

**UMA ANÁLISE DE CHAMAS NO CAFEZAL, DA MULTIFILMES:
otimismo reiterado e protagonismo feminino**

**CHAMAS NO CAFEZAL¹, A FILM PRODUCED BY MULTIFILMES:
*optimism and feminine power*²**

Laura Loguercio CÁNEPA³; Leandro Cesar CARAÇA⁴

Resumo: Este trabalho propõe uma breve análise de *Chamas no cafezal* (José Carlos Burle, 1954), buscando observar neste longa-metragem paulista características que podem ser consideradas recorrentes nos filmes da Multifilmes S.A., companhia em que foi produzido. Observando as semelhanças da obra com outras do mesmo período, mas também apontando algumas de suas especificidades, a análise quer vislumbrar aspectos de certo projeto criativo da Multifilmes, liderado pelo então diretor geral de produção da empresa, o cineasta italiano Mario Civelli. Tais aspectos incluem as produções ligeiras e baratas ligadas a gêneros narrativos consagrados, e também a preferência por narrativas otimistas e por personagens que são apresentadas como figuras predestinadas ao sucesso. No caso aqui examinado, trata-se de analisar o único dos oito filmes da Multifilmes a trazer uma protagonista do sexo feminino.

Palavras-chave: Cinema; São Paulo; Multifilmes S.A.; Mario Civelli; Chamas no Cafezal.

Abstract: *This paper focuses on the Brazilian film Chamas no Cafezal (José Carlos Burle, 1954). We seek to observe, in this film made in São Paulo, some recurring aspects of the Multifilmes S.A. Company's works. Our analysis discusses some aspects of a certain creative design of Multifilmes, led by the general director of production, the Italian filmmaker Mario Civelli. Such aspects include the cheap production of genres movies, and also the preference for optimistic narratives centered on characters who are presented as figures predestined to success. In the case examined here, we analyze the only one of eight films of Multifilmes that bring a woman as protagonist..*

Keywords: *Cinema; São Paulo; Multifilmes S.A.; Mario Civelli; Chamas no Cafezal.*

¹ O filme não teve título oficial em língua inglesa.

² Este trabalho é uma reformulação do trabalho publicado nos Anais do XXXIX Congresso Nacional da Intercom, intitulado “Mario Civelli e a Multifilmes: As marcas do produtor em Chamas no Cafezal” (Cf. Referências Bibliográficas).

³ Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. / E-mail: lauracanepa@anhembimorumbi.edu.br.

⁴ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp / E-mail: leandro.caraca@yahoo.com.br.

Introdução

Em 1953, quando as produções mais ambiciosas da primeira fase dos estúdios de cinema paulistas estavam em seus estertores, o pernambucano radicado no Rio de Janeiro, José Carlos Burle (1910-1983), experiente diretor na companhia carioca Atlântida, filmava *Chamas no cafezal*. Este era seu segundo longa-metragem produzido pela Multifilmes S.A.⁵, a mais jovem das três grandes companhias cinematográficas criadas em São Paulo no começo dos anos 1950. *Chamas no cafezal*, lançado em fevereiro de 1954 no I Festival Internacional de Cinema no Brasil (selecionado juntamente com *O gigante de pedra*, produção independente dirigida por Walter Hugo Khouri, e *Na senda do crime*, de Flamínio Cerri, longa produzido pela Vera Cruz), foi mal recebido pela crítica, ainda que tenha recebido os prêmios Saci e Governador do Estado de São Paulo de Melhor Edição (a cargo de Gino Talamo). Quando lançado comercialmente, em agosto do mesmo ano, pouco depois do suicídio de Getúlio Vargas, o filme teve pouquíssima repercussão junto ao público, constituindo-se em mais um dos fracassos acumulados pela Multifilmes.

Apesar da pouca repercussão, *Chamas no cafezal* dialogava com as tendências do seu tempo, articulando dois temas recorrentes em produções dos outros dois estúdios concorrentes (Vera Cruz e Maristela): a decadência da elite rural brasileira e a crise da instituição do casamento. Sua história tratava dos desafios enfrentados por uma jovem carioca, Angélica (Angelika Hauff) que se casa com um fazendeiro paulista, Anésio (Guido Lazzarini), cujo passado está envolto em mórbidos mistérios. Angélica, com a ajuda do capataz Zé Pião (Luigi Picchi), ela conseguirá desvendar o segredo que ronda a fazenda e, com isso, salvar o sustento de sua nova família. Para analisar *Chamas no cafezal*, optamos por colocar em destaque algumas marcas recorrentes dos filmes da Multifilmes que estão presentes no longa. Nossa aposta analítica buscará sugerir que o filme reflete certas práticas e preocupações dos filmes produzidos pelo diretor geral de produção da empresa, o cineasta italiano Mario Civelli.

⁵ O primeiro fora *O craque*, de 1953,

A Multifilmes S.A. e o produtor Mario Civelli

Dos três estúdios surgidos no estado de São Paulo a partir do final da década de 1940 (Vera Cruz, Maristela e Multifilmes), o italiano Mario Civelli (1922-1993) esteve envolvido, em momentos diferentes, na criação de dois: a Cia. Maristela, em 1950, e a Multifilmes S.A., em 1952, nas quais exerceu a função de diretor geral de produção.

