

A ESTÉTICA DO CICLO
DO RECIFE



Eduardo
Duarte

***A Estética
do
Ciclo do Recife***

Eduardo Duarte

***A Estética
do
Ciclo do Recife***

Reitor: Prof. Éfrem de Aguiar Maranhão
Vice-Reitor: Prof. José Luiz Barreira Filho
Diretor da Editora: Prof. Washington Luiz Martins da Silva

COMISSÃO EDITORIAL

Presidente: Margarida de Oliveira Cantarelli
Titulares: Washington Luiz Martins da Silva, Nelly Medeiros de Carvalho, Flávio Henrique Albert Brayner, Ivaldo Dario da Silva Pontes Filho, Carlos Teixeira Brandt, Galba Maria de Campos Takaki, Sylvio Loreto, Sérgio Alves de Sousa, Roberto Mauro Cortez Motta, Paulo Roberto Freire Cunha.
Suplentes: Gilda Maria Lins de Araújo, Célia Maria da Silva Salsa, Valderez Pinto Ferreira, José Thadeu Pinheiro, Laise de Holanda Cavalcanti Andrade, Maud Fragoso Perruci, Anita Albuquerque Costa, José Gonçalves Gama, Clylton José Galamba Fernandes.

Capa (criação e arte-final): Vivianne Guimarães
Composição: Infortext
Luzineide Pereira da Silva
Joaquim Jozieudo de Araujo

Duarte, Eduardo

A estética do Ciclo do Recife / Eduardo Duarte. Recife : Ed. Universitária da UFPE, 1995.

49 p.

1. Cinema pernambucano – Década de 20. 2. Ciclo do Recife – Análise estética. I. Título.

778.5

CDU (2.ed.)

UFPE

778.53

CDD (19.ed.)

BC-95-16

*"Não é o temor da loucura que vai nos obrigar
a içar a meio pau a bandeira da imaginação"*

André Breton, 1924

*"Até agora o cinema brasileiro não produziu
nenhum filme que superasse os filmes
pernambucanos da Aurora Filmes."*

Crônica de 1944

Agradecimentos

Alexandre Figueirôa

Fernando Spencer

José Afonso Jr.

José Pedro Gomes

José Pimentel

Josefina Aguiar

Luis Maranhão Filho

Marco Caneca

Marconi Oliveira

Maria Adélia Bandeira de Mello

Ronaldo Bispo

Rosângela Souza

Theresa Alves

Viviane Guimarães

Sumário

INTRODUÇÃO	13
<i>Capítulo I: OLHANDO DE CIMA</i>	15
Cena 1, Tomada 0	15
Os Campeões de Bilheteria.....	16
O Gênio do Mundo Mudo	20
O Mudo Brasileiro	21
Notas do Capítulo I	25
<i>Capítulo II: CHEGANDO MAIS PERTO</i>	27
O Cenário é Montado.....	27
Notas do Capítulo II.....	34
<i>Capítulo III: POUSANDO NO ALVO</i>	35
Cronologia do Cinema Pernambucano dos anos 20.....	35
Silêncio! O Filme Vai Começar.....	39
(A) traídos Pelas Imagens	45
Para Atuar Basta Querer.....	49
Do Cenário à Luz Usando Trucagens.....	51
Tudo de Improviso	53
Notas do Capítulo III.....	55
<i>Capítulo IV: INDO EMBORA</i>	57
O Que Pensa a Imprensa.....	57
Os Olhos da Cinearte	60
O Último Rolo.....	63
Notas do Capítulo IV	66

INTRODUÇÃO

Esse livro se propõe a desenvolver uma análise estética das produções cinematográficas realizadas no Recife na década de 20, que se convencionou chamar de Ciclo do Recife. Por sentirmos que nem tudo havia sido dito em relação a esse movimento, apesar de muita coisa já haver sido publicada, procuramos abordar o Ciclo por outro aspecto, fugindo ao básico feito pela maior parte dos pesquisadores, que retratam o caráter histórico do "*o que*" ocorreu. Esse ensaio vem a ser um complemento das pesquisas feitas. A nossa preocupação é voltada para "*o como*" e "*o porque*" aconteceu.

Partindo desta linha, procuramos, em primeiro lugar, a fonte estética cinematográfica dos realizadores do Ciclo: o Cinema Americano, que desde o início mostrou seu caráter de internacionalização de seus valores, através de um dos primeiros veículos de cultura de massa da história. O trabalho também faz referências às circunstâncias sociais, culturais e até mesmo políticas do país, especificamente, do Recife, que compunham o clima em que haveria de se desenvolver a produção pernambucana de filmes mudos. Esta contextualização é básica para conhecermos bem o que foi feito nesses filmes. São referências lançadas para que o próprio leitor (quem sabe?) possa colher reflexões mais profundas, onde nós, provavelmente, não tivemos condições de chegar. Conhecer a estética do Ciclo do Recife é procurar entender as circunstâncias em que ele surge, e a compreensão que os brasileiros tinham a respeito de uma arte tão nova, tão cheia do que se descobrir. Certamente, devemos o princípio dessa estética aos mais hábeis na sua

manipulação comercial, os norte-americanos. Mas é interessante perceber nos filmes do ciclo os valores regionais que se agregavam à narrativa clássica americana, esboçando, por ingenuidade, a miscelânea de signos culturais que 30 anos depois vêm marcar as bases da arte Pop.

Compreender essas informações é vislumbrar uma das etapas de formação do cinema nacional que se consolida (mesmo com a presença do adversário estrangeiro) em outras partes do país. A análise da época faz perceber o porque daquele cinema, a dominação que sofria e os elementos de brasilidade existentes. Só então é possível entender, facilmente, o que é citado nos livros de história do cinema brasileiro, a respeito do processo de produção cultural guiado pela precariedade de recursos, ou pela sedução de outras culturas.

CAPÍTULO I OLHANDO DE CIMA

Cena 1, Tomada 0

Após a primeira guerra mundial intensifica-se, no mundo, a circulação de filmes mudos. Filmes expressionistas são exibidos nas Américas, filmes americanos são exibidos na Rússia, filmes impressionistas apresentados na Alemanha. Todo mundo vê o que todo mundo faz dentro de uma possibilidade maior de entendimento, porque não há diálogo, a não ser nas legendas, passando o filme a apoiar-se na sua força de expressão fundamental: *a imagem*. Esse é um dos grandes trunfos do Cinema Mudo - a possibilidade de sua universalização. Com o advento do *som*, os filmes passam a expressar parte de sua força através do uso do diálogo que, apoiando-se em expressões idiomáticas e expressões coloquiais mais particulares de cada nação e de cada cultura, rompem com a força universal e "analfabeta" da imagem.

Eis o charme dos filmes mudos. Essa capacidade de universalizar sentimentos sem o apoio da fala. No máximo, algumas referências passadas através de legendas, sobre o tempo em que decorre a ação ou um outro diálogo, vital à compreensão do drama. Para alguns puristas, como Evaldo Coutinho, o cinema mudo de verdade é aquele em que não se usa legenda alguma de apoio, onde o primor da imagem envolve por si só. Mas o cinema mudo possui outro elemento de sustentação: o som das pianolas e orquestras que tocam nas salas de exibição. São elas as linhas coloridas que costuram as ações dramáticas. Cada crescente na ação é

acompanhado por ritmos acelerados, enquanto que as valsas são usadas nas ações mais calmas.

Nos dias de hoje a relação espectador-cinema mudo é muito mais difícil. O cinema evoluiu e se aproximou tanto do real que a estética dos primórdios soará sempre como algo engraçado, distante do verdadeiro. Poderíamos dizer que são três as razões básicas desse distanciamento: a ausência da cor, a ausência do som e o ritmo acelerado das projeções modernas (os projetores sonoros exibem 24 quadros por segundo, e os filmes mudos eram fotografados na frequência de 16 fotogramas por segundo). Como diz o professor Antônio Costa: "*É preciso saber ver (e escutar) o cinema mudo*"¹. Mas no momento de seu surgimento, a impressão de realidade é tão forte que muitos chegam a se assustar quando os Lumière exibem pela primeira vez a chegada de um trem na estação de Ciotat: O trem caminha em direção à câmera, dando a impressão de que se desloca dentro da sala de projeção.

Os Campeões de Bilheteria

Desde o início o cinema americano mostra a que veio. Desde as descobertas de Thomas Alva Edison, voltadas para a diversão do público, existe a preocupação de um produto comercial, algo que tenha boa apresentação de venda. Para alguns produtores da época é inadmissível que seus diretores tenham preocupações artísticas, sem antes terem como certos os elementos necessários à venda do produto. A exposição mais sucinta deste ponto de vista talvez tenha sido feita pelo produtor Bernard Shaw, 1924: "*Todas as indústrias estão sujeitas ao controle dos homens de negócio pelo capitalismo. Se se deixarem desviar de suas buscas de lucros pelos encantos da arte, os capitalistas*

estavam falidos antes de saber onde pisavam. Não se combina a busca do dinheiro com a busca da arte" ². Essa é a razão de ser de toda a história do cinema da América do Norte. O que acontece ao longo do tempo é apenas uma adequação aos novos contingentes da sociedade, que passam a curtir uma trama bem contada através de imagens. No princípio, a produção de filmes volta-se para os trabalhadores. Estes, ao saírem das fábricas, buscam um pouco de diversão nos famosos "poeiras", armazéns onde os projetores são adaptados, exibindo filmes curtos de um ou dois rolos, cada um com o equivalente a 7 ou 8 minutos. Entretanto, os realizadores ambicionavam levar a classe média ao "poeira", ou seja, conquistar uma fatia do mercado capaz de investir futuramente "nesse negócio de fazer filmes". Para isso, o cinema procura se aproximar do que mais atrai a classe média na primeira década do século: *os vaudevilles*. Quanto maior a identificação com o teatro, maior a chance de conquista desse público. Busca-se então a adaptação de famosas peças da época, muitas vezes interpretadas pelos mesmos atores do palco. Aumentando cada vez mais os rolos por filme, a metragem cresce de conformidade com a extensão do drama, surgindo os primeiros longa-metragens. Nada mais do que adequação ao mercado. É preciso buscar um novo grupo mais aquinhoado para o cinema, até então feito para operários da era industrial moderna, muitos deles imigrantes que vêm tentar a sorte na terra prometida do capitalismo. Estes homens trabalham 12 a 14 horas por dia nas fábricas, criando as primeiras grandes cidades da América. O cinema, montado em armazéns de subúrbios para atrair o povo pobre, é dominado, sobretudo, por estrangeiros, como Adolph Zukor, não tendo muito espaço junto aos que se acham genuinamente americanos. Com todos os obstáculos, normais ao desenvolvimento de

cada arte, o cinema está predestinado a ser a primeira fonte de cultura visual de massa. *“O que caracteriza os filmes cinematográficos ao iniciarem seu segundo decênio, além e acima de sua capacidade real ou potencial de criar formas novas de experiências visuais, era o êxito deles de ministrar entretenimento e informações a um público que não precisava saber inglês nem mesmo ser alfabetizado para obter acesso, pela primeira vez, à cultura popular urbana”*³.

