

“Piccola Italia: os italianos da Companhia Cinematográfica Vera Cruz”

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel

Do planalto abençoado para as telas do Mundo era o slogan da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949 - 1954) e traz em si as metas almejadas por seus principais investidores, o italiano Franco Zampari (Nápoles, 1898 - São Paulo, 1966) e o brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho - comumente conhecido como Ciccillo - (São Paulo, 1898 - 1977): esperava-se que os filmes produzidos nos estúdios da Companhia partissem do estado de São Paulo rumo à conquista das plateias estrangeiras. Vale ressaltar que a presença italiana na Vera Cruz surge desde sua pedra fundamental uma vez que Ciccillo era de origem italiana e Zampari, um italiano nato. (Fig. 1)

O parque cinematográfico da Vera Cruz - erigido em São Bernardo do Campo (SP, Brasil) - tinha como intuito sediar uma produção de filmes em série. Em seus cinco estúdios, camarins e refeitórios, circularam diretores, atores e atrizes e técnicos que se envolveram com a tentativa - até então numa escala sem precedentes - de industrialização do cinema brasileiro. Como é amplamente difundido, os estúdios foram construídos em terras onde outrora funcionara uma granja, propriedade do próspero empreendedor Francisco Matarazzo Sobrinho.

Uma atitude coroada tanto pelo pioneirismo quanto pela ousadia traz algumas indagações; afinal o que fez com que esses empresários se aventurassem na indústria de cinema? O clima suscitado pelas produções teatrais do Teatro Brasileiro de Comédia (comumente conhecido por TBC)? O teatro era presidido por Ciccillo e dirigido por Franco Zampari que, ao perceberem seu sucesso, decidiram expandir a experiência dos palcos para a sétima arte. Mas há quem afirme que a inspiração surgiria de um teste filmado da peça *Arsênico e Alfazema* (*Arsenic and Old Lace* de Joseph Kesselring) dirigido no TBC por Adolfo Celi, conforme relatou Kemeny¹. Em sua versão do surgimento da Vera Cruz, o dramaturgo e diretor Abílio Pereira de Almeida considerava que “desde o início aquilo foi uma brincadeira, um passatempo divertido de grã-finos”² quando num domingo de 1949 Aldo Calvo e Adolfo Celi filmaram com uma câmera oito milímetros (na residência de Franco Zampari) uma improvisada história denominada O

1 GALVÃO, M. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.87.

2 Ibid, p.89.

roubo do brilhante (10min)³ e que contava no elenco com o próprio Zampari - e sua senhora Débora Zampari que, por sinal, apresentava outra explicação para a origem da Companhia, afirmando que foi Carlo Zampari que se espantou com o sucesso das chanchadas cariocas (filmes musicais carnavalescos) e propôs ao irmão - Franco - produzir filmes aproveitando o elenco e as histórias do TBC⁴. Como se pode perceber são vários motivos possíveis, elencados por diferentes enunciadores, mas o fato é que Zampari e Ciccillo “ousaram” sonhar com uma produção cinematográfica equiparável aos estúdios norte-americanos.

Para levar adiante tal meta, a Vera Cruz deparou-se logo de antemão com dois desafios iniciais: falta de matéria prima e ausência de mão de obra qualificada. Sua produção dependia exclusivamente da importação de equipamentos (e de película) e, para que os filmes pudessem ter uma qualidade superior aos concorrentes nacionais, optou-se pela contratação em massa de profissionais estrangeiros.

*

(Fig. 02)

Como é notório desde fins dos anos 1940, Ciccillo estava envolvido em empreendimentos culturais que delineariam a vida cultural paulistana. Amigo de Ciccillo desde a infância – quando estudaram juntos em Nápoles - Zampari transfere-se para o Brasil em 1922 e vai trabalhar na Metal Graphica Aliberti, propriedade da família Matarazzo. Daí floresceu a parceria crescente que se expandiu do ramo industrial para o teatro e cinema.