Na Maristela, localizada no birro do Jaçanã (zona norte da cidade de São Paulo), Civelli produziu quatro filmes: *Presença de Anita* (Ruggero Jacobbi, 1951), *Suzana e o Presidente* (Ruggero Jacobbi, 1951), *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo, 1952) e *O comprador de fazendas* (Alberto Pieralisi, 1952). Na Multifilmes, instalada no município de Mairiporã, região da Grande São Paulo, respondeu por oito: *Modelo 19 – A ponte da esperança*⁶ (Armando Couto, 1952), *O homem dos papagaios* (Armando Couto, 1953), *Destino em apuros* (Ernesto Remani, 1953), *Uma vida para dois* (Armando de Miranda, 1953), *Fatalidade* (Jacques Maret, 1953), *O craque* (José Carlos Burle, 1953), *Chamas no cafezal* (José Carlos Burle, 1954) e *A sogra* (Armando Couto, 1954). Após o afastamento de Civelli, a Multifilmes produziria apenas mais um longa-metragem: *A outra face do homem* (J. B. Tanko, 1954), feito em parceria com a empresa carioca Atlântida. Em 1955, a Multifilmes encerraria seus serviços de produção, apenas alugando seus estúdios para filmes de outros produtores, e então fecharia definitivamente as portas, no final do mesmo ano.

Civelli chegara ao Brasil em 1946, com a missão de averiguar as condições para a produção de um filme italiano baseado na vida da líder revolucionária Anita Garibaldi, “[...] mas a situação técnica dos estúdios não comportava uma produção daquela envergadura”, relatou o próprio em seu *curriculum vitae* (CIVELLI, s/d, p. 2), depositado na Cinemateca Brasileira. Sua autoproclamada experiência adquirida no país natal era contestada por jornalistas, críticos e profissionais brasileiros, ficando marcado

⁶ Produção independente iniciada antes da construção dos estúdios da Multifilmes em Mairiporã, mas depois lançada com a marca do estúdio. O filme seria relançado em 1956 com o título *O amanhã será melhor*.

como um dos muitos ‘falsos assistentes⁷’ de Roberto Rossellini em *Roma, Cidade Aberta* (1945) que desembarcaram por aqui, “[...] só perdendo o posto quando o filme foi exibido sem que seu nome aparecesse na tela” (VIANY, 1993, p.106).

Porém, uma cópia mais completa do *curriculum vitae* de Civelli, em posse de Afrânio Mendes Catani, informa mais detalhes de seu passado, ainda que não seja possível comprovar diversas informações, como o diploma em Direito e atividades clandestinas durante a 2ª Guerra Mundial. Civelli afirmou ter trabalhado, ao lado de cineastas contrerrâneos, do Departamento de Guerra Psicológica⁸, em colaboração para a 5ª Armada do exército dos EUA, durante a ocupação aliada na Itália (CATANI, 2005, p.202). Após o término da guerra, teria trabalhado em equipes de produção ao lado de Giuseppe de Santis, Marcello Pagliero e Mario Soldati, para em seguida, receber a oferta de trabalho do produtor Dino de Laurentiis para a mencionada cinebiografia de Anita Garibaldi.

Em território brasileiro, aproximou-se da burguesia paulista disposta a acreditar na possibilidade de um cinema industrial. Como relembra Mário Audrá Jr., sócio-proprietário e administrador da Maristela, Civelli “[...] se imporia por sua vitalidade e seus conhecimentos de produção cinematográfica, os quais, embora precários, eram básicos para quem, como eu, tudo desconhecia” (1997, p. 23). Na metade de 1951, menos de um ano após a criação da Maristela, Civelli seria afastado, junto com outros 80 funcionários, devido a uma intervenção autorizada pela família Audrá.

Sem poder contar mais com a estrutura da Maristela, Civelli começou a filmagens de uma produção independente, *Modelo 19*, com direção de Armando Couto, assistente de direção do diretor (de teatro e de cinema) Ruggero Jacobi⁹. *Modelo 19*, baseado na novela *Oggi Il Cielo è Azzuro*, de Ugo Chiarelli, apresentava a história de um grupo de imigrantes europeus, vindos para o Brasil após o fim da 2ª Guerra

⁷ Em depoimento para o documentário *90 Anos de Cinema – Uma Aventura Brasileira* (Eduardo Escorel e Roberto Feith, 1988), Mario Civelli nega ter dito alguma vez que era assistente de Rossellini.

⁸ *Psychological Warfare Branch* (PWB), organização militar anglo-americana, designada para táticas de guerra psicológica contra as tropas alemãs no norte da Europa.

⁹ Na época, Jaccobi era casado com a também cineasta Carla Civelli, irmã de Mario Civelli.

Mundial. Sem dinheiro para completar o filme, Civelli contou com o auxílio de Anthony Assunção, figura proveniente “[...] de uma família de banqueiros e próspero homem de negócios, [...] fazendeiro e pioneiro da indústria de rádios e de refrigerantes no Brasil” (CATANI, 1987, p. 267). Convencido por Civelli a investir em um estúdio de cinema, Assunção deu início à construção do complexo da Multifilmes em Mairiporã, um parque técnico de grandes proporções, como o da Vera Cruz, porém compulsoriamente dedicado a produções mais rápidas e baratas, como as da Maristela. Civelli permaneceu como diretor geral de produção no estúdio até o final de 1953, sendo afastado pelos mesmos motivos que o haviam banido da Maristela: a incapacidade dos filmes sob sua responsabilidade de pagarem, com as bilheterias, os custos de manutenção dos estúdios, que incluíam copiagem dos filmes, pagamento de funcionários, produções simultâneas, negociações para distribuição, pagamentos de dívidas, etc.