Com o pós-guerra, surge um novo elemento a ser amplamente utilizado, o cinema paixão, apesar de toda a polêmica que provoca. Entretanto, esse veio não é descoberto nos Estados Unidos. É, antes de tudo, um dos reflexos da humilhação sofrida pelo povo alemão com a derrota da guerra. Os estúdios da UFA e o diretor Ernest Lubitsch, com o objetivo de reconquistar o público, fazem alguns *“dramas sexuais íntimos cujos protagonistas são grandes figuras da história de seus vencedores”*⁴. É a curiosidade e o escândalo que leva os exibidores britânicos e franceses a circularem esses filmes pela Europa. O primeiro deles aparece em 1919: *Madame Dubarry*, com Pola Negri no papel título. Para os norte-americanos esta fita recebe o nome de *Paixão*. Esse filme ganha popularidade avassaladora. Não há nada que o público americano mais ame no cinema do que o comportamento apaixonado. A indústria volta-se então para a Europa, à procura de suprimentos de paixão. E de lá, muitos atores, atrizes, diretores e escritores de cinema vêm compor o novo cenário de Hollywood. Da Alemanha chegam nomes como Paul Leni, Lubitsch, Pola Negri, Conrad Veidt, (ator principal de *O Gabinete do Dr. Caligari*) e Murnau. Da Suécia, Mauritz Stiller; Da França, Jacques Feyder; Da Hungria, Paul Fejos. Nenhuma das novidades européias, no entanto, é tão

estonteante para o público quanto Rodolfo Valentino, e posteriormente, Greta Garbo.

Falar de cinema mudo americano é falar de um gênero que se tornou imortal pela popularidade, passando de geração em geração: a COMÉDIA. Apesar de muitos terem feito filmes cômicos, como Mack Sennett, usando um estilo vulgar e violento, os três grandes e inesquecíveis gênios da arte de fazer rir são Charles Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. Chaplin não é apenas considerado o mais famoso, mas também o melhor dos cômicos do cinema mudo. A exibição de sua genialidade não surge com os primeiros filmes. Há diversos momentos de auto revelação e elaboração de sua pessoa cômica. Chaplin é uma das descobertas de Sennett, e no princípio, é realmente difícil o relacionamento dos dois. O inglês não se adapta à comédia rústica do patrão, tornando difícil para ele a escolha de algum papel oferecido pela Companhia Keystone. Uma vez ligado a um personagem, tinha-se pouca oportunidade de se mudar o papel ou desenvolver-se nele. É então um achado dos deuses o personagem de um vagabundo. Daí em diante se desenvolve o "Carlitos" que conhecemos. A essência do personagem reside na esperança do vagabundo de uma transformação mais permanente através do amor, e na sua incapacidade de consegui-lo. *"No fim, o vagabundo se desfaz do desaponto e volta a suas maneiras despreocupadas, porém de modo mais profundo e complexo, com a triste alegria cômica que viria a ser o selo indelével de Chaplin"* ⁵.

O trabalho de Chaplin liga-se mais as classes operárias, abrindo caminho para comediantes que falem para a nova categoria de público que surge na época: a classe média burguesa. Surge então Buster Keaton e Harold Lloyd para preencher o espaço. Keaton, o maior comediante dos

anos 20, é, em seus filmes, o inventor impassível de soluções para os estranhos desafios da vida. A existência de seu trabalho dentro do cenário social da classe média, se afirma num reconhecimento das coisas absurdas de seus membros. Sua comédia tem sempre por meta a restauração da ordem diante dos erros de julgamentos falsos da sociedade. *"Lloyd era o arrivista quinta-essencial da classe média, impetuoso e sagaz, surpreendido numa comédia de pressa e pânico; estóico e ingênuo. Aceitava a ordem da classe média e fazia comédia das momices do homem que procurava vencer na vida"* ⁶.

O Gênio do Mundo Mudo

O cinema só vem a se tornar uma arte madura a partir de 1908, nos Estados Unidos, quando surgem os trabalhos de David Wark Griffith. Até então, o cinema não havia conquistado a condição de arte por si só. Há ainda a vinculação da obra cinematográfica à representação teatral. Os produtores vão buscar no teatro os seus atores, e na literatura, o enredo de seus roteiros. Essa necessidade de apoio em outras artes, não dá confiabilidade ao novo meio. Tudo está por começar; o mundo não sabe do que o mudo é capaz de fazer em uma sociedade. Antes dos anos 20 as principais inovações no progresso do cinema vêm dos Estados Unidos: *"1920 é um período de consolidação de uma série de idéias que vinham sendo trabalhadas na década de 10"* ⁷.

É através de Griffith que o cinema ganha finalmente seu status de arte independente, com toda a formulação de uma sintaxe imagética para contar histórias. No desenvolvimento de seu trabalho, ele procurou aproximar a câmera dos atores, gradativamente, trabalhando em muitos

filmes sobre close-ups médios , eliminando qualquer sensação de palco de teatro. Pouco a pouco, aumenta o número de tomadas no filme de um só rolo, de forma que, por volta de 1912, seus filmes de 10 minutos tem mais de uma centena de tomadas separadas.

Mas as contribuições de Griffith não ficam apenas nos movimentos de câmera, ou na agilidade da montagem: *"Ano após ano, foi dando atenção cada vez maior à iluminação natural e artificial, utilizando a luz natural para conseguir o efeito da luz de uma fogueira, a luz posterior com refletores para suavizar os traços faciais, mudando a iluminação de uma tomada, usando o aparecimento e desaparecimento gradativo de uma imagem, e a iluminação focalizada dos indivíduos. Por volta de 1912, convertera-se num mestre dos efeitos claro-escuro, e de luz e sombra nos quadros do filme"* ⁸. Aos poucos Griffith diminui a gesticulação de seus atores, criando um estilo de interpretar mais calmo, entretanto muito mais intenso, adequado à câmera tão próxima e, conseqüentemente, uma figura maior na tela. Seus mais conhecidos filmes são *The Birth of Nation* (1915), e *Intolerance* (1916). Ninguém pode negar o valor das descobertas e inovações feitas por este cineasta, que apesar de ter suas intenções de produção voltadas para um produto comercial, consegue desenvolver arte pura, dando identidade e personalidade ao cinema.

O Mudo Brasileiro

No Brasil o cinema mudo tenta começar a existir de forma integrada, como um movimento nacional, a partir da interferência de duas publicações especializadas no assunto: as revistas "Para Todos" e "Selecta", que se transformam *"nos maiores veículos da primeira campanha*

contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção" ⁹. É através dos artigos de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga que diversas produções cinematográficas soltas, sem o menor intercâmbio entre elas, passam a se conjugar, seguindo a orientação sugerida pela revista. O fato dos grupos regionais tocarem conhecimento de que outros grupos também lutam, sob circunstâncias também precárias para fazer cinema, serve como impulso encorajador até para jovens que olham para a nova arte de forma insegura, sem credibilidade. Entretanto, em determinados momentos da carreira dos dois incentivadores, que mudam posteriormente para a revista Cinearte, muitos deslizes são cometidos pela falta de conhecimento real do que acontece nos ciclos. Muitos comentários pejorativos são emitidos nas revistas, na completa ignorância do que se passava, fato que justificamos mais adiante. Apesar dos percalços, é a partir desse momento que todos tomam conhecimento de uma cinematografia brasileira, coisa ignorada no passado.

Entre 1922 e 1923 foram produzidos 120 filmes no país. Os focos se distribuem entre Rio, São Paulo, Campinas, Recife, Belo Horizonte (e diversas cidades do interior de Minas) e Rio Grande do Sul.

Em Minas Gerais o que de mais importante foi feito saiu da cidade de Cataguases, onde encontramos Pedro Comello, um italiano, pioneiro empreendedor, que inicia Humberto Mauro em cinematografia. Em 1925, munidos com uma câmera Pathé-Baby, filmam sua própria estória em 5 minutos: Valadião, o Cratera. Após diversos desentendimentos, a dupla se separa tendo concluído mais dois filmes. Humberto Mauro inicia então, com o apoio do pessoal da Cinearte, seu próximo posado: Tesouro Perdido. O ciclo de Cataguases compreende mais dois filmes: Brasa

Dormida e Sangue Mineiro do qual já participa o cinegrafista Edgar Brasil.

O cinema paulista tem a maior quantidade de filmes (ficção e naturais) produzidos no período de 23 a 33 com aproximadamente 50 obras. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes: "*Tem-se a impressão de que são numerosas as fitas de mérito razoável, mas extremamente raras as obras marcantes*"¹⁰. Nomes importantes deste cinema são Adalberto Fagundes, Otávio Gabus Mendes, José Medina e outros.

O movimento do Rio Grande do Sul já não teve muito relevo, nem na quantidade e nem na qualidade dos filmes. Depois de algumas tentativas em Pelotas, antes da Guerra, só em 1927 surgem algumas produções de enredo. Os filmes se concentram em Porto Alegre, chegando a meia dúzia até 1933, alguns com razoável distribuição no interior, mas sem expressão fora do Estado.

A produção do Rio de Janeiro fica atrás da Paulista, e em alguns períodos dessa década, também é superada por Minas e Pernambuco, na quantidade de filmes. A produção é quase esporádica, sendo o pioneiro italiano Paulo Benedetti o único produtor a trabalhar com certa continuidade. Paulo Emílio diz que a maior colaboração de Benedetti foi ter dado condições à realização do clássico Barro Humano, dos jovens da Cinearte, além de também ter auxiliado na produção de Brasa Dormida, de Humberto Mauro.

Já em 1930 nasce a Companhia Cinédia, um desdobramento dos trabalhos da Cinearte. A Cinédia torna-se centro de atração de muitos realizadores de todos os ciclos regionais, como Gabus Mendes de São Paulo, Gentil Roiz de Pernambuco, e principalmente, Humberto Mauro de Cataguases. A colaboração de Mauro para o cinema

brasileiro se consolida no Rio de Janeiro, onde assina o primeiro filme da Cinédia. *Lábios sem Beijo*, *Onde a Terra Acaba*, *Caçador de Diamantes*, *Honra e Ciúme* são também filmes feitos na Cinédia por outros diretores. Finalmente em 1933 surge *Ganga Bruta* do próprio Humberto Mauro, o melhor filme realizado até então, segundo os críticos. Mauro foi o grande cineasta dos filmes mudos nacionais. Ele reprocessou toda a influência que poderia receber, e foi experimentando, aos poucos, formas mais intensas de fazer cinema. Pelos estudos feitos por Paulo Emílio, a obra de Mauro foi passando por uma maturação onde ele utilizava desde as sugestões de Adhemar Gonzaga, até os recursos de narrativa de Griffith. De filme em filme ele vai dominando a linguagem do mudo, diminuindo a quantidade de letreiros, e distribuindo-os melhor ao longo do filme; a construção dramática vai se tornando mais complexa e a qualidade da imagem cresce com a participação de Edgar Brasil, já a partir de *Brasa Dormida*. O sucesso de Humberto Mauro como aluno de Adhemar Gonzaga acarreta algumas perdas em relação à obra cataguasense. As imagens interioranas do povo, dos bichos, foram desaparecendo e dando lugar a paisagem burguesa e luxuosa: "*Sua abordagem é marcadamente lírica, extremamente estética. Em seus filmes, a beleza do Brasil é transportada a tela, o amadurecimento do olhar está presente na concepção de cada cena*"¹¹. Com todas as mudanças, Mauro é capaz de realizar trabalhos essencialmente brasileiros, tentando capturar o belo no momento certo, como a busca de um flagra.

Também está ligada a produção da Cinédia *Limite* (1930), de Mário Peixoto, o filme que torna-se uma lenda pelo prestígio adquirido dentro e fora do país. *Limite* é, antes de mais nada, um filme de vanguarda, fruto do período em

que Mário Peixoto viveu na Europa, em contado com as vanguardas européias. Essa influência corre solta nos enquadramentos originais e extremamente avançados para a estética dos anos 30, aqui no Brasil. Limite tem elementos que vão do expressionismo à pintura abstrata. Com uma belíssima direção de câmara de Edgar Brasil, faz surgir a dialética do confronto de três personagens. Vítimas de um naufrágio, convivem forçosamente dentro de um barco, onde expõe suas vidas, amarguras e incertezas, perdendo aos poucos a esperança de continuarem vivos.