Para que pudessem levar adiante uma produção cinematográfica de qualidade, eles contrataram o diretor e produtor Alberto Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1897 – Paris, 1982), brasileiro radicado na Europa, que estava no Brasil (em julho de 1949), proferindo uma série de palestras no nascente Centro de Estudos Cinematográficos sediado no MASP. O Centro era presidido por Paolo Giolli (por sinal, italiano) e visava a formação técnica de profissionais de cinema, contando com aulas expositivas e práticas, seminários e visionamento de filmes. Em seu arquivo documental – atualmente depositado na Biblioteca do MASP – há um texto de apresentação de Cavalcanti:

A Convite do Centro de Estudos Cinematográficos e do Museu de Arte, virá a São Paulo, no próximo mês de dezembro, o famoso cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, que há trinta anos reside na Europa e adquiriu fama mundial como realizador e diretor de filmes documentários e de enredo. (...) Esse patricio, ainda desconhecido da grande maioria dos brasileiros, é hoje um dos nomes mais conhecidos, mais respeitados e citados do cinema europeu, não apenas pela amplitude, como também pela qualidade de sua obra⁵

3 Uma cópia original do filme *O Roubo do Brilhante* encontra-se depositada na Cinemateca Brasileira; Adolfo Celi fez argumento, direção e roteiro e Aldo Calvo assinou a direção de fotografia.

4 Ibid, p.91.

5 MASP, Biblioteca. 1949 CAIXA 3 PASTA 14: “Virá a São Paulo o cineasta patricio Alberto Cavalcanti”.

(Fig. 03)

O professor de cinema Máximo Barro, que foi aluno do referido Centro, relatou-me em entrevista (gravada em 2006) que Pietro Maria Bardi havia solicitado aos alunos que selecionassem um cineasta de *renome* para vir dar aulas sobre o fazer cinematográfico e a escolha recaiu no italiano Vittorio De Sica. Ainda segundo Barro, quando eles comunicaram a decisão ao Bardi, ele os indagou porque não um cineasta brasileiro, causando grande estranhamento pois eles não conheciam nenhum. Sendo assim, Bardi fez a sugestão do nome de Alberto Cavalcanti, pairando a sensação de que a “enquete” era apenas pretexto para uma indicação premeditada⁶.

Durante sua estadia em São Paulo - ministrando o curso Cinema como forma de arte - Cavalcanti foi apresentado - por Francisco Matarazzo Sobrinho - à Franco Zampari, Adolfo Celi e Ruggiero Jacobbi, que estavam diretamente envolvidos com a gênese Vera Cruz. Diz Cavalcanti sobre as tratativas de sua contratação:

O senhor Franco Zampari convidou-me, então, para dirigir um filme no Brasil, com a condição de, antes da filmagem, orientar o trabalho do senhor Adolfo Celi que, conforme já fora decidido, seria o diretor do primeiro filme da empresa (...). Foi-me, então, proposto que viesse ao Brasil, como produtor geral da Companhia, por um período de 4 anos⁷.

Quando Cavalcanti desembarca em São Paulo, dessa vez para assumir o cargo na Vera Cruz, Pietro Maria Bardi não disfarça sua contrariedade, como podemos conferir em correspondência a ele enviada:

Meu caro Cavalcanti:

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

Atenciosamente

Pietro Maria Bardi (diretor)⁸.

Subtenda-se que o “espírito provinciano” ao qual Bardi referia-se, era o “espírito” Vera Cruz. Nada mais ofensivo do que ser provinciano em um momento em que tudo o que se desejava era ser cosmopolita.

6 Máximo Barro em depoimento à autora em 16 de novembro de 2006.

7 CAVALCANTI, Alberto. In: VALENTINETTI, C.; PELLIZZARI, L. *Alberto Cavalcanti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996, p.159.

8 MASP, Biblioteca. Correspondência expedida. São Paulo, 5 janeiro de 1950.

*

Um dos primeiros desafios enfrentados pela nascente cinematografia, que pretendia revolucionar a tímida produção nacional, foi a carência de mão de obra qualificada, algo que fez com que Cavalcanti arregimentasse um grupo de profissionais “internacionais” pois - segundo suas palavras, ele: “não queria uma maioria de ingleses, ou de franceses, ou de italianos, que influiriam no sentido dos filmes numa direção ou noutra”.⁹