A historiografia do cinema brasileiro não perdoou Civelli pelas desventuras nos dois estúdios, legando a ele um estigma que o marcou pelo resto da vida. Para o crítico e historiador Alex Vianny, “[...] lamenta-se principalmente o fato de (Civelli) ter esbanjado a boa vontade de financistas como os Audrás e Assunção, após tê-los entusiasmado com o cinema” (2009, p. 107), enquanto Glauber Rocha, ao falar sobre o fim do sonho burguês do cinema paulista, escreve: “Ruínas também na Maristela e na Multifilmes – o pesado e desonesto Mario Civelli, enganando, ludibriando e mistificando, retirou capitais dos plantadores de café e produziu os filmes mais inclassificáveis do mundo” (2004, p. 82).

A seu favor, alguns nomes destacavam o dinamismo e o caráter trabalhador que o caracterizavam, como apontou Salvyano Cavalcanti de Paiva¹⁰, ao afirmar que “Civelli é um aventureiro, sim, mas um aventureiro como os bandeirantes da colônia, um desbravador de caminhos (...) com o olhar fixo na vitória futura (que já é, de certo modo, a vitória do presente)” (1953, p. 19). Audrá Jr. nunca escondeu suas críticas em relação a Civelli, mas conferiu o seu antigo associado “[...] uma honestidade absoluta, com uma capacidade de trabalho incomum, excelente tino para o comando e um idealismo a toda prova, era no entanto totalmente dispersivo e instável” (1997, p. 154).

¹⁰ “É uma realidade o cinema brasileiro”, revista Manchete, 06/06/1953.

Como produtor, Civelli se destacou por manter sempre o cronograma de filmagens na média de 30 dias, com baixos custos de realização, embora o mesmo resultado positivo não possa ser atribuído a seu papel como diretor de uma linha de produção industrial, com mais de um filme sendo feito ao mesmo tempo. Além disso, precisava lidar com os costumeiros problemas da distribuição e exibição que sempre existiram no cinema nacional. Com isso, o déficit acumulado bastou para colocar fim ao grandioso projeto da Multifilmes – do mesmo modo que ocorrera com a Maristela e com a Vera Cruz.

Observando-se o conjunto das obras de Civelli na Maristela e, principalmente, na Multifilmes, como as de um produtor de cinema no sentido clássico – que, guardadas as devidas proporções, tem como modelos figuras como Dino de Laurentiis, na Itália, e David O. Selznick, em Hollywood – é possível apontar, nele, certa coerência no modo de trabalho, como descreve Afrânio Cattani (2005, p. 206), que aponta uma “fórmula Civelli”: custo baixo (com valores que variavam de 1 milhão e duzentos mil cruzeiros até dois milhões) e produção rápida (cerca de 30 dias para filmagens e montagem, e mais cerca de 10 dias para dublagem, mixagem e gravação das músicas). E o fato é que se podem observar também outras características de suas produções, particularmente o recurso de recorrer a gêneros narrativos consagrados (característica dos filmes dos estúdios paulistas de modo geral) e a temas que estavam em voga no momento, assim como a certos tipos de personagens. As oito obras produzidas por Civelli na empresa de Mairiporã, dirigidas e escritas por diferentes profissionais, compõem um quadro que traz certa coerência, relacionando-se inclusive com os filmes que ele havia produzido na Maristela. Nesse sentido, como ocorria com os produtores clássicos, seu trabalho não era apenas o de administrar a produção, mas também de exercer certa liderança criativa.

Por exemplo, o maior sucesso no seu ciclo da Maristela foi a comédia *O comprador de fazendas*, estrelada por Procópio Ferreira. O ator voltaria às telas nas comédias *O homem dos papagaios* e *A sogra*, duas produções da Multifilmes sobre as quais falaremos em seguida, e que foram os únicos sucessos comerciais da companhia. Do mesmo modo, o tema do futebol, presente em *Susana e o Presidente* (da Maristela), ganhou destaque no drama *O craque* (da Multifilmes). Também, como veremos depois,

Meu destino é pecar, produzido por Civelli na Maristela, tem semelhanças com a trama de *Chamas no cafezal*.

Um elemento temático que parece unir todas as produções de Civelli na Multifilmes é a nada sutil declaração de que a sorte e a fortuna favorecem personagens que nasceram para grandes conquistas e não abrem mão de seus ideais. Talvez a recorrência desse aspecto de “predestinação” ao sucesso possa ser interpretada como uma referência do produtor à sua própria trajetória, ou pelo menos à sua crença na viabilidade dela. Afinal, Civelli, imigrante que chegara ao Brasil sem conhecer ninguém e com um passado questionado por muitos, conseguiu se envolver na liderança de duas grandes companhias, tendo ganhado reiterados votos de confiança da elite burguesa local. Não à toa, dos imigrantes europeus vistos em *Modelo 19*, o que prospera é justamente o italiano. Interpretado por Luigi Picchi, o personagem é orgulhoso a ponto de não aceitar empregos que considera inferiores a suas capacidades. Mesmo que termine o filme contratado como operário na construção civil, em seguida a câmera o observa, subindo triunfante pelo elevador de um prédio em obras, em direção ao céu, e possivelmente a cargos melhores. Do mesmo modo, em *O craque*, um problema crônico no joelho não significa a derrota para o jogador Julinho (Carlos Alberto), o herói. Mesmo com o apelido de “Joelho de Vidro”, ele oferecerá aos espectadores brasileiros a oportunidade de uma revanche da Copa do Mundo, durante uma partida contra a temível (e fictícia) equipe uruguaia do Carrasco¹¹. Já em *Uma vida para dois*, o bom destino entra em ação, quando Mário (Luigi Picchi), compositor frustrado, porém honrado e talentoso, consegue se salvar duas vezes da morte por atropelamento de trem, por estar, convenientemente, sempre nos trilhos certos.