Notas do Capítulo I

- (1) COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro : Globo, 1987
- (2) SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo : Cultrix, 1975
- (3) Idem. *Ibidem*
- (4) Idem. *Ibidem*
- (5) Idem. *Ibidem*
- (6) Idem. *Ibidem*
- (7) Trecho da entrevista com Alexandre Figueirôa, em fevereiro de 1992
- (8) SKLAR, Robert. *História...*, op. cit.
- (9) GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, Embrafilme, 1980
- (10) Idem. *Ibidem*
- (11) LOBATO, Ana Lúcia. Os Ciclos Regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912 - 1930). In: *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo : Art Editora Ltda, 1987.

CAPÍTULO II CHEGANDO MAIS PERTO

O Cenário é Montado

O Nordeste dos anos 20 vive um período obscuro economicamente. É a fase em que o poder do açúcar entra em declínio, e com ele o prestígio social nacional vai passando aos poucos para os centros sulistas (Rio e São Paulo), que crescem impulsionados pelo surto da indústria, pelo fenômeno da imigração e, sobretudo, pelo apoio de uma política centralizadora, dominada pelos interesses dos grandes proprietários. No Recife, surge uma reação concentrada nas críticas de revistas como "Nossa Terra", fundada em agosto de 1921, que traça como programa *"uma larga propaganda pelo alevantamento material e intelectual"*¹² de Pernambuco, provando que ele *"não está abaixo de outros estados que se julguem superiores em tudo que produzem, embora bafejados de perto pelos poderes públicos da União"*¹³. No número dois, a mesma revista faz um apelo ao governador do Estado para que realize uma comemoração do Centenário da Independência fora do comum, *"pois o Brasil não é e não pode ser apenas Rio e São Paulo"*.

A verdade dos fatos é que, apesar do Recife ser uma capital regional, vive um período de forte depressão econômica: *"As péssimas condições de trabalho, salários baixos, e as notícias de sucesso da Revolução de 1917 na Rússia, davam lugar a uma tomada de consciência por parte dos trabalhadores que, relegados à pobreza e à miséria se sentiam cada vez mais ameaçados, criando uma*

tônica de protestos políticos e conspiração permanente"¹⁵. Como exemplo desse comportamento, temos a reação dos trabalhadores à votação do orçamento governamental de 1921, que vinha impondo medidas restritivas e impostos rigorosos. Estando organizados na Federação dos Trabalhadores, e com a experiência da Greve Geral de 1919, os trabalhadores respondem com a Campanha da Fome e nova Greve Geral. A manifestação ganha apoio da sociedade civil e da imprensa. Severino Pinheiro, que está substituindo o governador José Bezerra, não tem outra escolha a não ser recuar em vários pontos.

No início da década de 20, o governador é José Bezerra, ex-ministro da agricultura do governo de Wenceslau Brás. É substituído várias vezes no governo, por motivo de saúde, vindo a falecer ainda no poder. Deixa o Estado mergulhado numa luta sangrenta para a sua sucessão, marcada pela intolerância, ódio e apelo à violência. Este é o diagnóstico dado pelo editorial do Diário de Pernambuco de 11 de maio de 1922. A disputa do "trono" é duelada entre "borbistas" e "pessoistas". A facção do ex-governador Manoel Borba lança a candidatura do usineiro José Henrique Carneiro da Cunha, opondo-se à família Pessoa de Queiroz, que conta com o apoio de Dantas Barreto, da bancada federal do Estado, e do presidente da República, Epitácio Pessoa. Os pessoistas lançam o nome do coronel Eduardo de Lima Castro.

Quem vence as eleições é o borbista José Henrique, mas um acordo entre os dois grupos leva ao poder o juiz Sérgio Lorêto, que tem como missão apazigar as rivalidades inflamadas, em meio à crise. O clima de disputa e inconformismo dura toda a década. No governo de Sérgio Lorêto muitas coisas acontecem no meio cinematográfico que surge no Recife. Na divulgação de suas atividades, os

governos de Estado costumam filmar documentários (chamados naturais) mostrando reformas e construções. Estes filmes, posteriormente exibidos nos cinemas, mostram que os órgãos oficiais, desde cedo, utilizam o primeiro meio de comunicação de massa da história para prestar contas ao povo, amenizando as intrigas dos pólos políticos.

O jornalismo da época é dominado pela forte paixão política, refletindo, naturalmente, a vida cultural. Os fatos recebem visões diferentes dependendo da linha ideológica que traz o jornal. O Diário de Pernambuco no caso do conflito pelo poder, critica o governo federal de ameaçar a população do Estado com as forças armadas, no objetivo de favorecer a candidatura pessoísta de Lima de Castro. Já o Jornal do Comércio, de propriedade dos irmãos Pessoa de Queiroz, chama de subversivos os que se opõem a intervenção do governo federal.

Pelo que percebemos, a política não tem interferência direta sobre o Ciclo do Recife. O cinema sempre foi visto como figura menor na cultura pernambucana. O meio não se consolida o suficiente, como nos EUA, ao ponto de marcar uma reação social. Nesse aspecto, podemos até dizer que é uma circunstância positiva à livre criação dos produtores locais, sem a interferência das oligarquias.

É importante notar a reação contrária que tem a literatura que já conta com figuras de peso como Lucilo Varejão, Oliveira e Silva, José Lins do Rêgo, José Américo de Almeida, Joaquim Inojosa, entre outros, que demonstram sua reação aos desmandos políticos em Pernambuco através de suas publicações, como as revistas **Nossa Terra**, **A Pihéria** e **Dom Casmurro**.

Segundo Neroaldo Pontes, o material literário produzido no Recife e publicado nos jornais e revistas "era

dominado pelo soneto, quase sempre, de má qualidade, e por uma prosa de tom artificial, moralista e de pouca imaginação criadora"¹⁶. A crítica da época, por sua vez, tinha comentários aos livros quase sempre elogiosos. "*Os autores estrangeiros eram, via de regra, de qualidade literária discutível, e defasados para o momento*"¹⁷. Ou seja, há todo um clima propício para inovações, há a busca de idéias novas, e esse é o espaço que será preenchido com os reflexos dos manifestos de vanguarda que explodem a arte e a cultura tradicional no Sul do país. É importante notar que essas mudanças são imprescindíveis na literatura, mas não deixam de lançar suas faíscas sobre o **Ciclo do Recife**.

Joaquim Inojosa vai buscar em São Paulo, no contato direto com Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros, o que vem a ser um manifesto ruidoso, que se faz ouvir em todo o país - o Manifesto Modernista. A forma como isso repercute em Pernambuco causa controvérsias: alguns aceitam, outros não. Reação normal sobre qualquer idéia nova. O novo modo como isso influencia o Ciclo do Recife, é de grande importância nesta análise. É importante notar que as vanguardas surgem na década de 20, em todo o mundo, rompendo sempre com os valores tradicionais em voga. O desenrolar dessas idéias cria uma reação própria aos problemas vividos, a razão de ser da ruptura. Isso aconteceu na Europa, e claro, acontece também no Brasil. E num caso mais específico, Pernambuco busca nas vanguardas aquilo que encaixa-se melhor as suas necessidades. Como uma alavanca, sacode do sono e da inércia a vida cultural provinciana. Só que a forma como a literatura pernambucana absorve essas idéias, é diferente da forma como o cinema o faz. Talvez porque a literatura já vem engajada numa série de lutas, enquanto que o cinema estava apenas engatinhando. Na literatura desabrocha uma

série de artigos publicados e discussões sobre o Modernismo e o Regionalismo a partir de palestras de Joaquim Inojosa quando volta de São Paulo.

Dos elementos que surgem nessa época, é o regionalismo rapidamente absorvido pelo cinema local. Nos primeiros filmes o conteúdo e a forma dos posados americanos ainda são presenças nítidas. Mas, a partir de *Aitaré da Praia* temos um drama mais regional, com um romance que se passa numa colônia de pescadores. Em *Revezes* surge o drama dos camponeses que trabalham nas terras de um rude coronel de engenho.

Apesar do cinema em sua origem americana, ter herdado muita coisa do teatro, não se pode dizer o mesmo do cinema pernambucano. O teatro do início do século em Pernambuco, tanto quanto o cinema, utiliza muito menos elementos estrangeiros que brasileiros. "*Não havia nada de importante sendo feito aqui, apenas operetas e comédias de costume, vindo todas de fora do país*"¹⁸, completa o professor Antônio Cadengue. A mais famosa casa de espetáculos da cidade é o teatro Santa Izabel. "*Depois inaugura-se o Helvética na rua da Imperatriz, com artistas de café-concerto, troupes ligeiras e por fim companhias de maior porte. Posteriormente o Moderno e o Parque*"¹⁹.

Uma das companhias de teatro de maior sucesso é a de Lucília Simões, um nome bastante famoso da época, saudada nostálgicamente pelo escritor Mário Sette. Os espetáculos de Lucília aparecem no cardápio de realizações culturais da cidade. O Diário de Pernambuco de 26 de setembro de 1922 mostra em cartaz no Santa Izabel três peças encenadas pela sua companhia: *Zazá*, *A Mulher Que Passa* e *O Sol D'Aldeia*. Mas, ao contrário dos Estados Unidos, os realizadores dos filmes não vão buscar suas produções nem atores, nem enredos dos palcos.

A maior parte das influências à estética das produções cinematográficas pernambucanas é, sem dúvida, o próprio cinema. São as películas importadas que dão o gosto de fabricar aventuras, de viver os dramas e os romances que se sonham nas telas. A sedução de fazer cinema vem da emoção de viver uma fantasia na certeza de um final feliz, pelo menos para a mocinha e o mocinho. A projeção das imagens começa a contar estórias, o que estimula muitos a contarem também suas próprias estórias. No início do século, os gênios deste ofício são os americanos, que dominam cerca de 80% da produção mundial. Aqui no Recife o material americano passa a se definir como o mais forte no mercado pós-guerra. Não que antes não houvessem produções dos Estados Unidos, mas percebemos, em pesquisa aos jornais da época, que os filmes europeus chegavam em muito maior quantidade às nossas telas, e que, com o passar dos anos, vai perdendo espaço. Isto acontece porque muitos estúdios europeus são bombardeados e muitos de seus atores e diretores mudam-se para Hollywood.

Um hábito nos cinemas dos anos 20 aqui, em Recife, é a exibição de cinejornais. Da programação diária das casas constam 4 ou 5 cinejornais diferentes. Esses filmes sempre abrem a programação da tarde, seguido dos filmes principais. Por exemplo, o Parque anuncia em 20 de janeiro de 1922 o Programa de marcas alemães, tendo como filme 1: o **Messter Jornal** (revista de acontecimentos germânicos); filme 2: Caprichos do Destino, com Lotti Newman; filme 3: A Soberana do Mundo, com Mia May, e filme 4: Circo da Vida, com Pola Negri. O *Helvética*, no mesmo ano, escolhe sua programação pelo gênero, propondo filmes para todos os gostos. Num mesmo dia chega a apresentar o **Novidades Internacionais** (cinejornal da Fox), *A Cobiça do Ouro* (far west), *Marcas Digitais* (policial) e *Com*

uma Pedra no Sapato (comédia). Na década de 10 a programação é bem mais variada e extensa do que na década de 20. Os filmes, entretanto, são bem mais curtos, dois ou três rolos, com enredo simples e ingênuo. Isso leva os cinemas que surgem à disputa acirrada com programações cada vez mais longas, como cita Mário Sette sobre as três casas de exibição da rua Nova: *"Abria-se meses depois o Royal juntinho ao Patê. E após o Vitória, em seguida, para o pessoal de segunda. Assanhou-se o pega dos programas quilométricos, para arranjar mais freguesia. Um prometia 12 filmes, outro 20, um terceiro 30. Entrava-se às 6 e saía-se às 10 sempre vendo cousa nova"*²⁰.

