

ISBN 978-85-63497-01-7



9 788563 497017



Patrocínio



Realização

Ministério da
Cultura



RE
TROS
PECTIVA **CINEMATOGRAFICA**
MARISTELA

Retrospectiva Completa + Debates +
Homenagem



Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam

2 a 14 de agosto - RJ | 3 a 14 de agosto - SP | 16 a 28 de agosto - DF

**RE
TROS
PECTIVA** **CINEMATOGRÁFICA**
MARISTELA

A programação audiovisual do Centro Cultural Banco do Brasil busca estimular a reflexão e permitir ao cidadão brasileiro o contato com obras universais e atemporais. As mostras retrospectivas têm sido um compromisso com a revisão e valorização de produções que possam contribuir para uma melhor compreensão das diferentes propostas que constroem a história da cinematografia nacional e de outros países.

Com a mostra Retrospectiva Maristela, o CCBB reafirma esse compromisso, viabilizando a exibição das principais produções da Companhia Cinematográfica Maristela e permitindo a visão de um conjunto de filmes significativos do cinema nacional da década de 1950, que, durante anos, permaneceram inacessíveis ao grande público. Com a publicação de catálogo e realização de debates e homenagens, colabora ainda para a reflexão sobre a experiência de criação e manutenção de um grande e moderno estúdio cinematográfico no país, em um período de efervescência econômica, social e cultural.

Ao patrocinar a mostra, o Banco do Brasil contribui para a reflexão sobre a memória e a história do cinema brasileiro, trazendo uma de suas experiências mais ricas e ainda pouco conhecidas do público, que vai poder apreciar obras dos mais diferentes gêneros e estilos, estreladas por alguns dos atores e atrizes outrora mais queridos das nossas telas.

Centro Cultural Banco do Brasil



Pagano Sobrinho cantando "Terreque, terreque", samba de Adoniran Barbosa, Avaré e Antônio Rago, no número musical final de *Vou te contá...*

Retrospectiva Cinematográfica Maristela

coordenação editorial
TELA BRASILIS

textos
RAFAEL DE LUNA FREIRE

projeto gráfico e diagramação
JOÃO MARIO GOULART

revisão de textos
RACHEL ADES

ISBN: 978-85-63497-01-7

Impresso na Gráfica Stamp, Rio de Janeiro, julho de 2011.

Verifique a classificação indicativa de cada filme.

CCBB RJ - Rua Primeiro de Março, 66 – Centro/RJ

Informações: (21) 3808-2020 - [twitter/ccbb_rj](https://twitter.com/ccbb_rj) - bb.com.br/cultura

CCBB SP - Rua Álvares Penteado, 112 – Centro/SP - Próximo às estações Sé e São Bento do Metrô.

Informações: (11) 3113-3651 / 3113-3652 - [twitter/ccbb_sp](https://twitter.com/ccbb_sp) - bb.com.br/cultura

CCBB DF - SCES, Trecho 2, Conjunto 22 – Brasília/DF – Ônibus gratuito. Verifique horários e locais de saída.

Informações: (61) 3108-7600 – twitter.com/ccbb_df - bb.com.br/cultura

SAC **0800 729 0722** / Ouvidoria **BB 0800 729 5678** / Deficiente Auditivo ou de Fala **0800 729 0088**

SUMÁRIO

Quem ou o que foi a Maristela	8
O contexto	10
A trajetória da Maristela	13
Os filmes	24
Resgate da memória da Maristela	39
Fichas técnicas	41
Maristela em imagens	47
Agradecimentos	55
Créditos	56



**QUEM OU
O QUE FOI A MARISTELA?**

A Cinematográfica Maristela foi uma companhia produtora de filmes criada em São Paulo, em agosto de 1950, que, até o encerramento de suas atividades, oito anos depois, produziu e coproduziu mais de duas dezenas de longas-metragens.

De um modo geral, a Maristela entrou para a História como mera coadjuvante do que se convencionou chamar de “cinema industrial paulista dos anos 1950”, cujo principal símbolo e indiscutível protagonista teria sido a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. À sombra do estúdio responsável por premiadas superproduções nacionais como *O cangaceiro* (dir. Lima Barreto, 1953) ou *Sinhá Moça* (dir. Tom Payne, 1953), empresas como a Multifilmes ou a Maristela vêm sendo encaradas simplesmente como reproduções, em menor escala e sem a opulência da mais famosa (a Vera Cruz), das mesmas opções e escolhas, simplesmente repetindo seus erros e ilusões.

Além disso, segundo uma visão igualmente simplista, mas extremamente recorrente, o cinema brasileiro da década de 1950 é geralmente encarado sob a ótica de três grandes núcleos completamente distintos e apartados: o grandioso apogeu e o retumbante fracasso da Vera Cruz em São Paulo; o auge do sucesso das então famigeradas chanchadas cariocas da Atlântida, de *Carnaval no fogo* (dir. Watson Macedo, 1950) a *O homem do Sputnik* (dir. Carlos Manga, 1959); e a emergência do Cinema Independente de Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Alex Viany e outros, heroicos precursores do Cinema Novo dos anos 1960.

Teríamos, enfim, um projeto ambicioso e fracassado, um gênero desprezioso e desprezado, e a semente de uma revolução futura. Nesse contexto, onde a Maristela se encaixaria? Apenas repetindo o primeiro, recusando o segundo e sendo superado pelo último? A realidade não é tão simples. Antes de tudo, para entender melhor a trajetória histórica da Companhia Cinematográfica Maristela é necessário delinear o contexto de seu surgimento na passagem para a década de 1950.



Logomarca da Maristela e, na outra página, Mesquitinha em *Simão, o caolho*.

O CONTEXTO

A consolidação do cinema sonoro no Brasil, na primeira metade dos anos 1930, exigindo mais cuidados técnicos, impondo orçamentos mais elevados e elegendo o estúdio como local imprescindível para a filmagem ficcional, resultou na interrupção das modestas e dispersas iniciativas locais de produção anteriores e no estímulo à concentração das atividades cinematográficas nos estúdios que vieram a ser criados na então Capital Federal do país, o Rio de Janeiro.

Enquanto a produção de longas-metragens sonoros ficou quase totalmente restrita aos estúdios cariocas da Cinédia (de Adhemar Gonzaga), da Brasil Vita Filme (de Carmen Santos) ou da Sonofilms (de Wallace Downey e Alberto Byington Jr.), as demais regiões do país, incluindo São Paulo, o estado mais rico da Federação, passaram a ter sua produção cinematográfica restrita a cinejornais e filmes documentários – em grande parte de encomenda ou propaganda, a chamada “cavação” –, vivendo o que viria a ser descrito como um verdadeiro “marasmo” no campo do cinema nas duas décadas seguintes, particularmente em relação ao cinema ficcional. Houve pelo menos uma iniciativa que tentou contornar essa situação: a criação da Companhia Americana de Filmes no final dos anos 1930, que contava com o financiamento de empresários, banqueiros e fazendeiros paulistas – além de ações populares vendidas a incautos – para a construção de um estúdio e importação de equipamentos. A empresa revelou-se um grande fracasso, tendo jamais concluído suas instalações, produzindo apenas um filme – *Eterna esperança*, de Leo Marten, lançado em São Paulo em 1940, e que ficou apenas dois dias em cartaz no Rio em 1941 – e entrando em falência pouco depois.

Ana Esmeralda em
Quem matou Anabela?



Restrito a um então reduzido mercado exibidor dominado quase exclusivamente pelo filme norte-americano; sem contar com grandes capitais que sustentassem uma produção contínua cujo retorno financeiro era pequeno, lento e esparso; crucialmente dependente de equipamentos e insumos caros e importados; e dotado de uma mentalidade que via como único modelo para o “verdadeiro Cinema” a linguagem clássica-narrativa e o modo de produção hollywoodianos, o meio cinematográfico brasileiro encontrava-se no início dos anos 1940 em grave crise econômica e em completo descrédito artístico e social. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) acentuou ainda mais esses problemas – como as dificuldades de importação de filme virgem, produtos químicos e equipamentos –, mas o final do conflito testemunhou uma real mudança neste cenário. Esse momento foi bem descrito pelo crítico e cineasta Carlos Ortiz:¹

A partir do armistício, em 1945, [...] a Cinelândia abarrotou-se de filmes de todas as procedências: franceses, ingleses, italianos, húngaros, tchecos, poloneses, soviéticos, suecos, e até mesmo árabes e japoneses. Alguns filmes argentinos e mexicanos trazem às nossas telas a mensagem de nossos vizinhos latino-americanos.

Habitados a ver unicamente ou quase só filmes americanos, calcados no mesmo padrão e sob os mesmos moldes dos intangíveis tabus do *Code Production* de Hollywood, a princípio o público ficou surpreso e estatelado diante da inundação de fitas de todas as origens, nas línguas mais diversas, nas técnicas mais disparatadas, abordando os temas mais desconhecidos e desconcertantes.

Foi então que adquirimos uma consciência viva de que nem só Hollywood fazia cinema. E nem sequer fazia, a despeito de todo o seu aparato técnico, o melhor cinema.

Num contexto de crescente valorização do “realismo cinematográfico” e do “filme artístico”, as alternativas ao ramerrão hollywoodiano tiveram aceitação cada vez maior no Brasil, especialmente dentre uma nova geração de críticos e intelectuais que passava a se interessar crescentemente pela sétima arte, passando a sugerir um caminho de filmes de baixo orçamento e grande qualidade artística, que se opunha à visão anteriormente generalizada de que cinema era necessariamente uma “arte cara” que não permitia economia.

¹ ORTIZ, Carlos. *O romance do gato preto: história breve do cinema*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, s.d. [1953], pp. 182-3.

Por outro lado, o pós-guerra também significou uma grande expansão do circuito exibidor nacional e um aumento extraordinário dos lucros de grandes exibidores (como o era Luiz Severiano Ribeiro com sua Companhia Brasileira de Cinemas, CBC) e dos novos distribuidores (como Luiz Severiano Ribeiro Júnior tinha se tornado, com a União Cinematográfica Brasileira, UCB). Entretanto, essa ampliação do mercado também permitiu sua diversificação, com a entrada de novos agentes que, se opondo ao “duopólio” da exibição e distribuição (Serrador em São Paulo, Ribeiro no Rio), passaram a ser alcunhados de “independentes”.

Em relação à produção, o pós-guerra também verificou uma evolução nas bilheterias dos filmes nacionais. Num curto espaço de tempo o melodrama da Cinédia *O ébrio* (dir. Gilda de Abreu, 1946) e as comédias da Atlântida *Fantasma por acaso* (dir. Moacyr Fenelon, 1946) e *Este mundo é um pandeiro* (dir. Watson Macedo, 1947) alcançaram rendas surpreendentes, revelando a crescente aceitação das produções brasileiras pelo cada vez mais amplo público popular de cinema do Brasil.

Se o Brasil saiu da Segunda Guerra assumindo um novo papel na geopolítica mundial – estava do lado dos vitoriosos Aliados, mas sem a devastação sofrida pelos países europeus –, o país também desfrutava de uma inédita e privilegiada posição econômica. Esse otimismo com a crescente industrialização na continuidade da política de substituição de importações se refletia em todas as esferas do país, e foi descrito nas memórias do empresário Mário Boeris Audrá Júnior, o nome que estaria por trás da futura criação da Maristela: “O panorama do pós-guerra não poderia ser melhor em termos financeiros, mas no geral tudo estava por fazer”. Ainda assim, em todos os campos “o Brasil apresentava uma energia ilimitada e com excepcional conteúdo idealista”.²

Se anteriormente a comparação com as superproduções hollywoodianas motivava o humilhante desprezo diante do nosso cinema, frente à descoberta de filmes como o mexicano *Maria Candelária* (dir. Emilio Fernández, 1944), o italiano *Roma, cidade aberta* (dir. Roberto Rossellini, 1945) ou o inglês *O condenado* (dir. Carol Reed, 1947), a suposta mediocridade crônica do cinema brasileiro provocava crescente exasperação. Se a falta de dinheiro aparentemente deixava de ser o maior problema – pelos capitais passarem a ser abundantes ou por eles não serem mais o elemento principal –, qual era o motivo para o cinema brasileiro continuar restrito a “abacaxis” (como eram chamados os filmes que não eram fáceis de engolir)?³

² AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997, pp. 14, 17.

³ FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1951-1951)*. Tese de doutorado – Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, pp. 415-430.



Num contexto de valorização e incentivo ao desenvolvimento de uma “cultura cinematográfica”, a falta de bom gosto, inteligência ou honestidade passava a ser diagnosticada cada vez mais frequentemente como a principal razão para a “inexistência” de um cinema brasileiro digno de ser seriamente considerado, pelo menos pelas elites intelectuais e econômicas. O movimento amador no teatro brasileiro ao longo dos anos 1940 – simbolizado pelo grupo Os Comediantes e pelos diversos teatros de estudantes e universitários – seria o exemplo mais citado de como já era possível criar espetáculos que não “envergonhassem” o país e que estivessem “à altura” do que existia nos países mais avançados. Diante desse quadro, no final dos anos 1940 o cinema brasileiro passava não somente a ser possível como, também, viável; faltaria apenas honestidade, inteligência e coragem.

A TRAJETÓRIA DA MARISTELA

Em 1951, a companhia cinematográfica Juventus Filmes S.A., idealizada por Pietro Lanzillotti, anunciava para a imprensa o início de suas atividades, divulgando a filmagem da comédia dramática *Mulher do diabo*, a ser dirigida pelo “brasileiro nato” Milo Harbich, profissional de grande experiência no cinema alemão. O material de divulgação da empresa assinalava ainda que o empreendimento se sustentava em bases financeiras sólidas: “O maior acionista da Juventus Filmes S.A. é o Sr. Dirceu Pessoa Guerra, presidente do Conselho Fiscal da mesma, moço de 25 anos, dotado da maior visão comercial e industrial, e de uma capacidade produtiva invejável, conforme demonstra no cargo de Diretor-Presidente da Cia. Têxtil Prensagem Anglo-Brasileira.”⁴

Na outra página:
Henriette Morineau e Procópio Ferreira
em *O comprador de fazendas*

⁴ Carta de divulgação da Juventus Filmes S.A., jun. 1951 (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira).

