

# A COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ COMO PARTE CONSTITUINTE DA HISTÓRIA CULTURAL DO BRASIL<sup>1</sup>

Edinei Pereira da Silva<sup>2</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é trazer a Companhia Cinematográfica Vera Cruz como parte constituinte da História do cinema brasileiro. Dado o recorte temporal priorizado para o presente estudo de caso, que envolve a aproximação da burguesia industrial paulista com essas questões, podemos tratar as temáticas correlacionadas a tais vértices, partindo das intervenções desencadeadas pelos múltiplos grupos ali existentes. O que podemos entender com isso é que houve nessa experiência, além do fato de potencializar a estética das produções mediante um requinte técnico e metodológico do processo, um campo condutor, e, na mesma proporção, propagador de conhecimento: constatou-se que nessa costura de acontecimentos, a fronteira é posta como espaço de interação social, como numa espécie de hibridismo cultural. Durante o levantamento dos dados que fundamentaram esse trabalho, foi possível notar essas evidências. Num curto espaço de tempo, entre 1949 a 1954, suas produções dinamizaram a arte, assim como as tornaram imprescindíveis para suscitar outros desafios, a exemplo dos elementos que alteraram as práticas e relações sociais acerca da cultura, política e economia que vigoravam naquele momento. A suntuosidade com que a História da Companhia foi construída nos revelam uma série de temas presentes naquela conjuntura, assim como expôs os aspectos dissonantes, distópicos e, concomitantemente, importantes, uma vez que seu legado nuança e sedimenta de maneira substancial um capítulo de nossa história cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Fronteira; História; Política; Cultura.

## THE COMPANY CINEMATOGRAPHY VERA CRUZ AS PART CONSTITUENT OF HISTORY CULTURAL OF BRAZIL

**ABSTRACT:** The objective of this article is bring the Company Cinematography Vera Cruz as part constituent of history of brazilian movie theater. Given away the time cut prioritized to present case study, that involves the approximation of industry bourgeoisie paulista with these questions, we can treat the tematics correlated to such vertices, starting of interventions triggered to a lot of groups existent there. We can understand with that is what had in this experience, beyond the fact of powered up the aesthetics productions through a requinee tecnic and methodologic of process, a conductor camp, and, at the same proportion, spreader of knowledge: it was found in that seam of happenings, that border is put like space of social interaction, as a specie of cultural hybridity. During the data survey wich substantiated this work, was possible to note the evidences. In a short period of time, between 1949 to 1954, their productions stimulated that art, like others became essential to stir up others challenges, an example of elements wich turned social practices and relations about culture, politic and economy that were in force in that moment. The sumptuousness with the company history was build show us some present themes, as well as exposing the dissonant aspects, dystopic and, concomitantly, important, once your legacy nuance and sediments substantially a chapter of our cultural history

**KEYWORDS:** Vera Cruz Film Company; Border; History; Politics; Culture.

---

<sup>1</sup> O artigo que ora se apresenta é parte da minha Dissertação de Mestrado realizado no Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHS), na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) 2019, cujo título é: “Às margens da Margem: o cinema como prática de resistência e os sujeitos deambulantes no filme de Ozualdo Candeias (1967-1970)”, sob a Orientação da professora Dra. Yvone Dias Avelino, e financiada pelo CNPq.

<sup>2</sup> Mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) 2019. Especialização em História, Sociedade e Cultura, também pela PUC-SP. Graduado em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André. E-mail: edineipereira29@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

No Brasil, a história do cinema não está restrita a um curto recorte de seus acontecimentos, nem se limita a alguns movimentos suscitados pelas correntes cinematográficas, que também são imprescindíveis para a historicização dos fatos. Mas, sim, está em total consonância com tantas outras atividades que para além de suas imagens em movimentos, nos revelam uma dinâmica interna do cotidiano, tanto das pessoas comuns, como, também, das elites e sua relação mais direta e profícua no campo cultural.