A tais estrangeiros comumente denominados como o grupo de “Cavalcanti”, somou-se o time dos “italianos”. Dentre esse grupo de profissionais Adolfo Celi desempenhou um papel essencial, tanto no TBC quanto na Vera Cruz. Formado em direção pela Accademia Romana di Silvio D’Amico, Celi passava uma temporada na Argentina - graças a sua atuação no filme Emigrantes (FABRIZI, 1948) - quando o cenógrafo Aldo Calvo sugere seu nome à Zampari, que o contrata para assumir o cargo de diretor artístico do TBC. Celi foi um dos principais vetores da presença de uma cúpula italiana - tanto no TBC quanto nos estúdios Vera Cruz - pois convidou alguns colegas da Accademia Romana para virem trabalhar no Brasil. O primeiro deles foi Luciano Salce; em seguida veio Flaminio Bollini Cerri e finalmente, já para trabalhar como roteirista na Vera Cruz, Fabio Carpi.

(Fig. 04)

Durante vários anos busquei encontrar algum remanescente desse grupo de italianos. Finalmente, em 2012 durante uma temporada na Europa, consegui encontrar Fabio Carpi com quem, desde então, venho estabelecendo um diálogo fecundo. Sobre sua vinda para a Vera Cruz, ele relatou-me que, devido à escassez de roteiristas locais, seu grande amigo Flaminio Bollini lhe propôs cruzar o Atlântico. Na época ele atuava como crítico cinematográfico do jornal L’Unità, de Milão e como colaborador do diretor Dino Risi (1916-2008). Carpi foi o primeiro italiano a retornar à Itália onde prosseguiu próspera carreira como diretor, escritor e roteirista.

*

Voltemos à Vera Cruz, nesse contexto de “fundação” de uma cinematografia nacional - inspirada no modelo de *studio system* norte americano -, os filmes italianos despontavam aqui como inspiração artística. Alberto Cavalcanti (em entrevista publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo* em 1949) afirmava que o cinema italiano era “um dos melhores do mundo”, citando De Sica, Lattuada e Blasetti - e o filme *Ladri di bicicleta* - como suas grandes fontes de inspiração¹⁰. Nesse sentido Eliane Lage - atriz dos estúdios Vera Cruz - relatou que foram justamente os filmes italianos realizados no pós-guerra impulsionaram Zampari e Ciccillo a fundar os estúdios em São Bernardo¹¹.

9 CAVALCANTI, A. *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1977, p. 250.

10 *O Estado de São Paulo*, 1 de outubro de 1949.

11 Em depoimento à autora.

Engrossando esse diálogo entre cinematografia italiana e brasileira, o primeiro filme da Vera Cruz *Caiçara* (Celi, 1950) - quando exibido no Festival de Cannes em 1951 - foi comparado ao filme *Stromboli* de Rossellini. Sem mencionar que na imprensa brasileira Eliane Lage era comparada à Ingrid Bergman. O crítico Novais Teixeira, enviado pelo jornal *O Estado de São Paulo* ao Festival, mencionava a associação instaurada entre os dois filmes, algo que - do seu ponto de vista - havia prejudicado o impacto de *Caiçara*. Segundo suas palavras: “Ao falar do argumento, recordou-se aqui, sem exceção, a semelhança dos cenários de Vulcão¹² e *Stromboli* (...). Dai que não lhe reconheçam originalidade”¹³.

*

(Fig. 05)

A revista romana *Cinema* - em abril de 1951 - estampava matéria assinada por Francesco Biagi, noticiando a decisiva atuação de italianos no cinema brasileiro: “Em 1950 foram produzidos no Brasil cerca de 20 filmes: uma cifra verdadeiramente notável para um país que apenas há poucos anos iniciou uma atividade própria no vasto e difícil campo da produção cinematográfica”.

Biagi qualificava produções nacionais como sendo “combinações ítalo-brasileiras” - enfatizando a presença de “muitos técnicos, diretores e produtores italianos”. O filme *Caiçara* (Celi) era mencionado como sendo “a primeira película brasileira que saía dos limites nacionais”. Algo que não o isentava de ser meramente “um pretexto para fazer-se ver” o Brasil graças aos elementos folclóricos, resultando assim numa abordagem “turística” e num filme considerado “sem consistência”.

*

No Brasil, ao acompanhar a imprensa durante os anos de funcionamento da Vera Cruz, nos é possível perceber que o envolvimento dos italianos com o cinema nacional, gerou uma série de polêmicas e intrigas, impulsionadas em grande parte pela saída de Alberto Cavalcanti da Companhia, ou seja, em 1951. Uma das possíveis causas desse rompimento teria sido seu desentendimento com dirigentes da empresa, comumente designados como os “italianos” (isto é, os irmãos Carlos e Franco Zampari).