Embora a Juventus Filmes e o longa-metragem *Mulher do diabo* – lançado em 1952, mas hoje dado como perdido – tenham ficado na poeira da História, sua menção é exemplar do efervescente contexto cinematográfico brasileiro do início da década de 1950. Além da possibilidade concreta de se criar o então “inexistente” cinema brasileiro pela primeira vez – o que animava o idealismo e a vaidade de muitos –, vislumbra-se na época também a impressão de que produzir filmes no Brasil tinha se constituído numa chance de viabilizar possíveis bons negócios. Realizar longas-metragens nacionais de qualidade e também lucrativos não parecia mais algo restrito aos idealistas e cavadores.

Assim, ao mesmo tempo em que empresários das comunicações investiram, em maior ou menor escala, na produção cinematográfica – por exemplo, Assis Chateaubriand nos Estúdios Tupi ou Rubens Berardo Carneiro da Cunha na Flama Cinematográfica –, pequenos produtores independentes surgiram “como cogumelos”, criando um complexo cenário de entusiasmo (pela abundância de planos e projetos) e exasperação (pelos frustrantes resultados artísticos e financeiros iniciais).

Dentre os jovens capitalistas atraídos pelo cinema estava Mário Boeris Audrá Júnior, mais conhecido como Marinho, o filho caçula de uma bem-sucedida família de empresários, com negócios que abarcavam serviços de transportes (Transportes Maristela S.A.) e principalmente ramo têxtil (Cia. Fabril de Juta Taubaté S.A.). A indústria têxtil paulista havia testemunhado um acelerado crescimento durante a Segunda Guerra Mundial em razão da política de substituição de importações, da elevação do preço do produto no mercado internacional e das exportações para mercados periféricos estrangeiros. Não surpreende, portanto, tanto a modesta Juventus Filmes quanto a mais ambiciosa Maristela terem sua sustentação financeira nesse ramo da indústria.

Como tantos outros amantes das artes naquele momento, Marinho, com menos de trinta anos de idade, estava entusiasmado com os célebres filmes neorrealistas italianos, vistos então como um “cinema maravilhoso, feito do nada, [...] não havia recursos técnicos e financeiros de nenhuma espécie”. Se o cineasta Roberto Rossellini tinha ensinado ser possível fazer cinema bom e barato, como escreveu Vinicius de Moraes em 1949, a nós, brasileiros, cabia aprender e aplicar esta lição.⁵

Buscando apoio, como tinha feito a Vera Cruz, no já prestigiado teatro brasileiro, Marinho convidou o jovem diretor teatral e crítico cinematográfico italiano Ruggero Jacobbi, representante de uma dissidência no seio do Teatro Brasileiro de Comédia (e, conseqüentemente, da própria Vera Cruz) para ajudá-lo na empreitada.

⁵ GALVÃO, Maria Rita. “Cinematográfica Maristela (Ltda. e S.A.)”. Cadernos de Pesquisa. São Paulo, n. 1, set. 1984, p. 8; *Filme*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, ago. 1949, p. 107.



Filmagens externas de
Presença de Anita,
com o produtor
Mário Civelli, ao centro,
de camisa branca.

Na página anterior,
José Mercaldi vai tomar
satisfações com Maria Vidal
em *Vou te contá...*



Jacobi, por sua vez, trouxe para o projeto seu cunhado, o dinâmico e igualmente italiano Mário Civelli. Como tantas outras iniciativas de burgueses paulistas no campo das artes no pós-guerra, a criação da Companhia Cinematográfica Maristela Ltda., em agosto de 1950, não deixava também de ser um caso de mecenato cultural, dispendo de dinheiro que Marinho tinha “sobrando”, mas com o objetivo e disposição de que essa aventura inicial se tornasse viável financeiramente e que lhe possibilitasse transformar-se, de fato, num verdadeiro produtor de cinema.

Entretanto, o entusiasmo realista de Marinho logo passou a ser acompanhado pela “absoluta euforia” que contaminou sua família, incluindo Alberto, seu irmão mais velho e principal liderança nas empresas da família Audrá. Assim, poucos meses depois, o modesto projeto inicial da produção de um primeiro filme barato, realizado em exteriores e com equipamentos e instalações alugadas (*Presença de Anita*, dir. Ruggero Jacobi, 1951) já tinha sido substituído pela ideia de construção de um grande estúdio e na transformação da empresa em Companhia Cinematográfica Maristela S.A., uma Sociedade Anônima com grande capital.

Esse crescimento imprevisto e desproporcional – coadunado com interesses imobiliários na oportunidade de compra do vasto terreno onde seriam construídos os estúdios em Jaçanã – foi obviamente acompanhado de dificuldades. Em abril de 1951, os críticos recém-admitidos Alex Viany, Carlos Ortiz e José Ortiz Monteiro

(os dois primeiros contratados como “cenaristas e assistentes de direção artística”, o terceiro como consultor jurídico) – juntamente com o crítico Marco Margulíes – apresentaram um relatório descrevendo a situação interna da Maristela, no qual propunham ações para organizar o estúdio. Esse “Relatório sobre a Cinematográfica Maristela S.A.” recomendava que a empresa não insistisse no filme de “caráter meramente comercial”, apontando a necessidade de filmes de “maior conteúdo” e com “temas de caráter nacional”. Apresentava ainda uma análise crítica de várias falhas encontradas na Maristela, entre as quais inúmeras deficiências de organização, pressa na elaboração dos argumentos e roteiros, e a falta de um plano comum e geral de redação e tratamento técnico. Em seguida, o texto listava inúmeras sugestões práticas para resolver esses problemas, embora grande parte delas girasse em torno de questões relacionadas à elaboração intelectual e artística das obras (sobretudo dos argumentos e roteiros), da adoção de melhores condições de trabalho para os funcionários, assim como medidas voltadas para facilitar as relações entre os funcionários brasileiros e estrangeiros, incluindo a padronização do vocabulário técnico e o estabelecimento do português como “língua obrigatória” dentro do estúdio.⁶

No mês seguinte foi a vez de Mathieu Adolphe Bonfati e Paul Alphonse Duvergé, criadores da recente firma prestadora de serviços Companhia Industrial Cinematográfica (CIC), redigirem um relatório sobre as instalações da Maristela. A CIC tinha alugado (e depois vendido) duas câmeras para a Maristela e realizado os serviços de som e laboratório para *Presença de Anita*. Em seu relatório – muito mais objetivo e detalhado tecnicamente do que o dos críticos brasileiros –, os profissionais franceses criticavam severamente a infraestrutura física dos estúdios localizados no então distante bairro de Jaçanã (a falta de saneamento, as ruas de terra batida, as péssimas instalações elétricas, a ausência de sonorização que obrigava a dublagem) e sugeriam um rígido sistema de trabalho com estimativas de custos realistas que permitiriam a viabilidade financeira da empresa, apontando a necessidade da produção anual de pelo menos oito longas-metragens para compensar os custos de instalação e manutenção da companhia.⁷

Entretanto, essa contenção, planificação e organização aparentemente não foram postas em prática. Pelo contrário, gastos desnecessários aumentavam, as despesas fixas cresciam e as dificuldades de organização das produções se ampliavam. Por outro lado, o entusiasmo pelo “surto” de cinema em São Paulo,

⁶ MARGULÍES, Marcos et al. *Relatório sobre a Cinematográfica Maristela Ltda.* São Paulo, 21 abr. 1951. Disponível em: <www.alexvianny.com.br>. Ver também: AUTRAN, Arthur. *Alex Vianny: crítico e historiador.* São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 56-7.

⁷ BONFANTI, Mathieu Adolphe; DUVERGÉ, Paul Alphonse. *Conclusions sur l'études des possibilités de production des installations des Studios Maristela à Jaçana, Estado de São Paulo*, s.d. [c1951] Documento do acervo da Cinemateca do MAM.

conforme o crítico Pedro Lima, vinha atraindo “pessoas de outras profissões e até sem nenhuma, aumentando a folha de pagamento, onerando o filme e realizando bem pouco.”⁸

Desse modo, para os cargos técnicos de maior responsabilidade, em vez de importar profissionais ingleses como a Vera Cruz, a Maristela acabou dando preferência à contratação de técnicos argentinos, entre os quais o diretor de fotografia Mário Pagés, o câmera Juan Carlos Landini e o montador José “Pepe” Cañizares.

Ainda assim, nos primeiros meses de existência da Maristela S.A. o panorama apresentado pelos jornais era dos mais animadores e aparentemente o estúdio caminhava de vento em popa. Essa extrema boa vontade da imprensa para com a Maristela poderia ser explicada pela contratação de alguns críticos para o departamento de roteiros, pelo “suborno” dos jornalistas com viagens, jantares e hospedagem em hotéis luxuosos, ou simplesmente pelo contagiante otimismo da época.⁹

Porém, em maio de 1951 estourou de vez a crise na Maristela, resultando em mudanças na direção da empresa e na demissão coletiva de vários funcionários, inclusive técnicos e operários que, atraídos de outros locais e empregos, “ficaram a ver navios”. Essa decisão motivou protestos de críticos e profissionais brasileiros, particularmente por meio da Associação Paulista de Cinema (APC), e, em junho, os recém-demitidos Carlos Ortiz, Alex Viany e José Ortiz Monteiro escrevem e publicam na imprensa uma “Carta aberta aos amigos do cinema brasileiro” reclamando das recentes ações do interventor Benjamin Finneberg, que privilegiaria os técnicos estrangeiros, enquanto aos técnicos brasileiros caberia o trabalho mais árduo e os menores salários (ou ainda a demissão). O abaixo-assinado se alinhava à campanha em defesa de um “Cinema do Brasil feito por brasileiros”, como diziam artigos inflamados dos jornais, alcunhando o trio de demitidos de “os três de Jaçanã” – expressão calcada na caça às bruxas anticomunista em Hollywood que resultara na colocação numa “lista negra” da indústria de nomes de dez diretores e roteiristas (chamados de “the Hollywood ten”) acusados pelo congresso de terem ligações com o Partido Comunista. Já no contexto brasileiro de extrema polarização imperialismo-nacionalismo, esses ataques xenófobos aos profissionais estrangeiros se explicavam, segundo Arthur Autran, tanto pela “confusão ideológica” dos críticos comunistas quanto à concorrência num mercado de trabalho cada vez mais restrito.¹⁰

⁸ LIMA, Pedro. Vamos imitar São Paulo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1952 (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira).

⁹ GALVÃO, op. cit., p. 15; CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 1950*. São Paulo: Panorama, 2002, pp. 57-9.

¹⁰ OTTONI, Décio Vieira. O abacaxi é grande demais. *Diário Carioca*, 25 jul. 1951 (Acervo Cinemateca do MAM); *Boletim da APC*, São Paulo, n. 2, mai. 1951 (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira); AUTRAN, op. cit., p. 58.

Amigo da família Audrá e imbuído da tarefa de sanar os problemas financeiros e administrativos da Maristela, o norte-americano Finneberg – ex-funcionário de distribuidoras de Hollywood no Brasil e acusado de ser homem de confiança de Luiz Severiano Ribeiro – havia substituído Marinho como Diretor-Superintendente da companhia, e o “pau pra toda obra” Mário Civelli também acabou sendo afastado do estúdio.

A imprensa apontou várias razões para a crise da Maristela e, conforme os interesses dos autores das matérias, o motivo estaria na contratação de técnicos estrangeiros, na presença de brasileiros “fanaticamente stalinistas”, na ignorância dos grandes capitalistas ou nos interesses escusos dos representantes dos trustes nacionais e estrangeiros. Porém, a causa mais frequentemente apontada para o estouro financeiro teria sido a “mania de grandeza” dos produtores paulistas.¹¹

Apesar dos anúncios da liquidação da Maristela, as produções já acertadas continuaram seguindo seu ritmo (*Suzana e o presidente*, dir. Ruggero Jacobbi, 1951 e *Meu destino é pecar*, dir. Manuel Peluffo, 1952). Além disso, o sucesso de público e de crítica de *O comprador de fazendas* (dir. Alberto Pieralisi, 1951) renovou as esperanças na empresa. Porém, do final de 1951 a meados de 1952, além de alugar o estúdio e equipamentos para produções independentes (*O Saci*, dir. Rodolfo Nanni, 1953 e *Areão*, dir. Camillo Mastrocinque, 1952), a Maristela produziu apenas *Simão, o caolho* (1952), dirigido pelo célebre Alberto Cavalcanti, que já havia se desligado da Vera Cruz e buscava trabalho. Essa comédia estrelada por Mesquitinha – nome encontrado como alternativa a Procópio (contratado pela Multifilmes) e Oscarito (preso à Atlântida) – não foi suficiente para resolver os problemas financeiros da empresa.

O fim da Maristela parecia iminente e Marinho, afastado da empresa, já tinha inclusive embarcado numa viagem de aprendizado cinematográfico à Europa. A analogia biológica, então comum nos diagnósticos de um cinema brasileiro que ainda engatinharia, também seria feita para explicar o destino da Maristela. Assim escreveu Carlos Ortiz, por volta de 1953, sobre a trajetória da empresa: “a criança nasce grande demais, sofre de elefantíase e morre seis meses depois”.¹²

Em fins de 1952, a Maristela parecia ser página virada. Suas instalações e equipamentos haviam sido vendidos para uma nova empresa, a Kino Filmes, que, com Alberto Cavalcanti como diretor geral, produziu entre 1953 e 1954 apenas os seus próprios filmes – *O canto do mar* e *Mulher de verdade* (este lançado apenas em 1955), ambos fracassos de bilheteria. Sem base financeira

¹¹ GALVÃO, op. cit., p. 19.
¹² ORTIZ, op. cit., p. 185.