Pensar a arte do cinema, suas ações vivificadas em torno da ideia de transformação no campo do conhecimento, sobretudo no Estado de São Paulo, é tomar suas vertentes a partir de algumas conjecturas de cunho comprobatório. Ou seja, a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* é parte integrante da formação cultural, política e social desse país. As relações sociais em torno daquilo que era proposto àquela altura, assim como as experiências dentro de um projeto que alimentavam, instrumentalizavam, preparavam e apontavam para um salto na qualidade de suas produções, nos colocam diante de outras questões de grande importância para a propagação de outros eventos. A saber: o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), Teatro de Arena, CPC (Centro Popular de Cultura), Cinema Novo e Cinema Marginal (GARCIA, 2004).

A proposta dessas reflexões, em alguns momentos, também dialoga com a trajetória do Cinema Marginal, pra sermos mais precisos, com o pensamento do cineasta paulista Ozualdo Candeias, por se tratar, entre outras coisas, de um diretor formado no MASP, e com passagem pela Companhia: foi assistente de câmera. Isso mostra que o cinema, de certa forma, está entrelaçado a outras formas, modos, expressões e linguagens multifacetadas.

Essa relação, que pode ser estendida a tantos outros sujeitos, que também ajudaram a tecer essa narrativa, foi alicerçada na *Fronteira*, conceito concebido nesse estudo para denotar as delimitações de uma área construída a partir das relações e aquisições de conhecimentos. Mesmo tendo como escopo, no presente artigo, a mencionada Companhia e suas elucubrações, coloco os diversos personagens como sujeitos históricos das transformações.

Em virtude desses e outros apontamentos, é possível dizer que a *Vera Cruz* não foi somente a tentativa de consolidação de um cinema inovador e industrial, mas, sim, serviu de base para outras produções fílmicas, principalmente as que se valeram de suas inconsistências, mas também de seus pontos positivos. A cultura pulsou nas artérias das fronteiras, e sua vida ganhou novas formas nos anos que se seguiram.

## COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ: EXPERIÊNCIA DE UM CINEMA PAULISTA

A relação das experiências desenvolvidas pela Vera Cruz, que teve seu início no fim da década de 1940, com as novas tentativas de produções no campo do cinema, assim como também, de alguma forma, influenciou outras correntes nos anos seguintes, como o próprio *Cinema Novo*, e, sobretudo o *Cinema Marginal*, que dimensionaram, e estiveram intrinsicamente relacionados com a vida de vários artistas, a exemplo do cineasta Ozualdo Candeias, que por dois longos anos esteve num curso promovido pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo), e que logo após exerceu a função de auxiliar de câmera no mencionado Centro Cinematográfico.

A Vera Cruz não só compôs a história da vida cultural do cinema, mas sua influência pôde ser notada também em outros campos: como o Teatro, Museus, Jornais, e outros segmentos que emergiram posteriormente.

O desafio pautado em torno de uma cultura industrializada, para potencializar e elevar o nível das produções do momento é parte imprescindível da História do Brasil, pois é carregada de controversas. Sua estética despertou elogios, mas também críticas.

Sob o prisma do desenvolvimento técnico e as normatizações que se deram nesse período, podemos notar um panorama que vai se consolidar doravante como práticas que vão preparar o terreno para outras tentativas de manifestação artística: isso fica perceptível nos anos seguintes com as formações de centros culturais.

Dito isso, procurei analisar sob a luz de algumas fontes, assim como, também, de algumas obras já escritas acerca do tema, questões que pudessem subsidiar este artigo. E apontar algumas questões essenciais na costura desses acontecimentos. Entretanto, para além das questões técnicas aqui descritas, faz-se importante notar que as práticas sociais presentes naquele momento são preponderantes para o resultado daquilo que envolvem tais acontecimentos no campo da arte. Ou seja, as relações que envolvem e estão em torno do objetivo de desenvolver o cinema como algo a ser pensado a partir daquilo que almejava a burguesia, e que também passam por um ponto que norteou os caminhos de tantas outras formulações acerca do significado de confeccionar produções voltadas para o mercado, típica de uma cultura industrializada.

Com isso, o desafio de problematizar os “*espaços fronteiros*” está colocado aqui, de forma metafórica, como um escambo de experiências desencadeadas por meio das constantes negociações, como da apropriação do que lhe foi fornecido, assim como aquilo que forneceu. Posto como uma circularidade de ideias. Pois a lógica que permeia a Vera Cruz é uma constante luta, tanto das pessoas que estão inseridas diretamente no projeto, como para os que irão desencadear fortes críticas para o modelo de produção.