É dado o momento de situar que essa convivência - propiciada pela Vera Cruz - foi extremamente conflituosa; sendo por vezes inclusive atribuída aos italianos a culpa do malogro da industrialização do cinema brasileiro. Nos idos 1950, pairava na imprensa um tom de defesa à Cavalcanti e ataques à Companhia e consequentemente, à nacionalidade de sua cúpula. Esse foi o tom assumido, por exemplo, no artigo publicado pela revista *Anhembi* (em março de 1951):

12 «Volcano» (DIETERLE, 1950).

13 *O Estado de São Paulo*, 5 de maio de 1951.

(...) retirou-se daquela empresa paulista um grande cineasta brasileiro – Alberto Cavalcanti. Que razões ocultas, que eventos misteriosos, que conjunto de circunstâncias desconhecidas teriam levado de um lado, a “Vera Cruz” a romper com o seu produtor, um elemento do mais alto valor nesta fase de reerguimento do cinema brasileiro (...)

Se as causas do rompimento não eram devidamente mencionadas, os “erros graves” eram elencados - sendo assim de acordo com a referida matéria - a Companhia havia se organizado atabalhoadamente:

cumulando seus quadros com gente medíocre, incompetente e, por vezes, intelectualmente desonesta e totalmente ignorante da cozinha cinematográfica. Nem por isso, deixaram esses elementos de atuar na execução de “Caiçara”, principalmente no que tange à sua estrutura intelectual¹⁴.

É importante frisar que a equipe “intelectual” de *Caiçara* englobava italianos, desde o diretor Adolfo Celi, passando pelo diretor de produção Carlo Zampari; o roteirista Ruggero Jacobbi e pelo cenografista Aldo Calvo.

Dois anos depois de sair da Companhia, Cavalcanti faz referência direta à nacionalidade imperante na Vera Cruz no artigo sugestivamente intitulado “Italianos no Cinema Brasileiro” (igualmente publicado na revista *Anhemi*) onde expõe sua opinião - nem sempre positiva - sobre a atuação desse grupo na Vera Cruz:

Quando fui convidado por elementos italianos, dirigentes da Companhia Vera Cruz, para ser produtor geral desta firma, cuidadosamente escolhi especialistas de diferentes nacionalidades, para que um estilo brasileiro pudesse nascer livremente, sem influências de uma maioria.

Ele reconhecia que “pequenos técnicos” e “operadores especializados”, na sua maioria italianos, estavam contribuindo para “treinar elementos nacionais” e auxiliado a manter espírito profissional e disciplina nas equipes de filmagem. Em contrapartida, atacava a “incapacidade diretorial” e a “inexistência de um sério controle de produção”.

Como nesse período a presença dos italianos na “indústria” de cinema extrapolava os limites da Vera Cruz e expandia-se para outros estúdios nascentes, ele ampliava sua crítica a um dirigente de outro estúdio:

Um dos tipos mais curiosos entre os elementos italianos na indústria cinematográfica paulista, é a de um “ex-autista”, ou chofer dos estúdios de Cinecittá, em Roma, que chegando ao Brasil, apresentou-se como produtor e ex-assistente de Rossellini e conseguiu, de uma das famílias mais abastadas, o apoio financeiro necessário para a construção de estúdios e produção de filmes.

Embora ele não nomeie quem é esse “tipo” é possível concluir que Cavalcanti

referia-se à Mario Civelli que, juntamente com Marinho Audrá, fundou em São Paulo a Companhia Cinematografia Maristela. Voltando aos ataques à Vera Cruz dizia Cavalcanti:

Graças a um homem de negócios autoritário, na Vera Cruz, cinco ou seis jovens italianos, cujas credenciais no cinema da península são bastante vagas, e em todo caso não incluem nenhum trabalho de direção cinematográfica, conseguiram a tarefa de dirigir filmes e é preciso confessar que o resultado até agora não tem sido dos mais felizes.