Um fugitivo é morto
durante a revolta no presídio de
Mãos sangrentas.



real – o que resultou posteriormente em processo judicial –, a Kino Filmes não conseguiu pagar as prestações da compra da Maristela e, um ano depois, os estúdios retornaram aos seus antigos proprietários.

O ano de 1953 não foi favorável para o cinema brasileiro. Além da crise nos estúdios paulistas da Vera Cruz, Multifilmes e Maristela (então Kino Filmes), no Rio de Janeiro os estúdios da Atlântida sofreram um incêndio e a Flama encerrava suas atividades. Os críticos identificaram o fim da “ilusão de Hollywood” e o fracasso do surto industrial. Nas palavras de Pedro Lima, “voltamos à estaca zero, mas mais amadurecidos”. A partir de então, outras empresas ganhariam peso – Unida Filmes e Cinedistri, por exemplo – e se fortaleceria o sistema de aluguel de estúdios e de coprodução com produtores independentes.¹³

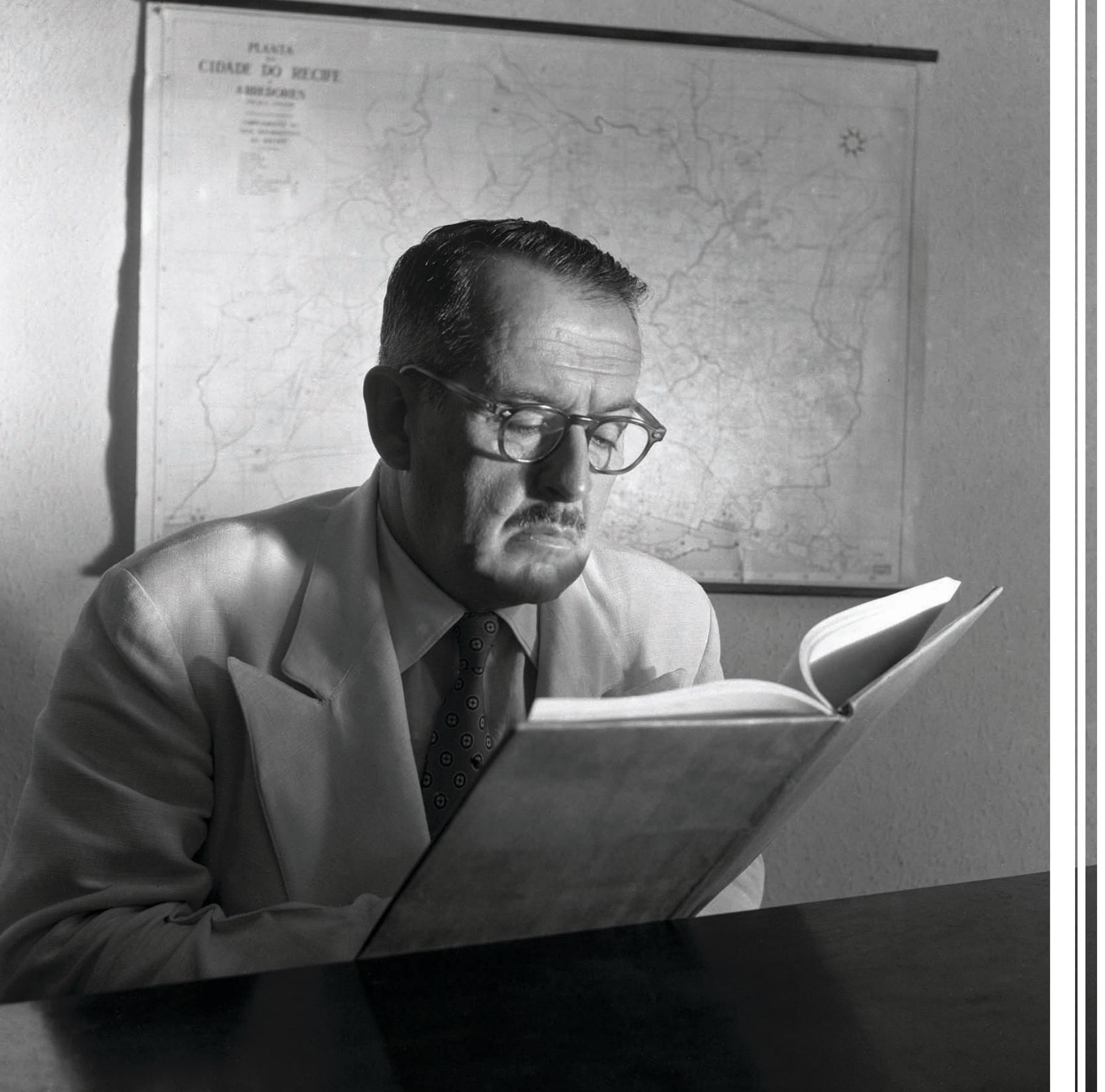
A Maristela voltaria à cena nesse contexto, naquela que Afrânio Catani definiu como a terceira fase da empresa a partir de 1954, quando Marinho, de volta à direção, conseguiu administrar a companhia sem a interferência de seus parentes constituindo a fase mais dinâmica dos estúdios, com a realização de coproduções nacionais e internacionais (como *Magia verde*, dir. Gian-Gaspere Napolitano, 1955 e *Mãos sangrentas*, Carlos Hugo Christensen, 1954), e a assinatura de um contrato de distribuição com a Columbia. Além disso, após o vultoso investimento inicial, a situação financeira da Maristela parecia mais favorável, com os filmes em circulação pingando o seu pequeno rendimento e os estúdios e equipamentos rendendo aluguel de produções independentes.¹⁴

Entretanto, a manutenção dos estúdios e da pesada folha de pagamento parecia uma tarefa inglória. Desse modo, entre 1957 e 1958, a Maristela se preparou para fechar suas portas. Os terrenos dos estúdios ficaram com as empresas da família, enquanto Marinho utilizou os equipamentos da companhia para criar o estúdio de sonorização e dublagem Grava-Son e o laboratório Policrom – ambos já creditados pelos seus serviços na última produção da Maristela, o carnavalesco *Vou te contá...* (dir. Alfredo Palácios, 1958).

De um modo geral, os filmes da Maristela eram produções com bom acabamento técnico para os padrões nacionais – sendo realizadas em condições bem superiores às existentes no cinema brasileiro no final dos anos 1940, por exemplo –, mas de orçamento inferiores aos longas-metragens da Vera Cruz. Antes da criação dos estúdios paulistas, as produções mais ambiciosas da Atlântida, da Cine-Produções Fenelon ou da Cinédia, respectivamente a comédia dramática

¹³ OTTONI, op. cit.; LIMA, Pedro. Da estaca zero. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1954 (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira); MELO, Luís Alberto Rocha. “*Cinema Independente*”: *Produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese de doutorado – Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

¹⁴ CATANI, op. cit., p. 176 ; GALVÃO, op. cit., p. 23.



Caçula do barulho (dir. Ricardo Freda, 1949), o carnavalesco *Estou aí?* (dir. Cajado Filho, 1949) e o melodrama *Um pinguinho de gente* (dir. Gilda de Abreu, 1949), já tinham orçamentos bem superiores a Cr\$ 1 milhão, embora grande parte dos filmes brasileiros fosse feita com muito menos que isso.

Presença de Anita, a primeira produção da Maristela ainda com objetivos mais modestos, não teria custado muito mais do que esses filmes cariocas: Cr\$ 1,5 milhão. O prejuízo, já previsto, foi grande, mas assimilável: sua renda líquida teria sido de Cr\$ 900 mil. Por outro lado, no mesmo ano o bem-sucedido *O comprador de fazendas* teria ficado em Cr\$ 1.200 mil e rendido Cr\$ 1.800 mil.

Conforme dados da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo de 1955, a Maristela era o estúdio paulista que tinha o custo médio de produção mais baixo: Cr\$ 2,9 milhões contra Cr\$ 3,6 milhões da Multifilmes e Cr\$ 5,2 milhões da Vera Cruz. Na verdade, os filmes da Maristela tinham valores próximos aos das produções classe C da Vera Cruz – como *Veneno* (dir. Gianni Pons, 1952) ou as comédias mais despretensiosas –, que giravam em torno de Cr\$ 3,5 milhões, ficando bem abaixo dos orçamentos de superproduções classe A como *O cangaceiro* ou *Sinhá Moça*, que chegavam a Cr\$ 8 milhões.¹⁵

Entretanto, a Maristela era também a empresa cuja estimativa de renda em quatro anos era a menor entre suas concorrentes: Cr\$ 1,3 milhão ou 45% do custo médio do filme. Proporcionalmente mais do que a Multifilmes (Cr\$ 1,6 milhões ou 44%), mas bem menos que a Vera Cruz (Cr\$ 3,8 milhões ou 70%). Ainda assim, os menores volumes, inclusive dos eventuais prejuízos, permitiram à Maristela sobreviver por mais tempo do que a Multifilmes e a Vera Cruz, e ainda ter tentado compensar o baixo retorno no mercado interno com a distribuição de seus filmes na Europa e América Latina.¹⁶

Além disso, esses valores parecem imbutir nos custos individuais das produções os investimentos iniciais e de manutenção da infraestrutura. Conforme o relato do próprio Marinho Audrá, “Como os custos eram baixos, os filmes da Maristela sempre se pagavam em termos de custo direto. Mas quando se computavam os gastos fixos [...], o prejuízo era razoável”. De fato, considerados somente os gastos de produção, as produções de linha da Maristela tinham orçamentos menores ainda do que filmes independentes como *Rio 40 graus* (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1955) – que teria custado Cr\$ 1,8 milhão – ou *O grande momento* (dir. Roberto Santos, 1958), realizado ao custo de Cr\$ 2,3 milhões, mas já contando com financiamento oficial.¹⁷

Na outra página,
o diretor Alberto Cavalcanti.

¹⁵ CATANI, op. cit., p. 186; LIMA, Cavalheiro. *Problemas da economia cinematográfica: produção, distribuição e exibição*. São Paulo, 10 out. 1954. Mimeografado (Acervo Cinemateca Brasileira).

¹⁶ Afrânio Mendes Catani (op. cit., pp. 219-225) citou os bons negócios feitos por Marinho na venda dos direitos de exibição de *Mãos sangrentas* para o Japão e Alemanha, por exemplo.

¹⁷ AUDRÁ JR., op. cit., p. 106 ; ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 78; CATANI, op. cit., p. 302.

Diferentemente da Vera Cruz, que não se furtou a enveredar por ambiciosos filmes históricos que demandavam cenários grandiosos e figurinos dispendiosos, a Maristela investiu em gêneros contemporâneos, tão ou mais atraentes, mas definitivamente mais econômicos. Se o estúdio de Franco Zampari não disfarçava uma inegável ambição de ser uma Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) tropical – ou, pelo menos, uma J. Arthur Rank tupiniquim, dada a influência inglesa –, a meta da Maristela estaria mais próxima de uma mais modesta Columbia ou, ainda, do padrão do cinema comercial de exportação europeu ou latino-americano.

A busca por mercados internacionais, algo que, no caso da produção da Vera Cruz, foi tido como ingênuo e fracassado, parece ter sido um paliativo importante para a Maristela. Até porque, para muitos estudiosos, uma das razões para o fracasso das iniciativas do cinema industrial paulista dos anos 1950 se deveu ao reduzido retorno financeiro possibilitado pelo mercado interno, apesar do crescimento do circuito exibidor nacional desde a década anterior. A principal razão para isso estaria no congelamento dos preços dos ingressos estabelecido em 1946, após um aumento radical e a suspensão da meia-entrada para estudantes, o que provocou violentos protestos, com depredamento de salas de cinema em várias cidades.

Entretanto, com a acentuada inflação nos anos seguintes e os pequenos reajustes autorizados pelo governo, os preços dos ingressos ficaram desatualizados, e para socorrer as distribuidoras estrangeiras que protestavam pela queda de seus lucros, o governo criou em 1953 uma política cambial que permitia às *majors* a remessa de seus lucros para o exterior pelos valores do dólar no câmbio livre e não pelo valor muito menor do câmbio oficial. Assim, graças a esse mecanismo da legislação, entre 1953 e 1957 – quando essa política foi finalmente alterada atendendo aos protestos da classe cinematográfica –, o mesmo valor em cruzeiros do lucro dos filmes estrangeiros se multiplicava por cinco vezes quando era remetido aos produtores de Hollywood. Além disso, com a crise no setor de exibição, muitas salas fechavam suas portas, enquanto outros “cineminhas” se equipavam para a exibição em Cinemascope (formato panorâmico ou *widescreen* popularizado por Hollywood a partir de 1952), “que lhes permite aumentar o preço do ingresso [o que era autorizado pela legislação], sem nenhum melhoramento, sem qualquer reforma para a comodidade do público [...] criando um monopólio que redundava em prejuízo do espetáculo cinematográfico e, mais do que tudo, contra a indústria do cinema nacional.”¹⁸

¹⁸ LIMA, Pedro. Cinema e monopólio. *Cinelândia*, Rio de Janeiro, s.d. [c1954] (Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira); GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996, pp. 209-212; MELO, op. cit., pp. 341-9.



Virgínia Lane cantando a marcha "Mão de gato", de José Roberto e Oldemar Magalhães, em *Vou te contá...*

Enquanto isso, os produtores brasileiros, como relatou Marinho, produziam um filme ao custo de 1955 para obter rendas nos valores de 1948.¹⁹

Se atentarmos para o acentuado movimento de organização da classe cinematográfica a partir do final dos anos 1940, com a criação de associações e sindicatos, a realização de congressos e a atuação política mais incisiva junto às diferentes esferas do governo, podemos perceber que os estúdios paulistas talvez estivessem à frente de seu tempo, literalmente pagando o preço de sua ousadia.

¹⁹ AUDRÁ JR., op. cit., pp. 184-6.