Considero de suma importância a relação desse período, o que perpassa a consolidação da Vera Cruz, com os aspectos culturais, políticos e econômicos que se encontra a burguesia industrial paulista, uma vez que sua influência, dado os acontecimentos daquela conjuntura, já não é mais a

mesma. Ou seja, com a ascensão de Getúlio Dorneles Vargas à presidência em 1930, o que tornou parte dessa classe vulnerável, se pensarmos pela ótica do status que sustentavam naquele momento. Além de trazer à tona os vários sentidos que estiveram em consonância com o período que antecedeu o recorte temporal proposto neste trabalho, faz-necessário uma leitura dessas acepções, de modo a costurar uma série de questões imprescindíveis para melhor entender seu transcurso.

Há que se notar, a partir de agora, que a trilha que compõe a história do cinema, como já mencionado neste trabalho, não acontece de maneira estanque e linear, nem alheio aos acontecimentos sociais, políticos, culturais e econômicos. Isso se justifica naquilo que *Walter Benjamin* chama de uma “obra de arte reprodutível” (BENJAMIN, 2012). O que nos remete à ideia de movimento, vicissitudes e frutos de tensões sociais de várias ordens.

Nessa costura de acontecimentos, os grupos se apropriam da arte, de maneira diversificada, uns para o exercício e difusão das obras, outros para fazer desta uma forma de domínio, até mesmo aqueles que visam exclusivamente o lucro, como ficou claro na proposta levantada pelos idealizadores da Vera Cruz. Também há que se perceber que, em meio às considerações iniciais aqui propostas, a conjuntura em que essas manifestações artísticas são usadas e como seus propósitos são pensados visando um determinado fim.

A história do cinema, principalmente o cinema de São Paulo, ficaria incompleta, com uma lacuna quase que irreparável, acredito, sem o resgate dos pontos que nortearam sua construção a partir das tramas desencadeadas pelas incessantes tentativas de alguns industriais que àquela altura se colocaram como amantes da arte, ou pelo menos a buscaram, como forma de se reestabelecer no poder mediante fortes investidas.

Podemos afirmar, entre outras coisas, que essa burguesia que antecedeu as décadas de 1950, 1960 e 1970, foi importante para tantas outras formas de expressões no campo cinematográfico. Todavia, mesmo que conduzindo seus anseios para aquilo que desejavam, não podemos deixar de apontar sua relevância, e nem deixar de entender a dinâmica que envolveu seus passos, que de certa maneira reverberou pelos anos posteriores.

Outro fator importante a ser considerado nessa esteira de acontecimentos, é que dado o momento que antecede a origem da busca pela consolidação dessa cultura, o mundo ainda vivia as tensões do Pós-Guerra. Alguns países se encontravam em total desagregação, outros tentando se reconstruir. Havia um descompasso profundo. E algumas pessoas viam no Brasil uma oportunidade para o recomeço, ou como uma fuga necessária, uma vez que as incertezas da nação de origem lhes causavam temor.

A imigração era um fator que estava na ordem do dia e, numa certa medida, reconfigurava os ciclos que dinamizavam as discussões acerca de temas ainda muitos distantes para os habitantes desse país. Fato que veio contribuir para as trocas de experiências, como, por exemplo: a Itália já

conhecia as técnicas empregadas pelo *Neorealismo Italiano*, e a França, a *Nouvelle Vague*.<sup>3</sup> E assim se evidenciavam as circularidades de ideias, de pessoas e de projetos. Em suma, de reconstrução, de um recomeço. Tanto para os daqui, brasileiros, como para os estrangeiros.

Francisco Matarazzo Sobrinho é parte indissociável desse processo. De família tradicional, Industrial e amante da arte, convida o engenheiro italiano Franco Zampari para gerir suas fábricas aqui no Brasil. Este aceita a proposta, e traz nas malas seu conhecimento no âmbito da indústria, assim como o gosto e hábito de viver de forma intensa a arte. Num curto espaço de tempo logo fica muito rico também. Ambos têm contato com alguns espetáculos artísticos brasileiros e europeus, assim como usufruem dessas benesses.

