma sociedade. Oferece-nos transformações, progressos e evoluções nos espaços os quais aquele vive e transita. Mas também apresenta – e produz – desigualdades e exclusões sociais, e o saudoso e tão referencial cinema industrial de caráter nacionalista da Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi receptora de dezenas de prêmios e reconhecimento mundial. Com equipes das mais experientes e qualificadas do ramo do cinema na época, foi também a produtora de uma filmografia que apresenta imagens de uma sociedade na qual só existia um grupo que pudesse ser tratado como paulistano e brasileiro, excluindo os demais, diversos e heterogêneos, ricos em suas origens étnicas e geográficas,

reduzidos pela ausência material, econômica, financeira e de poder consumidor, isto é, a condição social destes grupos era vista como demérito.

A ideia de modernidade e de progresso é uma ideologia que na prática desequilibra mais do que equilibra, desune e divide mais do que une, homogeneiza e silencia mais do que reconhece a diversidade sociocultural e a voz de demais sujeitos. É corporativista, retratando no caso do cinema da Vera Cruz, uma questão social grave presente na sociedade brasileira e de difícil resolução: o desprezo e a indiferença às camadas populares e às suas necessidades, seus sonhos e desejos de serem vistos e ouvidos nos seus espaços de vivência, tais como os bairros, as moradias, os locais de trabalho, de educação, cultura e lazer.

Neste processo, a ideia de nacionalismo, e a modernidade, são um festim, uma falácia, um mote para controlar e excluir, e não para formar um espaço de progresso e desenvolvimento. A poetisa Carolina Maria de Jesus, moradora de uma favela, catadora de lixo, compartilhara as seguintes impressões: *Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo.*<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Quarto de Despejo – Diário de Uma Favelada.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard. **Americanizando o filme: ensaios da história social e cultural do cinema.** Tradução de Augusto Pacheco Calil; São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.
- ALBERTI, Verena. O século do moderno: modos de vida e consumo na República. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). **A república no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX.** Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BURGOYNE, Robert. **A nação do filme.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- CALIL, C. A. **Projeto Memória Vera Cruz.** São Paulo: MIS e SCES, 1987.
- CHATZ, Thomas. **O gênio do cinema: a era dos estúdios de Hollywood.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. **“Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964).** São Paulo: Hucitec, 1998.
- FONTES, Paulo. **Um Nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66).** Rio de Janeiro: FGV, 2008.
- FRANÇA, Vera Regina Veiga (Org.). **Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- GAMA, Lúcia Helena. **Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo, 1940 – 1950.** 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2003.
- RODRIGUES, Antônio. **O rio no cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SCEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 1920.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SCHATZ, Thomas. **O gênio do cinema: a era dos estúdios de Hollywood.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. **A identidade da metrópole: a verticalização em São Paulo.** São Paulo: Hucitec, 1994.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TOTA, Antônio Pedro. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

## SITES

<http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira>

[https://www.imdb.com/title/tt0187578/fullcredits/?ref\\_=tt\\_ov\\_st\\_sm](https://www.imdb.com/title/tt0187578/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm)

<https://www.firestonecomercial.com.br/pt-br/historiafirestone>

<http://www.mp.usp.br/museu-do-ipuranga>

<http://www.bancodeconteudos.gov.br/filmes>

<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/noticias/?p=46995>

<http://www.bcc.org.br/filmes>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao355965/arquivo-de-negativosdimdphsmcpmsp-sao-paulo-sp>

<http://www.arquisp.org.br/regiao-se/paroquias/mosteiros-igrejas-historicas-oratorios-da-regiao-se/catedral-metropolitana-nossa-senhora-assuncao-e-sao-paulo-se>

<https://jundiai.sp.gov.br/planejamento-e-meio-ambiente/wp-content/uploads/sites/15/2014/08/Casa-da-fam%C3%ADlia-Bonfiglioli-Cica.pdf>

<https://www.camparigroup.com/en/search/site/brazil>

<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44760577>

<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3195/detalhes>

<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/138642/139609>

## FILMES

A FAMÍLIA Lero Lero. Direção de Adolfo Celi. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d9cUtMtw7d4>. Acesso em: 19 jun. 2019. (78 min.).

CAIÇARA. Direção de Adolfo Celi. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1950. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443336>. Acesso em: 19 jun. 2019. (85 min.).

CANDINHO. Direção de Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Zz9jMUde2GM>. Acesso em: 19 jun. 2019. (94 min.).

ESQUINA da Ilusão. Direção de Ruggero Jacobbi. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1wcFKxAnBk0>. Acesso em: 19 jun. 2019. (80 min.).

É Proibido Beijar. Direção de Ugo Lombardi. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kHR7PVtZYnE>. Acesso em: 19 jun. 2019. (82 min.).

FLORADAS Na Serra. Direção de Luciano Salce. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/449530>. Acesso em: 19 jun. 2019. (96 min.).

NA Senda do Crime. Direção de Flamínio Bollini Cerri. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/449531#>. Acesso em: 19 jun. 2019. (71 min.).

O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d9cUtMtw7d4>. Acesso em: 19 jun. 2019. (94 min.).

OBRAS Novas. Direção de Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443373>. Acesso em: 19 jun. 2019. (18 min.).

PAINEL. Direção de Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1950. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443412>. Acesso em: 19 jun. 2019. (19 min.).

SAI da Frente. Direção de Abílio Pereira de Almeida. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1952. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443423>. Acesso em: 19 jun. 2019. (80 min.).

SANTUÁRIO. Direção de Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1951. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443378>. Acesso em: 19 jun. 2019. (18 min.).

SÃO Paulo em Festa - IV Centenário. Direção de Lima Barreto. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/443395>. Acesso em: 19 jun. 2019. (50 min.).

SINHÁ Moça. Direção de Tom Payne. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1954. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mEOrL2hiXDK>. Acesso em: 19 jun. 2019. (105 min.).

TERRA É Sempre Terra. Direção de Tom Payne. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1951. Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/449533>. Acesso em: 19 jun. 2019. (85 min.).

UMA Pulga Na Balança. Direção de Luciano Saulce. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SNZBtet7HQM>. Acesso em: 19 jun. 2019. (86 min.).

VENENO. Direção de Gianni Pons. São Paulo: Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1952. 1 DVD. Acesso em: 19 jan. 2019. (80 min.).