OS FILMES

Curiosamente, se a trajetória da Companhia Cinematográfica Maristela no contexto político e econômico do cinema brasileiro dos anos 1950 já mereceu bons estudos, os filmes em si produzidos pela empresa não receberam a mesma atenção. Talvez em decorrência da sempre sofrida preservação do nosso passado cinematográfico, assim como das dificuldades de acesso às cópias de arquivo, a produção da Maristela permanece ainda ignorada mesmo pelos conhecedores e amantes do cinema brasileiro. Desse modo, provavelmente, o principal mérito desta **RETROSPECTIVA MARISTELA** é permitir às plateias contemporâneas conhecer os filmes da empresa, razão de ser de sua própria existência.

Como introdução à visão conjunta dos filmes da Maristela, podemos dividir essa produção em três tendências principais.

Melodrama

A década de 1940 presenciou o sucesso no Brasil de filmes hollywoodianos melodramáticos e sombrios protagonizados por personagens paranoicas, obsessivas ou perseguidas como as de *Rebecca: a mulher inesquecível* (dir. Alfred Hitchcock, 1940), *À meia luz* (dir. George Cukor, 1944), *Amar foi minha ruína* (dir. John M. Stahl, 1945) e *Almas em suplício* (dir. Michael Curtiz, 1945), sem falar de surpreendentes dramas e suspenses psicológicos como *Em cada coração um pecado* (dir. Sam Wood, 1942), *Silêncio nas trevas* (dir. Robert Siodmak, 1945) ou *Quando fala o coração* (dir. Alfred Hitchcock, 1945).

A voga da psicanálise, influenciando também os filmes policiais com seus psicopatas e *serial killers* – de *O beijo da morte* (dir. Henry Hathaway, 1947) a *Volúpia de matar* (dir. Edward Dmytryk, 1952) –, seria conjugada ainda com a crescente ousadia na representação do desejo sexual. Enquanto Hollywood desafiava timidamente o cada vez mais anacrônico Código de Produção com as insinuações de mulheres fatais do cinema *noir* – Rita Hayworth em *Gilda* (dir. Charles Vidor, 1946) ou Lana Turner em *O destino bate à sua porta* (dir. Tay

Garnett, 1946) –, as plateias brasileiras eram também atraídas pela opulência e sensualidade dos filmes mexicanos, argentinos, italianos, suecos e franceses do pós-guerra.²⁰

Se durante o Estado Novo o cinema brasileiro foi tão ou mais comportado – e conservador – do que Hollywood, no pós-guerra o novo cinema europeu e latino-americano incentivou nossos cineastas a serem um pouco mais assanhados. De um lado, começaram a se multiplicar as vedetes de biquínis nas comédias musicais de um Luiz de Barros, de outro, influenciados pelo teatro de um Nelson Rodrigues, Silveira Sampaio ou Abílio Pereira de Almeida, e pelo enorme sucesso das radionovelas melodramáticas de Ghiaroni, Amaral Gurgel e Oduvaldo Vianna, nossos cineastas começaram a fazer dramas mais “adultos” e com temas mais “pesados”.

Na Atlântida José Carlos Burle filmou o contundente drama racial *Também somos irmãos* (1949) e Watson Macedo adaptou uma radionovela de suspense em *A sombra da outra* (1950), enquanto Moacyr Fenelon, em coprodução com a Cinédia, levou para o cinema o seriado radiofônico *Obrigado, Doutor!* (1948), um filme que começava com o personagem principal retornando de surpresa para casa, pegando a mulher na cama com o amante e atirando subitamente nos dois!

Diante da popularidade no cinema, teatro e rádio brasileiros de melodramas trágicos e do desejo por maior ousadia nos temas tratados pelos filmes nacionais, não é surpresa que a primeira produção da Maristela tenha enveredado por esse caminho, adaptando para o cinema o polêmico *best-seller* de Mário Donato, *Presença de Anita*, que, proibido pela Igreja Católica, tratava não de um, mas de dois casos extraconjugais. Conforme o próprio criador da Maristela, o objetivo dessa produção era apresentar um “arrojo inédito para a época – algo que somente o cinema francês conseguia apresentar. Um forte sensualismo, sem cair na vulgaridade”. Ou seja, ousadia no tema e diálogos, mas sem exposição de nudez e nem cenas de sexo que pudessem provocar escândalos.²¹

No filme de Ruggero Jacobbi, o bem-sucedido engenheiro Eduardo (Orlando Villar) – “quarentão”, pai de dois filhos e casado com Lúcia, mulher rica e mais preocupada com sua vida social – se envolvia com a sedutora e misteriosa Anita (Antoinette Morineau). O romance acabava em tragédia e a obsessão de Eduardo com um ideal de mulher se somava à culpa pela morte da amante. O trauma e o dilema moral só aumentavam quando Eduardo passava a ser acintosamente seduzido pela ninfeta Diana (Vera Nunes), sua linda e espevitada cunhada. Em *Presença de Anita* o pecado mora ao lado...

²⁰ FREIRE, op. cit., pp. 357-384.

²¹ AUDRÁ JR., op. cit., p. 48.

Flashbacks, vórtices ilustrados na tela, narração com voz *over*, alucinações representadas por sobreposições, sombras ameaçadoras, planos vertiginosos de escadas... Todos os elementos típicos dos suspenses psicológicos da época – hoje enquadrados como parte do amplo e vago cinema *noir* – foram utilizados pelo diretor Ruggero Jacobbi. Mais que a fotografia correta de Mário Pagés, é a excelente e premiada música do maestro Henrique Simonetti o mais eficaz elemento para a criação de um clima de opressão, especialmente no desfecho do filme.

Orlando Villar não se sai mal como galã trágico e atormentado na linha do James Stewart de *Um corpo que cai* (dir. Alfred Hitchcock, 1958). É verdade que, de um modo geral, o tom solene dos diálogos atrapalha o elenco como um todo, embora afete especialmente as atrizes da família Morineau: a mãe Henriette, em participação especial, e a filha, Antoinette, estreando no cinema no mal delineado papel principal que originalmente seria de Tônia Carrero (que optou por um contrato milionário com a Vera Cruz). Desse modo, quem rouba a cena em *Presença de Anita* é a já experiente Vera Nunes, provocadoramente se exibindo de maiô na frente do cunhado. Sua Diana remete não apenas à Lolita de Nabokov (adaptada por Stanley Kubrick em 1962) como à futura Engraçadinha de Nelson Rodrigues (adaptada por J. B. Tanko em *Asfalto selvagem*, 1964, e em *Engraçadinha depois dos trinta*, 1966), sobretudo quando diz ao marido da irmã: “Não nasci para ser esposa, nasci para ser amante. Sua amante”.

Não à toa, coube à mesma Maristela produzir a primeira adaptação para o cinema da obra de Nelson Rodrigues, ou melhor, de Suzana Flag, a “verdadeira” autora do popular folhetim *Meu destino é pecar*, publicado em *O Jornal* em 1944. O filme foi uma coprodução da Maristela com o produtor uruguaio-mexicano Manuel Peluffo, que assumiu também a direção do longa-metragem.

Se o folhetim de Nelson Rodrigues era obviamente calcado no sucesso de *Rebecca*, o filme *Meu destino é pecar* seguia claramente a mesma linha do melodrama psicológico de *Presença de Anita* com a história de Helena (Antoinette Morineau), que se casava obrigada com o viúvo manco Paulo (Alexandre Carlos), traumatizado pela morte de sua linda mulher Guida. Na pouco acolhedora fazenda Santa Maria, lar de uma família marcada por ódio e ressentimento, Helena passava a ser assediada pelo bellissimo cunhado Maurício (Rubens de Queiroz), maltratada pela sogra Dona Consuelo (Maria de Lourdes Lebert) e assombrada pela obcecada prima de Paulo, a esquisitona Lídia (Zilah Maria). Em *Meu destino é pecar*, o pecado reside na mesma casa!



Orlando Villar e Antoinette Morineau em *Presença de Anita*.



O final trágico de *Presença de Anita*.

Quando adaptada para uma novela radiofônica em 1945, a escabrosa história de *Meu destino é pecar* teve que ser bastante amenizada. Já a adaptação cinematográfica de 1952, apesar da diminuição radical das hipérboles do texto original (diminuindo a alta voltagem rodrigueana de neuroses, taras e obsessões) e da imposição de um pouco convincente final feliz e redentor, ainda assim surpreendia pela ousadia em relação ao cada vez menos pudico cinema nacional. *Se Anjo do Iodo* (dir. Luiz de Barros, 1951), adaptação modernizada do

clássico *Lucíola*, de José de Alencar, chocara as plateias por colocar a vedete Virgínia Lane desnuda em silhueta, Peluffo não se furtou a filmar a sombra de Helena se despindo para nadar nua num lago sob o olhar magnetizado de seu cunhado *voyeur*.²²

Novamente, a interpretação mecânica e dicção solene afetam o resultado final, colaborando para momentos de humor involuntário, seja quando o filme tenta se aproximar do horror sobrenatural, com o fantasma de Guida aparecendo no meio do bosque, seja quando envereda pelo exotismo turístico, justificativa para a inserção de um número de dança sintomático da típica “acumulação de detalhes folclóricos” do cinema nacional da época, semelhante, por exemplo, ao igualmente mal-encaixado *show* de macumba presente em *Agulha no palheiro* (dir. Alex Viany, 1953).



Zilah Maria,
Antoinette Morineau e
Nair Pimentel na entrada
do mausoléu de Guida
em *Meu destino é pecar*.

²² HEFFNER, Hernani. *Meu destino é pecar*. In: XAVIER, Ismail; PUPPO, Eugenio (Eds.). *Nelson Rodrigues e o cinema*. Rio de Janeiro: CCBB, 2004, p. 19; CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 187; XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



Em *Quem matou Anabela?*, Ana Esmeralda provoca paixões e brigas.

Se *Meu destino é pecar*, no final, tentava se sustentar menos no horror gótico e mais na tentativa de criação de suspense acerca do “mistério de Guida”, é *Quem matou Anabela?* (dir. D. A. Hamza, 1956) a produção da Maristela que assumia explicitamente a linha do filme de mistério, ainda que alinhado com o humor típico das comédias policiais dos anos 1930 e 1940.

A trama do filme gira em torno do misterioso assassinato da bela Anabela (Ana Esmeralda) e dos interrogatórios dos suspeitos realizados pelo encarregado do caso, o Comissário Ramos (Procópio Ferreira). O problema é que absolutamente todos os interrogados admitiam ser os culpados pelo crime, relatando diferentes versões para a história que conferiam à vítima uma personalidade multifacetada e complexa. Se a influência de *Cidadão Kane* (dir. Orson Welles, 1941) ou *Rashomon* (dir. Akira Kurosawa, 1950) poderia ser levantada, uma ligação mais próxima talvez fosse novamente a de Nelson Rodrigues. O próprio dramaturgo se aprofundaria neste modelo de construção fragmentária e contraditória da narrativa (e do personagem) na peça *Boca de Ouro*, encenada em 1961 e adaptada para o cinema dois anos depois, no filme estrelado por Jece Valadão.

Quem matou Anabela? consiste ainda no único encontro no cinema entre os astros do teatro Procópio Ferreira e Jaime Costa, duas peças na tradição do “jogo de salão” recorrente no gênero, cujo objetivo é descobrir quem é o culpado dentre os habitantes da mansão.

Ação e aventura

O realismo do cinema do pós-guerra incentivou os cineastas brasileiros a serem mais ousados em relação à representação do sexo nos melodramas, mas também a aumentarem a dose de violência dos longas-metragens nacionais. Diferentes filmes como *Maior que o ódio* (dir. José Carlos Burle, 1951), *Matar ou correr* (dir. Carlos Manga, 1954) ou *Na senda do crime* (dir. Flaminio Bollini Cerri, 1954) divulgavam através da imprensa que seus atores tinham se machucado de verdade nas filmagens dado o realismo exigido pelas cenas de luta ou fuga. Na revista *Cinelândia*, em 1953, uma notícia sobre os bastidores da realização do filme policial da Vera Cruz dava as boas-vindas a esse tipo de iniciativa, pois “um pouco de violência e realismo não fará nada mal ao nosso cinema, já saturado de historinhas açucaradas e fotografadas em ‘câmara lenta’...”²³

Além disso, a repercussão do relativamente violento *O cangaceiro* incentivou a produção de outros dramas rurais – não necessariamente passados no nordeste, mas sim numa espécie de *western* paulista, como *Armas da vingança* (dir. Carlos Coimbra, 1955) –, assim como de outros dramas de aventura. Embora o grande sucesso de Lima Barreto na Vera Cruz seja visto como o principal incentivador, quando não o iniciador do ciclo do filme de cangaço ou *nordestern* dos anos 1960, essa é uma visão retrospectiva e imprecisa sobre o gênero. Afinal, um filme como *Arara vermelha* (dir. Tom Payne, 1957), coproduzido pela Maristela, tomava emprestado muitos elementos de *O cangaceiro*, mas não o cangaço e seus bandidos. Inclusive, o próprio *O cangaceiro* não era passado exclusivamente no cenário árido do sertão, que somente se consolidaria no imaginário cinematográfico brasileiro nos anos 1960 a partir, por exemplo, da trinca de ouro do Cinema Novo, os filmes *Vidas secas*, (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na Terra do Sol* (dir. Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (dir. Ruy Guerra, 1963). Significativamente cortada da versão lançada em vídeo nos anos 1980, originalmente o filme de Lima Barreto apresentava uma cena curiosa em que o casal de heróis fugia do bando de cangaceiros pelo meio de uma selva fechada, mantendo contato com um índio e se deparando com uma onça.

Afinal, é justamente uma “selva trágica” (título, aliás, do drama dirigido por Roberto Farias, em 1964), repleta de animais e índios selvagens o cenário de *Arara vermelha*. Neste filme, o galã Anselmo Duarte aparece sujo, suado e com a barba malfeita para representar o anti-herói Luis, da mesma forma que o tinham feito Alberto Ruschel como o cangaceiro honrado do filme da Vera Cruz ou Cyll Farney como o contraventor de bom coração em *Amei um bicheiro* (dir. Paulo Wanderley e Jorge Ileri, 1952).