É muito importante salientar que a relação que essa classe teve com o processo de mudanças no campo econômico e político remontam alguns anos, principalmente quando sua hegemonia é posta em xeque, o que acaba por mudar de patamar, assim como sua relação com o Estado sofrem algumas mudanças, como aqui já mencionado. Ou seja, não possuem mais a mesma influência de outrora, se pensarmos nas alterações políticas após a década de 1930, quando da chegada de Vargas ao poder.

Esses acontecimentos são primordiais para que possamos compreender o cinema além de seu sentido técnico e/ou estético. Pois, como nos aponta Roger Chartier, para que possamos elucidar os fatos que se desenvolvem numa dada sociedade, faz-se necessário, a priori, fazer uma leitura de suas práticas sociais, de modo que fiquem evidentes as conexões e representações em torno do seu real sentido (CHARTIER. 1988). Ler a Vera Cruz pressupõe, primeiramente, enxergar nas entrelinhas os pontos convergentes, mas, também, os divergentes que fizeram parte de sua formação. E compreender as metamorfoses de seu entorno.

Maria Rita Galvão nos alerta para dois pontos que levaram a burguesia paulista naquele momento a se reinventar diante da tentativa de captação cultural. E que, portanto, nos evidencia o seguinte cenário:

Até 30, o predomínio paulista de São Paulo é ele próprio reflexo de uma burguesia realmente vigorosa. Em 1930, há a derrota política de São Paulo; em 1932, a derrota militar. Durante os anos que se seguem, começam a se manifestar os sintomas da perda de vigor da burguesia paulista [...] a burguesia brasileira nesse momento já não é suficientemente forte para arcar com a responsabilidade dos grandes empreendimentos de base necessária à concretização do futuro 'milagre econômico'. Contrariando a aparência de poder que a pujança exterior indicava, a burguesia não estava qualificada para responder ao novo desafio, e à crescente complexidade tecnológica [...] (GALVÃO, 1981, p. 18).

<sup>3</sup> Ambas as correntes cinematográficas foram referências estéticas a partir da década de 1960, aqui no Brasil. Uma de suas premissas era de priorizar as gravações em locais abertos, pois acreditavam que as cenas captariam aquilo que almejam que era os aspectos reais do cotidiano que estava no entorno. Nos filmes do Cinema Novo e, posteriormente no Cinema Marginal, é possível constatar essas afirmações. No filme *A Margem* (1967), por exemplo, os sujeitos se deslocam das margens do Rio Tietê para o centro da cidade, evidenciando, dessa forma, uma cidade distópica. Mais informações sobre a *Nouvelle Vague* francesa o *Neorealismo italiano*, Ver: BAZAN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.

Então, tem-se com isso que a burguesia paulista perde poder ao longo desse processo, o que desperta na mesma proporção o desejo de buscar sua reinvenção, por outro viés que não seja somente o do poderio econômico, mesmo que para tal feito seja necessário o uso de tal requisito, como o assentado em suas indústrias. Entretanto, passa a ver na arte a possibilidade de se consolidar como grupo que possa se apresentar para a sociedade estruturada pela via econômica, mesmo que de maneira diferente. Reestabelecer sua posição diante daquele cenário é o que norteia a trama em torno da incessante busca de uma consolidação cultural brasileira nos moldes pensados por essa classe.

Nessa perspectiva, fica perceptível que a elite mencionada tem como propósito tecer novas linhas que a conduza para outro nível, ou pelo menos restabeleça parte de sua hegemonia e prestígio, mesmo que de forma a impor uma visão de mundo através da arte.

Diante dessas questões, e parte embrionária desse processo, surge então o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), resultado de uma série de grupos mambembes, mas que paulatinamente se unem ao plano desencadeado pelo desejo de Franco Zampari, amante do teatro desde a época em que morava na Europa, e que já àquela altura incentiva os grupos amadores. Zampari foi uma espécie de mecenas. Dentre esses grupos, que de certa forma serão um divisor de águas para o teatro amador, está *Os Comediantes*, que já se destacavam com suas belíssimas apresentações.

Esse momento consistiu, também, na construção de um espaço para que os vários grupos pudessem ter um local para a realização de suas apresentações, uma vez que o Teatro Municipal e o Teatro Boa Vista foram inviabilizados, pois estavam em reforma, e/ou foram fechados. A arte encontrava-se diante de uma série de problemas.