Os ídolos das fitas ditam as modas de comportamento. Os rapazes copiam a sensualidade e o bigode de Rodolfo Valentino; as moças o último vestido de Glória Swandson, ou o corte de cabelo de Pola Negri. As aventuras de Eddie Polo, Tom Mix, Buck Jones e Francis Ford lotam as salas de espetáculos. As grandes comédias chegam a ocupar meia página dos jornais com o nome do filme e da estrela principal. Aí alternam-se Charles Chaplin, Harold Lloyd e Buster Keaton, este último parodiado num dos filmes do Ciclo: Herói do Século XX. Nos filmes de suspense o maior nome é Lon Chaney, um mestre em interpretações aterrorizantes, como o Corcunda de Notre Dame. Alguns filmes de Griffith chegam até aqui, como Vontade Suprema (janeiro de 1927, no Moderno). Um fato interessante é que um dos melhores filmes de Griffith, Intolerance, é anunciado em janeiro de 1922 como a próxima atração do cine Parque: *"A magistral visão cinematográfica da história da Humanidade através dos séculos, pelo célebre autor David Griffith"*²¹. Esse anúncio circula na imprensa por quase três meses e o filme não entra

em cartaz, sendo posto no lugar um filme francês, *Andorinha de Aço*, de Jorge Gautier. Para Fernando Spencer, o público pernambucano perdeu a oportunidade de ver a obra devido à sua duração: o filme tinha quase 4 horas. Para Luis Maranhão Filho, o segredo de um filme entrar ou não em cartaz é a sua performance nas bilheterias do Rio e São Paulo.

Notas do Capítulo II

- (13) AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo (Os anos 20 em Pernambuco)*, João Pessoa : Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- (14) Idem. *Ibidem*.
- (15) Idem. *Ibidem*.
- (16) Idem. *Ibidem*.
- (17) Idem. *Ibidem*.
- (18) Trecho da entrevista com Antônio Cadengue, em março de 1992.
- (19) SETTE, Mário. *Maxambombas e Maracatus*. Recife : Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.
- (20) Idem. *Ibidem*.
- (21) *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 de janeiro de 1922.

CAPÍTULO III POUSANDO NO ALVO

Cronologia do Cinema Pernambucano dos anos 20

1922

- Fundação da Pernambuco Filmes. Proprietários: Hugo Falângola e J. Cambiére. Empresa que realiza documentários sobre obras públicas.
- Fundação da Aurora Filmes. Proprietários: Edson Chagas e Gentil Roiz.

1923

- Início das filmagens de *Retribuição*. Aurora Filmes, 5 rolos. Direção Gentil Roiz, Câmera: Edson Chagas, Roteiro: Gentil Roiz (ficção); Elenco: Barreto Júnior, Almeri Steves, Oséas Lima, Tancredo Seabra, José Lira, Maximiano Albertim, Ferreira da Graça, Amália de Souza, José Esteves, Mário Cardoso, Berardo Ribeiro e Eronides Andrade.

1924

- Término das filmagens de *Retribuição*, que vai às telas no início do ano seguinte; .
- Produção de **Pernambuco no Centenário da Confederação do Equador**. Pernambuco Filmes, 2 rolos. Roteiro e Direção: Falângola e Cambiére (documentário de obras do governo).

1925

- Produção de **Um Dia na Fazenda**. Pernambuco Filmes, 6 rolos. Roteiro e Direção: Falângola e Cambiére (documentário).
- Pernambuco Filmes fecha suas portas e vende seus laboratórios para Aurora Filmes.
- Produção de **Um Ato de Humanidade**. Aurora Filmes, 2 rolos. Direção e Roteiro: Gentil Roiz, Câmera: Edson Chagas (ficção). Elenco: Jota Soares, Carmem Freire, Amália de Souza e Bartholomeu Mende.
- Produção de **Jurando Vingar**. Aurora Filmes, 5 rolos. Roteiro: Gentil Roriz; Direção: Ary Severo, Câmera: Edson Chagas (ficção). Elenco: Gentil Roiz, Rilda Fernandes, Ary Severo, Jota Soares, Antônio Campos, José Lira, Berardo Ribeiro, Valderez de Souza, Ubirajara Mendes, Luiz Marques, Raul Figueiredo, Yara de Alencar, Pedro Salgado e Pedro Salgado Filho.
- Produção de **Aitaré da Praia**. Aurora Filmes, 8 rolos. Roteiro: Ary Severo, Direção: Gentil Roiz, Câmera: Edson Chagas (ficção). Elenco: Ary Severo, Almeri Esteves, Cláudio José, Jota Soares, Mário Cardoso, Edson Chagas, Luiz Marques, Rilda Fernandes, Queiroz Coutinho, Amália de Souza, Rosa Temporal, Tito Severo, Antônio Campos, Pedro Neves e Gerson Marinho.
- Produção de **Filho Sem Mãe**. Planeta Filmes. Proprietários: Paulino Gomes, 5 rolos, Roteiro e Direção: Tancredo Seabra, Câmera: Alcebiades de Araújo (ficção). Elenco: Tancredo Seabra, Barreto Júnior, Eronides Andrade, Erlon Brederodes, Noemi Montebelo, Creuza das Neves e Maximiano Albertim.

- Produção de **Grandezas de Pernambuco**. Olinda Filmes. Proprietário: Cisneiros & CIA, 3 rolos. Direção e Roteiro: Chagas Ribeiro. Câmera: Horácio Carvalho (documentário de obras do governo).
- Produção de **Histórias de Uma Alma**. Vera Cruz Filmes. Proprietário: Vergueiro & CIA, 14 rolos. Roteiro e Direção: Eustórgio Wanderley. Câmera: Alcebiades de Araújo. (ficção). Elenco: Noemi Gomes de Matos, Maria Pompéia, Carmem Medeiros, Antônio Areia e Guilherme Azevedo.
- Produção de **A Pega do Boi**. Veneza Filmes. Proprietário: Edson Chagas. Direção: Manoel Monteiro (documentário de obras do governo).

1926

- Com a ida de Gentil Roiz para o Rio de Janeiro, a Aurora Filmes passa para as mãos de Edson Chagas e Joaquim Tavares.
- Produção de **Carnaval Pernambucano**. Aurora Filmes, 3 rolos. Roteiro e Câmera: Edson Chagas (documentário).
- A Aurora é vendida a João Pedrosa da Fonseca, mantendo-se Edson Chagas como sócio.
- Produção de **Herói do Século XX**. Aurora Filmes, 3 rolos. Roteiro e Direção: Ary Severo (ficção); Elenco: Pedro Neves, Maria Cacilda, Ferreira Castro, Jota Soares, Silvio Meira, Mário Lima, Pedro Salgado Filho, Luiz Marques, Valderéz de Souza e Aldo Américo.
- Produção de **A Filha do Advogado**. Aurora Filmes, 11 rolos. Roteiro: Ary Severo; Direção: Jota Soares; Câmera: Edson Chagas (ficção); Elenco: Euclides Jardim, Guiomar Texeira, Jota Soares, Noberto Texeira, Jameslina Oliveira, Pedro Neves, Pedro Salgado,

Antônio Carvalho, Olíria Salgado, Mário Lima, Luiz Marques, Valdez de Souza, Ferreira Castro, Álvaro Gomes, Zacarias de Souza, Olegário Azevedo, Pedro Carvalho, Severino Esteves, Adelita Monteiro, Sinzenando Pavão, Giuzeppe Panzute e Demétrio Age.

- **Produção de Dança, Amor e Ventura.** Liberdade Filmes, 7 rolos. Roteiro e Direção: Ary Severo; Câmera: Edson Chagas (ficção); Elenco: Ary Severo, Almeri Steves, Geraldina Steves, Demétrio Age, Dustan Maciel, Adelita Monteiro, Pedro Salgado Filho, Walfrido Leonardo, Aldo Américo, Berardo Ribeiro, Eudes Tavares e Giuzeppe Panzute.
- **Produção de Revezes.** Olinda Filmes, 7 rolos. Roteiro e Direção: Chagas Ribeiro; Câmera: Horácio de Carvalho (ficção); Elenco: Maria Marrocos, Anísio Moreira, Lincoln Lima, Antônio Pinto, Ermani Autran e Humberto Cordeiro.
- **Produção de O Progresso da Ciência Médica.** Liberdade Filmes; Direção: Dr. Otávio de Freitas; Câmera: Edson Chagas (documentário).
- **Produção de Sangue de Irmão.** Goiana Filmes. Proprietário: Leonardo Correia Filho, 3 rolos. Roteiro e Direção: Jota Soares; Câmera: Edgar Jemir (ficção); Elenco: Leonel Correa, Cremilda Borba, Juca Novais, Amaro Machado, Álvaro Liberato, Campos Sales e Figueira da Silva.

1928

- Edson Chagas refilma algumas partes de Aitaré da Praia e faz uma nova montagem. Direção: Ary Severo e Luiz Maranhão.

1929

- Produção de *Destino das Rosas*: Spia Filmes, 6 rolos. Roteiro: Luiz Maranhão; Direção: Ary Severo; Câmera: Luiz Maranhão, Ary Severo e Pedro Neves; Elenco: Almeri Steves, Odete Silva, Amália de Souza, Rosa Maria, Alayde Silva, Pedro Neves, Fred Júnior, Acauan Cauby, Dustan Maciel e Pereira de Castro.

1930

- Produção de *No Cenário Da Vida*. Liberdade Filmes, 6 rolos. Roteiro: Jota Soares e Mário Mendonça; Direção: Luiz Maranhão e Jota Soares; Câmera: Edson Chagas (ficção); Elenco: Gerson Marinho, Fred Júnior, Alfredo Coelho, Mazil Jurema, Cláudio Celso, Severino Coelho, Luiz Marques, Lélia Verbena, Julião Lima, Oséas Lima e Isnaldo Torreão.

1931

- A última tentativa de se fazer filme neste período ficou por conta de Fred Júnior, que fundou a Iate Filmes. Entretanto os filmes *Odisséia de Uma Vida* e *Audácia do Ciúme* não passaram de negativos incompletos.

Silêncio! O Filme Vai Começar.

Os pioneiros do Ciclo do Recife têm um cardápio sortido de obras cinematográficas das mais diversas nacionalidades. Os jornais da época estampam filmes de fábricas francesas, italianas, alemães, dinamarquesas e americanas. Entretanto, essa diversidade não influi na mudança de estilo. Esses filmes circulam amplamente entre as nações na primeira década do século. O fluxo dessas

obras permite ampla troca de influências, tanto que, em alguns filmes europeus, pode-se encontrar o *cowboy* americano. O drama com final feliz é universal nas telas. Independente do surgimento de vanguardas, o cinema burguês sempre teve o seu público cativo. É essa estética que é absorvida pela produção cinematográfica pernambucana.

Desde o início do cinema, os americanos despontam como os que mais podiam dominar a nova arte. Desenvolvem um modelo bem particular de contar histórias que, aos poucos, vai sendo utilizada pelos outros países. O Ciclo do Recife bebe nessas fontes, absorvendo tanto a narrativa clássica, quanto a estética dos filmes americanos, adaptada as circunstâncias pernambucanas.