Anselmo Duarte e Odete Lara perseguidos pelos capangas do chefe do garimpo em *Arara vermelha*.

²³ FERNANDES, Luiz. “Por falar em cinema nacional”. *Cinelândia*, v. 2, n. 19, ago. 1953

O tenente Luis, chefe de polícia num posto de extração do garimpo no meio da selva da região Norte, está atolado em dívidas de jogo e é atormentado com as súplicas de Saluá (Odete Lara) – uma mulher de passado duvidoso e grávida de seu filho – para voltarem para a cidade. O tenente decide então fugir com um valioso diamante roubado, sendo perseguido pelo dono do garimpo local, o sádico e vingativo Camura (Milton Ribeiro), um personagem claramente calcado em seu Capitão Galdino de *O cangaceiro*.



Na fuga, Luis e Saluá são acompanhados de outros personagens suspeitos, desconfiados e traiçoeiros, enfrentando os perigos do rio, os capangas de Camura e os índios selvagens. O microcosmo de personagens obcecados pelo diamante, apelidado de “Arara vermelha”, e dispostos a trair uns aos outros por dinheiro se aproxima claramente do universo sombrio e pessimista do *noir*, sobretudo pelo regime noturno de *Arara vermelha*. Já tendo estrelado um drama psicológico *noiresco* na Vera Cruz (*Veneno*), Anselmo encarna neste filme uma versão do Humphrey Bogart de *Uma aventura na Martinica* (dir. Howard Hawks, 1944) e, principalmente, de *O tesouro de Sierra Madre* (dir. John Huston, 1948). Odete Lara, em começo de carreira, é a prostituta de bom coração da vez, enquanto Aurélio Teixeira faz um índio mestiço e corrupto, em mais um destaque de sua notável galeria de vilões.

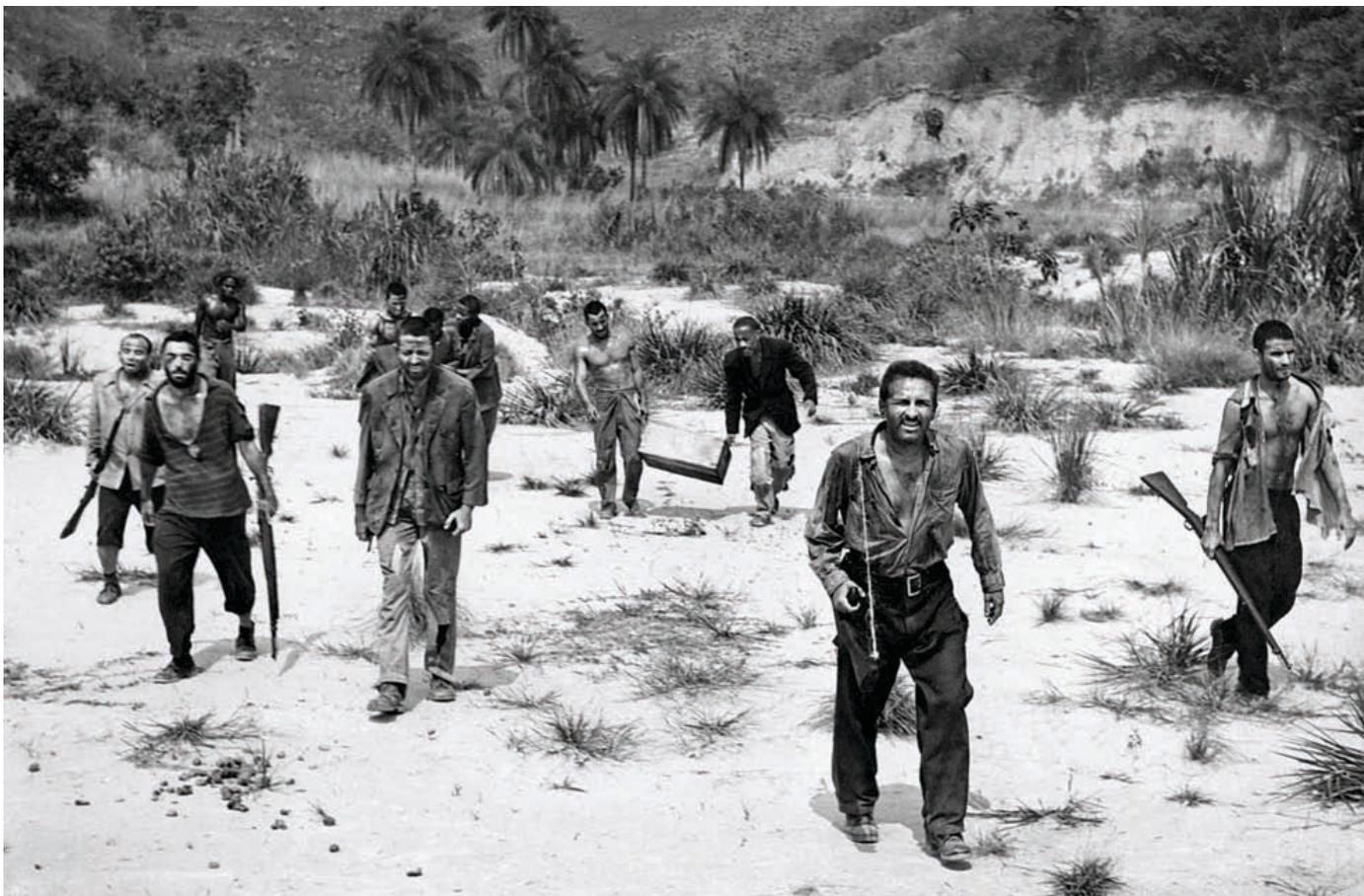


No alto, Milton Teixeira como o vilão de *Arara vermelha*, e, abaixo, a tentativa de fuga desesperada dos presidiários em *Mãos sangrentas*.

É também pela selva – dessa vez da Mata Atlântica e não da Amazônia – a terrível fuga dos personagens de *Mãos sangrentas*. Esta coprodução da Maristela, dirigida pelo respeitado cineasta argentino Carlos Hugo Christensen – que seguiria carreira no Brasil – e protagonizada pelo astro mexicano Arturo de Córdova, abordava a verdadeira e chocante rebelião dos detentos do presídio da Ilha de Anchieta, no litoral de São Paulo, ocorrida em 1952. A decisão de levar aquele episódio às telas não agradou as autoridades prisionais, que não colaboraram com a produção e nem autorizaram a filmagem nas locações verdadeiras. O filme foi realizado na Ilha das Flores, em São Gonçalo, com figurantes recolhidos no centro do Rio de Janeiro, dentre os quais marginais, desempregados e até o sambista Zé Kéti.²⁴

De fato, *Mãos sangrentas* retrata a brutalidade da prisão, tanto dos maus-tratos impostos aos presos quanto da selvageria dos revoltosos, surpreendendo pela violência chocante de cenas que geraram acusações de sensacionalismo e até mesmo de sadismo. A busca pelo realismo se expressava ainda pelas filmagens em locações e pelo elenco essencialmente masculino de rostos duros e maltratados, incluindo ainda a presença acentuada para os padrões da época de

²⁴ FARIAS, Roberto. Conversa com o autor, Ouro Preto, jun. 2011.



atores negros e mulatos, aliviado apenas por uma participação especial de Tônia Carrero como uma oferecida “cantora de cabaré”. Reproduzindo a revolta dos detentos, *Mãos sangrentas* ainda surpreende pelo dinamismo de sua primeira parte, na qual o diretor Christensen impôs uma montagem extremamente dinâmica e uma notável variedade de planos e ângulos.

Arturo de Córdova lidera o último grupo de fugitivos ainda não capturados pela polícia em *Mãos sangrentas*.

Na segunda parte do filme, quando um grupo de presos liderado por Adriano (Córdova) consegue alcançar o continente e se embrenhar na mata, sofrendo de fome, sede, sol, cansaço, doenças, ferimentos e da perseguição implacável da polícia, a ação desenfreada dava lugar à tortura psicológica. Da mesma forma que seria feito com *Arara vermelha*, a desconfiança mútua dentro do grupo de fugitivos conferia um tom de angústia *noir* ao filme. Entretanto, o tom patético de seu desfecho, quando Adriano, atormentado pela dúvida se matou sua ex-mulher por ciúme injustificado ou não, finalmente chegava ao vilarejo onde seu filhinho morava com a avó, aproximava ainda *Mãos sangrentas* do realismo poético francês de um *Trágico amanhecer* (dir. Marcel Carné, 1939) e do moralismo brutal de melodramas mexicanos como *Maria Candelária*.

Comédias



Procópio Ferreira acusa Hélio Souto de tê-lo enganado em *O comprador de fazendas*.

Ao longo dos anos 1930 e 1940, a maior parte das críticas aos populares filmes-revista carnavalescos brasileiros se devia à ausência de uma história coerente estruturada, ao excesso de “injustificados” números musicais e às interpretações pouco satisfatórias de astros do disco e do rádio, além das restrições à qualidade técnica da fotografia e do som. Apoiando-se nos sucessos do teatro de revista e do rádio, essas produções “empanturradas de sambas, marchas e frevos” e criticadas pela sua suposta ausência de roteiro e direção eram rejeitadas como “abacaxis” que envergonhavam o cinema brasileiro.²⁵

Nos anos 1950, ainda que a seriedade dramática significasse maior prestígio para seus realizadores, houve um grande investimento dos produtores na realização de comédias tidas como “despretensiosas” (pois o principal motivo para sua realização era atingir o grande público), mas que estivessem acima das famigeradas “chanchadas”. Desse modo, as queixas buscaram ser rebatidas com filmes de tramas mais coesas, mesmo na Atlântida, como pode ser percebido nas reviravoltas policiais de *Carnaval no fogo* ou na fantasia-bíblica-paródica de *Nem Sansão nem Dalila* (dir. Carlos Manga, 1953). É sintomático que a produção da Maristela *Vou te contá...* tenha sido explicitamente divulgada como uma “mistura carnavalesca cômico-policia”.²⁶

Diante da inevitável necessidade de atingir o público popular, pelo menos nas produções de linha, os grandes estúdios paulistas não puderam deixar de enveredar pelo gênero, mas ainda assim tentando evitar acusações de terem decaído para a “chanchada”. Na Maristela, um filme como *O comprador de fazendas* teria sido uma iniciativa pioneira bem-sucedida, apelando para a adaptação literária (do conto de Monteiro Lobato), utilizando atores consagrados na ribalta (Procópio e Morineau) e não repetindo o execrado artifício do “parar pra cantar” (o filme contava com somente um número musical, de Luiz Gonzaga, justificado na trama pela realização de uma festa junina).

Mesmo Alberto Cavalcanti teria seguido essa trilha em seu primeiro longa-metragem, *Simão, o caolho*, adaptando crônicas de Galeão Coutinho, escalando o consagrado ator Mesquitinha e encaminhando-se mais para a comédia de costumes do que para o filme musical carnavalesco. Essas estratégias permitiam fugir das supostas pornografias (como Luiz de Barros era acusado de fazer), da imitação servil do cinema americano (críticas endereçadas a José Carlos Burle ou Watson Macedo) e da inclusão arbitrária de dezenas de números musicais (fugindo, portanto, dos “filmes radiofônicos”).

²⁵ FREIRE, op. cit., pp. 95-131, 338-356.

²⁶ Sinopse e ficha técnica de *Vou te contá...* s.d. [1958]. Disponível em: <www.alexviany.com.br>.



Mesquitinha
era o protagonista de
Simão, o caolho.

Ainda assim, Rio e São Paulo realmente não estavam tão distantes em suas comédias como a suposta carioquice da expressão chanchada nos faz crer. O típico “troca-troca” das comédias da Atlântida também foi posto em prática na Maristela em *Vou te contá...*, cuja troca não era de objetos, mas de bebês! Mas o fato é que se na época filme carnavalesco ainda representava “dinheiro em caixa”, conforme afirmavam horrorizados os críticos, a Maristela não deixou de enveredar pelo gênero, inserindo a história de rapto de bebês de *Vou te contá...* em pleno carnaval para justificar o enxerto de pelo menos uma dúzia de números musicais protagonizados por astros como Virgínia Lane, Dalva de Oliveira, Carmen Costa, Demônios da Garoa e Jorge Veiga. Algo semelhante já havia se

Jorge Veiga cantando
o samba "Falador passa mal",
de Haroldo Lobo e
Milton de Oliveira, em
Vou te contá...



dado em *A pensão de D. Stela* (dir. Alfredo Palácios e Ferenc Fekete, 1956), que adicionava às armações do malandro Nhô-Nhô (Jaime Costa) a falsificação de votos na disputa do título de A Rainha dos Auditórios, que motivava um longo número musical final. Antes ainda desses dois filmes, o experiente Adhemar Gonzaga já tinha vindo do Rio de Janeiro para dirigir *Carnaval em lá maior* (1955), coprodução da Maristela com a TV Record, na qual desfilavam os astros Elizete Cardoso, Aracy de Almeida, Nelson Gonçalves, Jorge Goulart, entre outros. Cada vez mais a influência da televisão sobre o cinema brasileiro se sobrepunha à hegemonia anterior do rádio.

Mas além da atração garantida pela presença dos cantores do rádio e da televisão, a Maristela também apelou para a presença recorrente de certos astros em suas comédias, tentando criar um estrelismo próprio. Se a Atlântida tinha o trunfo do contrato de exclusividade de Oscarito, comediantes como Ankito, Walter D'Ávila, Colé, Dercy Gonçalves e Ronald Golias, entre outros, serviam de alternativas para os demais produtores. Assim, nos estúdios de Jaçanã o produtor e diretor Alfredo Palácios reuniu um grupo de atores que marcou presença constante nas comédias da companhia, como a loira sedutora

Lola Brah, a mocinha boazinha Luely Figueiró, o magrelo narigudo José Mercaldi, os sempre divertidos Pagano Sobrinho e Maria Vidal (possíveis correspondentes paulistas de um Fregolente e uma Violeta Ferraz), além de Jaime Costa e Chocolate, este fazendo as vezes do “crioulo” simpático e falastrão que Grande Otelo encarnava em seus filmes. Essas comédias foram realizadas na fase final da Maristela diante da necessidade de realizar filmes em curto espaço de tempo, utilizando quase exclusivamente a filmagem em estúdios e com orçamentos apertados.