Embora não se possa negar que houve pontos positivos na relação da burguesia com o teatro amador, que passou ao semiprofissionalismo e, na sequência, para o profissionalismo, criando um vínculo com os atores e dando para eles condições, como um local para atuação. Senti falta nos artigos, assim como nos livros pesquisados, de uma análise mais profunda sobre a relação do público com essa forma de espetáculo. Ou seja, fica perceptível que houve seletividade ao se pensar a cultura naquela conjuntura, a partir da ótica de um grupo de pessoas que gostavam de viver e respirar os ares dos grandes salões e espetáculos europeus. Isso será reivindicado por alguns grupos mais adiante.

O forte desejo de sobreposição de diferentes momentos é notado pelos embates e competições no campo artístico. Digo isso com base, também, no fato de que o Rio de Janeiro já tinha seus teatros, assim como sua companhia cinematográfica, a *Maristela*, que já despontava àquela altura como referência no meio artístico, mesmo que com suas limitações, se comparada com outras produções estrangeiras, e sendo muito criticada pela qualidade de seus filmes.

A história da Companhia Cinematográfica Vera Cruz está ligada umbilicalmente ao TBC, são indissociáveis, assim como o teatro do cinema, de maneira geral. A aventura pelo teatro colocou para Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho novos desafios, como a ideia de desenvolver,

a partir das expectativas com o sucesso teatral, o mergulho no mundo do cinema. A ideia era, entre outras, competir com alguns filmes estrangeiros, assim como elevar o nível da qualidade do cinema nacional.

Em encontros realizados na mansão de Franco Zampari, decidiu-se que alguns atores, sobretudo aqueles que atuavam no TBC, entre outros que futuramente fariam parte dos planos de encenações, a exemplo de Cacilda Becker, atriz já consagrada, seriam as principais figuras da nova companhia. No começo as gravações foram realizadas em salas disponibilizadas no MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), mas elas não foram consideradas confortáveis pelo grupo. Diante de tal impasse, Francisco Matarazzo Sobrinho disponibilizou um terreno, em São Bernardo do Campo, região do ABC paulista, para a construção do centro de cinema, onde antes funcionava uma granja, que pertencia à família.

Após algumas reuniões, nasceu em 4 de novembro de 1949 a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, hoje mais conhecido como Pavilhão Vera Cruz. Estava sob controle de um grupo composto por: Francisco Matarazzo Sobrinho (como Diretor-presidente); Franco Zampari (como Diretor-vice-presidente); Carlo Zampari, irmão de Franco Zampari (como tesoureiro); e, também, a Rex, empresa que foi convidada para participar da organização, uma vez que já possuía experiência no ramo cinematográfico, e se encarregaria das distribuições das fitas.

**Figura 01 - Imagem aérea do dos estúdios da Vera Cruz em São Bernardo do Campo**



Fonte: (Projeto Memória Vera Cruz)

A imagem acima (Figura 01) é parte da concretização das intensas e longas reuniões pautadas pelo sonho de tornar factível um projeto audacioso. A estrutura vista de cima dimensiona o poder que as pessoas envolvidas no empreendimento possuíam, ou tentavam retoma-la mediante sua vinculação com a arte.

Como podemos perceber a concentração de forças para a realização desse projeto se deu na mesma proporção que essa classe burguesa paulista buscou para se recompor por meio de várias manifestações artísticas (leia-se museus, teatros, cinema), após certo desprestígio nos turbulentos anos pós-1930.

O imenso espaço ocupado denota o desejo por esse empreendimento, que em meio a um lugar aparentemente inóspito, passou a concentrar os novos passos do projeto naquele momento. Além de atrair toda uma infraestrutura para a região. Pois, muitas empresas que forneciam alguma espécie de serviço para as instalações, criando uma malha de inter-relações, como os restaurantes e bares que acompanharam essa dinâmica, servindo como espaços de socialização e acolhimento dos vários personagens que estariam, de forma direta ou indireta, nessa formulação.