De modo comparativo, lembramos que Maria Rita Galvão (1981, p. 266) apontava, no conjunto dos filmes da Vera Cruz, uma preocupação com a decadência, que permanecia latente nos mais variados contextos, inclusive nas comédias. Segundo ela:

¹¹ As cenas utilizadas no filme pertencem, na verdade, a uma partida que o Corinthians realizou contra o Olímpia do Paraguai pelo Torneio Octogonal Rivadavia Corrêa Meyer em 07/06/1953. O jogo foi vencido pela equipe paulista por 5X2.

(...) nos filmes da Vera Cruz em geral, a preocupação com a decadência é quase obsessiva. E isto, aliado à presença insistente do tema da morte, dá o que pensar. Frequentemente, a decadência não é explicitada como um problema, mas permanece latente nos mais variados contextos, inclusive nas comédias. Por vezes não se trata da decadência acabada, e sim de sintomas de decadência, ilustrando a perda de vigor de determinados setores da burguesia. Outras vezes, a decadência se apresenta quase que em estado puro. (GALVÃO, 1981, p. 266)

Já na Maristela, nota-se, como observa Rafael De Luna Freire, especialmente nos primeiros filmes da empresa, certo pendor por temas capazes de causar grande sensação e polêmica. Para o autor,

[...] diante da popularidade no cinema, teatro e rádio brasileiros de melodramas trágicos e do desejo de maior ousadia nos temas tratados pelos filmes nacionais, não é surpresa que a primeira produção da Maristela tenha enveredado por esse caminho, adaptando o polêmico best-seller de Mário Donato, *Presença de Anita*, que, proibido pela Igreja Católica, tratava não de um, mas de dois casos extraconjugais. (FREIRE, 2011, p. 25)

Nota-se ainda que o filme seguinte da Maristela, *Meu destino é pecar* (1952), adaptado do também best-seller homônimo de Nelson Rodrigues (que usava o pseudônimo de Suzana Flag), trazia os mesmos temas escandalosos, acrescidos de algumas doses de fantasmagoria e referência ao sobrenatural.

Na Multifilmes, por outro lado, parece-nos claro que os roteiros buscavam colocar o sucesso ao alcance das personagens, vislumbrando um futuro mais positivo. Assim, um tema frequente no cinema brasileiro, como o da troca de identidades e objetos (recorrente, por exemplo, nas chanchadas), apareceria nos longas da Multifilmes como oportunidade de redenção. Em *Destino em apuros* (produção mais cara e complicada da empresa, e também o primeiro longa de ficção a ser lançado em cores no país), o próprio Destino (personificado no ator Paulo Autran) se envolve num incidente de troca de pastas, o que permite a um jovem (Hélio Souto) conhecer seu futuro, inclusive a data de sua morte precoce. Caberá então ao protagonista tentar burlar os planos originais do Destino e permanecer vivo ao lado da mulher amada. Já na comédia de costumes com Procópio Ferreira, *O homem dos papagaios*, também temos o exemplo de um personagem predestinado ao sucesso. O ator interpreta o sorveteiro Epaminondas, que assume a identidade de um milionário. Mesmo depois de enganar dezenas de pessoas e

de contrair uma dívida altíssima, ele acaba sendo aceito por industriais e pela alta sociedade, pois, pela lógica alegada por eles, somente uma pessoa empreendedora seria capaz de se endividar tanto assim.

Procópio Ferreira também estrelou o último filme produzido por Civelli na Multifilmes, *A sogra*. Nele, o ator interpretou Arquimedes, um chefe de estação ferroviária que sonha diariamente em se ver livre de sua sogra. Diferentemente do que se poderia esperar de algo saído da Multifilmes, o final de *A sogra* não é de todo feliz, pois se Arquimedes consegue casar bem a sua filha, por outro lado não arruma um pretendente para a sogra, sendo obrigado a conviver com ela. Não deixa de ser irônico que *Modelo 19* comece com a imagem de um navio, trazendo uma leva de imigrantes esperançosos da Europa para o Brasil, e que *A sogra* termine com um trem deixando a estação e levando embora o homem que Arquimedes cuidadosamente escolheu para casar com a personagem do título. Mais irônico ainda é Civelli ter sido afastado da Multifilmes durante a fase de montagem de *A sogra*¹².

Esses personagens apresentados pela Multifilmes em tão curto espaço de tempo, com destaque para o presunçoso, mas íntegro imigrante italiano de *Modelo 19*; e o estelionatário de boa conversa de *O Homem dos Papagaios*, constituem verdadeiras figuras “civellianas”, se assim podemos chamá-las, adequadas ao pensamento de um homem que se empenhava em produzir cinema na maior cidade do país, bancado por uma classe social capaz de manter seu projeto em andamento – pelo menos por algum tempo. Nesse sentido, o filme *Chamas no Cafezal*, que é objeto deste artigo, nos parece um caso exemplar.