Nesse sentido, é interessante mencionar uma cena do filme *Quem matou Anabela?*, na qual a bela protagonista era levada pelo seu amante rico e mais velho, o Sr. Joaquim, a um estúdio de cinema. Na porta do escritório era possível ler “Mariscruz” (mistura de Maristela e Vera Cruz) e “avanti”, numa gozação escancarada com os italianos abundantes no cinema paulista. Diante dessa piada absolutamente reflexiva, podemos lembrar de *Carnaval Atlântida* (dir. José Carlos Burle, 1952), filme dos estúdios cariocas que pode ser visto como um verdadeiro manifesto político a favor de certo tipo de cinema popular em oposição ao grandioso filme de época, então em voga em São Paulo e desejado na trama da comédia pelo produtor Cecílio B. de Milho (gozação tanto com o cineasta americano Cecil B. DeMille quanto com o industrial ítalo-paulista Ciccilo Matarazzo). Diferentemente dessa provocação divertida e otimista, a comédia de mistério da Maristela, realizada quatro anos depois e já num momento de crise dos estúdios paulistas, revelava maior ceticismo e amargor com os rumos do cinema, sendo todas as dificuldades apresentadas pelo personagem do produtor para transformar Anabela numa estrela, respondidas com um pouco convincente: “O senhor Joaquim paga! O senhor Joaquim paga!”

Desse modo, pode-se apontar ainda que essa agudeza típica do gênero da comédia se prestava inicialmente, talvez com mais êxito do que os melodramas, ao cada vez mais exigido retrato crítico da realidade brasileira nos filmes nacionais, rebatendo acusações de “cosmopolitismo” (patente nas mansões luxuosas dos estúdios paulistas) ou de “plágio” (refletido nos cassinos e boates americanizados das chanchadas cariocas). Tanto *O comprador de fazendas* quanto *Simão, o caolho* foram elogiados pela representação do cotidiano popular, particularmente paulista, fosse o da área rural ou dos cortiços habitados pelos imigrantes na capital, enquanto *Vou te contá...* não se furtava em mostrar a personagem da lavadeira Marta (Maria Vidal) indo para seu barraco numa favela filmado em locações autênticas na periferia paulistana.



Jaime Costa finge ser um médico ao examinar José Mercaldi, com a cumplicidade de Adoniran Barbosa em *A pensão de D. Stela*.



A pobreza do litoral nordestino servia de cenário a *O canto do mar*.

Ou seja, percebe-se nas comédias do cinema paulista dos anos 1950 a incorporação paulatina da crescente demanda pela realização de filmes com temas nacionais e que abordassem a realidade do povo. A política ia sendo incorporada particularmente através do sentimento antiburguês, representado pela enfermeira bígama Amélia, tratada como propriedade pelo marido rico em *Mulher de verdade*, pelo fazendeiro enganado pelo pintor que se passava por milionário em *O comprador de fazendas*, ou pelo homem branco tornado índio que só voltava para a cidade para se descobrir vítima de uma quadrilha de gangsteres em *Casei-me com um xavante* (dir. Alfredo Palácios, 1958). Nos dois últimos filmes, aliás, os jovens personagens masculinos urbanos – o pintor de paredes espertalhão no primeiro, o advogado desonesto no segundo – eram redimidos por mulheres inocentes não contaminadas pela cidade, respectivamente a filha do fazendeiro e a do cacique branco. Enfim, um esquema que também pode ser perfeitamente identificado, por exemplo, no romance redentor entre o garotão arrogante Silvio (John Herbert) e a doce caipira Marisa (Adelaide Chiozzo) na chanchada carioca *O petróleo é nosso* (dir. Watson Macedo, 1954).

Se a crescente urbanização das metrópoles brasileiras, sobretudo a maior delas, São Paulo, começava a ver representado seu “outro lado” nos filmes policiais – *Veneno, Na senda do crime, Cidade ameaçada* (dir. Roberto Farias, 1960) –, o sentimento anticidadino se expressava fortemente também nas comédias da época, fosse na opção final pela vida no campo (*O comprador de fazendas*) ou na selva junto com os índios (*Casei-me com um xavante*). A cidade brasileira era identificada cada vez mais como o local de exploração no trabalho, de falta de dinheiro e de grã-finos corruptos que frequentam boates administradas por gangsteres violentos (Milton Ribeiro em *Vou te contá...*) e mulheres interesseiras (Lola Brah em *Casei-me com um xavante*). Particularmente em *Mulher de verdade*, Flávia Cesarino Costa apontou para a crítica ostensiva à elite burguesa paulista com uma certa agressividade no trato das hipocrisias e conflitos sociais que não seria comum nos filmes cariocas.²⁷

²⁷ Cf. COSTA, Flávia Cesarino. “Burguesia e malandragem em *Mulher de verdade*”. In: MACHADO JR., Rubens et al (Orgs.). *Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: Annablume, 2006.

Nesse sentido, parece menos surpreendente a produção pela Maristela do drama social *Ana* (dir. Alex Viany. 1955) – episódio de um longa-metragem internacional a ser dirigido por cineastas comunistas e produzido pela DEFA, da Alemanha Oriental – que abordava as agruras dos retirantes nordestinos e foi filmado nas mesmas locações onde seria feito posteriormente *Deus e o diabo na Terra do Sol*. Não se pode esquecer ainda de *O canto do mar* (dir. Alberto Cavalcanti, 1953), produção da Kino Filmes que tratava, embora num estilo tido como acadêmico, dos graves problemas sociais do Nordeste brasileiro, ainda que, conforme interpretação de Hernani Heffner, no filme de Cavalcanti os conflitos fossem de natureza essencialmente psicológica, enquanto no episódio dirigido por Alex Viany eles eram principalmente de natureza política.²⁸

O fenômeno não era obviamente restrito a São Paulo, bastando citar o amargo filme carnavalesco *Tudo azul* (dir. Moacyr Fenelon, 1951), a crítica ao getulismo de *Nem Sansão nem Dalila* ou a comédia recheada de piadas anti-imperialistas *O homem do Sputnik*. Este filme, aliás, fazia parte de uma “jogada esquerdista de [Luiz Severiano] Ribeiro” segundo Glauber Rocha, que apontava que, desde *Depois eu conto...* (dir. José Carlos Burle, 1956), nas chanchadas “o pau comeu em cima da burguesia”.²⁹

Ou seja, a interpretação social e o retrato crítico da realidade no cinema brasileiro dos anos 1950 não se restringiu obviamente apenas a *Rio Zona Norte* (dir. Nelson Pereira dos Santos, 1957) ou a *O grande momento*, assim como o cinema independente não era monopólio de um Nelson Pereira dos Santos ou Roberto Santos, sendo pertinente lembrar que ambos contaram com apoio da Maristela no aluguel do estúdio e de equipamentos para esses dois filmes. Na verdade, o clássico artigo de Maria Rita Galvão que introduziu nos estudos de cinema brasileiro a hoje largamente adotada expressão “Cinema Independente dos anos 1950” já fornecia uma definição complexa e plena de contradições:

Em suma, pretendia-se um cinema que se baseasse num sistema de produção diferente do dos grandes estúdios, feito em cenários naturais, sem grandes vedetes caras, com equipes mínimas, sem luxos (mas com bom equipamento, é claro, fotografia limpa, bom som, continuidade etc.), sem submissão ou obrigação qualquer que fosse para com ninguém [...]. Sem submissão a nada, mas com proteção governamental para existir, financiamento para desenvolver-se, e se possível com a colaboração técnica dos grandes estúdios.³⁰

²⁸ HEFFNER, Hernani. Curso de História do Cinema Brasileiro, Módulo II. Rio de Janeiro, Tela Brasilis, aula 8, 25 mar. 2006.

²⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 317.

³⁰ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente”. *Cadernos da Cinemateca*. São Paulo, n. 4, 1980, p. 22.

Como a própria autora afirmava, com exceção da oposição aos estúdios, todos esses componentes faziam parte das propostas da Multifilmes e da Maristela, particularmente das produções de linha desses estúdios, que consistiam quase inteiramente de comédias. Conforme Luís Alberto Rocha Melo, foi o discurso do “cinema de autor” o dado ideológico novo que surgia em meados dos anos 1950 para diferenciar o discurso sobre o cinema independente, ainda que sua prática estivesse ligada ao esquema tradicional de produção do Rio de Janeiro.³¹

Por fim, a herança da Maristela esteve além dos filmes que produziu ou coproduziu, tendo permitido a iniciação no cinema brasileiro de críticos como Caio Scheiby, Carlos Ortiz, Marcos Margulíes e Alex Vianny. A empresa serviu ainda de escola prática para assistentes e técnicos que se tornariam nomes fundamentais do cinema paulista dos anos 1960 e 1970, como os diretores e produtores Luis Sérgio Person (autor do clássico *São Paulo S.A.*, 1965), Glauco Mirko Laurelli (parceiro constante de Mazaropi) e Ary Fernandes (criador da série de TV *O vigilante rodoviário*); o fotógrafo Oswaldo de Oliveira (um dos maiores técnicos da Boca do Lixo); e os montadores Luiz Elias e Sílvio Renoldi (nomes fundamentais do Cinema Marginal). Podem ser citadas ainda outras figuras de destaque no cinema carioca que também passaram pelos filmes da Maristela, como o ator e diretor Aurélio Teixeira (futuro responsável por vários sucessos produzidos por Jarbas Barbosa) e o diretor e produtor Roberto Farias (raramente creditado como tendo sido assistente de direção em *Mãos sangrentas*).

RESGATE DA MEMÓRIA DA MARISTELA

A mostra **RETROSPECTIVA MARISTELA** propiciou a feitura nos laboratórios da Cinemateca Brasileira de contratipos e cópias de difusão de alguns dos títulos programados com o intuito de permitir a exibição de todos os longas-metragens produzidos pelo estúdio paulista na década de 1950 nas melhores condições possíveis. Foram confeccionadas cópias novas no suporte original 35 mm dos filmes *Arara vermelha*; *Getúlio, glória e drama de um povo*; *O cinema nacional em marcha* e *Presença de Anita*. Em relação a *Vou te contá...* e *Mulher de verdade* foi necessário ainda contratipar as matrizes positivas, criando internegativos que permitissem fazer as cópias novas em 35 mm desses dois títulos que também serão exibidas durante a mostra.

³¹ MELO, op. cit., p. 372.

Devido a problemas do som em suas matrizes, não foi possível fazer para a **RETROSPECTIVA MARISTELA** uma cópia nova 35 mm de *Susana e o presidente*, que será exibido em vídeo. O filme *Mãos sangrentas*, que sobreviveu apenas numa cópia legendada em italiano, também poderá ser visto apenas nesse suporte a partir da telecinagem desta matriz.

Infelizmente, algumas coproduções não puderam ser programadas pela inexistência de materiais disponíveis dos filmes. Atualmente, são dados como perdidos o drama *A carne* (dir. Guido Lazzarini, 1952), a comédia musical *Carnaval em lá maior* (dir. Adhemar Gonzaga, 1955) e o premiado documentário *Magia verde* (dir. Gian-Gaspere Napolitano, 1955). Apesar de Mário Audrá Júnior ter feito pesquisas infrutíferas no exterior, por ter tido grande distribuição internacional, mantemos a esperança que pelo menos a versão estrangeira de *Magia verde* possa ter sobrevivido em alguma cinemateca do mundo.

No momento aguardam restauração os materiais únicos e bastante deteriorados e/ou incompletos dos filmes de aventura *Areão* (dir. Camillo Mastrocine, 1952) e *Os três garimpeiros* (dir. Gianni Pons, 1955), que, por esse motivo, também não puderam ser programados.

Se ainda há muito a ser feito, o que está sendo realizado é, sem dúvida, um grande feito, pois o resgate da memória do cinema brasileiro promovido pela **RETROSPECTIVA MARISTELA** representa uma ação fundamental para a preservação do passado de nosso cinema e de sua redescoberta por novas plateias. Se, acima de tudo, foi o desejo genuíno de fazer filmes no Brasil que moveu a criação da Companhia Cinematográfica Maristela há mais de seis décadas, o objetivo principal dessa mostra foi permitir que esses filmes possam continuar despertando emoções nos espectadores hoje e sempre.

Rafael de Luna Freire, curador.

FILMES. Fichas técnicas



Presença de Anita

(dir. Ruggero Jacobbi, 1951)

Produção: Mário Civelli

Roteiro: Mário Donato, Maria Civelli, Ruggero Jacobbi

Direção de fotografia: Mário Pagés

Edição: Carla Civelli

Cenografia: Luciano Gregory

Elenco: Antoinette Morineau, Vera Nunes, Orlando Villar, Ana Luz, Guido Lazzarini, Henriette Morineau

Duração: 97 minutos.

Cópia: Será exibido em *cópia nova* de difusão 35 mm da Cinemateca Brasileira feita especialmente para a mostra.

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse

Homem casado envolve-se numa relação trágica com uma mulher independente, Anita. Posteriormente, a história parece se repetir com o assédio de sua jovem e bela cunhada, Diana.

Curiosidades

Primeira adaptação do livro de Mário Donato que, em 2001, viraria a minissérie da TV Globo estrelada por Mel Lisboa.

Melodrama estrelado por Orlando Villar, que tinha alcançado sucesso como um cafajeste sedutor em *Quando a noite acaba* (dir. Fernando de Barros, 1950). Neste filme ele contracenava com Tônia Carrero, inicialmente sondada para estrelar *Presença de Anita*, mas a atriz acabou sendo contratada pela Vera Cruz. Por isso, Antoinette Morineau, que faria o papel de Diana, assumiu a personagem-título.