As tramas que envolveram as investidas do grupo, desde o princípio, estão carregadas de contradições. A necessidade de sair na frente das demais produções nacionais pressupunha para seus idealizadores fazer fortes investimentos, como comprando e importando equipamentos novos e contratando pessoas de fora do Brasil para que aqui pudessem formar tecnicamente a mão de obra necessária para a realização dos filmes. Foi aí que tanto estrangeiros, assim como brasileiros, tiveram oportunidade de se apropriar de alguns conhecimentos que posteriormente iriam utilizar em suas produções e cinemas experimentais, como é o caso de Ozualdo Candeias, entre outros.

Quando a Vera Cruz entra em decadência, fato que será tratado mais adiante, vários de seus integrantes migrou para a região de São Paulo conhecida como *Boca do Lixo*<sup>4</sup>, e lá passaram a experimentar uma nova forma de cinema. Aquele concebido pela ideia da liberdade de produção do autor, sem interferências de outras empresas. A linguagem abjeta, a narrativa fragmentada, e os baixos custos para a confecção das obras era característico desse movimento que ficou notabilizado como *Cinema Marginal*.<sup>5</sup>

Em um recorte de jornal encontrado na Cinemateca Brasileira (Fig. 2), é possível suscitar parte da trajetória e obra de Ozualdo Candeias, integrante e precursor da corrente Marginal. Dada a data em que a matéria foi publicada (19/12/1967), coincide com o lançamento de *A Margem*, seu primeiro- longa metragem.

Encontramos algumas informações a respeito da vida de Candeias, mas o que nos interessa nesse momento é captar a relação que ele teve ao longo de seu processo de formação no campo cinematográfico, tendo em vista sua participação no quadro de funcionários da Companhia, como um lugar permeado de integração e incessante troca de experiência.

4 A Boca do Lixo foi o nome da região que abrangeu algumas ruas do bairro da Luz, na cidade de São Paulo. Seu aspecto decrepito, além de ser conhecido como reduto da marginalidade paulistana, fez com que a mídia sensacionalista empregasse nas capas de jornais termos pejorativos ao referir-se aos acontecimentos daquele lugar. Quando a Companhia Cinematográfica Vera Cruz entrou em crise, vários cineastas encontraram nesses espaços uma oportunidade de continuar suas atividades, agora com uma nova proposta. O Bar Soberano, localizado na Rua do Triunfo, foi ponto de encontro e sociabilidade do momento. Ver: APARECIDA, Angela Teles. *Ozualdo Candeias na boca do lixo: A estética da precariedade no cinema paulistano*. São Paulo: Fapesp, 2012.

5 Para maiores informações acerca desse movimento cinematográfico da década de 1960, Ver: RAMOS. Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A representação em seu limite*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

Desse modo, é possível apontar que a Vera Cruz, mesmo em meio a todas as suas polêmicas, foi de suma importância, se pensado do ponto de vista técnico, no processo de formação dos cineastas. O que remonta sua construção naquilo que apontamos anteriormente como Fronteira: possibilitando que as culturas interagissem de forma construtiva na troca de conhecimentos.

Figura 02 – Reportagem que aborda a vida de Ozualdo Candeias



Fonte: (Cinemateca Brasileira / Fonte: Jornal da Tarde-SP, 19 de dezembro de 1967)

Retomando na composição das pessoas que estiveram no cerne do projeto, há ainda outra questão fundamental para a compreensão da Vera Cruz, que foi a contratação de Alberto Cavalcanti, tido no meio cinematográfico como homem de extrema inteligência e, naquele momento, importante para a produção dos filmes, uma vez que seus idealizadores, até então, possuíam somente conhecimento industrial, e eram apenas amantes da arte, sem muito para agregar nos planos que se estruturavam.