O mote principal dos enredos é o trinômio *mocinho-vilão-mocinha*. Do confronto desses elementos, as mais diversas histórias são contadas. Na base há sempre um bandido que seqüestra, rouba, mata, ou faz alguma coisa para perturbar a paz. Geralmente, a paz da mocinha indefesa. Os componentes do trinômio representam sentimentos que, da maneira como se combinam na tela, expressam diversos tipos de conflitos. A mocinha funciona como o lado da vítima, ou seja, ela transpõe para o espectador a sensação de fragilidade e pureza que será incomodada. O vilão é o lado perverso que quer destruir a ordem. Por último entra em ação o mocinho, que muitas vezes sofre com a perturbação do vilão. Depois de duelos constantes em que se cria a tensão entre o bem e o mal, surge a insegurança sobre o desfecho da trama: o nosso senso de justiça é satisfeito com a vitória do mocinho, que é o grande herói. Mas a história não acaba por aí. O tão esperado *happy end* só acontece quando a mocinha e o mocinho passeiam de mãos dadas, beijam-se ou casam-se e são felizes para sempre. O espectador pode voltar para casa satisfeito, como se tivesse cumprido sua missão: viu alguém

ser atacado injustamente, sofreu com ele, lutou ao lado de seus defensores e venceu a batalha.

Essa estrutura é básica na maior parte dos filmes do Ciclo do Recife. Não que o cinema mudo só tenha produzido estórias com esses elementos, mas, com certeza, eram os que mais circulavam nas telas pernambucanas.

Junto com o **como** fazer, veio o **que** fazer. Os pioneiros não só utilizam a narrativa clássica como também os gêneros de filmes americanos. Herói do Século XX de Ary Severo, era uma comédia no estilo Mack Sennett, na qual o ator principal é uma homenagem a Buster Keaton. Nos primeiros filmes do Ciclo do Recife até o *cowboy* cavalgava as matas pernambucanas (Jurando Vingar). Como todos nós sabemos um dos primeiros passos no processo de aprendizagem é a imitação. Os pioneiros pernambucanos copiam os americanos, e mesmo a presença de filmes de outros países não mostra a diferença de outros estilos. A narrativa clássica impregna o cinema da época. Mesmo tendo sido uma época áurea no surgimento das estéticas diferentes, como o expressionismo alemão, as vanguardas francesas e o formalismo russo, essas produções não chegam a ser exibidas para o público pernambucano. Jota Soares justifica a posição dos pioneiros com uma frase de René Clair: "*Imitar o que é perfeito é dar provas de inteligência e bom gosto*"²². Para eles o cinema perfeito é o norte-americano. O que os pernambucanos fazem não é muito diferente do que acontece em outras partes do mundo. Até Humberto Mauro, que gosta das aventuras de Eddie Polo, se deixa influenciar pelo estilo americano. Entretanto, para muitos cineastas em todo o mundo, a fase de imitação é apenas o início do aprendizado. Depois desenvolve-se uma estética própria, como Eisenstein, que estuda os trabalhos de Griffith antes de começar sua revolução cinematográfica. Ou

como os alemães, que aprenderam bastante de cinema antes de mergulhar em seu mundo expressionista. Ou mesmo como Humberto Mauro, que foi introduzindo elementos de brasilidade nos seus filmes e desenvolvendo, mesmo com a narrativa clássica, uma forma própria de fazer cinema. Esse amadurecimento não ocorre no cinema pernambucano. Podemos até dizer que os filmes do Ciclo estão enquadrados na tipologia da repetição, de que nos fala Humberto Eco, na forma de decalque. O decalque consiste na reformulação de uma estória de sucesso. É a reescrita de um arquétipo famoso. É geralmente a reutilização de traços comuns a outros filmes, elementos que se costumam chamar de convenções - um estilo dominante, popular, uma tradição. Para Paulo Emílio Salles, o Ciclo do Recife não passa de uma série de decalques feitos das narrativas e do gênero americano. Essa visão é contestada por Ary Severo: *"Se houve esta tendência foram nos dois primeiros filmes, daí em diante não houve mais nem por parte da Aurora Filmes, nem pelas outras produtoras...Aitaré, principalmente, desenrola-se numa praia entre pescadores. O amor dos pescadores, luta dos pescadores, intriga de pescadores, não passa disso; não tinha nada de americano. Se um término feliz faz um filme americano, então o filme é americano, porque naquela época não se concebia fazer um filme com um final infeliz"*²⁴.

Quando se observa mais de perto, percebe-se que o Ciclo do Recife realmente esboça uma tendência à regionalização. Talvez ainda não uma mudança de estética, ou qualquer outra contribuição de grande porte, como Humberto Mauro e os pioneiros de outros países. Mas, realmente, a partir de Aitare da Praia, desenvolve-se um novo tratamento à temática dos filmes. Segundo Ary Severo, era algo pelo qual ele já ansiava: *"De 24 para 25 começou o*

*ciclo de Aitaré da Praia, foi o terceiro filme. Eu tinha organizado o roteiro e apresentei ao Gentil, e disse: 'Gentil, nós precisamos fugir desse negócio de cowboy, de bandidos, de minas, mapas do tesouro, isso não é brasileiro. Nós precisamos partir para algo mais regional' "*²⁴.

Essa tendência de buscar elementos regionais mostra a influência que o regionalismo, despertado com o Modernismo em 1922, começa a ter sobre o cinema. Não só Aitaré da Praia como Revezes, que tem em sua trama o conflito entre pequenos agricultores e um grande proprietário de terras, ou ainda Filho Sem Mãe, que traz cangaceiros como personagens, mostram uma nova preocupação com temas mais próximos à realidade brasileira.

A questão de Paulo Emílio, porém, não se encerra aí. Primeiramente, teríamos de levantar algumas indagações: O que caracteriza um filme regional? O **como** a estória é contada, ou o tema escolhido? Para Paulo Emílio, todo o Ciclo do Recife é simples imitação de Hollywood. Entretanto, nos anos 90, os críticos aplaudem o filme de Walter Salles, *A Grande Arte*, como uma obra prima do cinema nacional. O filme é falado a maior parte em inglês, tem narrativa americana, e mesma temática de bons filmes policiais americanos. Certamente, a referência feita por Paulo Emílio é rigorosamente sobre a forma, a narrativa clássica que está presente em todo o Ciclo, com pouca utilização do regionalismo. Não se pode negar a busca de novos temas, mas não se pode negar também que, até mesmo essa regionalização, é precária. Aitaré da Praia, considerado por Alex Viary "*como uma grande afirmação do cinema genuinamente nacional*"²⁵, tem uma série de problemas que põem em xeque essa valorização regional. A estória de jangadeiros traz alguns elementos pernambucanos, como a

presença de cabanas, praia, coqueiros, mar, jangadas. Mas, a ausência de outros elementos causa afastamento da identificação com a vida dos pescadores: pescadores da época não usam calça comprida e duas camisas para ir pescar. Nem muito menos as filhas de pescadores andavam nas praias de vestidos longos e meias finas. O filme não mostra, em momento algum, uma rede, uma vara de pescar ou sequer um peixe. O local é importante, mas os adereços são fundamentais para caracterizar os personagens centrais. Problemas como esse, mostram que os realizadores estavam bem mais preocupados com o **como** contar do que o **que** contar, distanciando os argumentos da vida dos pernambucanos, como relata o pesquisador Celso Marconi: *"Essa grande admiração pelo cinema de Hollywood, a Meca do cinema, fez, porém, com que os pioneiros se lembrassem muito mais de filmar argumentos que nada tinham a ver com a realidade pernambucana/nordestina, talvez sem perceber onde estaria toda a grandeza do nosso cinema"*²⁶.

A idéia de regionalização ainda é confusa na cabeça dos pioneiros. Alguns filmes misturam valores regionais com elementos americanos causando uma verdadeira salada de signos. Em *Jurando Vingar*, o herói principal, interpretado por Gentil Roiz, é um plantador de cana que se veste e cavalga como um *cowboy*. Em *Revezes* mais uma referência aos *cowboys*, na roupa dos camponeses sob uma grande árvore no roçado. São essas interferências de elementos que não pertencem à realidade dos personagens que causam estranheza aos críticos. A verdade é que o *Ciclo do Recife* é uma série de adaptações de enredos americanos às circunstâncias pernambucanas. De todos os filmes o mais bem sucedido, dentro do que se propõem, é *A Filha do Advogado*. O filme tem a estrutura narrativa dos filmes

americanos, não está preocupado com a regionalização dos valores, passa-se na alta sociedade, com figurino e *mis en scène* adequados. É um bom conto policial, além de muito bem dirigido. Se avaliarmos um filme pelo que ele se propõe e até onde ele consegue, podemos dizer que *A Filha do Advogado* utiliza a narrativa clássica com um bom proveito, desvinculando-se de qualquer luta por brasilidade.

(A)traídos Pelas Imagens

Os pioneiros não têm muito tempo para aperfeiçoar sua arte cinematográfica. Por conseguinte, o domínio da linguagem não evolui suficientemente. O cinema mudo é sobretudo imagens. A música executada pelas orquestras, nas salas de exibição, serve como reforço, mas o filme não é concebido em função desse som. O realizador imagina a luta por falar a idéia através de imagens. Uma coisa é ter a idéia escrita em argumento, ou em livro; outra coisa é transformá-la em algo bom de ser assistido, com a mesma carga de tensão que o texto lido. Existe também o fato de que muitas estórias são ótimas de serem lidas, mas não funcionam enquanto filme. Por outro lado estórias banais se transformam em obras de arte nas telas. Os pioneiros tem dificuldade em transformar suas idéias em cinema. Há dificuldade de transcrição da estória lida para a estória assistida. Isso é notado pelo o uso abusivo de legendas. Os filmes são presos à linguagem escrita. Normalmente a legenda é utilizada em três situações: mudança de tempo, diálogo e narração. Um bom filme mudo tem suas legendas tão bem distribuídas e dosadas ao longo da fita que no final do filme o espectador tem dificuldade de lembrar delas, pela forma discreta como foram apresentadas. Em *Revezes* o letreiro de abertura tem quatro páginas onde se

fala sobre a precariedade das condições para ser feito, apresenta-se a produtora e ainda traz uma introdução do filme. O letreiro de Aitaré da Praia traz frases de Victor Hugo, uma poesia de Medeiros e Albuquerque, a letra da música da festa, um elogio ao técnico Edson Chagas, além dos diálogos, mudança de tempo e simples narração. Essa sobrecarga de função nas legendas fica ainda maior nos diálogos que são bastante literários, ou seja, uma fala rebuscada na boca de gente simples. Frases como: "*Uma imensa nuvem negra ameaça toldar o céu de nosso sonho de felicidade*"²⁷, "*Proêmio de um drama*", "*A sequência retroativa*", "*Velha paixão; eterna repulsa*"²⁸, "*Esperanças que se dissipam na voragem da desdita*"²⁹, são comuns no Ciclo.

Muitas pessoas podem dizer que *Intolerance*, de Griffith, também traz muitas legendas, falas longas e até notas de rodapé sobre a definição de vocábulos, ou citação de *Eclesiástes*. Observe-se, porém, que o filme tem 4 horas de duração, o que possibilita boa distribuição das legendas ao longo da fita, sem prejudicar a narrativa. Outro argumento é que os diálogos de *Intolerance*, mesmo sendo longos em alguns momentos, são "enxutos", claros e objetivos, quase jornalísticos. Isto não acontece com os posados dos cineastas pernambucanos, por isso apoiam-se tanto nas legendas. Os erros são cometidos em coisas simples, como por exemplo, a indicação pelas legendas de que determinado personagem do filme é o vilão. "*Quando se quer dizer que um homem é um vilão não é preciso um letreiro, basta mostrá-lo dando um pontapé num gato*"³⁰, explica Adhemar Gonzaga. A vela que se derrete mostra muito mais a passagem de tempo do que o clássico letreiro "Horas depois...".