Alimentando ainda mais a polêmica instaurada, o crítico Benedito J. Duarte mencionava a ausência de Cavalcanti no concurso de roteiros – realizado no âmbito dos festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo –, sugerindo conhecer rumores contrários ao ex-produtor dos estúdios: “Houve, mesmo os costumeiros comentários maldosos das rodinhas ítalo-brasileiras do ‘Nick Bar’(...)”¹⁵.

Em sua autobiografia *Tudo em cor de rosa* - publicada nos anos 1970 - Yolanda Penteadado faz menção ao clima “conspiratório” instaurado entre profissionais italianos e brasileiros. Na época ela já se encontrava divorciada de Ciccillo e preservava estreitos laços de amizade com Cavalcanti:

Quando vi que as coisas na Vera Cruz estavam ficando pretas para o Alberto, e que os italianos, donos do dinheiro, tinham chamado o maior advogado talvez do Brasil, percebi que contra essas duas coisas, o meu amigo Alberto não tinha defesa. Além do mais, fizeram uma campanha contra ele muito grande e bem planejada, eram um verdadeiro clã¹⁶.

Nos dias atuais fica difícil desvendar o que Yolanda subentendia com suas palavras, inclusive porque os “italianos” não eram os capitalistas detrás do empreendimento. Além disso, é notável que o atrelamento de Ciccillo na Vera Cruz seja escassamente mencionado. Ainda segundo a avaliação de Yolanda, Cavalcanti teria sido ingênuo ao aceitar a empreitada.

Ora, os italianos prometeram tudo, e ele veio embarcado pelo amor ao Brasil, por fazer cinema no Brasil, porque Alberto, embora seja um homem genial, é no fundo uma criança. E acredita em todos, e não pode ser assim.¹⁷

Em entrevista publicada pela revista francesa *Écran* (1974), Cavalcanti afirmava que a “colônia italiana majoritária” havia acabado com o equilíbrio por ele almejado¹⁸.

15 DUARTE, B.J. “Cavalcanti em São Bernardo”, Homenagem a Alberto Cavalcanti, Filmoteca do MAM, SP. Abril/Maio de 1956, s.p.

16 PENTEADADO, Y. *Tudo em cor de rosa*. São Paulo: Ed. da Autora, 1977, p.251.

17 Idem, p.253.

18 CAVALCANTI, A. op. cit., p. 250.

*

Na década subsequente à fundação da Vera Cruz, mais precisamente em 1963, era lançado o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* de autoria do cineasta ícone do cinema novo - Glauber Rocha -, cuja proposta revisionista aniquilava o legado da Companhia. Somam-se exemplos de críticas aos italianos, segundo ele, “aqui aportados às dúzias, como assistentes de Rossellini”¹⁹: “Na Vera Cruz havia burrice, auto suficiência e amorismo. Era pecado falar em Brasil; os diretores italianos mandavam à cena o que um escritor italiano Fabio Carpi, redigia. (...)”²⁰.

Para Glauber, Franco Zampari era simplesmente um: “italiano que protegia os italianos”²¹ e o roteirista Fabio Carpi um “escritor italiano que sabia mal português”²²:

*Não se trata de racismo, mas a oportunidade dada a Adolfo Celi, Ugo Lombardi, Alberto Pieralisi, Luciano Salce, Gianni Pons, Ruggero Jacobbi, Fabio Carpi, Tom Payne, Flaminio Bolini Cerri - eis os diretores dos filmes da Vera Cruz, onde apenas brasileiros como Lima Barreto, Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré dirigiam*²³.

Para Glauber esses estrangeiros, tiraram a oportunidade de cineastas nacionais que, segundo suas palavras “fariam melhores filmes, mais populares e mais brasileiros, do que os melodramas anticomerciais e pretensiosos”²⁴ realizados pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

Segundo sua análise, Cavalcanti deveria ter imposto a condição de usar apenas diretores brasileiros algo que “com certeza, faria a Vera Cruz vingar”.

Sobre o destino dos italianos finda a Vera Cruz, diz Glauber:

*Salce, Carpi receberam as dívidas e zarparam; Bolini Cerri, que andou imitando a televisão policial americana em Na senda do Crime, fez um pouco de teatro e sumiu, Pieralisi ficou por aqui, fazendo comédias de segunda. Ugo Lombardi virou iluminador (...)*²⁵.

A juventude de Glauber - e seu desejo de implantar uma nova linguagem cinematográfica - fez com que ele fosse implacável com esse grupo de estrangeiros que tiveram a oportunidade de produzir cinema em condições até então inéditas no Brasil.