Abaixo cito um trecho de um depoimento de Alberto Cavalcanti, que consta na obra de Maria Rita Galvão, em que ele descreve como se deu o primeiro contato com as pessoas que projetavam as instalações da Companhia. O curioso é que foi através de um evento organizado por uma referência da comunicação da época, *Francisco de Assis Chateaubriand*<sup>6</sup>, que a conversa ocorreu. O convite, portanto, segundo o próprio Cavalcanti, aconteceu da seguinte forma:

Em fins de 1949, fui convidado pelo Sr. Assis Chateaubriand para fazer uma série de conferências no Museu de Arte Moderna de São Paulo, aqui chegando em 4 de setembro, como tinha vivido na Europa por 36 anos, só tendo feito nesse tempo uma viagem de três meses ao Rio, resolvi aceitar. Quase no fim de minha estada, fui apresentado aos senhores Franco Zampari, Adolfo Celi, e Ruggero Jacobbi, pelo senhor Francisco Matarazzo Sobrinho. Aqueles senhores (todos os três completamente alheios ao cinema, sob o ponto de vista industrial) convidaram-me para visitar, em São Bernardo do Campo, os terrenos pertencentes ao último, onde planejavam instalar a futura Companhia Cinematográfica Vera Cruz [...] (GALVÃO, 1981. p. 96).

<sup>6</sup> Para conhecer mais sobre a História de *Francisco de Assis Chateaubriand*, Ver: MORAIS, Fernando. *Chatô: O Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Diante das afirmações acima, é possível fazer algumas leituras. De fato, a burguesia paulista procurava, por meio dessas expressões, se reinventar, pois os investimentos foram altíssimos. Outro ponto é que o Centro das produções não estava isolado nesse processo de reconstrução, alguns outros elementos estavam ligados ao grupo, como o MASP (Museu de Arte de São Paulo), mencionados por Cavalcanti. Com a ideia de ter um cinema altamente moderno, não se mediram esforços para trazer quem realmente entendia do assunto.

Mesmo diante dos contratempos e sob a desconfiança da crítica da época, em 1950 a Vera Cruz lança seu primeiro filme: *Caiçara*. As reações a respeito do filme, pelo que consta, foram de arrancar suspiros, tamanha audácia e importância que a produção teve. Na linha das menções, falava-se que aquele filme foi considerado um marco do cinema nacional, um cinema de fato “industrial”. Pois dialogava com os anseios daqueles que almejavam uma produção voltada para o mercado.

Após o lançamento do primeiro filme, sob a direção de Adolfo Celi, que Alberto Cavalcanti trouxera consigo, um italiano com renome no mercado cinematográfico, as portas se abriram para outros, como: *Apassionata* (1952); *Sinhá Moça* (1953); *Uma Pulga na Balança* (1953); *Esquina da Ilusão* (1953); *Luz Apagada* (1953); *Candinho* (1954); *É Proibido Beijar* (1954); *O Sobrado* (1956); *Rebelião em Vila Rica* (1957); *Paixão de Gaúcho* (1957); *Estranho Encontro* (1958); *Um Certo Capitão Rodrigo* (1971). Entre outros.

Destaco, entre os filmes mencionados acima, *Candinho* (1954), terceiro e último longa-metragem de *Amâncio Mazzaropi*, sucesso de bilheteria nos anos dourados da Vera Cruz. Mazzaropi era paulista, oriundo de família italiana. Era muito recorrente que seus personagens se debruçassem sobre as características de um caipira, a exemplo do Jeca Tatu. Mas o elemento que podemos tirar desses feitos, também, e que Ozualdo Candeias vai utilizar ao longo dos seus filmes, sobretudo em *A Margem*, é a ideia de deslocamento. Uma movimentação que transcreve uma realidade social não apenas do homem brasileiro. Embora retratasse este, mas as pessoas do mundo, uma vez que o colapso causado pelas duas guerras mundiais nos possibilita fazer essa relação. A imigração, assim como a ideia de deslocamento, foi tema recorrente em suas produções.

Figura 3 - Capa do filme Caiçara, de 1950



Fonte: (Memória Vera Cruz /São Bernardo do Campo S/P)

A figura do caipira, a que Ozualdo também vai recorrer para tecer as teias de suas narrativas, se sustenta pela ideia de movimento, deambulação, mas nos colocam, sobremaneira, frente às tensões que o homem simples e humilde encontrava para sobreviver. Expondo as mazelas sociais de maneira a evidenciar aspectos desafiadores de uma sociedade desigual.

Não pretendo, com isso, fazer nenhuma espécie de comparação entre Mazzaropi e Ozualdo, nem entre seus respectivos filmes, mas expor as linhas que delineiam as temáticas, assim como trazer para o leitor, alguns pontos que possam convergir, respeitando suas temporalidades. Além de situar a atmosfera das práticas que se faziam presentes naquele momento.