O uso de um narrador no filme mudo é algo normal. Os filmes dessa época são apoiados por uma legenda explicativa da ação. No Ciclo do Recife não há equilíbrio no uso do letreiro, tendendo para o exagero a sua utilização, mesmo em momentos comuns de narração. Para Renato May *"o filme é estruturado narrativamente sobre características semelhantes as da literatura, ou melhor, o filme vem a ser uma espécie de compromisso entre a literatura e o teatro. Mas a literatura das primeiras legendas era literatura cativa, subordinada às diversas divergências da necessidade de sugestão psicológica e concisão, enquanto as imagens adquirem sempre mais eloquência imediata própria"*³¹. Com isso percebemos o quanto a literatura deve servir apenas como apoio ao cinema, sem jamais quebrar o ritmo da narrativa das imagens, ou sobrepor seu valor ao da imagem.

Outros elementos ligados a parte literária do filme são os argumentos e roteiros. Os roteiros dos filmes do Ciclo trazem histórias simples, em grande parte, enredos que seguem, como já foi dito, a estrutura clássica de contar histórias. Dos 13 filmes, 7 utilizam o trinômio mocinha-vilão-mocinho como conflito inicial, criando a expectativa do final feliz. Mas há também histórias com tramas mais complexas, criando maior desafio aos diretores. Infelizmente não é possível dizer se o roteiro de *Dança, Amor e Ventura*, de Ary Severo, consegue ser bem realizado enquanto filme, pois o retalho sobrevivente da fita é muito curto para ser analisado. Seguindo o posicionamento de Celso Marconi, pela sinopse preparada por Jota Soares, percebe-se uma trama mais complexa, em que um bando de ciganos seqüestra uma garotinha e criam-na até a fase adulta. Ela vem a posar como modelo para o quadro de um artista, e durante a exposição dos quadros, os pais reconhecem a filha na tela. A trama nos

causa certa estranheza pela questão da verossimelhança. Será que depois de tanto tempo pode-se reconhecer um bebê no rosto de uma mulher, ainda mais pintado sobre uma tela? Até que ponto isso não seria forçar demais a circunstância em busca da restituição da ordem e de um final feliz? Não teríamos resposta para isso sem termos assistido ao filme, mas pelo desempenho de outros roteiros, acreditamos que Ary Severo teve o maior nível de dificuldade para dar credibilidade à estória. Alguns filmes do Ciclo possuem problemas graves de roteiro. O final de *Revezes* é tão maniqueísta que chega a ser absurdo. O maldoso coronel de engenho, Jacintho, aparece 15 anos após a tragédia em que morrem alguns camponeses e seu próprio filho, completamente pobre, sentado em frente a um barraco pedindo esmolas, como um sinal de que "o crime não compensa". Só que esse empobrecimento não é justificado. Em *Jurando Vingar* a forma como o mocinho vence o bandido é óbvia: o mocinho parece ser indestrutível e, em nenhum momento, o espectador pensa que ele pode perder a luta. A mesma coisa pode-se dizer de *Retribuição*, onde o irmão da mocinha luta com cinco bandidos ao mesmo tempo e não é dominado. Ou então, o fato de que um dos bandidos resolve denunciar a quadrilha, da qual faz parte, não sendo preso ao final por conta disso. "Falhas" comuns nos filmes no início do século. Afinal de contas o cinema estava começando. Essa limitação é por se estar muito preso a uma estrutura maniqueísta que, classicamente, dá bons resultados. Há muita inibição para inovações na narrativa, e isso prejudica a realização de estórias bem amarradas. A inspiração para os roteiros vem de fontes variadas: alguns saem de novelas, outros de romances, outro apenas de uma poesia. Há também a adaptação de peças, manuscritos autobiográficos, ou a criação direta do argumento. Qualquer

coisa pode dar um tema a ser filmado. Às vezes, as idéias dessas fontes de inspiração são extremamente parecidas. Em *Destino das Rosas*, adaptado por Luis Maranhão da peça *As Rosas de Nossa Senhora, temos a estória (sem final feliz)* de uma moça filha de um morador de fazenda, que se apaixona pelo filho do fazendeiro. Por outro lado, um rapaz pobre chamado Carrapicho mata o estudante com um tiro de espingarda. Em *Revezes*, adaptado da novela de Horácio de Carvalho, temos a estória, também sem final feliz, de um moço rico, filho de um fazendeiro, que se apaixona por uma moça pobre, filha de um morador da fazenda. A moça já é noiva de um outro rapaz pobre e trabalhador. O moço rico mata o rapaz pobre com um tiro de espingarda, e a moça adocece e também morre de desgosto. Os argumentos de *Destino das Rosas* e *Revezes* contam estórias similares, de forma invertida.

Para Atuar Basta Querer

Os atores do Ciclo do Recife não são provenientes do teatro, como nos Estados Unidos, ou mesmo em São Paulo. A atuação é amadora. O único de toda a equipe que tem conhecimentos técnicos do que faz é o cinegrafista Edson Chagas. As outras funções são desempenhadas por boa vontade de aprender. Com isso sente-se que os atores não ajudam a estória. Em determinados momentos é tão clara a imaturidade, que se tem a impressão que os atores vão rir no meio da cena. O ator de maior performance no Ciclo do Recife é Jota Soares. Segundo a crítica, ele nunca atuou no gênero que mais se identificava: o suspense. O ensaio fotográfico que fez usando roupas, maquiagem e caretas de terror é tão expressivo que lhe rendeu uma comparação com Lon Chaney. Jota chegou a

atuar em mais de um papel no mesmo filme. Sua atuação é tão intensa que, mesmo na figuração, seus personagens se destacam, como o garçon da festa do casamento de Jurando Vingar e o tocador de viola de Aitaré da Praia. Seu maior destaque, porém, é como Helvécio Aragão, no filme que ele mesmo dirigiu - *A Filha do Advogado*. Nesse filme, Jota mais uma vez interpreta o papel do vilão, que é um rapaz rico e pervertido pelo dinheiro. Incorporando com perfeição um jeito cínico e malicioso, além de dar alguns toques de comédia, Jota tem em Helvécio o melhor personagem de sua carreira. Infelizmente não temos condições de avaliar todos os atores do Ciclo. Atuações importantes desapareceram com o desgaste e perda de algumas fitas. Segundo os próprios pioneiros, outro grande ator é Pedro Neves, que teria sido imortalizado pela sua imitação de Buster Keaton, na comédia *Herói do Século XX*, completamente perdida. O Jestaque feminino fica por conta de Almeri Steves, a estrela da maior parte dos filmes da Aurora. A mocinha simples e ingênua é a vedeta de Almeri, que faz o papel principal em quatro filmes.

Esses atores conseguem se sobressair e transformar seus personagens em elementos de sustentação das histórias, independente da inverossimilhança dos roteiros. Conseguem até mesmo sobrepor a maquiagem pesada que usam, uma pasta branca que se espalha por todo o rosto. *"A maquiagem horrorosa que a gente tinha, horrível, aquele pastelão no rosto, aquele sombreado nos olhos à Rodolfo Valentino que era a última moda, ficavam aqueles pastelões, meu Deus do céu..."*³², relembra um dos atores do Ciclo, Dustan Maciel.

Do Cenário à Luz Usando Trucagens

Os cenários dos filmes são os mais simples. Quando as cenas se passam no exterior não se tem muito o que fazer a não ser registrar o espaço tal qual é: não há dinheiro para criar fachadas de casas. Em *Aitaré*, procura-se aproveitar a paisagem natural dos coqueiros e da praia. *A Filha do Advogado* é um filme urbano, com a maior parte dos cenários internos. Nos momentos que a câmera vai à rua, temos um belo documento histórico do Recife antigo, das roupas aos bondes e fachada de prédios. O cenário interno é composto por peças emprestadas das residências dos próprios realizadores dos filmes, ou de parentes e amigos. Na verdade muito pouco se tem a falar dos cenários internos, porque não se consegue ver detalhes do espaço diegético, a câmera permanece fixa em 90% das cenas, e raras vezes temos uma panorâmica acompanhando uma ação ou descrevendo um lugar, de forma que o cenário é montado dentro de um enquadramento fixo. A justificativa para isso é o problema da iluminação, um elemento extremamente limitado na época do cinema mudo. Quando se faz os ajustes de luz para determinado enquadramento fica difícil movimentar a câmera sem correr um risco de escurecimento repentino, ou pelo contrário, um vazamento de luz. As câmeras são muito precárias, ainda por cima. Por conta desses problemas, os ângulos escolhidos não valorizam os espaços montados.

Uma boa locação utilizada em *A Filha do Advogado* é a casa de detenção do Recife, atual Casa da Cultura, onde é gravada a cena em que o personagem título, da Guiomar Teixeira, é aprisionado. Algumas locações tinham de ser alugadas, como as cabanas de pescadores de *Aitaré da Praia*, mas na maior parte das vezes o espaço é

também emprestado por conhecidos. Segundo informações de Luis Maranhão Filho, a cena da festa em *A Filha do Advogado* é feita no primeiro andar da casa de seu avô, na Travessa do Veras.

As questões de cenário, iluminação e enquadramento tem dependências entre si. Isso é facilmente percebido pelas falhas grosseiras que vem da má utilização desses elementos. Numa sequência de Aitaré da Praia vemos um pescador caminhando para uma cabana, onde, mesmo de longe, percebe-se que seu interior é obscurecido. Na cena seguinte ele já está dentro da palhoça, bastante iluminada por um sol de meio-dia. "*Nós não tínhamos refletores, depois é que eles apareceram, mas no princípio nós aproveitávamos o sol: quando fazíamos cenas interiores chegamos a destelhar a casa para o sol entrar porque não tinha luz elétrica*"³³, lembra Dustan Maciel. No filme *Jurando Vingar*, uma falha no enquadramento revela essa técnica de destelhamento das casas para a passagem da luz. O bar onde os bandidos tramam o seqüestro do personagem da Rilda Fernandes tem o teto retirado, e se vê galhos de uma árvore que fica por trás da parede da prateleira de bebidas. Já em *A Filha do Advogado* a iluminação de alto contraste, recurso já conhecido pelos cineastas, é utilizado de forma precisa, e talvez seja o melhor exemplo de utilização de luz do Ciclo.

Os pioneiros tem uma boa noção de como criar o ritmo dos filmes. Não podemos nos aprofundar numa avaliação da montagem, pois, com a restauração das fitas, muitos fragmentos foram completamente desgastados, levando os técnicos da cinemateca brasileira a remontar os filmes. Ficamos sem ter idéia precisa sobre a noção que os pioneiros tinham das técnicas de montagem. Percebe-se, no entanto, que eles sabem desenvolver suas estórias, criando o

clima de tensão adequado. Dominam também algumas trucagens feitas com fusão, e que auxiliam na narrativa. Em *Revezes* dois camponeses estão conversando e, em determinado momento, surge uma garota em fusão lenta sobre um dos personagens, deixando claro sobre o que conversavam. Ainda em *Revezes*, as almas do casal que morre, sobem ao céu por recurso de fusão. Em *A Filha do Advogado*, o dinheiro do suborno pago ao jardineiro, poreja sangue e pega fogo, mostrando sua consciência culpada. O próprio corpo ensangüentado de Helvécio surge como um fantasma, aterrorizando o jardineiro. Esses recursos são muito bem aplicados na narrativa dos filmes, mostrando domínio dessas técnicas.