Alberto Calvacanti, em entrevista à revista *Anhembí* (previamente citada), assume que tal oportunidade oferecida aos “jovens estrangeiros” causou

19 ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 71.

20 Idem. pp. 71- 72.

21 Idem, p. 77.

22 Idem, p.80.

23 Idem. p.77.

24 Idem, p.77.

25 Idem, p.82.

“entre os postulantes brasileiros na indústria de cinema”, certo ressentimento. Finalizando em tom profético ele dizia: “só virão a sobreviver e a passar as fronteiras, aqueles que realmente o merecerem, brasileiros ou não”²⁶.

*

Tendo em vista tais considerações é possível situar que há uma tendência crítica que considera que os “estrangeiros”, por desconhecerem a cultura brasileira, foram, em grande parte, culpados pelo insucesso da Companhia. Tal juízo de valores atravessou décadas e instaurou uma certa tendência em analisar a cinematografia da Vera Cruz por esse viés.

Nos anos 1970 o crítico literário Antonio Candido de Mello e Souza contestava tal postura em sua arguição proferida na defesa de tese da historiadora Maria Rita Galvão, defendida na Universidade de São Paulo²⁷:

Eu fiquei espantado, lendo o seu trabalho, da acusação de estrangeirismo que pesava o tempo todo em relação a esses filmes, sem razão nenhuma. Os técnicos eram italianos, os montadores eram ingleses, mas os filmes são muito brasileiros. Penso que é um preconceito achar que existe uma coisa mais brasileira que a outra porque é desse ou daquele lugar do País, porque o sujeito chama Zampari em vez de chamar Silva. (...). No seu trabalho, a sra. talvez devesse ter indagado se eles atingiram aquele limiar, a partir do qual, além da sua dimensão de classe, eles (os valores) adquirem certa dimensão universal²⁸.

*

Antonio Candido nomeou um aspecto velado nesse percurso crítico da presença dos italianos (ou dos estrangeiros em linhas gerais) nas telas brasileiras: “preconceito”. Seis décadas passadas e devidamente atenuadas possíveis mágoas e combates nos é possível refletir o legado da Companhia Cinematográfica Vera Cruz extrapolando oposições dicotômicas; assim poderemos anistiar os italianos e refletir porque hoje – no limiar do século XXI – ainda não possuímos uma indústria de cinema nacional.

26 *Anhembí*, n. 35, out 1953, p. 400.

27 GALVÃO, M. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Tese defendida na FFLCH USP em 1975.

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



Fig. 1 Fachada da Companhia Cinematográfica Vera Cruz/© Autor Desconhecido, aproximadamente 1952/ Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal São Paulo.



Fig. 2 Fotografia de Francisco Matarazzo Sobrinho/© Autor Desconhecido, aproximadamente 1950/ Arquivo Histórico Wanda Svevo /Fundação Bienal São Paulo.



Fig. 3 Fotografia de Alberto Cavalcanti/© Autor Desconhecido/Panfleto de divulgação Museu de Arte de São Paulo/São Paulo, 9 de outubro 1952/Acervo Biblioteca do MASP.