As coisas pareciam fluir, mesmo diante de um turbilhão de problemas que iam surgindo aqui e ali. Um desses percalços diz respeito ao tempo em que as cenas eram feitas, ultrapassando aquilo que era comum, segundo os especialistas. Outro fator que podemos caracterizar nesse turbilhão de problemas, foram as constantes desavenças entre a equipe que compunha a linha de frente.

Figura 4 - Capa do filme *Candinho*, de 1954

Fonte: (Memória Vera Cruz / São Bernardo do Campo S/P)

Igualmente, outro ponto determinante para a derrocada da Vera Cruz foram os gastos excessivos para a realização das filmagens, a exemplo dos equipamentos, dos atores e até mesmo dos cenários. Isso significa dizer que, quanto mais as cenas demorassem a serem realizadas, mais dinheiro se gastaria. Fato que se tornou corriqueiro cotidianamente. Juntando-se a isso, o retorno financeiro não cobria o que foi investido para a consumação da obra.

Em síntese, o declínio da Vera Cruz se deu por uma somatória de fatores. A tentativa daquela burguesia industrial de se restabelecer em meio às transformações no âmbito econômico, também não obteve êxito no campo cultural. Em 1954, seu fim foi decretado, em meio a acusações e desentendimentos. Hoje, o que restou da companhia é conhecido como *Pavilhão Vera Cruz*, e está sob a administração da prefeitura de São Bernardo do Campo. Seu espaço é constantemente disponibilizado para eventos e exposições.

A herança da Vera Cruz pode ser compreendida se levarmos em consideração os movimentos cinematográficos que eclodem num momento posterior ao seu. Historicizar seus feitos é suscitar o que de importante a arte pôde nos fornecer como elemento norteador numa conjuntura tensa, mas ao mesmo tempo altamente produtiva, como os proporcionados pelos espaços fronteiriços.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu intento ao longo do artigo foi tecer uma análise do cinema por um caminho que não estivesse restrito e sustentado somente pelas questões estéticas, ou mesmo de seu aparato técnico: como a elaboração da fotografia, som, e outras ferramentas que o acompanhavam, etc. Para além

dessas questões, que também são essenciais para uma observação mais apurada dessa arte, procurei me deter, na sua grande parte, nas relações que permearam e viabilizaram a existência de um momento que se tornou primordial para a História do Cinema no Brasil.

O desafio de fazer uma leitura histórica acerca de um projeto elaborado pela burguesia industrial para tratar a Arte como um mecanismo que pudesse estruturar sua posição àquela altura, passa pela compreensão das práticas sociais elaboradas pelos vários grupos que de certo modo se apropriaram das múltiplas ferramentas aí desenvolvidas.

Nesse tecido social composto por várias atividades no campo cultural, a Vera Cruz é, para historiadores e estudiosos do cinema, assim como, também, para tantas outras áreas do conhecimento, imprescindível. Pois evidencia o momento sociocultural que marcou aquela época. Além disso, se refere a uma constituição dos traços que dinamizaram um período importante de nosso país. Os elementos suscitados através dessas evidências tem o peso de um documento que nos revela um período tenso e dinâmico, e da mesma maneira, essencial na compreensão de um momento ímpar na construção substanciosa das práticas dinamizadoras que sedimentou aquela conjuntura.

Em síntese, o presente estudo não esgota as inúmeras informações acerca da Vera Cruz, apenas tem o caráter de provocar mais interesses que possam suscitar mais análises e estudos, de forma que sua importância não caia no porão do esquecimento. Historicizar seus fatos, é manter vivo o cinema, a cidade e os sujeitos que de alguma forma constituíram a arte que posteriormente iriam emergir trajados de luta diante de um sistema perverso e voraz.

## REFERÊNCIAS

APARECIDA, Ângela Teles. **Ozualdo Candeias na boca do lixo: a estética da precariedade no cinema paulistano**. São Paulo: Fapesp, 2012.

BAZAN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. vol. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2015.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel, 1988.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 18.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: **Revista Brasileira de História**. v. 24, n° 47. p. 127-162- 2004.

**Recebido em: 02/02/2020**

**Aceito em: 17/03/2020**