Aristocracia decadente e gótico feminino no cinema brasileiro dos anos 1950

O tema das ricas famílias decadentes de origem rural apareceu em filmes dos estúdios paulistas nos anos 1950, entre os quais o próprio *Chamas no cafezal*, e também *Meu destino é pecar*, *Angela* (Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne, 1951) e *Terra é sempre terra* (Tom Payne, 1951). Nesse último, que parece ter servido como parte da inspiração para a trama de *Chamas no cafezal*, o capataz Tônico (Abílio Pereira de

¹² Depoimento de Glauco Mirko Laurelli para o Museu da Imagem e do Som, em 19/19/1981.

Almeida) se aproveita do descuido de uma família com suas plantações de café para tentar ficar com a fazenda, o que leva a um desfecho trágico, mas garante a manutenção das terras da família com seus verdadeiros donos.

O clima de decadência econômica e moral presente nesses filmes, que incluía personagens alcoólatras, viciados em jogo, esbanjadores e adúlteros, não era exclusivo das histórias filmadas por estúdios paulistas ou passadas em ambientes rurais, como se percebe em filmes como *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952), da paulista Vera Cruz, ou *A sombra da outra* (Watson Macedo, 1950), da carioca Atlântida. Esse tom sombrio podia vir ainda acompanhado de figuras amaldiçoadas ou fantasmagóricas, como em *Presença de Anita* (Ruggero Jacobi, 1951). Tratavam-se, afinal, de questões presentes em filmes de diferentes gêneros realizados no Brasil naquele momento.

Entre os filmes que resultaram dessa tendência “decadente”, nota-se que os longas-metragens *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950, Vera Cruz), *Veneno* (Gianni Pons, 1952, Vera Cruz), *Meu destino é pecar* (Manuel Peluffo, 1952, Maristela) e *Chamas no cafezal* (José Carlos Burle, 1954, Multifilmes) tinham em comum um tipo ainda mais específico de trama: o de jovens mulheres recém-casadas com viúvos que, ao desconfiarem do comportamento de seus maridos e também de seus parentes ou agregados, empreendem perigosas investigações sobre as circunstâncias das mortes de suas antecessoras (CÁNEPA, 2011).

Esses melodramas sombrios centrados em figuras femininas supostamente ameaçadas por seus próprios maridos estavam longe de ser uma exclusividade do cinema brasileiro, encontrando similares e inspirações em dezenas de filmes feitos em Hollywood (como *Rebecca, a mulher inesquecível*, de Alfred Hitchcock, lançado em 1940, e *À meia luz*, de George Cukor, em 1944), que seriam chamados mais tarde, por diferentes autores, de *filmes góticos femininos* (HANSON, 2007) ou *filmes de mulheres paranoicas* (DOANE, 1984).

Os filmes brasileiros de segundas esposas circulavam ainda em torno de uma tradição que já estava presente em nossa literatura desde o século XIX, em obras como *Encarnação*, 1878, de José de Alencar; *A intrusa*, 1905, de Júlia Lopes de Almeida; *A sucessora*, 1934, de Carolina Nabuco; *Meu destino é pecar*, 1944, de Susanna Flag

(pseudônimo de Nelson Rodrigues) – este último adaptado para o rádio nos anos 1940, com extraordinário sucesso. Na década de 1950, essas narrativas chegariam aos cinemas brasileiros principalmente em filmes produzidos pelos estúdios paulistas, conforme descreve Ismail Xavier:

[...] no contexto da produção paulista da época, [tentou-se] transplantar certo clima típico de uma tradição ficcional soturna em que jovens burguesas são retiradas de seu ‘mundo natural’ pelo casamento [...] com homens ricos, e são projetadas num mundo hostil de fantasmas do passado que as ameaça. (XAVIER, 2003, p. 171)

É possível afirmar que essas obras davam voz a uma discussão importante no pós-Guerra: a da insatisfação das mulheres com a instituição do casamento em seus moldes tradicionais, num tipo de relação que as aprisionava ao espaço doméstico e às funções dos cuidados da casa, da criação dos filhos e do atendimento aos doentes. Mas, nos dois filmes produzidos por Civelli dentro desse filão das “segundas esposas”, ainda que tenhamos jovens personagens femininas casada com misteriosos viúvos, outras questões parecem estar em pauta – justamente as que dizem respeito aos problemas enfrentados pela elite rural brasileira. Numa articulação do tema das famílias decadentes ao das segundas esposas, os longas *Meu destino é pecar* e *Chamas no cafezal* colocavam sob ameaça a própria subsistência das famílias que recebiam essas jovens – cuja responsabilidade não se relacionava apenas à manutenção de seus relacionamentos, mas também à recuperação da atividade econômica familiar por meio da pacificação do lar.

Se em *Meu destino é pecar*, os realizadores tiveram que lidar com o complexo material do romance de Rodrigues/Flag, em *Chamas no cafezal*, tiveram mais liberdade, inclusive para simplificar a trama. Nesse sentido, o que se pode constatar, como veremos, é que os aspectos sombrios voltados à crise na instituição do casamento são muito menos importantes do que a autoconfiança de uma protagonista que se vê diante de uma crise econômica que põe em risco sua própria ascensão social.