Tudo de Improviso

Muitas das falhas e acertos dos cineastas do Ciclo se devem ao pioneirismo e a vontade de acertar. O único que tem algum conhecimento do que faz é Edson Chagas (pelo menos até 1927, quando chega Luis Maranhão). Os outros são amadores, que mergulham no cinema como crianças atacam um brinquedo novo. Não há escolas, não há professores, tudo baseia-se na imitação e na tentativa de se superar. O maior rival encontrado pelos pioneiros é a precariedade técnica. Esse aspecto é citado orgulhosamente por todos os pesquisadores do Ciclo, como exemplo da bravura dos pernambucanos. Como se pode ter tanta vontade de fazer filmes quando não se tem estrutura adequada? Juntam-se os tostões de um com os tostões de outro para se comprar o negativo. Dustan Maciel teve de vender uma vaca em Pesqueira, para conseguir finalizar um filme. Gravam-se nos sábados e domingos para não atrapalhar os que trabalham durante a semana. A primeira câmera utilizada é

uma *Empire* de foco fixo. A segunda, da linha *Herman*, traz um jogo de três lentes. Usa-se um peso no tripé, porque a trepidação do motor da câmera faz tudo balançar. A revelação dos filmes é feita aqui mesmo, usando a banheira de um banheiro espaçoso. Posteriormente a montagem se dá observando o negativo, ou seja, os posados são montados sem que o positivo da imagem seja visto. Alguns começam a viver só de cinema filmando os "naturaes", documentários sobre a realização de obras públicas ou particulares.

Essas informações nos dão melhor idéia de como o Ciclo do Recife foi amadorístico. Entretanto, alguns pioneiros já possuem certa experiência sobre cinema. Curiosamente, essas experiências não evoluem o suficiente, durante o Ciclo, em busca de uma estética mais aprimorada. Edson Chagas quando retorna do Rio de Janeiro, traz alguns conhecimentos técnicos das fitas em que trabalhou, que não se desenvolvem ao longo dos filmes feitos em Recife. Outro que vem somar forças com o grupo inicial é Luis Maranhão, que trabalhava em teatro em São Paulo. A participação de Maranhão pode ter dado alguma influência na dramatização, mas não se percebe avanços cenográficos nos filmes nos quais participou. Pelo menos, naqueles onde ainda resta algum material para ser estudado. Ary Severo, por sua vez, tem oportunidades bem maiores que os outros. Ele pode ir à França, onde estuda engenharia, toma contato com as produtoras francesas e chega a atuar em dois filmes como figurante. Mário Peixoto também vai à Europa e toma conhecimento das vanguardas do pós-guerra, no entanto, o resultado de *Limite* é completamente diferente de qualquer uma das obras do Ciclo do Recife. Isto mostra que os objetivos do Ciclo são absolutamente comerciais, ao agrado do público, e não à expressão artística pura. Entretanto, ao que tudo indica, o Ciclo do Recife nos últimos anos

aperfeiçoou as qualidades de seus equipamentos. Observando recortes de jornais, infelizmente não datados, podemos perceber que, com a Spia Filmes já em atividade, os produtores possuíam um material mais avançado, e a visão de fazer cinema era mais cooperativista.

Notas do Capítulo III

- (22) MARCONI, Celso. *Cinema: uma panorâmica-subsídio para um estudo do surgimento, vida e progresso do Cinema Pernambucano*, Recife : Editora ASA/Fundarpe, 1986.
- (23) Trecho da entrevista com Ary Severo, gravada por Fernando Spencer e Amin Stepler em setembro de 1983.
- (24) Idem. Ibidem.
- (25) VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro : Alhambra/Embrafilme, 1987.
- (26) MARCONI, Celso. *Cinema...* . op. cit..
- (27) Trecho do diálogo extraído do filme *Aitaré da Praia*.
- (28) Trecho do diálogo extraído do filme *Revezes*.
- (29) Idem. Ibidem.
- (30) LOBATO, Ana Lúcia. *Os Ciclos...* . op. cit..
- (31) MAY, Renato. *A Aventura do Cinema*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira. 1967.
- (32) LOBATO, Ana Lúcia. *Os Ciclos...* . op. cit..
- (33) Idem. Ibidem.

CAPITULO IV INDO EMBORA

O Que pensa a Imprensa

Os jornais se dividem sobre o Ciclo do Recife. Alguns noticiam e acompanham de perto os dias de filmagem compondo resenhas sobre os filmes. Outros, por questões que não são claras, se limitam ao anúncio das fitas em cartaz. O que se tornou característico do Diário de Pernambuco, por exemplo, que, no máximo, traz algumas notas sobre os filmes pernambucanos, apenas quando esses chegam ao Helvética. O Helvética é a segunda parada dos posados do Ciclo, que estreiam no cinema Royal. Entretanto, o Royal foi considerado uma sala de segunda categoria, sendo o anúncio de sua programação suspensa no Diário. Os jornais que mais comentam são o Jornal do Recife, o jornal A Província e o Jornal do Comércio.

Entre os jornais que noticiam sobre o Ciclo há divergências de tratamento na cobertura. Assim como hoje, encontramos críticos que registram o fato e críticos que criticam. Outra questão que não nos auxilia a ver melhor o período através de jornais é que os críticos sempre deixam questões pessoais interferirem em suas avaliações. Isso inclusive, prejudica a forma como o Ciclo do Recife é visto em outros estados, como veremos adiante. As opiniões mais divergentes, em que situam os pólos de opiniões sobre o Ciclo, ficam por conta do advogado Nehemias Gueiros, do Jornal do Comércio, e do correspondente da revista Cinearte em Recife, Mário Mendonça, que trabalhava também para o Diário de Pernambuco. Nehemias é do tipo

que, usando o linguajar clássico e empolado da época, ataca ironicamente as produções pernambucanas. Em algumas de suas matérias desenvolve citações elogiosas, nos dando a impressão de sua opinião favorável aos filmes; em outro parágrafo, ou frase, revela a sátira, a ironia com que vê os trabalhos pernambucanos. Numa de suas matérias, em que critica o movimento cinematográfico, faz algumas piadas sobre os pioneiros deixando clara a sua posição: "*Sob a direção de Jota Soares, que é uma espécie de Chaplin tupiniquim(...)*"³⁴, ou então: "*Leonel Correia, fotógrafo (ou cameraman, para dar a coisa um saborzinho mais à Hollywood)*"³⁵. Na mesma matéria ele anuncia que, com o desenvolvimento "fantástico" do cinema pernambucano, em breve os escritórios de distribuição dos filmes americanos vão fechar em Recife, pois eles "*não suportarão a concorrência, a terrível concorrência dos stúdios pernambucanos, que trabalham num dinamismo alarmante*"³⁶. Nehemias sabe melhor do que ninguém que os escritórios americanos jamais sairiam do Recife, e que a produção local não tem essa força toda de concorrência. Por conta dessa matéria, Luis Maranhão, Edson Chagas, José Cornélio e Dustan Maciel procuram Nehemias para tomar satisfações. Ele é inclusive acusado pelos cineastas de ser contra o cinema pernambucano, porque seu cunhado era um distribuidor de filmes americanos em Recife.

Procedentes ou não as acusações, o fato é que Nehemias Gueiros é o mais radical dos críticos. Contudo, após tantas pressões daqueles que se sentem incomodados com seus comentários, ele revela uma preocupação real com a produção local. Passa a justificar suas opiniões mostrando o perigo dos elogios incondicionais: "*Insistir em fazer filmes nacionais, sem nenhum conhecimento prático do assunto, às vezes sem qualquer noção de fotografia, ou mesmo sem*

*nenhum senso comum, é dar um pontapé na civilização(...). O elogio incondicional, o applauso systemático, são talvez mais prejudiciais do que esse espírito de destruição a que, por catachrese, já se convencionou chamar de iconoclastia(...). O que vem se tentando em Pernambuco em prol do cinema brasileiro, merece, até certo ponto, como iniciativa, os applausos que se costumam tributar a todas as boas causas, por estímulo. Mas diga-se a verdade - nenhum resultado positivo há de apresentar"*³⁷.

Outro crítico que assinava por Danilo, no jornal A Província, tem uma visão crítica mais imparcial. Suas matérias tem, muitas vezes, teor de reportagem, descrevem impressões das atividades dos sets de filmagem, entrevistas com os realizadores. Nas críticas, Danilo sempre tem a preocupação de dosar comentários positivos e negativos e, mesmo que o filme não tenha nada de relevante a se falar, procura amenizar o posicionamento desfavorável, buscando sempre enaltecer a iniciativa dos artistas locais. É através dessas reportagens que podemos sentir o avanço técnico dos laboratórios da Liberdade Filmes: "*Outro ponto que quero frisar é o material técnico de filmagem de que Edson Chagas dispõem atualmente. Não vou dizer aos leitores os nomes de todas as câmeras, transformadores, rebatedores, etc, que compõem seu laboratório. São nomes técnicos e muito cacetes para se escrever. No entanto, não posso esquecer de um reflector de arco voltagem, que me fez passar dois dias com os olhos injectados"*³⁸, escreve Danilo.

Os jornais também comentam a fragmentação de interesses na produção. Percebe-se claramente entre os cineastas, um racha profissional que passa para o pessoal. São vistos como pessoas sérias apenas aqueles que fazem parte da Aurora Filmes, e que passam posteriormente para a Liberdade e a Spia. Os responsáveis pelas outras empresas

são vistos mais como "aproveitadores", "picaretas", "inúteis", tanto que quando se fala de Ciclo do Recife, nos dias de hoje, os nomes de Eustórgio Wanderley, Tancredo Seabra, Chagas Ribeiro, Paulino Gomes e outros não são mencionados. Há muita crítica entre os cineastas em relação aos seus filmes. Entre os próprios "coroados" da Aurora há sérios conflitos de interesses que geram fofocas, disse-que-me-disse, que prejudicam apenas ao desenvolvimento do próprio Ciclo. Sentindo o quanto o movimento se tornava inconsistente com a fragmentação das produtoras em diversas agremiações, Nehemias Gueiros sugere a unificação de todos os interesses em uma associação, a fim de que, mesmo produzindo um filme por ano, se pudesse ter algo de melhor qualidade. Infelizmente, nada foi feito. Supomos duas razões: primeiro, porque as divergências são muito mais profundas do que se pensa; segundo, porque essa proposta surge em março de 1930, época em que o cinema mudo já enfraquece pela presença do cinema sonoro.

Os Olhos da Cinearte

A visão que a revista tem sobre a produção local é transmitida pelo seu enviado especial Mário Mendonça, que também trabalha no Diário de Pernambuco. Mário faz amizade rápido com o pessoal da Aurora e é um dos principais incentivadores do cinema local, chegando, inclusive, a escrever o roteiro de *No Cenário da Vida em parceria com Jota Soares*. Algumas de suas reportagens nos dá a idéia de que, durante certo período, os cineastas locais trabalham de forma profissional, ou seja, não têm outro emprego a não ser o cinema. Para Alex Viany essa informação é *"importante porque significa indícios do*

primeiro surto de profissionalismo cinematográfico no Brasil"³⁹.