Susana e o presidente

(dir. Ruggero Jacobbi, 1951)

Produção: Mário Civelli

Roteiro: Gino de Santis, Ruggero Jacobbi, Alberto Attili, Armando Couto, Alfredo Palácios

Direção de fotografia: Mário Pagés

Direção de som: Jacques Lesgards

Edição: José Cañizares

Cenografia: Luciano Gregory

Elenco: Vera Nunes, Orlando Villar, Arrelia, Luciano Gregory, Jaime Barcellos, Leônidas da Silva

Duração: 79 minutos.

Cópia: Será exibido em vídeo, formato Beta analógica, a partir de telecinagem das matrizes em película especialmente para a mostra.

Classificação indicativa: Livre

Sinopse

Jovem interiorana, recém-chegada à cidade grande, apaixona-se por jogador de futebol, sem saber que ele é dono da empresa onde trabalha.

Curiosidades

Filme baseado em uma comédia italiana a partir de sugestão do produtor Mário Civelli.

A produção trazia o mesmo casal de protagonistas de *Presença de Anita* – Orlando Villar e Vera Nunes –, mas dessa vez numa comédia.



O comprador de fazendas

(dir. Alberto Pieralisi, 1951)

Produção: Mário Civelli

Roteiro: Mário del Rio, Alberto Pieralisi

Direção de fotografia: Aldo Tonti

Direção de som: Jacques Lesgards

Edição: Alberto Pieralisi

Cenografia: Franco Ceni, Luciano Gregory

Elenco: Procópio Ferreira, Henriette Morineau, Hélio Souto, Margot Bittencourt

Duração: 90 minutos.

Cópia: Será exibido em cópia de difusão 16 mm da Cinemateca Brasileira.

Classificação indicativa: Livre

Sinopse

Ao tentar vender sua fazenda já decadente, o proprietário hospeda um possível comprador, realizando inúmeras despesas com ele, o qual, acaba por descobrir, é apenas um pintor de paredes que se faz passar por milionário para usufruir de bons momentos. Mas quando o fazendeiro descobre a verdade, passando a ser motivo de chacota na cidade, acontece uma surpresa.

Curiosidades

O premiado fotógrafo Aldo Tonti, responsável pela fotografia de clássicos do neorealismo italiano, veio ao Brasil especialmente para trabalhar neste filme.

Dez anos depois de ter protagonizado o malsucedido filme da Cinédia *Pureza* (dir. Chianca de Garcia, 1941), o grande astro do teatro brasileiro, Procópio Ferreira, retornou com sucesso ao cinema brasileiro neste filme

O comprador de fazendas foi adaptado de um conto de Monteiro Lobato, tendo sido o primeiro longa-metragem baseado numa obra do célebre criador de *O sítio do pica-pau amarelo*.



Meu destino é pecar

(dir. Manuel Peluffo, 1952)

Produção: Mário Civelli

Roteiro: Carlos Ortiz, Manuel Peluffo

Direção de fotografia: Mário Pagés

Direção de som: Jacques Lesgards

Edição: José Cañizares

Cenografia: Luciano Gregory, Franco Ceni, Francisco Balduino

Elenco: Antoinette Morineau, Alexandre Carlos, Ziláh Maria, Rubens de Queiróz, Maria de Lourdes Lebert, Great George

Duração: 72 minutos.

Cópia: Será exibido em cópia de difusão 35 mm da Cinemateca Brasileira.

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse

Pressionada por problemas financeiros em sua família, Helena se casa com Paulo, sem estar apaixonada pelo viúvo, mudando-se com ele para a fazenda junto dos parentes de seu marido. Lá ela descobre que a primeira mulher de seu marido, Guida, fora morta devido ao ciúme doentio de Paulo. A suspeita sobre a presença de seu fantasma e os rancores da família de Paulo alimentam um clima de mistério e horror.

Curiosidades

Primeira adaptação de uma obra de Nelson Rodrigues para o cinema, ainda que tenha sido um folhetim que o jornalista e dramaturgo assinava como Suzana Flag.

O filme é uma coprodução com o México, tendo sido dirigido pelo produtor mexicano Manuel Peluffo.



Simão, o caolho

(dir. Alberto Cavalcanti, 1952)

Produção: Alfredo Palácios

Roteiro: Alberto Cavalcanti, Miroel Silveira, Oswaldo Moles

Direção de fotografia: Ferenc Fekete

Direção de som: Jacques Lesgards

Edição: José Cañizares

Cenografia: Ricardo Sievers

Elenco: Mesquitinha, Yara Aguiar, Carlos Araújo, Sônia Coelho, Raquel Martins, Silvana Aguiar

Duração: 95 minutos

Cópia: Será exibido em cópia de preservação 35 mm da Cinemateca Brasileira.

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse

Em São Paulo, um corretor de negócios, velho e malandro, Simão, o caolho, anda às voltas com sua mulher e um bando de amigos turbulentos, sempre à espera de um lance de sorte na vida. Um de seus amigos, metido a inventor, vivia prometendo um olho suplementar para Simão. Um dia, esse olho aparece e Simão torna-se milionário, pois ele tem a capacidade de torná-lo invisível. Simão decide então entrar na política, candidatando-se a Presidente da República.

Curiosidades

Mesquitinha (pseudônimo de Olímpio Bastos), veterano de chanchadas dos anos 1930 e 1940, foi o astro encontrado como alternativa a Procópio Ferreira e Oscarito, e, em *Simão, o caolho*, o ator teve a mais elogiada interpretação de sua carreira no cinema.

Cavalcanti foi escolhido como Melhor Diretor de 1952 pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos e recebeu o Prêmio Saci, no mesmo ano, também como Melhor Diretor.

Reavaliado pelos críticos nos últimos anos, atualmente *Simão, o caolho* é tido como um dos mais importantes filmes brasileiros da década de 1950.



O canto do mar

(dir. Alberto Cavalcanti, 1953)

Produção: Alberto Cavalcanti

Roteiro: Alberto Cavalcanti, José Mauro de Vasconcelos

Direção de fotografia: Cyril Arapoff, Humberto Franceschi;

Direção de som: Hilario Marcelino, Sérgio Alvarez

Edição: José Cañizares

Cenografia: Ricardo Sievers

Elenco: Aurora Duarte, Cacilda Lanuza, Margarida Cardoso, Alfredo de Oliveira, Ruy Saraiva

Duração: 87 minutos.

Cópia: Será exibido em cópia de difusão 35 mm da Cinemateca do MAM.

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse

No litoral nordestino, que acolhe migrantes do sertão à espera de viagem para o Sul, o drama de uma família em desestruturação, devido a problemas financeiros e psicológicos motivados pela miséria.

Curiosidades

Filmado no Nordeste, trata-se de um dos primeiros longas-metragens brasileiros de ficção a tematizar o problema da miséria provocada pela seca, resultando na prostituição e na migração para o Sudeste.

O filme é uma versão brasileira do célebre filme *En Rade*, que o próprio Cavalcanti dirigiu na França em 1927.

O filme recebeu o Primeiro Prêmio no Festival de Karlovy Vary, em 1955, e o Prêmio de Melhor Filme da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, em 1953.



Mulher de verdade

(dir. Alberto Cavalcanti, 1953)

Produção: Alfredo Palácios

Roteiro: Oswaldo Moles, Galeão Coutinho, Miroel Silveira

Direção de fotografia: Edgar Brazil

Direção de som: Sérgio Alvarez

Edição: José Cañizares

Cenografia: Francisco Balduino

Elenco: Inesita Barroso, Colé, Raquel Martins, Carlos Araújo, Dirce Pires, Adoniran Barbosa, Carla Nell

Duração: 107 minutos

Cópia: Será exibido em cópia nova 35 mm da Cinemateca Brasileira feita especialmente para a mostra a partir de contrapagagem das matrizes positivas viabilizada pelo evento.

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse

Quando conhece a enfermeira Amélia, o malandro Bamba regenera-se e casa-se com ela. Mas Amélia esconde esse casamento por causa do trabalho e, após uma série de reviravoltas, acaba se casando com outro homem, dessa vez da alta sociedade. Amélia, então, tem que se virar para conseguir levar essa vida dupla.

Curiosidades

Numa aguda ironia, a protagonista que tem dois maridos e ainda trabalha fora, leva o nome da personagem da famosa canção de Mário Lago que dizia que "Amélia é que era mulher de verdade".

A protagonista da história foi interpretada por Inesita Barroso, que recebeu o Prêmio Saci e o Governador do Estado de São Paulo de Melhor Atriz em 1955.

Lançado em 1955, dois anos depois de sua produção, *Mulher de verdade* foi um fracasso de bilheteria. É um dos menos conhecidos filmes de Alberto Cavalcanti, mas tem sido reavaliado nos últimos anos.



Mãos sangrentas

(dir. Carlos Hugo Christensen, 1954)

Produção: Roberto Acácio

Roteiro: Pedro Juan Vignalle, Carlos Hugo Christensen

Direção de fotografia: Mário Pagés

Direção de som: Sérgio Alvarez

Edição: José Cañizares

Cenografia: João Maria dos Santos, Francisco Guglielmino

Elenco: Arturo de Córdova, Sadi Cabral, Carlos Cotrim, Tônia Carrero, Heloisa Helena, Lisete Barros, Gilberto Martinho

Duração: 92 minutos

Cópia: Será exibido em vídeo, suporte beta analógica, oriundo de telecinagem da única cópia 35 mm sobrevivente.

Classificação indicativa: 18 anos

Sinopse

Os detentos do presídio da Ilha Anchieta se rebelam, provocando uma fuga em massa. A polícia prende a maioria dos fugitivos sobreviventes, mas o grupo liderado por Adriano foge selva adentro com os perseguidores em seu encalço. É a esperança de reencontrar seu filho que faz o fugitivo superar todas as dificuldades em busca da liberdade.

Curiosidades

Mãos sangrentas é uma obra-prima esquecida do cinema brasileiro, tendo alcançado grande sucesso e sendo distribuído em vários países europeus. O filme sobreviveu apenas numa cópia legendada em italiano e, por isso, não tem sido frequentemente exibido nas últimas décadas. É um filme que deve ser visto e reavaliado pelas novas gerações.

Baseado num fato real ocorrido no litoral paulista em 1952, o filme surpreende pela violência das cenas nas quais os presos se revoltam e atacam os guardas do presídio. A produção chocou as plateias da época pelo realismo dessas sequências e não teve autorização para utilizar os cenários reais, tendo sido filmada na Ilha das Flores, em São Gonçalo (RJ).

Dirigido por um cineasta argentino, o filme foi estrelado pelo astro mexicano Arturo de Córdova, que foi dublado na versão nacional de *Mãos sangrentas*.



Ana

(dir. Alex Viany, 1955)

Produção: Mário Aurá Jr

Roteiro: Trigueirinho Neto, Alberto Cavalcanti

Argumento: Jorge Amado

Direção de fotografia: Chick Fowle

Direção de som: Mário Io de Luca

Edição: José Cañizares

Cenografia: João Maria dos Santos, Francisco Guglielmino

Elenco: Aurélio Teixeira, Miguel Torres, Vanja Orico

Duração: 25 minutos

Cópia: Será exibido em cópia de difusão 35 mm da Cinemateca do MAM.

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse

Escrito por Jorge Amado, o filme trata da migração de retirantes nordestinos e a exploração a que eles estão sujeitos através de história de Ana, que viaja num pau-de-arara em busca de uma vida melhor.

Curiosidades

Episódio brasileiro do longa-metragem *Rosa dos ventos (Die windrose)*, projeto coordenado por Joris Ivens e produzido pelos estúdios da DEFA, da Alemanha Oriental.

O filme foi realizado pelo comunista Alex Viany, um dos principais nomes do Cinema Independente da década de 1950.

Ana é interpretada por Vanja Orico, que tinha estrelado recentemente o premiado *O cangaceiro*, e seguiria bem-sucedida carreira como atriz e cantora na Europa.

Ana foi filmado em locações no próprio sertão nordestino nas quais, anos depois, Glauber filmaria seu clássico *Deus e o diabo na Terra do Sol*.

O cinema nacional em marcha

(dir. Jacques Deheinzeln, 1951)

Duração: 8 minutos

Cópia: Será exibido em cópia nova de difusão 35 mm da Cinemateca Brasileira feita especialmente para a mostra.

Classificação indicativa: Livre

Sinopse

Documentário que retrata uma visita aos estúdios da Cinematográfica Maristela, desvendando para o público os mistérios que envolvem a realização de um filme. São mostrados os equipamentos de fotografia e som, os depósitos de negativos, a produção dos cenários, os sets de filmagens, os camarins e salas de maquiagens, até os escritórios e a sala de projeção.

Curiosidades

O tom geral do curta-metragem é revelar a magia dos bastidores do cinema, mostrando, por exemplo, a construção do cenário principal de *O comprador de fazendas* e algumas cenas de filmagem deste longa-metragem, assim como a escada em espiral utilizada em *Presença de Anita*.

Getúlio, glória e drama de um povo

(dir. Alfredo Palácios, 1956)

Produção e roteiro: Alfredo Palácios

Direção de fotografia: Ferenc Fekete

Direção de som: Felix Braschera

Edição: José Cañizares

Narração: Randal Juliano

Duração: 85 minutos

Cópia: Será exibido em cópia nova de difusão 35 mm da Cinemateca Brasileira feita especialmente para a mostra.

Classificação indicativa: Livre

Sinopse

Realizado após o suicídio de Getúlio Vargas, este documentário reúne trechos de cinejornais sobre o presidente, inclusive cenas raras de uma reunião social realizada em 1921, quando Getúlio era Secretário da Agricultura do Governo Borges de Medeiros.

Curiosidades

Filme completamente desconhecido dos historiadores, é um dos primeiros documentários brasileiros composto essencialmente de imagens de arquivo.