Chamas no cafezal

Na Itália dos anos 1940, quando Civelli iniciou sua ligação com o cinema, uma produção de grande sucesso, *Malombra* (1942), colocava em destaque uma trama

complicada de segunda esposa¹³. Adaptado do romance italiano de Antonio Fogazzaro, o filme era uma resposta da empresa Lux Film ao sucesso de *Rebecca*. A direção do filme ficaria a cargo de Mario Soldati, cineasta com quem Civelli afirmava ter trabalhado na Itália, durante e após a II Guerra.

Mesmo que a suposta aproximação de Civelli com Soldati não possa ser confirmada, o sucesso de *Malombra* possivelmente chamou a atenção de Civelli. Quando este, já no Brasil, trabalhou na Maristela, aceitou a ideia de um filme adaptado do folhetim *Meu destino é pecar*, sugerido pelo diretor Manuel Peluffo. Lançado em 1951, *Meu destino é pecar* não repetiu o sucesso que encontrara em outras mídias (como o folhetim publicado em *O Jornal*, em 1944, e a novela de rádio no ano seguinte), frustrando seus produtores, que apostavam no seu potencial de causar escândalo em função dos aspectos de erotismo já aprovados pelo público na década anterior. Mas, em 1953, durante a permanência na Multifilmes – que, como relata Maximo Barro, tinha mais resistência a histórias escandalosas (2007, p. 256) – Civelli retomou a ideia, ao escrever junto de Antônio José e Marco Margulíés, a trama de *Chamas no cafezal*. A história repetia, na superfície, o tema da segunda mulher cujo marido esconde um terrível segredo, e também trazia elementos da trama de *Terra é sempre terra* (BARRO, 2007, p. 262), como a presença de um cafezal ameaçado e o papel decisivo desempenhado pela figura de um capataz.

Chamas no cafezal também marcava, junto com *O craque*, o retorno de Burle ao gênero melodrama, com o qual ele estreara no filme carioca *Moleque Tião*, em 1943, antes de se consagrar como realizador de comédias musicais. Do mesmo modo que seu primeiro filme, os longas paulistas do diretor abordavam temas sociais candentes – no caso, a carreira de atletas de origem pobre (em *O craque*) e a situação dos trabalhadores nas lavouras de café (em *Chamas no cafezal*). Entretanto, os bastidores das filmagens deixam claro que a autoria dos filmes não pode ser atribuída apenas ao diretor, tendo sido uma concepção coletiva e repleta de tensionamentos entre os diversos profissionais

¹³ A personagem principal era uma mulher órfã levada para morar em uma propriedade afastada à beira do mar. Ela então descobre o trágico passado de Cecília, a primeira esposa de seu avô, condenada a viver como prisioneira no local, depois do marido descobrir seu relacionamento com Renato, o amante. Tomada pela loucura, Marina começa a acreditar que é a reencarnação de Cecília, e passa a cobiçar o amor do escritor que ela acredita ser o próprio Renato, também reencarnado.

envolvidos: Burle, os roteiristas e a própria família Assunção, proprietária da Multifilmes.

No caso de *Chamas no cafezal*, segundo consta, a polêmica mais expressiva foi relacionada ao papel desempenhado pelo capataz da fazenda. No roteiro original de Civelli, José e Margulíes, ele *deveria* despertar o interesse romântico da protagonista, mas essa subtrama teria sido eliminada a pedido da esposa de Assunção, que sentira “[...] feridos os brios de sua classe agrícola” (BARRO, 2007, p. 262). Para preencher o vazio deixado na história, Burle, ao dar suas contribuições ao roteiro final, teria criado dois personagens sem qualquer importância: um casal de primos que visitam a família de Anésio, e cujo único ato transgressor é o fato de não terem oficializado a união.

Os “brios da classe agrícola” mencionados por Barro também podem ser percebidos pelo modo como são representados os membros da então desprestigiada elite cafeeira em *Chamas no cafezal*: eles recebem o mesmo tratamento solene que a classe burguesa e industrial ganhara em outras produções dos grandes estúdios. Isso se verifica nos figurinos modernos dos proprietários da fazenda, em suas demonstrações de seriedade e letramento, em seu comportamento cosmopolita – que é muito diferente do que se verifica, por exemplo, em *Meu destino é pecar*. Nota-se também que a crise na fazenda de Anésio só pode ser inferida a partir dos diálogos entre os personagens, pois as atividades dos trabalhadores são intensas, e o espaço da fazenda é repleto de um maquinário moderno para a época. Assim, apesar da trama apontar para uma fazenda à beira da falência, o filme gasta vários minutos a mostrar os empregados trabalhando na propriedade, arando a terra, dirigindo tratores e revelando todo o potencial produtivo do local, numa estratégia semelhante à vista em *Terra é sempre terra*.

Essas incoerências se acentuam quando observamos os diferentes tons que a narrativa de *Chamas no Cafezal* assume ao longo de seus 70 minutos. Passa-se do retrato do cotidiano da fazenda a rápidos momentos de sensualidade entre o casal de protagonistas, depois busca-se curtos e eventuais momentos “góticos” (por meio de recursos como cenários claustrofóbicos e florestas decadentes), para logo ganharem espaço algumas cenas de ação com os personagens andando a cavalo, seguidas de

representações pitorescas de festas populares e de rápidos passeios por escritórios modernos e agências bancárias.