Pelo que se observa nos comentários que a Cinearte faz das produções pernambucanas, os seus críticos não estão tão bem informados. Há uma atenção toda especial e a esperança de que o Recife dê uma contribuição ao Cinema Nacional, principalmente depois da decepção com as produções do Rio e São Paulo, que se voltam basicamente para os documentários, visando as comemorações do Centenário da Independência, em 1922. Paulo Emílio cita que, em pelo menos dez números da revista, Adhemar Gonzaga faz referências a Aitaré da Praia.

Por outro lado, uma série de desinformações, que não podemos apontar com certeza de onde partem, vai mudando aos poucos a opinião da Cinearte em relação ao Ciclo. Uma das razões é que Adhemar Gonzaga e Pedro Lima sentem-se os próprios tutores do cinema nacional, com a publicação de fotos e entrevistas sobre os filmes. Em suma, faz a propaganda das fitas. Os produtores adquirem o hábito de mostrar seus filmes a Adhemar e Pedro, e esse hábito vai criando o direito de patrulhamento da revista. Logo, quando alguma coisa parece errada aos olhos da Cinearte, aqui em Recife, surge a decepção. Como diz o próprio Pedro Lima: "*Recife foi a maior desilusão*"⁴⁰. Somem-se a isso informações equivocadas partidas de Recife, apresentando um panorama completamente diverso do que acontece na realidade. "*Os leitores hão de ter reparado que a Aurora Film está em quarentena. Para dizer logo a verdade, está falida. Mas não por falta de rendas(...) Não é bom falar o que se deu e o que se tem dado em Recife...é uma desmoralização, é uma vergonha*"⁴¹. "*Edson Chagas positivamente é um desastre*"⁴². "*Edson é um mal elemento para o nosso cinema*"⁴³. "*Pessoa que vem*

estragando todos os filmes da sympathica empresa Mauricéia"⁴⁴. "No Norte ainda não compreenderam bem o que é cinema. Por isso mesmo quando fazem um filme não desejam que ele seja visto em outros estados com receio da crítica"⁴⁵. Sobre Ary Severo ataca Pedro Lima: "*Intrigante, a elle se deve a maior parte do fracasso do nosso cinema em Pernambuco*"⁴⁶. O único poupado é Gentil Roiz, "*abandonado à voracidade dos credores*"⁴⁷.

Pelo que se percebe, o pessoal da Cinearte quer arrumar bodes expiatórios para jogar acusações sem procedência. O pior de tudo é que os pesquisadores repetem os mesmos comentários em seus livros, repetindo acusações equivocadas. Em primeiro lugar, não existe referência alguma de que Edson Chagas e Ary Severo tenham feito o que quer que fosse para prejudicar a cinematografia pernambucana. O próprio Paulo Emílio admite que "*sem Edson Chagas é impossível imaginar sequer o Ciclo do Recife*"⁴⁸. Outro ponto é que o maior sonho do pessoal de Recife é que seus filmes sejam exibidos em telas do Sul, tanto que *A Filha do Advogado* e *Aitaré da Praia* conseguem transpor as barreiras do Estado. Mas os outros filmes encontram a dificuldade do portador. Quando algum viajante se prontifica a levar a cópia, esta desaparece no meio do caminho e nunca mais se tem notícia do filme. Outro equívoco que se espalha facilmente é que Gentil Roiz sai do Recife fugindo da "voracidade dos credores". Gentil se apaixona pela atriz Rilda Fernandes, e assim que os familiares dela se mudam para o Rio de Janeiro, ele trata de liquidar tudo o que existe em seu nome e vai atrás dela. Aproveitando, leva *Aitaré da Praia* para ser exibido no Rio. Mas, já naquela época, as desavenças se inflamam. Chegam a comentar com um dos credores, João Pedrosa da Fonseca, que Gentil está fugindo, roubando a fita. Tentam impedir a

saída do navio, mas ele já havia partido. João Pedrosa dá dinheiro a Jota Soares para que ele envie um telegrama para a polícia de Maceió a fim de deter Gentil Roiz. Jota sabe que tudo não passa de um mal entendido e "esquece" o telegrama: "*Havia coisa mais importante pra se fazer com aquele dinheiro*"⁴⁹, conclui.

A quantidade de idéias equivocadas geradas por disse-que-me-disse é tão grande que não ajuda os pesquisadores de hoje a entender o que se passou no Ciclo do Recife. Para comentários rápidos não se tem muitos problemas, mas quando se quer aprofundar as questões, depara-se com diversas informações contraditórias. Gente que diz ter feito o que não fez, e assim por diante. Não é de admirar, portanto, que o pessoal da Cinearte publique informações desencontradas sobre o Ciclo do Recife. Principalmente, porque não sabemos qual a posição de Mário Mendonça em relação a tantas desavenças.

O Último Rolo

Em 1927 o cinema inaugura uma nova etapa em sua história, através do filme *O Cantor de Jazz*, de Alan Crosland. É a presença do som que traz uma mudança extrema na forma de recepção da mensagem filmica. Alguns cineastas ainda resistem aceitar a inovação, outros acreditam que será o fim da dominação americana nas telas. Novos autores surgem para trabalhar com a nova técnica em suas histórias. Na verdade, todas as alterações cumprem uma etapa de acomodação, a fase de transição, porque o avanço da dominação dos Estados Unidos é retomado logo que o país se recupera da queda de sua economia, em 1929.

A década de 30 inicia-se com a falsa idéia de que o cinema brasileiro vai decolar em suas produções. É o

período em que Getúlio Vargas assume o papel mais agressivo em defesa da indústria nacional, ao mesmo tempo em que implanta uma série de reformas de caráter social, como a consolidação das leis do trabalho e a criação de organismos, como o Ministério da Educação e o da Saúde Pública. A proposta de crescimento industrial do governo federal junta-se à difícil recuperação econômica por que passam os Estados Unidos, e a adaptação ao cinema sonoro. Com o *crack* da Bolsa de Nova Iorque, os americanos ficam muito mais preocupados em realimentar o poderoso mercado interno, deixando para resolver, futuramente, os problemas de adaptação ao mercado estrangeiro. Muitas tentativas são feitas para manter o mercado brasileiro, inclusive com a confecção de filmes falados em espanhol, mas que não chegam a dar certo. "*O público preferirá um filme sofrível falado em brasileiro, a um muito bom falado em inglês*"⁵⁰, diria Pedro Lima. As mesmas esperanças são reiteradas também por Mário Behring nas páginas de Cinearte: "*Mudos ou falados, os filmes nacionais, desde que satisfaçam regularmente o público, terão garantida sua exibição*"⁵¹. Os setores urbanos se animam, e o cinema vê surgir várias tentativas em prol de sua industrialização. É bom frisar que essas iniciativas ficam praticamente restritas ao Rio de Janeiro. Das 130 fitas produzidas no Brasil nesse período, apenas 7 ou 8 são feitas fora do Rio. Na capital carioca são construídos três estúdios que anseiam derrubar a dominação americana: a Cinédia (1930), Brasil Vita Filme (1930) e Sonofilmes (1927).

Esse entusiasmo vem da esperança de que o público rejeite os filmes sonoros pela incorporação da língua estrangeira. Acredita-se que nem o uso de legendas funcionaria, por obrigar o espectador a ler e ver imagens simultaneamente. A má qualidade do som do filme

estrangeiro é outro elemento que serve para espantar o público. As distribuidoras americanas ainda tentam reprisar velhos filmes mudos, mas não chega a surtir efeito. Pode-se dizer que são três os principais acontecimentos que marcam a nova etapa do cinema brasileiro: a descoberta do som no cinema, a criação dos grandes estúdios cariocas, e a morte dos ciclos regionais. Naturalmente, com a chegada do som, os custos de exibição aumentam, exigindo que as casas instalem aparelhos que permitam o uso da inovação. Com isso, muitos dos cinemas do interior, ou mesmo da periferia das grandes cidades, tem que fechar as portas. Só conseguem se sustentar os cinemas mais capitalizados. Ainda assim, permanece a esperança do surgimento de uma produção regular mais fortalecida, com maiores chances de dar certo, tendo em vista o recuo da produção americana. Entretanto, pouco tempo depois, o público brasileiro já se mostra receptivo a filmes e a subtítuloagem é aceita rapidamente. Tais mudanças, não só afetam as casas exibidoras, como também fecha muitas produtoras, causando, naturalmente, o fechamento dos ciclos regionais, que por sua vez funcionam a duras penas econômicas. A película torna-se cada vez mais cara, e agora, com a inovação da banda de som que margeia a fita, é impossível continuar produzindo.

O cinema mudo dá oportunidade a muitos músicos que iniciam suas carreiras. Segundo Luis Maranhão Filho, o primeiro emprego do compositor Nelson Ferreira foi de pianista do Cinema Royal. Existem informações de que o próprio Capiba chega a tocar em alguns cinemas de João Pessoa. Algumas vezes, os compositores conseguem comprar a partitura dos filmes americanos de maior sucesso, e tocam junto com a exibição da fita. Mas, na maior parte das vezes, não se tem acesso às partituras, sendo feitas improvisações de valsas e marchinhas, ou de ritmos famosos de época,

importados, como *One Step*, *Charleston* e *Fox Trot*, de acordo com o clima das cenas. Com o progresso, a função do músico de cinema é extinta, e a possibilidade do filme mudo também acaba. São feitas ainda algumas tentativas de adaptação do mudo ao período do sonoro, como a utilização da caixa de ruídos, em que o contra-regra fica atrás da tela produzindo os sons do mar, chuva, galope, apito de trem, etc. O pau-para-toda-obra, Jota Soares, é contra-regra durante as 14 exibições de *No Cenário da Vida*, no Moderno, produzindo os mais diversos sons e tentando interessar o público pela última produção do Ciclo do Recife. O Ciclo é basicamente encerrado pela presença do som, após sofrer muito com as desavenças internas, os conflitos por inveja e as fofocas sem procedência. Afinal, a Cinearte não estava tão equivocada em suas críticas.

Notas do Capítulo IV

- (34) GUEIROS, Nehemias. Cinema Pernambucano. *Jornal do Comércio*, Recife. (Recorte não datado, extraído do arquivo de Luis Maranhão).
- (35) Idem. *Ibidem*.
- (36) Idem. *Ibidem*.
- (37) GUEIROS, Nehemias. Pelo Cinema Nacional. *Jornal do Comércio*, Recife. (Recorte não datado, extraído do arquivo de Luis Maranhão).
- (38) DANILO, Filmando. *Scenário da Vida*. *Jornal A Província*, Recife (Recorte não datado, extraído do arquivo de Luis Maranhão).
- (39) VIANY, Alex. *Introdução...*, op.cit.
- (40) Revista Cinearte, 17 abril de 1929, p.04
- (41) Revista Cinearte, 31 março de 1926.
- (42) Revista Cinearte, 26 de maio de 1926

- (43) Revista Cinearte, 17 de abril de 1929
- (44) Revista Cinearte, 22 de dezembro de 1926, p.04
- (45) Revista Cinearte, 18 de julho de 1928, p.31
- (46) Revista Cinearte, 16 de janeiro de 1929, p.04
- (47) GOMES, Paulo Emilio Salles. Humberto Mauro, Cataguases. *Cinearte*, São Paulo : Perspectiva, 1974.
- (48) Trecho da entrevista com Jota Soares, gravada por Fernando Spencer e Amin Stepler, em setembro de 1983.
- (49) Revista Cinearte, 9 de outubro de 1929
- (50) Idem. *Ibidem*

Montado e impresso nas oficinas gráficas da

Editora
Universitária  UFPE

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20
CEP 50740-530 · Fone: (081) 271.8395
Várzea - Recife - PE

Editora
Universitária
UFPE
40
anos
1955 1995