A pensão de D. Stela

(dir. Alfredo Palácios e Ferenc Fekete, 1956)

Produção e roteiro: Alfredo Palácios

Direção de fotografia: Ferenc Fekete

Direção de som: José Dagoberto da Costa

Edição: João Alencar

Cenografia: José Pereira da Silva

Elenco: Jaime Costa, Maria Vidal, Liana Duval, Randal Juliano, Adoniran Barbosa, Lola Brah

Duração: 87 minutos

Cópia: Será exibido em cópia de difusão 16 mm da Cinemateca Brasileira.

Classificação indicativa: Livre

Sinopse

Uma pensão à beira da falência é habitada por divertidos tipos que raramente pagam as contas. E a confusão só aumenta por ela ser administrada pelo espertalhão Nhô-Nhô, que vive resistindo às constantes investidas amorosas de Dona Stela, a viúva dona da pensão e mãe de uma cantora de rádio e um jogador de futebol.

Curiosidades

Como uma viúva sexy e interesseira, Lola Brah recebeu o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, ambos em 1956.

O astro do filme é o veterano Jaime Costa, que interpreta Nhô-Nhô, sempre às voltas com a dona da pensão encarnada pela humorista Maria Vidal.

O célebre compositor de "Trem das onze", Adoniran Barbosa, faz o papel de um convicto monarquista que vive criticando a República.



Quem matou Anabela?

(dir. D. A. Hamza, 1956)

Produção: Alfredo Palácios

Roteiro: Orígenes Lessa, Miroel Silveira

Direção de fotografia: Rodolfo Iscey

Direção de som: Sérgio Alvarez

Edição: José Cañizares

Cenografia: José Pereira da Silva

Elenco: Ana Esmeralda, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Olga Navarro, Ruth de Souza, Nydia Licia

Duração: 93 minutos

Cópia: Será exibido em cópia de difusão 16 mm da Cinemateca Brasileira.

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse

Anabela, uma belíssima bailarina, é assassinada, e seu corpo encontrado à beira de uma represa em São Paulo. O comissário Ramos é encarregado do caso e interroga as testemunhas que moravam com ela numa pensão. De cada uma delas, obtém uma confissão do assassinato e uma descrição completamente diferente da personalidade da vítima. O mistério cresce, até o final surpreendente.

Curiosidades

A premiada fotografia ficou a cargo de Rodolfo Iscey, e a direção é do também húngaro Didier Hamza.

O filme é estrelado pela famosa dançarina espanhola Ana Esmeralda. Em excursão com sua companhia de dança pela América Latina, ela e o produtor Mário Audrá Júnior se conheceram e se apaixonaram. O criador da Maristela, então, produziu o filme estrelado por sua esposa.

Esta comédia policial é o único encontro no cinema de duas lendas do teatro brasileiro: Procópio Ferreira e Jaime Costa.



Arara vermelha

(dir. Tom Payne, 1957)

Produção: Mário Audrá Jr., Fernando de Barros
Roteiro: Tom Payne, Carlos Maria de Araujo
Direção de fotografia: Rodolfo Icsey, Honório Marin
Direção de som: Juarez Dagoberdo da Costa
Edição: José Cañizares
Cenografia: Álvaro Moya
Elenco: Anselmo Duarte, Odete Lara, Milton Ribeiro, Ana Maria Nabuco, Aurélio Teixeira, Sérgio Warnowski

Duração: 110 minutos

Cópia: Será exibido em *cópia nova* de difusão 35 mm da Cinemateca Brasileira feita especialmente para a mostra.

Classificação indicativa: 14 anos

Sinopse

A descoberta de um valioso diamante desperta a atenção de todos num garimpo no Pará. Na tentativa de começar uma nova vida para sua família, Luis e Saluá roubam a pedra, fugindo pelo meio da selva habitada por índios e animais selvagens. No encalço deles, está Seu Camura, o chefe do garimpo, que fará de tudo para recuperar sua pedra preciosa.

Curiosidades

Foi uma produção muito atribulada devido às complicações envolvidas na filmagem em locações absolutamente inóspitas às margens do Rio Preto, na Serra do Mar, entre os municípios paulistas de Peruipe e Itanhaém.

O filme é estrelado pelo célebre astro Anselmo Duarte – que alcançara grande sucesso na Atlântida e depois na Vera Cruz –, com Odete Lara, no papel de Saluá, ainda em início de carreira.

O diretor Tom Payne também era um ex-contratado da Vera Cruz, tendo dirigido anteriormente a premiada superprodução nacional Sinhá Moça.



Casei-me com um xavante

(dir. Alfredo Palácios, 1958)

Produção: Mário Audrá Jr.
Roteiro: Luis Sérgio Person, Alfredo Palácios
Direção de fotografia: Rodolfo Icsey
Direção de som: Constantino Kostiff
Edição: João de Alencar
Cenografia: José Pereira da Silva, Paulo Vasta, Flávio Phebo
Elenco: Pagano Sobrinho, Maria Vidal, Luely Figueiró, Henrique Martins, Eugênio Kusnet

Duração: 88 minutos

Cópia: Será exibido em cópia de difusão 16 mm da Cinemateca Brasileira.

Classificação indicativa: Livre

Sinopse

Homem branco desaparece depois de acidente de avião e se torna cacique de uma tribo de xavantes. Quinze anos depois, ele é trazido de volta da selva para a cidade junto de outros índios enquanto sua velha esposa é ameaçada por uma quadrilha liderada por bela e traiçoeira proprietária de boate.

Curiosidades

Divertida comédia cujo principal atrativo é a atuação do humorista Pagano Sobrinho no papel de um homem branco que prefere viver com suas várias mulheres xavantes na selva do que voltar para a companhia de sua pouco atraente esposa branca na cidade grande.

Rara participação como ator do futuro cineasta Luis Sérgio Person (diretor do clássico *São Paulo S.A.* e pai da VJ Marina Person) no papel de um jornalista.

O célebre ator Eugênio Kusnet faz o papel de um cientista maluco que cria bombas para assassinar o personagem de Pagano Sobrinho.



Vou te contá...

(dir. Alfredo Palácios, 1958)

Produção: Mário Audrá Jr., Alfredo Palácios
Roteiro: Alfredo Palácios, Cláudio Petraglia, Glauco Mirko Laurelli
Direção de fotografia: Rodolfo Icsey
Direção de som: Konstantin Tkaczenko
Edição: Maria Guadalupe
Cenografia: José Pereira da Silva
Elenco: Pagano Sobrinho, Francisco Negrão, Luely Figueiró, Dorinha Duval, Milton Ribeiro, Maria Vidal

Duração: 90 minutos

Cópia: Será exibido em *cópia nova* 35 mm da Cinemateca Brasileira feita especialmente para a mostra a partir de contratipagem das matrizes positivas viabilizada pelo evento.

Classificação indicativa: Livre

Sinopse

O filho de um empresário é sequestrado por bandidos liderados pelo dono de uma boate. O caso passa a ser investigado por um repórter policial, enquanto sua cunhada encontra um bebê na rua, gerando desconiança no marido recém-chegado de uma viagem de vários meses.

Curiosidades

A história de rapto de bebês é intercalada com deliciosos números musicais de diversos astros e estrelas do disco, televisão e rádio da época, como Virgínia Lane, Dalva de Oliveira, Carmen Costa, Isaura Garcia, Demônios da Garoa e Jorge Veiga.

O ator Chocolate, garçom da boate, é o destaque cômico do filme.

O humorista Ronald Golias, em começo de carreira, é a atração de um número musical.

MARISTELA EM IMAGENS



O glamour das estrelas

No alto à esquerda, a polêmica atriz e cantora Elvira Pagã posa para fotos em frente aos recém-construídos estúdios da Maristela.
No alto à direita, o astro mexicano Cantinflas (de óculos escuros) – nome artístico de Mario Moreno –, visita Jaçanã na companhia de Mário Civelli (à sua direita) e Mário Audrá Júnior (de paletó e camisa branca).
Abaixo, o diretor Alberto Cavalcanti tem seu caminho impedido pelas atrizes Antoinette e Henriette Morineau, filha e mãe.





No alto, as filmagens de *Arara vermelha* às margens do Rio Preto, em São Paulo.
À direita, os atores Milton Ribeiro e Aurélio Teixeira contracenam sob o olhar do diretor Tom Payne.
Abaixo, as filmagens de *O canto do mar* em pleno sertão nordestino

Filmagem em externas



Na outra página as filmagens noturnas de *Simão, o caolho* nas ruas de São Paulo.



Filmagem em estúdio



No alto, filmagem da cena do terreiro de umbanda de *O canto do mar*.
Abaixo, a filmagem de mais um número musical nos estúdios e, à direita, atriz Liana Duval sendo maquiada antes de entrar em cena em *A pensão de D. Stela*.



Na outra página preparação do set de filmagem de *O comprador de fazendas*.



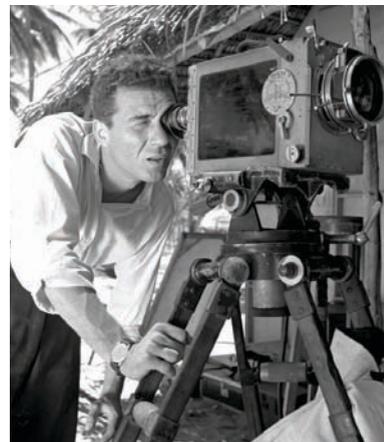
Luz, Câmera e Som



Acima, fotos de filmagem de *Arara vermelha*. À esquerda, o diretor de fotografia Rodolfo Icey olha pelo visor da câmera, com seu assistente, Oswaldo de Oliveira, em pé ao seu lado. Sentado ao fundo, de chapéu, está o diretor Tom Payne.

Na foto da direita, a atriz Ana Maria Nabuco posa junto aos refletores.

Abaixo, os equipamentos utilizados nas filmagens de *O canto do mar*. À esquerda, o equipamento de gravação sonora de fita magnética. Ao centro, o assistente de fotografia Humberto Franceschi opera a câmera Debris. À direita, o fotógrafo Cyril Arapoff olha pelo visor da câmera, tendo o diretor Alberto Cavalcanti ao seu lado.



Pós-produção



Uma funcionária da Maristela posa em diferentes etapas da finalização de um filme: a montagem na moviola e a ampliação de fotografias no setor de divulgação.

Abaixo à esquerda, o estúdio de gravação das trilhas sonoras das produções da companhia.



22 VERA NUNES PRESENÇA DE ANITA ERLANO VILLA
PRESENÇA DE ANITA



ESTREIA

A noite de lançamento da primeira produção da Companhia Cinematográfica Maristela
no dia 6 de maio de 1951, no cinema Art Palácio, em São Paulo.



Mário B. Audrá Júnior
(In memorian)

agradecimento especial
MARCO AUDRÁ E FAMÍLIA

agradecimentos

AFRÂNIO MENDES CATANI

ANDRÉ PIERO GATTI

CINEMATECA BRASILEIRA

EDUARDO ADES

FERNANDO FORTES
(ACERVO FOTOGRÁFICO – CINEMATECA BRASILEIRA)

FLÁVIA CESARINO DA COSTA

GERALDO MAGELA TEIXEIRA

HERNANI HEFFNER (CINEMATECA DO MAM)

JOÃO LUIZ VIEIRA

JOSÉ QUENTAL (CINEMATECA DO MAM)

LABOCINE

LAURA CÂNEPA

LEONARDO BACELLAR

LUIS ALBERTO ROCHA MELO

LUIZ GUILHERME GUERREIRO

MÁRCIA LUDOVICO

MARIANA BALTAR

PAULA NUNES G. PAES

RODRIGO BOUILLET

THAIS MENDES SOUSA

GRÁFICA STAMPPA - MÁRCIO LIMA

PAPANTUR TURISMO - CONCEIÇÃO CASCAREJA

METRÔ RIO - ARIANNE PELLE

MICA MÍDIAS CARDS - NATHÁLIA REZENDE

MOVEDOLL CINEMATOGRÁFICA – RONALD PALATNIK

GRUPO MARA ALCAMIM - RENATA AGOSTINHO

RE
TROS
PECTIVA CINEMATOGRÁFICA
MARISTELA

Rio de Janeiro
2 a 14 de agosto de 2011

São Paulo
3 a 14 de agosto de 2011

Brasília
16 a 28 de agosto de 2011

www.retrospectivamaristela.com.br

patrocínio
BANCO DO BRASIL

realização
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

empresa produtora
JURUBEBA PRODUÇÕES ARTÍSTICAS

coprodução
TELA BRASILIS

curadoria e idealização
RAFAEL DE LUNA FREIRE

produção executiva
ALESSANDRA CASTAÑEDA

coodenação de produção
PAULA FURTADO

projeto gráfico e site
JOÃO MARIO GOULART

assistente de produção executiva
NATÁLIA MENDONÇA

assistente de produção
JONAS AMARANTE

monitor de sala – rio de janeiro
MANUELA CABRAL

produtor local – são paulo
MARCO AUDRÁ

monitor de sala – são paulo
RENATA PEÑA

produtor local – brasília
DANIELA MARINHO

monitor de sala – brasília
MARIANA AMARAL

registro videográfico – rio de janeiro
EDUARDO ADES

registro videográfico – são paulo
ALEXANDRE BRITTO

registro videográfico – brasília
VINÍCIUS FERNANDES

assessoria de imprensa – rio de janeiro
PEDRO DE LUNA

assessoria de imprensa – são paulo
PROCULTURA – MARGARIDA OLIVEIRA

assessoria de imprensa – brasília
OBJETO SIM – GIOCONDA CAPUTO

clipping impresso – brasília
AC2 COMUNICAÇÃO – ANA CLÁUDIA BESSA

revisão de cópias – rio de janeiro
CRISTINA FLORES

seguro e revisão de cópias – são paulo
KM COMEX – KELLY KASHIMA

pesquisa de cópias
TELA BRASILIS



Realização



Ministério da
Cultura