O uso da canção original *Cabôca* (de Burle e Ari Barroso) e de canções do folclore paulista (*Me dá licença* e *Meu piriquitinho verde*) é pontual, entrecortado pela trilha sinfônica de Cláudio Santoro, o que também reforça certa fragmentação. De fato, tem-se a impressão de não haver uma concepção ou estrutura capaz de sustentar a obra como unidade. Na crítica de Luiz Carlos Bresser Pereira, publicada na época no jornal *O Tempo*, tem-se um exemplo das avaliações que o filme recebeu:

As produções de Mario Civelli [...] são insuportáveis e não podemos silenciar. Não esquecemos que o cinema nacional está em crise e que a Multifilmes também está passando sérias dificuldades. Nada explica a péssima qualidade de *Chamas no cafezal*, a não ser a presença na produção de Mario Civelli, que só serve mesmo para levantar estúdios, e a direção e o roteiro do fraquíssimo José Carlos Burle, cujo contrato pela Multifilmes lamentamos há muitos meses. A história [...] é vulgar, tola, sem a menor originalidade. Muito pior, porém, é o roteiro [...]. Simplista, linear, estereotipado, sem o menor recurso técnico, de uma falta de imaginação desesperadora, estático, lamentável enfim. Quanto à direção, seria preferível passarmos em branco, o que é acertado mesmo, pois na fita não há direção de espécie alguma. (PEREIRA, 1954, s/p)

Já Alex Vianny seria um pouco mais benevolente, enxergando nos filmes dirigidos por Burle um potencial interessante, em função da presença de profissionais brasileiros, mas lamentando o desejo de aproximação com o modelo estético e ideológico da Vera Cruz:

Na Multifilmes, onde uma proporção maior de brasileiros trabalhou, os filmes que mais se aproximaram do caminho certo foram *O craque* e *Chamas no cafezal*, ambos dirigidos por José Carlos Burle. Mas, enquanto um falsificava o grande assunto do futebol, o outro conseguia igualar-se a *Terra é sempre terra* no tratamento das questões da terra e do homem do interior. (VIANNY, 1993, p. 108)

Chamas no cafezal, como era típico nos filmes de segundas esposas, já se inicia com a chegada da recém-casada Angélica à fazenda de Anésio. A moderna moça carioca chega com o marido à fazenda esperando viver de modo confortável, mas descobre que todos os bens da família foram reivindicados por um banco com o qual ele se endividara. Ela também se decepciona ao perceber que deverá viver numa casa triste, com pouco acesso à energia elétrica, servida por empregados mal pagos e de hábitos

precários, convivendo com um marido que começa a tratá-la de modo indiferente e por vezes agressivo.

Ao tentar explorar os espaços proibidos – principalmente uma mata fechada repleta de perigos como cobras e penhascos – ela é levada pelo capataz ao casebre de Nhá Vera, uma velha senhora que habita a fazenda. Nhá Vera dá pistas de um mistério a Angélica ao compará-la a uma certa “Caboclinha” – que, depois saberemos, ser uma mulher cujo retrato Anésio esconde em um quarto trancado. Anos antes, ele havia se apaixonado por essa mulher, que era filha de empregados da fazenda e irmã de Zé Pião. Anésio engravidara a moça, obrigando seus pais a aceitarem o casamento. No entanto, vira todos morrerem juntos num terrível acidente de carro, no dia das bodas, sentindo-se para sempre culpado e maldito, e sendo visto da mesma forma pelos moradores da região.

É curioso observar o esforço do filme para reiterar as diferenças entre Angélica e a “Caboclinha”, irmã de Zé Pião – não por acaso, esses dois últimos personagens não têm sequer direito a um nome próprio, recebendo apenas apelidos genéricos que fazem menção às suas características raciais (no caso da irmã) e de classe (no caso do irmão). Apesar de Angélica não trazer bens que possam ajudar a compor a fortuna de Anésio, ela carrega certos “valores” educacionais e de origem social que a diferenciam da quase-primeira esposa. Com isso, atraem a confiança dos empregados da fazenda, que veem nela alguém capaz de se comunicar com Anésio de modo mais efetivo do que seus parentes e agregados. O filme, nesse sentido, exhibe uma dinâmica de elogio ao ideal de pureza de uma pretensa elite branca brasileira, originária dos estados da região sudeste.

Para Célia Tolentino (2000, p. 54), *Chamas no cafezal* tematiza a crise da aristocracia cafeicultora através da crise de Anésio, que, apesar de possuir uma fazenda potencialmente produtiva, prefere deixá-la repleta de segredos e de lugares proibidos, em um pacto autodestrutivo com o passado: ele preserva intocado o bosque no qual ocorreria sua festa de casamento tragicamente interrompida, mantendo lá os restos do banquete e o túmulo da amada morta. Não por acaso, mesmo antes de descobrir o segredo do marido, Angélica, entediada e decepcionada com a rotina e com o mau

humor do companheiro, afirma que “Isso aqui é você”, propondo uma ligação direta entre a crise econômica e o comportamento instável de Anésio.