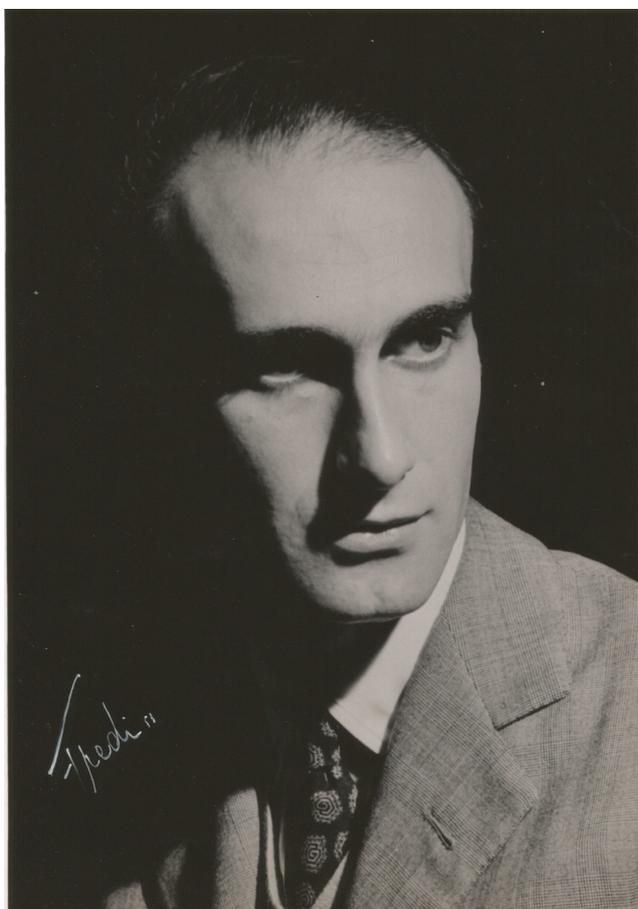


Fig. 4 Fotografia de Fábio Carpi/Fotógrafo: Fredi Kleemann, 1951, São Paulo/Acervo pessoal da autora.

LETTERA DAL BRASILE

BOCCIATO A PUNTA DEL ESTE
CAIÇARA VA A CANNES

progetto di ridurre per lo schermo il libro di Desmond Young *The Desert Fox* («La volpe del deserto»), basato sulla vita del generale nazista Rommel. Johnson è accusato di voler procedere a una esaltazione del maresciallo tedesco: a sua discolpa, egli cita una dichiarazione fatta nel 1942 dal "premier" inglese Churchill: «Abbiamo in Rommel un audace ed esperto avversario, e mi sia concesso dirlo pur attraverso il turbine della guerra». Johnson afferma inoltre che, pur non essendo un genio intellettuale (sic), Rommel partecipò all'attentato contro Hitler e venne "fatto fuori" dalla Gestapo. Ma il produttore sembra dimenticare che Rommel fu uno dei più accaniti fautori dell'imperialismo militarista prussiano, e che la sua opposizione al regime non fu certo dettata da amore per la libertà, ma proprio dalla sua mentalità imperialista, prussianistica e tipicamente "junkers". La RKO ha intanto presentato *Payment on Demand* di Curtis Bernhardt, in cui il tema del divorzio è trattato con scarsa sincerità. Il film riconferma peraltro le qualità di Bette Davis, la quale, dopo la parentesi notevolissima di *All About Eve* («Eva contro Eva») sembra essere tornata ai ruoli di "donna da offrire". Assai più importante appare *Fourteen Hours* di Henry Hathaway, basato su una vicenda di suicidio realmente avvenuta alcuni anni orsono. Hathaway è ritornato alla maniera che aveva adottato in precedenti opere a carattere "cronachistico". Bosley Crowther del *New York Times*, ravvede in *Fourteen Hours* l'influenza dei film italiani, da *Paisà* a *Ladri di biciclette*. Un altro film, pure della Fox, mi sembra degno di menzione. Si tratta di *The 12th Letter*, diretto dal viennese Otto Preminger, interpretato da Charles Boyer (particolarmente efficace) e da Linda Darnell, e ricavato dal celebre film di Clouzot *Il Corvo*. La Warner Bros ha proiettato *Storm Warning*, diretto da Stuart Heisler. La vicenda espone, con effetti drammatici sapientemente congegnati, alcuni particolari della sordida attività del Ku Klux Klan.

John Huston e Sam Spiegel, soci della nuova casa di produzione Horizon, hanno interpellato Laurence Olivier e Vivien Leigh in merito a una trilogia che Huston intende realizzare, per la regia di Garson Kanin, Billy Wilder e sua, su brani della antologia *Presenting Moonshine*. Pare che le trattative siano a buon punto: Olivier e la Leigh saranno associati alla produzione quali attori, mentre i tre film della trilogia saranno diretti rispettivamente da Huston, Kanin e Wilder. Frattanto sono partiti, alla volta dell'Irlanda, John Wayne e il presidente della Republic Pictures Herbert J. Yates. In Irlanda, l'attore interpreterà un film di John Ford, intitolato (almeno per ora) *The Quiet Man*. E' la prima volta, dai tempi di *The Informer* («Il traditore») che Ford ritorna a girare nel suo paese d'origine. A Roma, invece, si recherà fra poco l'ex-regista della Garbo, Clarence Brown, per dirigerci *When in Rome* (MGM). Speriamo che la "città eterna" sia trattata con il dovuto rispetto.