Em *Chamas do cafezal*, Angélica personifica o ideal dos personagens predestinados da Multifilmes. Com um passado não revelado, mas apenas sugerido como o de uma mulher ousada e de origem familiar incerta, Angélica acaba descobrindo por acaso a chave do quarto em que se escondem as lembranças da Caboclinha. Ela, então, consegue compreender o marido. Com isso, cria coragem para fazer a “ponte” com os serviçais, colocando-se como conciliadora, obrigando a elite rural a enfrentar seu passado. A coragem dela ao ordenar que os empregados incendeiem a mata (neuroticamente preservada por Anésio com os restos de sua trágica festa de casamento) para proteger o cafezal de uma geadas consegue ao mesmo tempo salvar o relacionamento com o marido, resolver um trauma e evitar um conflito de classes, pois os empregados precisam do cafezal para manter seus empregos. No momento em que Angélica assume o risco de comandar o fogo purificador, ela finalmente se coloca ao lado de Anésio como proprietária da fazenda – atitude pela qual é premiada na cena final, na qual se vê o sucesso da fazenda, o beijo apaixonado do casal e a partida (totalmente apaziguada) do bravo capataz.

Quando tomamos o filme em seu conjunto, percebemos que, apesar da presença de alguns elementos frequentes nos filmes sombrios de segundas esposas (os retratos escondidos, os locais proibidos, os mistérios revelados por empregados, os incêndios purificadores), Angélica, diferentemente das heroínas de *Meu destino é pecar*, *Caiçara e Veneno*, em nenhum momento desconfia de que sua vida esteja em risco nas mãos de um marido dominador. Ao contrário, ela, desde o início, se coloca como provocadora de mudanças diante de um homem fraco, e assim se confirma ao longo da trama. Os clichês daquelas histórias parecem servir, em *Chamas no cafezal*, apenas como plataformas para a proposição de uma espécie de “pacto” entre a elite rural e urbana – não por acaso, mesma combinação da fortuna da família Assunção, dona da Multifilmes. Tanto assim que, ao fazer as pazes com o marido, ao final do filme, Angélica afirma ter aprendido que “O dinheiro pode vir de qualquer lugar, mas a vida só pode vir da terra”. O dilema rural-urbano que estrutura a trama é resolvido, assim, por

uma jovem burguesa e branca, cheia de iniciativa e de sorte, capaz de reconhecer e de se aliar ao poder de uma classe oligárquica que está em busca novos sentidos para continuar existindo.

Conclusões

O fato de *Chamas no cafezal* ser um filme problemático em diversos aspectos – artísticos, técnicos, narrativos, ideológicos – não o torna menos interessante do que outros filmes da época como documento exemplar dos desafios enfrentados pela elite paulista em seu malfadado projeto cinematográfico. A tentativa de representar-se como classe capaz de levar o país ao progresso falhava, nesse caso, numa visão conservadora e incapaz de apresentar alternativas para além dos privilégios e desejos de uma classe oligárquica e de seus agregados.

O filme também reafirma nossa aposta analítica de que é possível encontrar, no conjunto de filmes produzidos por Civelli na Multifilmes, um discurso recorrente de elogio ao empreendedorismo individual aliado uma ideia de predestinação ao sucesso encarnada por seus protagonistas. Evidentemente, outras análises e levantamentos precisam ser feitos para confirmar essa aposta, mas as diferenças que *Chamas no cafezal* apresenta em relação a outros com os quais guarda semelhanças podem ser uma boa pista de uma espécie de forma ideal na qual o produtor Civelli apostava, em seu projeto de Mairiporã.

Mesmo que o destino da Multifilmes e de Civelli tenha sido o mesmo de seus concorrentes, acreditamos que é válido observar as especificidades de cada um dos processos experimentados pelos estúdios paulistas, e que a história da empresa dos Assunção ainda nos deixa muito a explorar.

Referências

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

BARRO, Máximo. **Drama na Chanchada**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BRESSER PEREIRA, Luiz Carlos. Decepção nacional. **Jornal O Tempo**, 28 de fevereiro de 1954. Disponível em: <<http://www.bresserpereira.org.br/selected/Cinema/FestivalInternacionalCinema.pdf>>. Acesso em 22 de setembro de 2016.

_____. Filmes brasileiros de mulheres paranoicas: as segundas mulheres e o horror no cinema brasileiro. **Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-Compós**, Brasília, v. 14, n. 1, jan/abr 2011.

CANEPA, Laura Loguercio; CARAÇA, Leandro Cesar. Mario Civelli e a Multifilmes: as marcas do produtor em Chamas no Cafezal. **Anais do XXXIX Congresso Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação**, São Paulo, 05 a 09 de 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2457-1.pdf>

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 189-298.

_____. Mario Civelli: empreendedor, “cavador” e produtor relâmpago de filmes. In: CATANI, A.; FABRIS, M.; GARCIA, W. **VI Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**. São Paulo: Nojosa, 2006, p. 201-207.

CIVELLI, Mario. **Curriculum Vitae**. São Paulo, datilog., s.d., 9 p.

DOANE, Mary-Ann. **The desire to Desire: The Woman’s Film of the 40’s**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FREIRE, Rafael de Luna. **Retrospectiva Cinematográfica Maristela**. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/CCBB, 2011.

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

HANSON, Helen. **Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic**. Londres/Nova Iorque: I.B. Tauris, 2007.

LAURELLI, Glauco Mirko. **Depoimento a Araken Campos e Máximo Barro**. São Paulo, Museu da Imagem e do Som (MIS), 19.10.1981.

ORTIZ, Carlos. Que há com a Maristela? **Folha da Manhã**. 31.05.1951.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. É uma realidade o cinema brasileiro. **Manchete**. Rio de Janeiro, 06.06.1953, p. 19.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TOLENTINO, Célia. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2000.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.