GIORGIO N. FENIX

174

NEL 1950 sono stati prodotti in Brasile circa venti film: una cifra davvero ragguardevole per un paese che soltanto da pochi anni ha iniziato una attività propria nel vasto e difficile campo della produzione cinematografica. Nascono case di produzione, combinazioni italo-brasiliane (a Rio de Janeiro e a San Paolo si trovano molti tecnici, registi e produttori italiani) ma, alla resa dei conti, non è ancora uscita un'opera tale da imporsi all'attenzione internazionale. Abbiamo visto recentemente, a Rio, il film *Caiçara* (1950) e un vecchio film Iracema. Entrambi hanno avuto un largo appello italiano.

Caiçara rappresenterà il Brasile al Festival di Cannes. E' la prima pellicola brasiliana che esce dai confini nazionali per andare ad una grande competizione europea. Organizzato su serie basi industriali, senza economia (riportiamo a puro titolo di cronaca questa voce efficace: il film sembra sia costato semmai "civoli", equivalente a quasi 125 milioni di lire; di solito tutti gli altri film vengono realizzati con 1000 "civoli" e cioè con poco più di 20 milioni), prodotto e supervisionato da Alberto Cavalcanti, scritto e diretto da Adolfo Celli, il film racconta una storia piuttosto trita. Una povera e bella ragazza, figlia di lebbrosi, sposa, per uscire da un orfanotrofio, il ricco proprietario d'un cantiere di barche, violento e brutale. L'azione si svolge su una isoletta del litorale paulista, in un mondo primitivo con sentimenti primitivi, lontano dalla città; in questa isoletta la giovane sposa non trova l'agognata libertà, ma una seconda prigione. Attorno a lei ruotano diversi uomini: uno dei quali lascia affogare, in un giorno di tempesta, il marito della protagonista che alla fine trova l'amore in un giovane marinaio. La storia è un pretesto per "farci vedere" molto Brasile; il film è pieno di elementi folcloristici: dalle

danze locali (macumbé e congô) alle preghiere esotiche. Pertanto il dramma della donna risulta sovrappiù dalle eccessive annotazioni "turistiche": solo a brevi intervalli affiora e prende una certa consistenza. I personaggi sono appena disegnati, quasi a macchia secca, mancano di una logica psicologica e rimangono perciò avulsi dal resto del film.

L'influenza della scuola francese è evidente in tutto il film: la recitazione di Carlos Vergueiro ricorda quella di alcuni altri attori. Eliana Lage ha un volto intelligente ed è quasi sempre brava (se si toglie qualche incertezza nella recitazione all'inizio del film), discreto Pereira de Almeida è un tantino giugone. Carlos Vergueiro, la fotografia di Chico Poole è, nel complesso, assai bella. *Caiçara* è, a tutt'oggi, il migliore film brasiliano.

Iracema di Vittorio Cardinale è costato, dalla critica locale, un buon film. In verità non lo è, e ricorda i tempi dei muti. Gli attori sono Ilka Soares e Mario Bruni.

E adesso qualche notizia sulle ultime novità del cinema brasiliano. A San Paolo si sorta una nuova grande società, la "Mestrelha", che sotto la direzione artistica di Ruggiero Jacobini (la produzione è affidata a Mario Cavelli), ha terminato *Processo di Anita*, desunto dall'omonimo romanzo di Mario Donato, che ha ottenuto un buon successo librario nel 1949 in Brasile. Sempre a San Paolo, sono finite le riprese di *Terra è sempre terra* per la regia di Tom Payne, con Marisa Prado e Mario Sérgio, il marinaio di *Caiçara*. Continua la lavorazione del primo film brasiliano a disegni animati ed a lungo metraggio *Saltina Amazonica*. A Rio la "Nova Terra" ha portato a termine *Meu dia chegou*, un commedia brillante per la regia di G. Talamo.

FRANCESCO BIANCHI

Eliana Lage e De Almeida in *Caiçara*: film diretto da Adolfo Celli con la supervisione di Cavalcanti. Già proiettato a Punta del Este, questo film rappresenterà il Brasile a Cannes.



Fig. 5 Reprodução revista Cinema, Roma, n.59, 1 aprile 1951/Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall.