

CINEMATÓGRAFO:
A JORNADA DA TRANSGRESSÃO,
DO SONHO E DA SEDUÇÃO

R.S. BERRAL



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES

REITORA

Margareth de Fátima Formiga Diniz

VICE-REITORA

Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira



DIRETOR DO CCTA

José David Campos Fernandes

VICE-DIRETOR

Ulisses Carvalho Silva



CONSELHO EDITORIAL

Carlos José Cartaxo

Gabriel Bechara Filho

Hildeberto Barbosa de Araújo

José David Campos Fernandes

Marcílio Fagner Onofre

EDITOR

José David Campos Fernandes

SECRETÁRIO DO CONSELHO EDITORIAL

Paulo Vieira

LABORATÓRIO DE JORNALISMO E EDITORAÇÃO

COORDENADOR

Pedro Nunes Filho

ROBERVAL DA SILVA SANTIAGO

CINEMATÓGRAFO

A JORNADA DA TRANSGRESSÃO,
DO SONHO E DA SEDUÇÃO

EDITORA DO CCTA
JOÃO PESSOA
2020

Projeto gráfico: José Luiz da Silva
Capa: Marvin Zenit
Bibliotecária responsável: Susiquine Ricardo da Silva

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

S235c Santiago, Roberval da Silva.
Cinematógrafo: a jornada da transgressão do sonho e da
sedução [recurso eletrônico] / Roberval da Silva Santiago. -
João Pessoa: Editora do CCTA, 2020.

Recurso digital (2,45MB)
Formato: ePDF
Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader
ISBN: 978-65-5621-046-9

1. Cinema. 2. Cinema - Aspectos sociais. 3. Cinema-
História. 4. Cinema - Pernambuco. 5. Cinematógrafo – Recife
(séc. XX). I. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 791

Esta obra segue as regras da Nova Ortografia da Língua Portuguesa.
Todos os direitos reservados.

É proibido o armazenamento e/ou reprodução de qualquer parte dessa
obra, através de quaisquer meios – tangível ou intangível – sem o con-
sentimento escrito do autor

Ebook no Brasil pela Editora do CCTA UFPB.

João Pessoa – PB, 2020.

Feito depósito legal.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
INTRODUÇÃO (TRAILER)	13

PARTE I

CINEMATÓGRAFO:

A LANTERNA MÁGICA DA SEDUÇÃO (PLANO PANORÂMICO)

PARTE II

CINEMATÓGRAFO: A ESTÉTICA DAS TRANSGRESSÕES, DO SONHO
E DA SEDUÇÃO

CENA 1 – LAZER E DIVERSÃO (PLANO MÉDIO E PRIMEIRO PLANO)	35
CENA 2 – COSTUMES E COMPORTAMENTO (PRIMEIRO E MÉDIO E PRIMEIRO PLANO)	53
CENA 3 – HÁBITOS E MODAS (PLANO MÉDIO E PRIMEIRO PLANO)	86

PARTE III

CINEMATÓGRAFO E AS NOVAS PRÁTICAS SOCIAIS (PLANO PA-
NORÂMICO)

CENA 1 – NOVAS RELAÇÕES PROFISSIONAIS E DO ESTADO/ IMAGEM (PLANO MÉDIO)	101
CENA 2 – NOVAS RELAÇÕES DE COMÉRCIO E MERCADO (PLANO MÉDIO E PRIMEIRO PLANO)	111
IV CONCLUSÃO (THE END)	145
V FONTES	148
V.b. REVISTAS	149
V.c. FILMES	149
BIBLIOGRAFIA	150

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Sebastiana Ferreira da Silva Santiago, meu pai Emanuel da Silva Santiago, a meus filhos Glaydston, Glaydemberg, Glauber, Marvin, Milena e aos amigos Severino Ramos Verçosa, Rubens Bezerra, Eduardo Duarte, Edson Silva, Noêmia Zaidan, Marcília, Maria José, Pedro, Cida, Marcos Antônio, Giselda Brito, Pedro, Paulo, Claudia, Fernando Spencer, Claudia Simone, Amaury Mafra, Vicente Jr., Janice Albuquerque, Bispo Clóvis, Reverendo Masterson, Maria Betânia Pinto, Kátia Maia, Silvia Couseiro, Mozart, Maria Lúcia de Sant'Ana, André Campos, Flávio, Padre Ferdnando, Suzana. Os prontos agradecimentos ao meu orientador Antônio Paulo de Moraes Resende e, também ao meu mentor Michel Zaidan e outros professores (as): Sebastião José de Santana, Antônio Montenegro, Marc Hoffnagel, Michel Zaidan, Severina Barbosa, José Ernani, Gabriela Martins, Maria José Pinheiro, Semadá Ribeiro, Elia, Marcos Carvalho, Luís Manuel, e tantos e tantos mais que cooperaram direta e indiretamente na fabricação do que foi um dia uma Dissertação de Mestrado para transformá-lo num livro aberto à todos.

Quanto a pesquisa documental, agradecimentos a instituições: Fundação Joaquim Nabuco, o Arquivo Público

do Estado do Rio de Janeiro, a Cinemateca de São Paulo, ao Arquivo Público e Biblioteca do Estado de Pernambuco por todo apoio e cooperação autorizando tanto na investigação documental e uso dos arquivos publicados quanto das imagens referentes ao tema. Sem essa cooperação nada seria possível...

Dedico o livro a memória do meu pai, Emanuel da Silva Santiago, o qual me despertou logo cedo a paixão pelo cinema. Paixão cativada e cheia de sinergia nas frequências memoráveis das sessões de matinês aos domingos no antigo Cinema Atlântico do Bairro do Pina da cidade do Recife - PE.

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem moderno.

Walter Benjamin

O cinema e o rádio não precisam se apresentarem como arte. A verdade é que eles não passam de um negócio, eles utilizam-no como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem.

Adorno

O cinema traz em sua latência as marcas e as mudanças do seu tempo.

Mac Ferro

INTRODUÇÃO (TRAILER)

*O cinema pernambucano morreu numa noite qualquer de
1933...*

*Jota Soares**

Marc Bloch escreveu em seu livro “Introdução à História”, que escolheu ser historiador porque se divertia e sentia prazer. Penso como ele. Escrever um livro, independente do assunto tratado, tem que ter como elemento motivador, primeiramente, o prazer da diversão. Uma brincadeira que desperte paixão. Pensar uma ideia de escrever sobre cinema é uma prazerosa satisfação e ao mesmo tempo uma confiança de amor. Todavia, afeições a parte, escrever sobre cinema, ainda mais, as vésperas do seu centenário, não deixa de ser um difícil desafio. Tal assunto se desloca num horizonte de implicações, sobretudo, no que diz a respeito à forma de abordagem, à linha de investigação e à própria implicação que o objeto traz em si como fonte documental e temática, uma vez que este assunto sempre foi abordado como parte da História da Arte. A presente proposta se insere no conjunto da história social.

*Jota Soares, jornalista pernambucano, que acompanhou o movimento cinematográfico pernambucano dos anos 20.

Diante de tão vasto e cativante assunto, a nossa investigação procura revisitar a introdução do cinema e seus efeitos sobre a sociedade pernambucana das primeiras três décadas do século XX, a partir da História Sociocultural. Horizontes investigados em três partes: cinematógrafo: a lanterna mágica da sedução; cinematógrafo: a estética da sensibilidade; e cinematógrafo: criador de novas práticas sociais.

Na primeira parte, tentaremos esclarecer as concepções de cinema que sinalizarão as linhas do nosso trabalho, uma visão que o compreende como um veículo de comunicação “para as massas”, um meio de entretenimento e diversão, um simulacro discursivo-imagético, uma indústria rentável, enfim, uma complexa estrutura que atinge o mundo objetivo, fatos e acontecimentos, o mundo social, normas e conversões, e o mundo subjetivo, mental-afetivo.

Procurando como uma das partes da moldura da modernização do fin-de-siècle, revisitaremos a trajetória do cinematógrafo desde a sua estreia em Paris (1895), sua recepção no Brasil (1896) e finalmente na cidade do Recife (1897). Parte que tem como objetivo construir uma versão - uma história do cinema - da trajetória do cinema das três primeiras décadas do século XX.

Na segunda parte, apresentado no horizonte das novas técnicas e lastreado no ideário do progresso, o cinematógrafo se introduziu primeiramente na área da diversão e lazer, interferindo nos velhos hábitos do passeio público,

dos piqueniques entre outras formas de entretenimento. Dando continuidade à investigação, procuraremos elucidar como o cinematógrafo associou-se a outros setores da diversão como as modernas confeitarias, pastelaria, cafés, festas, saraus, teatros e circos. Fenômeno que cativou outras classes sociais na formação do seu público.

Dando segmento à análise, investigaremos como o poder de encantamento e fascínio do cinematógrafo penetrou em outras instâncias do tecido social: costumes e comportamentos. Quer dizer, ainda como o cinematógrafo se tornou transgressor da “ordem da “tradição” dos “bons costumes” e das “boas maneiras”, como escreveram alguns cronistas da época. Um exemplo disso é como os filmes introduziram no universo feminino de novos cortes de cabelo, roupas copiadas das atrizes, hábito de fumar em público, novos gestos e atitudes, encontros amorosos no escurinho das salas exibidoras, o flerte, o namoro, a fuga e assim por diante. Sem esquecer que o conjunto do maquinário que compunha o cinematógrafo já era em si mesmo um espetáculo que atraía e fascinava tanto quanto as imagens reproduzidas.

Como transgressor e cativador das crianças, o cinematógrafo interferiu também no universo infantil introduzindo novas brincadeiras como de polícia e ladrão, mocinhos e vilões, correrias e perseguições, namoros infanto-juvenis e alterando o orçamento familiar. Mudanças que obrigaram as autoridades, o Estado, a fiscalizarem e reprimirem.

mirem o setor, quer seja no conteúdo “ideológico” quer seja no conteúdo “moral” dos filmes.

Já na terceira parte, tentaremos elucidar as novas práticas profissionais, políticas, culturais, comerciais e de mercado introduzidas pelo cinematógrafo. Dessa forma demonstraremos como o cinema criou, partilhou e aproveitou profissionais no seu âmbito de produção e realização: roteiristas, cenógrafos, fotógrafos, etc. Como também criou novos empregos: músicos que tocavam durante as exibições dos filmes mudos, o crescimento dos serviços gráficos - cartazes, panfletos, etc. - jornalismo especializado - revistas como Cinearte e outras - porteiros, lanterninhas, bilheteiros, bombonieres, seguranças entre outras atividades.

Ainda dentro dessa parte, investigaremos as interseções do cinema como simulacro-discursivo-imagético utilizado como propaganda política; nova prática iniciada no Estado Guilhermista alemão, amplamente utilizada na primeira guerra mundial e introduzida no Brasil durante os Governos de Rodrigues Alves e Hermes da Fonseca, e no Recife pelo Governador Sérgio Loreto - Discursos políticos e obras de “modernização” e “higienização” veiculadas nos cinejornais da época. Depois passaram a ser práticas institucionalizadas pelo ESTADO NOVO (Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP), hoje disfarçada como propaganda “oficial” do Governo e transmitidas diariamente pelas redes de televisão de todo país.

Finalmente, tentaremos compreender como o cinematógrafo criou novas relações de comércio e mercado dentro do universo do capital monopolista alienígena em fase incipiente no Brasil. Novas relações que obrigaram o Governo a criar uma legislação específica para fiscalizar e controlar os filmes através da censura e das receitas internas das bilheterias que iam para o exterior enquanto as produções nacionais perdiam seu próprio mercado. Aspectos que nos farão esclarecer as razões dos “insucessos” das produtoras cinematográficas pernambucanas, movimento cinematográfico conhecido como “ciclo do Recife”.

Enquanto no plano metodológico, optamos por uma linha investigativa que pudesse atingir e responder de forma comparativa, relações passado-presente, associativa, graus de mudanças, indutivo/dedutivo, do geral ao específico e vice versa, estatísticos, tabelas gráficas demonstrativas, e alguns mecanismos hermenêuticos da Psicanálise, elementos aparentes/latentes intertextual, etc.

Quanto à forma de abordagem, optamos pela sua articulação entre o social artístico, o mental e o comportamental. Quanto ao estilo, optamos em adotar uma forma direta, utilizando alguns vocábulos da linguagem cinematográfica e substituindo os capítulos por partes, cenas e sequências, planos, etc. Enfim, antinomias que foram estudadas e interpretadas a partir de alguns fragmentos de crônicas, artigos e livros do contexto investigado.

PARTE I

CINEMATÓGRAFO:

A LANTERNA MÁGICA DA SEDUÇÃO
(PLANO PANORÂMICO)

Zêuxis pintor ateniense, e famoso em seu tempo por ter pintado uvas de forma tão real que até os pássaros vinham bicá-las. Párnaso, também pintor, apostou que pintaria uma tela tão real que enganaria seu rival. Um dia, Zêuxis foi convidado por Párnaso a visitar seu ateliê. Durante a visita de. Zêuxis, Párnaso procurou ser gentil e lhe mostrou diversas telas, até que o visitante, num impulso de curiosidade, percebeu que havia no final do corredor um quadro coberto por um tecido. Apreensivo para saber o que Párnaso tinha a esconder, Zêuxis tentou retirar o tecido que parecia cobrir o quadro, gesto em vão, pois só a ele percebeu que o tecido era parte do quadro pintado diretamente na parede. E assim, Párnaso ganhou a aposta ao enganar o pintor que enganou os pássaros

Jacques Aumont

O jogo de ilusão de ótica que acabamos de ilustrar, bem que poderia ser o cinema. Talvez, a procura da verossimilhança, do efeito ilusório, catártico e fetichista do cinema tenha sua gênese nesta narrativa mítica. Pode-se dizer que a ilusão produzida pelos fotogramas em movimento que enganam o mais atento espectador, conta primeiramente, com a disposição do próprio espectador de ser enganado. Uma relação deliberadamente especular, interativa e cúmplice entre o público e o espetáculo. Uma relação de sentidos e significados entre a obra (simulacro) e o espectador desejante.

Em contrapartida a este argumento, não pretendemos negar que o cinema em toda sua dimensão não atue indiferentemente do espectador, afinal, o filme é um produto cultural, um discurso, e, como tal, muitas vezes, ele deixa o espectador muito pouco reflexivo. Do mesmo modo, o espectador pode reproduzi-lo e responder diferentemente da que o filme se propõe, isso porque o espectador também é em si mesmo um referencial cultural dotado de individualidade e singularidade de diferentes percepções sensíveis.

Produto do esforço do avanço técnico, das experiências físico-ótica, química e mecânica da era moderna, o cinema é fruto da sociedade industrial. Ao contrário da pintura e de outros meios visuais que precedem a esse período, ele é uma atividade dependente dos técnicos, mercado e consumidores, e como tal, atua e interfere nas relações sociais e mentais do dia a dia das pessoas ora provocando efeito cáustico, ora assegurando a tradição dos grupos que o detêm.

Desse modo, conceitualmente, entendemos que o cinema é um conjunto de atividades especializadas que vai desde a ideia (a criação dos roteiros), a produção, realização, distribuição e finalmente a exibição do filme, que em última instância, é o produto final. Ele é uma arte de linguagem narrativa e uma fonte documental histórica do seu tempo e de si mesmo. Ele é uma criação histórica, e como tal, tem sua história e atua como agente histórico.

Entretanto, sua essência é dúbia e complexa, se ele atua, muitas vezes, como promessa do real (filme documentário ou ficção), ironicamente, não consegue se libertar do seu caráter ilusório catártico sugestivo. Quer dizer, o filme (simulacro-discursivo), só pode atuar como real e ilusório nos múltiplos sentidos de contextos tanto do momento da sua exibição quanto ao público que o assiste. Isso porque ele é um corte, um simulacro suscetível ao controle e manipulação de quem o detém. Nesse caso entendemos que, a simples filmagem em dado momento de determinado contexto, nada mais é do que um recorte descontextualizado, pois não é possível captar tudo o que ocorreu à filmagem, daí, a simples reprodução das imagens desse mesmo contexto, antes capturado, acaba assumindo outro significado, que pode ser o sugestionado ou desejado, quer dizer, um fragmento de dado contexto. É nessa passagem de desconstrutor e construtor, que o cinema se afirmar como criação histórica e agente histórico. Tanto suas imagens (discursivo estético-sensíveis) quanto seus aspectos temáticos transgressores alimentaram as mudanças de legitimação das instâncias da modernidade.

Com efeito, boa parte das reflexões a respeito do cinema, se divide em três correntes de pensamentos: os vislumbrados, os apocalípticos e os integrados. O primeiro grupo, liderado por André Bazin, via o cinema como um meio de entretenimento,² o segundo, liderado por Adorno e Horkheimer, veem o cinema como um mecanismo a mais

da indústria cultural que tem como objetivo fundante o lucro³; enquanto o terceiro, liderado por Umberto Eco, considera válida as tese dos dois primeiros grupos, porém acrescenta que o cinema é um meio de discurso e contra discurso capaz de suggestionar, inferir e transgredir⁴; um veículo possível de interagir com o social, político e mental. Optamos, com base orientadora da investigação, pela última corrente acima citada.

Considerando essas ressalvas sintomáticas, a instância mais reveladora sobre o esforço de capturar e reproduzir um instante real por meios artificiais entre os artistas e cientistas é longínqua. A pintura figurativa, dotada de perspectiva, iniciada no período renascentista, é o primeiro passo nessa direção. Tanto as paisagens quanto os rostos, as frutas, as festas e o cotidiano das pessoas ocupam as telas dos tempos modernos. Entretanto, se as telas modernas estabeleceram perspectivas especulares, faltavam-lhes o movimento que lhes dessa impressão verossímil.

A sensibilidade de gravar recortes do dia a dia sob o efeito ótico-químico mecânico só acontece na primeira metade do século XIX (1838-39), com a invenção de Louis Daguerre, a fotografia. Mas, os primeiros passos para imagem em movimento, foi preocupação de homens como Pierre Janssen (câmera revolver), Mybridge (fuzil-fotográfico), entre outros.

No entanto, a procura do movimento ainda passaria por Edson e seu Kinescópio (caixa com abertura onde os

espectadores viam um por vez, as figuras em movimentos), apresentado na Feira Internacional de Chicago de 1835. Todavia, foram os irmãos Lumière (Auguste, químico, e Clóvis, físico) que criaram os fotogramas em movimentos (cinematógrafos). Seu batismo ocorre no grande café de Paris em 28 de dezembro de 1885⁵. Filho legítimo das experiências técnico-científica modernas, o cinematógrafo herdará a perspectiva da pintura, da fotografia e da linguagem narrativa da literatura, principalmente dos folhetins reproduzidos nos jornais do século XIX. Nascendo, assim, o que mais tarde ficará conhecido como a “sétima arte”.

Na ocasião de sua estreia, o pequeno filme exibido pelos irmãos Lumière nada mais era do que fotogramas em movimentos a 16 quadros por segundo (efeito que a retina ocular retém). Sob o espanto de todos, o filme dava uma impressão de realidade e, ao mesmo tempo, de um espetáculo catártico e transcendente. O irônico é que seus inventores se recusaram a vender a patente para fins comerciais, pois não acreditavam no futuro do cinematógrafo além da área de experiência ótica. Porém, o empresário do setor de diversão, Méliès, provou que o cinema tinha futuro no setor de entretenimento⁶ e que os irmãos Lumière estavam equivocados.

Como mencionamos antes, o cinema não é um fenômeno natural autônomo, mas uma atividade articulada e dependente da evolução técnico-científica e o espaço socio-cultural onde a imagem assume a forma de um bem cultu-

ral, um produto de determinado mercado apto ao consumo. E nisso, tanto a pintura como a fotografia colaboraram na criação desse mercado.

Ainda não incorporado ao setor industrial (isso só ocorre a partir dos anos 20 do século XX), porém articulado a incipiente indústria massificada (livros, revistas, jornais, folhetins, fotografias, propagandas, etc.), o cinema foi introduzido no país pelo empresário artístico Pascoal Segreto e Dr. José Cunha Sales, no Rio de Janeiro em 08/07/1896⁷. Centro vital do país, era capital do Brasil, com quase um milhão de habitantes, sede principal das indústrias, do comércio e do mercado produtor e consumidor da modernidade da época.

Aberta aos sonhos da modernização, o Rio de Janeiro cosmopoliza-se ainda mais com a chegada dos imigrantes europeus e ascendência da pequena classe média branca e instruída com seus profissionais liberais, militares e pequenos comerciantes⁸. É dentro desse cenário que o cinematógrafo estreia na badalada Rua do Ouvidor, Salão de Novidades, nº 141, conforme o anúncio do Jornal do Comércio de 21 de junho de 1896, reproduzido pela historiadora Maria Rita Eliezer:

SALÃO DE NOVIDADES

Conforme anunciado, brevemente teremos a ocasião de admirar o cinematógrafo, uma das maravilhas deste fim de século. Todos vimos o Kinetoscópio de Edson o qual produz o movimento por meio de passagem rápida em frente à retina, de uma série de

fotografias instantâneas. Mas no Kinetoscópio a figura era pequena e só uma pessoa de cada vez podia apreciá-la. Cinematógrafo, inventado pelos irmãos Lumière, apresenta-nos as figuras em tamanho natural, podendo ser vista por um número qualquer de espectadores. Esta lanterna mágica da ciência fará passar perante nossos olhos, nas suas exatas dimensões, um trecho dos Boulevares de Paris, no seu contínuo vaivém, homens, mulheres, carros, ônibus, animais, tudo. Em meio à multidão, podemos descobrir pessoas conhecidas que por acaso ali se achassem durante a operação do fotógrafo. Depois disto, a fotografia, o Invisível, depois da resunterapia, ainda os senhores espíritos continuam a dizer que a ciência faz a bancarrota. Entrada 1\$000.⁹

Examinando o anúncio de natureza aliciadora, pode-se perceber que as ideias do imaginário da época excedem ao texto. Se o anúncio tem o objetivo de cativar o público, nos revelar, ao mesmo tempo, a consciência de uma mentalidade de crenças no progresso técnico que está ocorrendo. Essa crença expressa de forma otimista o acolhimento do processo de modernização que atingia o Rio de Janeiro naquele momento (as reformas de urbanização e saneamento do início da República).

De forma otimista, as boas-vindas ao cinematógrafo se repetiu em São Paulo, conforme essa pequena crônica reproduzida pelo historiador Vicente de Paula Araújo:

[...] à primeira vista projetada pela lanterna mágica, para nós aquilo não passava de uma modalidade de uma lanterna mágica, foi a demolição de um muro;

os operários em punho cavavam alicerces levantando uma enorme poeira de pó; os homens juntavam a terra em um carrinho de mão e transportavam para longe. A segunda vista? era a passagem de um cavaleiro por um córrego, encontravam-se gente em movimento da água a espirrar por todos os lados¹⁰

O interessante desta crônica não é apenas a receptividade positiva em relação a chegada do cinematógrafo, mas a constatação de um fenômeno comentado por Walter Benjamin nos anos 30 do século XX, o “inconsciente ótico.” Uma forma de percepção alojada no imaginário, mas só conhecida, capturada e reproduzida pela fotografia e o cinema¹¹. Um exemplo são os filmes sobre os micro-organismos utilizados nas áreas de biologia, medicina, experiências óticas, etc., fenômenos que aproximaram a consciência imaginária à consciência perceptivo-ótica.

De tudo isso, dentro dos limites, resulta o sucesso de público e conseqüentemente a comercialização do cinematógrafo, aspecto que podemos ver num anúncio do Jornal Gazeta de Notícias do Rio em 28-03/1897:

FORTUNA CERTA

Vende-se muito barato o grande e maravilhoso cinematógrafo, o qual já trabalha há dois meses e com grande sucesso, a Rua do Ouvido nº 109. O motivo desta venda é ter que seguir seu dono para Europa, por assuntos de família. Para tratar com o Sr. Moya e na mesma casa onde trabalha o aparelho. Nota: pode-se provar que no prazo de dois meses foi visitado o cinematógrafo por 52.000 pessoas.¹²

É surpreendente como um pequeno anúncio assume um caráter profético. Segundo o próprio Vicente de Paula Araújo; o Sr. Moya era um importante agente empresário do mundo artístico. Para muitos estudiosos do cinema brasileiro, a proliferação do cinematógrafo pelo país só foi possível com sua comercialização através dos “vendedores de imagens”, incorporada rapidamente ao setor da diversão (teatro, café-concerto, circos, confeitarias, espetáculos exóticos, etc.).

É interessante percebermos como ocorreu a quase simultaneidade da apresentação do cinematógrafo no Brasil. A primeira notícia que se tem de imagens em movimento na cidade do Recife se reporta ao historiador-cronista Mário Sette; ele nos fala do Cosmorama que só podia ser visto por uma pessoa de cada vez¹³. Ainda não se tratava do cinema, mas uma lanterna mágica, aparelho similar que precede ao cinematógrafo. Ao certo, só teremos notícia, pelo menos documentalmente, através de um pequeno comentário publicado no Diário de Pernambuco:

Vistacopo-realizou-se anteontem a estreia desse maravilhoso aparelho, uma mais recente Invenção do grande Edson. O aparelho que nos foi mostrado e que vimos funcionar, nós a figura muito aperfeiçoado e reproduz as vistas com admirável nitidez. A concorrência não foi animadora e é pensar que isso sucedesse, pois que o nosso público não perderia tempo indo apreciar o admirável Invento.¹⁴

Como podemos ver, a estreia do cinematógrafo no Recife só ocorreu um ano depois de sua apresentação no Rio de Janeiro. Mas não tem a mesma receptividade, segundo o cronista. A pequena crônica se limita apenas a informação. Já esse outro pequeno anúncio do Jornal “O Besouro”, em 06/04/1897, nos mostra outro ponto de recepção e reação:

A LANTERNA MÁGICA

A maravilhosa lanterna mágica instalada no Recife é agora a melhor diversão da cidade. Suas Imagens parecem reais, as pessoas, os bailes, os jogos assumem vidas próprias. Tudo se movimenta. Não há dúvidas, aí está uma invenção que tem futuro.¹⁵

Ao contrário da crônica anterior, a recepção é bastante acolhedora. Perceber que o cinema seria a diversão do futuro foi um grande acerto do cronista anônimo. A referência “lanterna mágica” está diretamente associada aos próprios argumentos que ela tece vislumbramento a respeito do efeito de realismo fetichista e o movimento verossímil que o cinematógrafo incide sobre os olhos dos espectadores dos primeiros tempos do cinema. Sua Crônica é um registro documental de um tempo entusiasmado pela crença do progresso técnico e das novidades na área de diversão.

Cinematógrafo, lanterna mágica, Ominiographo, seja lá qual foi o nome usado pelos cronistas da época, não importa, mas o que vale é que ele chegou e, aos poucos, se instalou no dia a dia da cidade, e de várias formas fez a cabeça das pessoas, provocou mudanças nas relações sociais

e mentais dos seus espectadores. Aspectos que trataremos mais detidamente daqui por diante.

NOTAS

1. AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993, p.98.
2. BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, p.31.
3. ADORNO, HORKHEIMER, Theodor e Mose. A Indústria Cultural como Mistificação das Massas. In: **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p 45.
4. ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. **Coleção Debates**. São Paulo: perspectiva, 1978.
5. MOURA, Roberto. A Bela Época (1912). Cinema Carioca (1912-1930). In: **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1990, p.22.
6. BAZIN, André, ID, IBID., p.31.
7. ARAÚJO, Vicente Paula. A Bela Época do Cinema Brasileiro. **Coleção Debates**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.74.
8. ID., IBID., p.148.
9. GALVÃO, Maria Rita. **Crônicas do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975, p.20.
10. ARAÚJO, Vicente de Paula, ID., IBID., p.89.
11. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras Escolhidas Vol.1**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
12. ARAÚJO, Vicente de Paula, ID., IBID., p.149.
13. SETTE, Mário. **Anquinhos e Bernados**. São Paulo: Livraria Martins, 1940, p.39.

14. DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: Ano 1 XXIII, nº 22-24, 28-01-1897, p. 5.
15. JORNALO BESOURO. Recife: Ano 1, nº 06, 08-04, p. 2.

PARTE II

CINEMATÓGRAFO: A ESTÉTICA DAS TRANSGRESSÕES, DO SONHO E DA SEDUÇÃO

CENA 1 – LAZER E DIVERSÃO (PLANO MÉDIO E PRIMEIRO PLANO)

*Ver agora será arrancar as coisas de sua
Opacidade sensível pela ação que ilumina sua
verdade e as eleva a condição de objeto para
seu conhecimento*

Kátia Muricy¹⁶

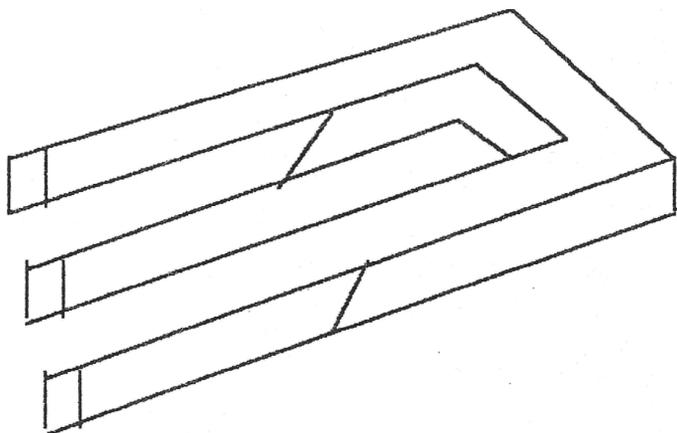
SEQUÊNCIA I

Uma história pode ser escrita de várias formas e nem sempre se excluem entre si. Tentar fazer um levantamento dos efeitos e mudanças introduzidas pelo cinema na cidade do Recife das três primeiras décadas do século XX, incide em procurar elementos documentais alternativos. É o caso das crônicas, dos anúncios dos jornais e das revistas do mesmo período.

Nesse caso, é bom esclarecer que a crônica tem como objetivo “informar” ou muitas vezes mobilizar e “formar” opinião pública a respeito de determinado assunto. Escrita em sintonia com o cotidiano ela é receptiva, informativa e

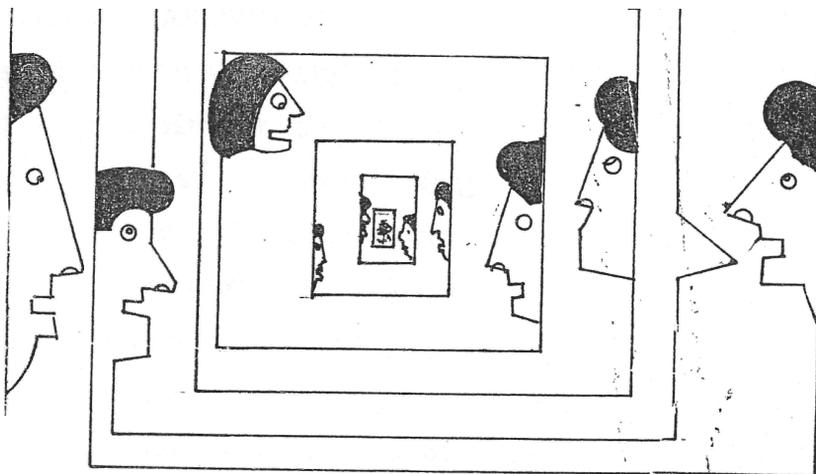
de reação. Suscetível de manipulação e controle do seu autor, ou mesmo da direção do jornal, a crônica interfere e registra um recorte contextual do dia a dia da cidade. E como um recorte do contexto em que foi produzida, a crônica reflete as interseções das relações sensíveis, forças de poder e dos projetos culturais de uma época. Nas suas entrelinhas passam visões de mundo que se mesclam com as representações particulares e coletivas de seu tempo.

A crônica, assim como os tratados acadêmicos e a literatura de um modo geral, também é uma forma de discurso, consciente ou inconscientemente, que penetra no mundo objetivo (fatos e acontecimentos), no mundo social (normas, convenções e costumes) e no mundo subjetivo (mental dos valores e dos sentimentos). Enfim, sua estrutura traz a marca do seu tempo, uma vez que, nela também, excede o conteúdo latente do conteúdo manifesto. Pontos que tentaremos ilustrar com a figura metafórica de Lionel e Roger Penrose:



Como podemos ver nesta figura tridimensional metafórica, o olhar sobre os documentos está sujeito a assumir diversas perspectivas. Notem como no primeiro olhar a base se mostra coerente, porém o mesmo olhar já não se repete em suas extremidades. Não se trata de efeito mágico, mas de efeitos de perspectivas e percepções diversas. Assim como outros documentos, nesse caso, as crônicas não falam por si mesmo.

Reconhecido como um documento capaz de revelações sobre o passado (contexto do período da produção, etc.), o filme (simulacro imagético-discursivo), acolhe, sugestiona e recria percepções diversas sobre o espectador. Aspectos ilustrados nesta figura multidimensional:



Atuando como um “fato social” o filme desperta e interfere, como se pode ver nos quadros sobrepostos infinitamente. Eles são efeitos perceptivos que variam conforme o grupo social, orientações políticas, ideológicas, comporta-

mentos, costumes, hábitos, etc., ou seja, o filme opera, nesse sentido, como uma moldura aberta nos labirintos semiológicos dos desejos coletivos e individuais do espectador. O filme é uma obra aberta aos significados e significantes do público.

SEQUÊNCIA II

Não há dúvida a esse respeito, a primeira mudança que o cinema introduziu foi no setor da diversão e do lazer. Instalado no Recife desde o fim do século passado, o cinematógrafo levará pouco tempo para se tornar uma forte atração na área de entretenimento da cidade, aspecto que podemos ver nesse anúncio do jornal Pequeno:

O CINEMATÓGRAFO

Cinematógrafo Lumière. O mais perfeito aparelho de diversão animada que com grande êxito se tem exibido, em toda Europa e nas principais capitais do Brasil. Depois da “ouverture” por ótima orquestra serão exibidas com a máxima perfeição as acenas seguintes, acompanhadas de maravilhosos trechos musicais: O grande cortejo jubilo da rainha Vitória. Dragões a cavalo atravessando o Rio SENA [...] admirar esta esplendida nova diversão. Entrada com direito a cadeira 1\$000. Três sessões todas as noites [...] Rua da imperatriz, nº25. Parente filho Gerente e proprietário.¹⁸

Este outro anúncio nos mostra o interesse da imprensa em divulgar a nova invenção:

CINE-TEATRO HÉLVET

Venham se divertir. Conheçam nossas sessões de cinematógrafo. Ele levará vocês à outras partes do mundo. Todos se divertirão com as Imagens vivas de Berlim, Paris Istambul e outras cidades. Sua diversão esta garantida e ao mesmo tempo você conhece o mundo sem sair da cadeira por apenas 1\$000. Rua da Auroras nº49.¹⁹

Ele trata o cinema como uma novidade no mundo da diversão. Consciente do papel transcendente do cinema, o cronista procura tirar proveito comercialmente e apela prometendo a catarse ao público. O interessante é que esse pequeno anúncio traz em sua estrutura interna a sugestão de transportar o espectador desejante de fuga ou identificação, ou mesmo a curiosidade para conhecerem outras cidades, países, costumes e assim por diante. Nesse sentido, o anúncio nos mostra que o cinema trouxe a capacidade de criar uma ponte de deslocamento entre o real e o sonho dos espectadores. Aspecto que certamente interferirá no cotidiano da cidade.

A penetração do cinema, nos hábitos de lazer desse período, será alvo de opinião e querelas de outros cronistas de várias cidades do estado, é o caso dessa crônica do Jornal "A Ribalta", de Garanhuns, assinado por Laércio Figueiroa em março de 1910:

MUDANÇA DOS HÁBITOS

Às vezes as coisas mudam para pior. Os hábitos de se divertir dos pernambucanos vem paulatinamen-

te perdendo suas forças desde que o cinematógrafo chegou à cidade. O hábito dos passeios públicos nas ruas e praças vêm perdendo espaço para as salas escuras das fitas e salas mal arejadas e promiscuas.²⁰

Hostil, a crônica procura atingir frontalmente o cinema como responsável pelas mudanças dos hábitos e lazer da cidade. Ao certo, há um exagero por parte do cronista, pois sabemos que nem todos podiam ir ao cinema, contudo, há um outro elemento que excede o texto, o discurso da higiene, elemento comum no imaginário da época.

Essa mesma linha de raciocínio conservador em relação ao cinema se repete em outra crônica do Jornal “Gazeta” de Jaboatão:

NOVAS BOBAGENS

Depois que o hábito de espiar fotografias em movimento assolou toda cidade como uma epidemia as ruas, as praças e até as mais tradicionais casas da noite andam vazias. Até hoje me pergunto por que às pessoas se aglutinam num pequeno espaço, sujeitos a todo tipo de contaminações e perdem seu tempo com tamanha bobagem. Lá se foi o velho e sadio costume de ganhar as ruas.²¹

É importante perceber a posição negativa do cronista em relação ao novo hábito de frequentar as sessões de cinematógrafo, pois ela se reproduzirá nos anos 70 do século XX em relação à televisão. Aliás bode expiatório de muitos acontecimentos. Pois, para alguns estudiosos a tele-

visão teria esvaziado as ruas, assim como o cinematógrafo esvaziou outras diversões.

Perplexo e ambíguo em seu argumento, o cronista registra “inconscientemente” as subversões que estavam se processando. Para ele, a vida estava nas ruas, contudo, o que o autor desconhecia é que o cinema também fazia parte das ruas. Dessa forma, se os sinais da vida moderna estão nas ruas como escreveu Marshall Berman²², é no cinema que eles vão perfilar com suas representações, símbolos, signos e emblemas, etc.

Uma outra questão que vai ocorrer no campo da diversão pública é a associação do cinema com outros tipos de entretenimentos. É o caso de as casas de teatro abrirem seus espaços às exibições de filmes, ou vice-versa. É o surgimento do cineteatro, fato que levou a divisões de opositores e defensores do teatro e do cinema. Quem nos chama a atenção a essas mudanças é o historiador Vicente de Paula Araújo, quando reproduz uma crônica do Jornal Carioca “Gazeta de Notícias” de 1911:

A moda pega. Bastou o Chantecler, o São Pedro de Alcântara, o São José, mudar-se no Cineteatro e agora surgem imitadores. O cinema viúva-negra fechou-se e está construindo seu palco.²³

Essa interessante associação entre o cinema e o teatro se estenderá por muito tempo. Mecanismo encontrado pelas sugestões empresariais para baratear os custos, uma

vez que o teatro se ocupava de um público maior, e ao mesmo tempo um espaço que o próprio cinema estava esvaziando. Se o cinema tem um custo alto, porém se reservava à produção. Ao contrário do teatro, cercado pelo alto custo que resultava no preço dos ingressos. A montagem, a encenação do espetáculo, os 'Salários dos atores e técnicos, as turnês, etc., são custos que o teatro pouco pôde viabilizar. Enquanto o cinema, por conta de sua reprodutibilidade técnica, barateou seus custos. Mas, há algo interessante e positivo nesse fato, o cinema e o teatro ocuparam os mesmos espaços sem se excluírem e até se ajudando em suas crises.

Essa nova associação gerou polêmica entre os aficionados do cinema e do teatro, tensão que podemos ver nessa crônica reproduzida por Vicente Paula Araújo do Jornal "Gazeta de Notícias" do Rio de Janeiro de 1912:

Anda pelo país, o Sr. Lindolfo Co/Jor (Não é parente do Kinema Kolor e do Pathé Color) a enquiatar outros propósitos do Teatro Nacional. A pesar de não haver sido consultado; a careta com ser muito abelhudo, vai Jogo dizendo que não acredita no Teatro, muito menos na regeneração" a não ser que algo seja internacional; acrescenta que o cinema está mais na moda; que estamos num país essencialmente fiteiro e que por essas e outras razões que cala para não gastar papel, o Nacional Tornou-se um mito, comparável ao melhor branco ou ao elefante de três trombas.²⁴

Avaliada de forma direta, esta crônica aparece como um desabafo de um vibrante cinéfilo. Sua defesa pelo cine-

ma revela também o desprezo pelo Teatro Nacional. Uma postura que mais tarde se repetirá, por parte do espectador brasileiro, em relação aos filmes nacionais. Uma rejeição sugestionada ainda no início das primeiras produções cinematográficas brasileiras.

Se de um lado o cinema tinha seus defensores, o teatro, no entanto, não ficou sem sua defesa, polêmica que repercutiu no Recife. Esta crônica do Jornal “A Nota” nos mostra um fragmento desse conflito:

A CRISE DO TEATRO

[...] É lamentável a situação dos nossos teatros. Total abandono. Depois da moda do cinematógrafo Lumière, adeus espetáculos. Afinal qual é a graça espionar fitas em movimento? Eu digo, Falta de imaginação e instrução.²⁵

Na moldura “moderna”, o olhar de estranhamento seja do cronista, do poeta ou mesmo do artista é o instante crucial e ideal em que se revelam as mudanças em andamento de uma sociedade. Neste caso, o cronista assume uma atitude depreciativa em relação ao cinema em nome da crise que o teatro passava. Esta defesa do Teatro assumida pelo autor, nos mostra um pouco do universo cultural elitista dessa época e nos revela que o cinema era frequentado em seus primeiros tempos por pessoas comuns, só mais tarde ele atingiu outras classes sociais.

SEQUÊNCIA III

Outro aspecto importante que refletia os focos de tensões criado pelo cinema no setor da diversão pública, é o fato da casa mais tradicional de espetáculo do Recife, Teatro Santa Isabel, abrir seu espaço à exibição de filmes. Acontecimento primeiramente registrado pelo Diário de Pernambuco:

CINE TEATRO SANTA JSABEL

Nosso belo patrimonial Teatro Santa Isabel da nossa capital continua as exibições da maior invenção do século. São quase 2.000 metros de fitas Inéditos a serem mostrados ao público pernambucano. É indispensável comentar sobre o conforto, a segurança, a limpeza e a respeitabilidade de nossa casa. A mais tradicional casa de espetáculo da região. Garantias da empresa Hervét. Entrada 1\$000 por cadeira²⁶

O tom cerimonial do anúncio, nos dá uma ideia da força do cinema no setor da diversão. Reparem como ele está direcionado há um público selecionado. Notem como insistiam em afirmar a “responsabilidade”, o “conforto” e a “tradição” do Teatro Santa Isabel, enquanto casa de espetáculo respeitável. Esse tipo de argumento também estava pautado na mentalidade do discurso civilizador da época, fragmento da ideologia do progresso. O anúncio apela e reafirma que, apesar de estar exibindo sessões de cinema, se mantém digno ao seu público frequentador.

Reclamações contra as salas exibidoras nos primeiros tempos do cinema se repetiam no mesmo ritmo: desconforto, ambientes insalubres, salas inseguras, mal ventiladas e assim por diante. Reclamações que podemos ver nessa crônica do Jornal “A Luz” de Camaragibe, outubro de 1914:

PERIGOS NOS ESCUROS DOS CINEMAS

[...] Todos aplaudem as fitas do cinematógrafo, porém a escuridão, o desconforto, o risco do roubo e o populacho que os frequenta são coisas e se cuidar [...]²⁷

Temos aí outra nota que reage contra o cinema em relação a sua infraestrutura e o público que o frequentava. Uma reação muito comum também nos primeiros tempos do cinema nos Estados Unidos. Quando foram instalados nos bairros operários, o cinema era frequentado pelas classes trabalhadoras, ficando conhecido como casa dos “empoeirados”.²⁹

Do mesmo modo que o cinematógrafo ocupou o espaço do teatro, aspecto que cativará outras classes de espectadores, também se associará a outras áreas de lazer da cidade. É o caso das confeitarias, cafés e casas de chá elegantes das classes abastadas da época.

Acusado pelos adversários de ocupar espaços de pouco “zelo”, o cinematógrafo logo se transferirá aos lugares mais refinados da cidade. Criadas na segunda metade do século XIX pela burguesia parisiense, os cafés e as confeitarias chegaram ao Brasil a partir de 1880. Ponto de en-

contro da alta e média burguesia, as confeitarias atrairiam, usando o cinematógrafo, com suas promessas da vida doce e ociosa da Europa civilizada, novidade reproduzida neste pequeno anúncio do Jornal “A Nota”:

CONFEITARIA DOCE VIDA

A confeitaria Doce Vida oferece aos seus fregueses e amigos chá da tarde e seus deliciosos quitutes e bolos de açúcar branco. Além das delícias cinematógrafos onde podemos espiar fitas da Rainha Vitória tomando seu chá da manhã ao lado da sua nobre família. Confeitaria Doce Vida. Rua do Aragão; nº 81.²⁹

Como parte do acervo das invenções da cultura burguesa, o cinematógrafo serviu também para circular e refundir seus costumes, suas formas de lazer, seus discursos e valores. Diferentemente de outros entretenimentos, o cinematógrafo podia ser facilmente removido, havia caso até de algumas pessoas possuírem seu próprio cinematógrafo, basta ver o acervo do artista plástico Lula Cardoso Ayres hoje aberto ao público, entre outros colecionadores.

Outro fato interessante subjacente no texto do anúncio, é a questão do imaginário, em via de mudanças, da sociedade e do comportamento. Reparem como o anúncio supõe tenta associar-se, suggestionar, sublimar e projetar os desejos dos seus clientes através dos filmes. Neste caso, assistir a Rainha Vitória tomando seu chá matinal, não deve ser entendido apenas como um bombardeamento dos costumes europeus a outros povos, mas como ses-

sões que assumiam formas de representações, “motivações”, sublimação e reflexos de um universo sensível onde o intercâmbio cultural cuidava e preparava a estética do comportamento e do imaginário da modernidade. Nesse sentido, é o cinema que se encarregará de divulgar, dentro dos seus limites, o espírito da “Belle Époque” e do progresso técnico, dentro do espírito da burguesia enquanto classe dominante consolidada.

A associação continuaria nas confeitarias e pastelarias conforme o anúncio do Diário de Pernambuco:

A GIROTT E.C. HELVÉTICA,
Grande estabelecimento comercial, industrial e de diversões. Teatro, o mais bem montado e o mais confortável.
Cinema funciona diariamente com incomparável nitidez, filmes dos fabricantes aos mais afamados do mundo, especialmente os Biógrafos e de New York.

CONFETAR/A distinguida com prêmio de medalha de ouro da Exposição Nacional de Confeitaria.

PASTELARIA providas de profissionais expressamente das melhores casas da Europa.³⁰
Essa Associação se estenderá a outras áreas de diversões, conforme o anúncio:

CINE CASSINO BOA VIAGEM EMP. CASSINO BOA VIAGEM³¹

Ora sob fogo cruzado ora camuflado e protegido, o cinematógrafo vai, pouco a pouco, se infiltrando nas áreas

de lazer da cidade. E dentro desse setor ele vai construindo seu próprio espaço e colhendo o seu público. As festas, os saraus das famílias tradicionais vão também aderindo à moda. Novidade que podemos confirmar nesta pequena crônica do Jornal “A Notícia”:

SARAU DE NOIVADO

O Sr. Álvaro Diniz Sampaio e Sra. Convida aos amigos e parentes para a festa de noivado de sua filha com o Sr. Israel Souza de Barros no dia 11 de maio de 1917.

Confraternização comemorativa com músicos, guloseimas e sessões de fitas do cinematógrafo.³³

Heterodoxo em sua natureza, das salas insalubres aos teatros, às confeitarias, às pastelarias, aos cassinos e aos Saraus familiares, o cinematógrafo atingiu ainda outras formas de lazer, o circo. Assunto que podemos comprovar através deste anúncio do Jornal “O Cérebro”:

ESPETÁCULOS

O Grã-Circo Matinês, Instalado na cidade dos Guararapes oferece o maior espetáculo do mundo: mágicos, palhaços, acrobata prestidigitadores e animais. Números maravilhosos. E ainda, sessões de cinematógrafo nos Intervalos.³³

Criando novos hábitos de entretenimento e se expandindo a outros setores, as frequências das sessões de cinematógrafo acabou interferindo no orçamento das famílias. A historiadora Terezinha Queiroz escreveu o seguinte a respeito:

[...] as despesas familiares iriam alterar-se substancialmente, gerando dificuldades adicionais. Além dos preços altos dos bens necessários à manutenção da família, os gostos exagerados no lazer teriam acentuado o desequilíbrio do orçamento, com crianças e adultos viciados nas frequências ao novo sedutor. Disso resultavam mais solicitações de roupas, e mesmo pequenos furtos para assegurar a Ida ao cinema. Nesse ponto de vista, o cinema era responsabilizado pelas crises econômicas familiares.³⁴

É interessante como esse trecho bem argumentado por Terezinha Queiroz nos remete ao filme “Cinema Paradiso”.

Como parte do lazer cultural da modernidade, o cinematógrafo tornou-se um elemento importante no campo da fantasia infantil. Adorado pelas crianças, ele abre os espaços e cria matinês de domingos logo após sua instalação. À medida que ele se expande, as reclamações vão ocupando os espaços dos jornais, é o caso deste comentário do Jornal Olindense «O Cri-Cri»:

ORÇAMENTO FAMILIAR

[...] Depois que o cinematógrafo chegou a Olinda, se vê pais lamentando a sua sorte. Acostumados aos passeios públicos eles agora reclamam das altas despesas com as sessões de cinematógrafo da cidade. É uma fita ali, outra aqui, e já se vai -os sacrificados e suados réis. Por isso temos a obrigação de advertir, sejam mais controlados na hora de se divertirem.³⁵

Se está interessante crônica tem o propósito de advertir os pais com as despesas do divertimento, reparem como esta outra crônica soou como uma resposta em defesa do cinema e de seus espectadores e, ao mesmo tempo, ataca a outros hábitos de lazer. Uma discussão publicada no mesmo Jornal um mês depois:

DIVERSÃO, CUSTO E CULTURA

[...] Muitos atiram pedras em todas as direções, só não percebem que podem cair na própria cabeça. Não se vê nada de desagravo em desembolsar alguns míseros Réis com sessões de cinematógrafos? muito mais indesejável é gastar nas jogatinas, cabarés e bebedeiras. Fitas não é vício. É diversão.³⁶

O amargo veneno da crônica, nos dar à luz de como o cinema rapidamente se integrou ao lazer da sociedade pernambucana das primeiras décadas deste século. Não há dúvida, que o teatro, as corridas de cavalos, os passeios públicos, os piqueniques, ou mesmo outros tipos de diversão e lazer continuaram a existir, mas foram obrigados a cederem seus espaços e parte do seu público às sessões dos domingos. E, em pouco tempo, ele se proliferou por toda região, como podemos comprovar neste pequeno anúncio do Jornal "A Gazeta":

CINE-TEATRO ELEGANTE

Cinema elegante passa hoje na tela desta conceituada casa de diversões, o monumental romance de Amor ROSA DA MEIA NOITE; em cujo desempenho se sa-

lientam os resultados dos conhecidos artistas Lya de Putti e Kenneth Harlan³⁷

Tendo conquistado rapidamente seu espaço no setor das diversões públicas, o cinematógrafo garante-se como forma de entretenimento onde seus espectadores, seduzidos e encantados pelas luzes radiantes dos sonhos e altas projeções, se divertiram nos: “Cine-Teatro Helvért”, “Cine-Teatro Moderno”, “Cine Royal”, “Cine Encruzilhada”, “Cine-Cassino Boa Viagem”, “Cine-Pathé”, “CinePolytheama”, “Cine-Parque”, “Cine-Teatro Santa Isabel”, “Cine-Popular” entre outros espalhados pelo Recife e pelas cidades do interior do estado. Assistindo a filmes como: “Pinóquio”, “O Plano do Duque”, “Jim Plic, Plock”, “A Pequena Branca de Neve”, “O Advogado”, “Tempos Modernos”, etc. Filmes que romperam espaços físicos, comportamentos e imaginários no período de suas exibições.

Segundo os principais jornais da época (Jornal do Comércio, Jornal Pequeno, Diário de Pernambuco, Jornal da Manhã, Jornal do Recife, etc. ...), mais de vinte cinemas instalados na cidade anunciavam nos anos 20 do século XX sua programação diária. Feiticeiro, janela do mundo, invenção do diabo, luz diabólica, lanterna mágica, máquina de doido entre outras denominações, o cinematógrafo incorporou se aos poucos na vida das pessoas para nunca mais sair.

Enfim, encerrando esta cena, deixemos a crônica do jornalista carioca João do Rio, em primeiro plano, resumir o que o cinema representou para o público e alguns formadores de opinião da época:

Caricaturas animada humorismo movimentado, eles conseguem no cinema uma absoluta novidade. Se são ridículos no traçado com suas silhuetas a nanquim são verdadeiros na observação e exatos na psicologia.³⁸

CENA 2

COSTUMES E COMPORTAMENTO (PRIMEIRO E MÉDIO E PRIMEIRO PLANO)

Há cerca de dez anos, num cinema por excelência machista de Roma, vi o célebre Tchapaiev, de Guiogui e Sergei Vassíliev [filme soviético produzido nos primeiros anos do Governo de Lénin]. Num certo ponto, um oficial ou um comissário político pergunta ao herói:

- Com qual Internacional ele estava? A segunda ou a terceira?

Evidentemente embaraçado com a pergunta, ele reage; por sua vez, com outra pergunta:

- Com qual Lénin está?

- Com a terceira! Responde o comissário político.

-Eu também!! exclamou o bom Tchapaiev.

Diante dessa resposta, o cinema explodiu numa ovação fragorosa... Eu também, aplaudiu... Até hoje não sei se fiz certo

Ou errado...

Massimo Canevacci³⁹

SEQUÊNCIA IV

Essa interessante experiência interativa que sofreu o crítico do cinema italiano Massimo Canevacci, nos dá uma ideia de como um filme pode interferir no comportamento do espectador. Nesse ponto chamamos a atenção sobre o filme comentado e o autor que relembra sua experiência. Primeiro, trata-se de um filme que tinha como objetivo criar a imagem do governo bolchevista diante do que seria mais tarde a União Soviética. Segundo, trata-se de uma sala especial de exibição de filmes políticos. Seu público é um tanto selecionado ideologicamente. Terceiro, o próprio autor - Canevacci - é um crítico de orientação político-filosófica marxista, portanto, filme e público estavam abertos as mesmas ideias. Neste caso, o filme era na verdade um fragmento da representação do imaginário da cultura, voltado para a revolução social, ideário “habitual” da esquerda europeia dos anos 50 do século XX. Neste sentido, as representações das ideias políticas e o público identificavam-se com o conteúdo e a forma de abordagem da obra. Contudo, isso não acontece sempre. Há casos em que eles “despertam”, como já mencionamos. O público também representa um referencial cultural de distintas visões de mundo e, como tal, reage de forma inusitada. É importante lembrar que grande parte dos filmes se limitam apenas ao puro entretenimento onde a receptividade do público já é previsível, a diversão e o lazer.

Consolidando seu espaço no campo do lazer e diversão, o cinematógrafo aos poucos penetrou na “fina flor” da sociedade, alterando os costumes e os comportamentos da cidade.

No decorrer das primeiras décadas do século, a eletricidade se expandiu rapidamente na cidade do Recife. Com efeito, as ruas iluminadas cativaram ainda mais os passeios públicos e as frequências das casas de diversões. Fato que também respondeu fortemente pela expansão das salas exibidoras.

As queixas contra as casas exibidoras continuaram a ocupar os jornais, reflexo que pode se comprovar na Nota do Jornal “A Província”:

UM POUCO DE PUDOR

Pessoas distintas e de boas maneiras não deviam frequentar cinematógrafos são escuros e insinuam a libertinagem. Suas salas apertadas e suas fitas ilusórias alimentam e corrompem e ainda, os bons costumes.⁴⁰

Crônicas e reclamações contra o ambiente e as fitas do cinematógrafo permeavam frequentemente os jornais da época. O autor é incisivo em suas queixas contra o espaço e o conteúdo dos filmes exibidos. Há um certo temor nas entrelinhas do texto em relação a nova diversão. É como se ele estivesse tentando advertir sobre os perigos e as mudanças que o cinema provocava nos espectadores. Suas palavras assumiram uma postura moralista e conservadora em defesa da

tradição. Esse conflito entre o “novo” e o “velho” também foi levantado por Terezinha de Queiroz em suas pesquisas:

[...] As fitas que incorporavam elementos de erotismo muito claro, por exemplo a presença da cama, construíram simbologias indicando a existência de relacionamento sexual entre parceiros, bastante bem expressa e expressamente construída em nível de linguagem do cinema mudo.” Continua ela: Essa linguagem sensual era alvo de críticas sistemáticas por parte correntes do pensamento de Elias Martins [cronista piauiense, adversário do cinema] representante do pensamento hostil e conservador capitaneado pela Igreja Católica. Se, por um lado, havia concretas sugestões de comércio sexual nas fitas, por outro, é interessante considerar como se fazia a absorção dessas imagens pelo público.⁴¹

É elucidativa a dedução que Terezinha Queiroz faz a respeito da interferência do cinema no universo sexual e moral da época:

[...] A crítica de Elias Martins incidia sobre o próprio recinto em que eram exibidas as fitas visto como um lugar erotizado onde a iniciação amorosa podia acontecer. Ele faz [Elias Martins] referências a escândalos inomináveis e frequente que não chega a detalhar, envolvendo pessoas da alta sociedade. Enquanto os filmes veiculavam mensagens erótica o próprio espaço onde eram projetados se colocava como lugar de perdição - por conta da escuridão e da falta de controle dos adultos - sendo enfim bastante criticada a presença de casais no escurinho do cinema.⁴²

Essa dedução da pesquisadora não só se sustenta a partir de suas investigações, como também, pode se ver que tal comportamento de certo modo se repete no Recife da mesma época. Temática abordada nesta crônica anônima publicada no Jornal “O Domingo”:

ESCÂNDALOS NO ESCURINHO

As autoridades precisam urgentemente observar o que está ocorrendo nas salas dos cinematógrafos da cidade. As pessoas estão cometendo em público o que deviam cometer em suas casas. É um beijo na tela, pronto, um beijo cá, um abraço lá, e assim se vai. Isso é um atentado a moral e os bons costumes da ordem cristã. Deviam prender esses exibicionistas sem caráter [...]⁴³

Este discurso, representativo da “ordem”, da “moral” e dos “bons costumes”, nos dá uma visão da influência do cinema no comportamento. O certo é que, de alguma forma, o cinema motivou essas atitudes afetivas, pois acreditamos que as imagens, as cenas de amor e ternura dos filmes, o próprio ambiente escuro das salas exibidoras, favoreceu em parte essa troca de carícias e afeições entre os espectadores mudando assim o comportamento. Neste caso, as representações do romantismo e da sensualidade, expressadas nos filmes, atingiu de forma decisiva a sensualidade.

A imagem de que o cinema estaria mudando “os bons costumes”, fora alvo de vários grupos da sociedade, incluindo os religiosos. Nos Estados Unidos, foram os

Americanos Patriotas Cristãos que primeiro reagiram contra o cinema,⁴⁴ daí veio a bula Cura Vigilante do Papa Pio XI, ⁴⁵ para finalmente chegar à Diocese de Olinda e Recife, conforme esta nota no “Jornal do Recife, 11 de 24 de agosto de 1909:

O cinematógrafo e os Padres - para o conhecimento do clero desta diocese, publicamos o decreto seguinte do Cardeal Vigário da Santa Sé: Cumprimo-nos em velar pela manutenção dos bons costumes do clero e proteger a sua moralidade; sabendo que membros do clero regado e secular assistem as sessões de cinematógrafos que podem ofender a religião e a moralidade informam que o santo padre (Pio XI) a observar ao clero que não podem frequentar teatro, que é igualmente proibido assistir sessões de cinematógrafo, seja de que natureza for essas sessões. Todo padre que infringir está ordem será imediatamente suspenso de suas funções.⁴⁶

Segundo a Diocese de Olinda e Recife, como podemos ver, o cinematógrafo não passava de um “herético” transgressor dos costumes e criador de focos de tensões no cotidiano da cidade. Isso nos remete ao Padre do filme “Cinema Paradiso” que via primeiro os filmes em sessões especiais e censurava-os, ordenando cortar as cenas que ele julgava e considerava impróprias. Essa prática de interferência do clero católico no cinema nunca cessou. A própria Igreja Católica, nos anos 50, incentivou produções de filmes de temáticas religiosas para fazer frente aos filmes laicos. Entretanto, apesar das proibições, o cinema continuou seu

curso de transgressor e modelador da nova estética da vida moderna.

Devemos atentar nesse sentido que, de certo modo, o cinema trouxe em sua estrutura a simbologia de uma era sacralizada, onde seus efeitos atuavam, primeiro, no simbólico, segundo, no comportamento e terceiro, no próprio imaginário da vida contemporânea. Vejam o que esta crônica anônima, publicada no “Jornal Pequeno” do Recife, outubro de 1916:

INVENÇÃO DIABÓLICA

A natureza do cinematógrafo e mesmo diabólica, ele inflige os princípios das boas maneiras. Suas fitas jogam fora bons hábitos. Mulheres fumando, roupas ousadas, gestos volúveis, morando sozinhas sempre visitada por rapazes a qualquer hora do dia ou da noite. Enquanto os homens vagam ociosamente preocupados com haveres do coração. Enfim, as fitas até parece que foram extraídas dos vulgares folhetins da imprensa atual.

A presença narrativa desta crônica pode nos mostrar a pertinência do cinema da cidade. Esses focos conflituosos estabeleceram uma reciprocidade de denúncias e registros das mudanças que estavam ocorrendo, e o cinema era apontado como responsável. O ataque tanto da Igreja quanto do cronista ao cinematógrafo, em nome da moral e dos bons costumes, nos mostra um pequeno fragmento de um universo em conflito afetado pelo cinema. Um universo em que as experiências visuais anulavam as fronteiras geo-

gráficas, culturais, étnicas, ideológicas, nacionais, religiosas etc. Universo móvel onde as contradições da aventura e da angústia se valorizavam e se despertavam diante das sessões de cinema.

Se por um lado, as crônicas atacavam o ambiente do cinema e os filmes veiculados, por outro podemos deduzir que o cinema teria se tomado um ponto de fuga onde ocorriam o flerte, encontro dos namorados e dos amantes. Um espaço conveniente aos encontros secretos e distante da vigilância repressiva. Outro aspecto analisado por Terezinha Queiroz em suas pesquisas: “Testemunhas insuspeitas afirmavam que pela manhã, na hora de varrer os salões espanhar os móveis, eram descobertos Indícios de repugnantes escândalos”.⁴⁸ Pode-se dizer, onde havia salas escuras havia também a espontaneidade da libido, muitas vezes suggestionada pelos filmes.

Como bem sabemos, os filmes mudos eram cheios de movimentos livres. A luta do mocinho encarnando o anti-herói, lutando contra todos para no final ficar com a mocinha fechava o ciclo entre o filme suggestionado e o espectador desejante. Não há dúvida a esse respeito, a fórmula do romance final feliz veio dos folhetins publicados na imprensa diariamente. Esses princípios básicos onde o bem “triumfa” e o amor sempre “vence” diante do mal, foi responsável pela criação de uma atmosfera de romantismo e liberdade da libido do espectador. Esse processo catártico, um beijo por exemplo, atuava de forma motivadora nos

que assistiam às sessões de filmes. Havia uma articulação interativa entre as imagens sugestivas dos filmes, o ambiente escuro do cinema e os desejos dos ávidos espectadores, uma sublimação interativa entre o objeto visual, o olhar e imaginário de uma época. Fenômeno que se expressava no comportamento.

Dessa forma, é conveniente afirmar que o cinema traz um novo elemento ao universo sexual, a imagem erótica enquanto mercadoria visual. Com efeito, os filmes pretensamente eróticos, construía uma íntima relação imagética afetiva. Como um espaço inventado e tomado como realidade-fantasia do espectador, os filmes despertavam e criavam momentos de transcendências, fetiches, fuga projetiva e enfeitiçamentos dos seus desejos e ideários abertos e censurados.

O cinematógrafo, como o mais novo gênero da diversão, tornara-se tão popular que, aos poucos alterava o cotidiano das pessoas. Um fato comentado numa crônica reproduzida por Vicente Paula de Araújo:

É bem digno de se ver o incomparável cinematógrafo estabelecido na Rua Moreira Cesar. O público, especialmente as famílias tem revelado o máximo entusiasmo em observar tão maravilhosa descoberta de “fim-de-siecle” afluindo diária e constantemente às sessões em que se exhibe esse surpreendente gênero de diversão.⁴⁹

Essa penetração do cinema na vida familiar, criou focos de discórdias no universo feminino. Sempre vigiadas pelos maridos e parentes, as mulheres, aos poucos, vão se libertando ou saindo às escondidas, tornando-se assíduas frequentadoras das sessões de cinema espalhadas pelo país. Fato também comentado por Terezinha Queiroz:

[...] Elemento importante, ligado a fantasia feminina [...] Com o advento do cinema teriam passado a desprezar os maridos, os namorados pretendentes, enfim os homens reais que estavam a volta dela; pois teriam passado a viver num mundo absolutamente de fantasias, de redução e encantos imaginários, povoado de príncipes de heróis sedutores de cenas de mil e uma noites.⁵⁰

Certamente, esse fenômeno de transcendência e deslocamento subjacentes nos filmes tem sua origem na literatura, teatro, pintura e fotografia. Terezinha Queiroz tenta elucidar esses efeitos de fuga e sublimação provocados pelos filmes:

As mulheres, vencidas pelo tédio, já não encontravam no universo masculino que as rodeavam nada de poético. As mulheres, ao sonhar cada vez mais com príncipe encantado, admitiam que seus pobres homens jamais poderiam alcançar o nível de elaboração sugerida pelo cinema” que modelavam agora suas fantasias.⁵¹

Neste ponto, a autora percebe a capacidade catártica produzida pelos filmes e a fragilidade suscetível das mulheres dentro de uma sociedade machista e conservadora.

Esse elucidativo comentário nos mostra como o cinematógrafo sutilmente se engendrou no campo sensível das relações afetivas. Nesse caso, como parte de uma elaboração sugestionadora de desejos e fantasias, o cinema escapou ao olhar comum da simples diversão e penetrou nas zonas das carências da solidão e da angústia. Temática muito bem abordada no filme “A Rosa Púrpura do Cairo”, de Woody Allen, obra em que a protagonista ia sempre ao cinema nas suas horas mais difíceis. Desse modo, o cinema atuava como uma reserva idílica e fuga de uma realidade extremamente opressora e depreciativa para as mulheres em situações semelhantes. Uma fresta para fora do presente esmagador.

De certa forma, diante do que foi até aqui levantado, pode-se dizer que num cenário em que poucos mandavam e muitos estavam excluídos, o cinema era favoravelmente bem-vindo. Seu poder de transcendência cativava e seduzia multidões, assim como a televisão atua nos nossos dias.

Atuando como saída de escape, as mulheres passaram a frequentar assiduamente o cinematógrafo, novas atitudes que acabaram causando momentos de Inspiração no poeta popular Maurício Canhoto:

Etá que mundo. Tudo mudando. Os homens vão trabalhar, enquanto as mulheres vão passear lá no

cinematógrafo. Lá, elas vão namorar, todos os dias, com os Galãs das fitas de noite, elas estão cansadas da vista Ardida. Etá que mundo.⁵²

Criado com humor, o trecho desse verso popular registra seu próprio tempo. O verso nos fala de um mundo em vias de mudanças. O poeta é sarcástico em relação a ida das mulheres ao cinema. Ele goza e, ao mesmo tempo, insinua a respeito do novo comportamento das mulheres. Sua frase “Etá que mundo”, soa como um momento de estranhamento do artista diante dos fatos em transição.

Criar e recriar representações foi um recurso que o cinema, assim como a literatura, soube explorar, sobretudo, na figura feminina. Atuando como um discurso imagético, o cinema desenhou, redesenhou, de acordo com as mudanças de comportamentos e conveniências dos grandes estúdios, ou mesmo, pressões dos grupos mais reacionários, e explorou de forma diversa a figura da mulher. Sua representação oscilou entre os recantos da passionalidade doméstica da mãe e esposa, da heroína companheira a “Eva” “femme fatale”, ou seja, de anjo a demônio. Muitas atrizes ficaram marcadas pelos papéis que representaram em alguns filmes, notadamente os arquétipos da anti-heroína.

Da mesma forma que a literatura, com seus códigos simbólicos e sub-códigos estilísticos, construiu representações femininas, o cinema se impôs com seu discurso móvel narrativo. E acabou construindo seus arquétipos dotados de efeitos e fetiches psico comportamentais. Aspectos in-

interessantes comentados pela pesquisadora da Fundaj, Ana Catarina Galvão:

Em 1919, logo após a guerra quando ficou estabelecida a hegemonia do cinema norte americano no cenário mundial, Hollywood passou a ser; além de uma fábrica de fantasias escapistas, uma ditadura de modas e modos para o mundo inteiro... Enquanto eram oferecidos aos homens exemplos de ousadias, bravuras e heroísmo especialmente nos Western, as personagens, com as quais as plateias femininas se Identificavam, nos melodramas eram a encarnação das virtudes que o modelo patriarcal prestigiava: mães dedicadas, esposas abnegadas e jovens virginais desfilavam nas telas, indicando às mulheres que lugares podiam e deviam ocupar^{2*}

Neste caso, os filmes serviam aos propósitos dos grupos conservadores e guardiões dos “bons” costumes da sociedade.

Jogando com discursos desiguais, o cinema estabeleceu parâmetros com sua linguagem e a sua estética e procurou por muito tempo estabelecer limites no papel feminino, reduzindo-os às circunstâncias convencionais da época. E quando fugia-se à regra, havia sempre a reação repressora à exceção, axiologia também comentada por Catarina Galvão: “Havia sim, as fêmeas rebeldes que desafiavam as leis de um mundo masculino, mas a elas era reservada a posição de mulher-espetáculo, de mero objeto de desejo,

2 * ID, IBID

que os personagens masculinos terminavam por conseguir domesticar através do casamento ou da maternidade”.^{3*}

As representações não continuaram seguindo os mesmos padrões, elas se modificaram de acordo com a conjuntura mundial, conclui Catarina Galvão:

Até o final dos anos 30, era esse o arcabouço básico dos filmes comerciais da indústria americana. Foi a li Guerra que veio obrigar Hollywood a modificar as representações da mulher. As mulheres não eram mais as mesmas: ao serem lançadas no mercado de trabalho, tiveram que assumir novos padrões de comportamento e conquistaram a liberdade de buscar sua realização pessoal.

É interessante como a estudiosa desequilibra a representação da imagem feminina veiculada pelo cinema do pós-guerra:

Mas a mudança não duradoura. Terminada a guerra, era necessário devolver a mulher ao domínio privado, para que os empregos fossem ocupados pelos homens que retornavam aos lares e, mais uma vez, o cinema foi convocado a colaborar. As Imagens de mulheres Independentes e senhoras de suas vidas já não serviam mais aos interesses do sistema dominante, ao contrário, eram uma enorme ameaça à ordem social que tinha a família como elemento fundamental

Entretanto, esse “psicodelismo” de representações também não permaneceu intacto, sofrendo interferência

3 * IDEM

das mudanças de comportamento dos anos 50. Mudanças muitas vezes radicalizada, como é o caso da representação feminina encarnada na “Eva” fatal (filmes noir), onde o jogo da sensualidade, a estratégia da sedução e os propósitos da malícia (libido) inibiam e enganavam os homens. Mas esses retratos femininos (antítese) eram compensados com a derrocada da “vamp” fatal nos finais dos filmes, deixando claro que as mulheres más serão sempre vencidas. Filmes que tentavam demonstrar mais uma vez que o papel conservado das mulheres era secundário diante dos homens. Sem esquecer os anos 60 do século XX com toda a discussão a respeito da contra cultura e da “revolução sexual”, fenômeno pouco acentuado pelo cinema.

Tudo isto, como vimos, liga-se às mudanças ora introduzidas, ora reproduzidas pelo cinema. Esses fenômenos atingiu o centro dos valores e dos comportamentos no universo feminino da cidade do Recife, assunto que encerraremos com um pequeno trecho de uma crônica local, assinada por Helena Sanches, onde sua posição contrastava com parâmetros de comportamento da época:

A MULHER MODERNA

[...] A nova mulher está viva e diferente. Bastam espiarem as fitas de cinemas e as novas revistas, para perceberem o ar da sua nova graça [...] Sua liberdade, roupas, cabelos, elegância e maneirismo no tratar com os homens [...] Bonita desafiadoras e modernas...
Elas são as novas beldades dos novos tempos...⁵³

SEQUÊNCIA V

As ligações entre o cinema, os costumes e o comportamento vão cada vez mais se estreitando. Um dos outros focos de interseções criado pelo cinema foi no universo lúdico das crianças. Suscetíveis às fantasias, as crianças abriram seus espaços antes preenchidos pelas brincadeiras e pelos jogos infantis, aderindo ao cinematógrafo. Consciente das necessidades lúdicas das crianças, os agentes do setor de diversões, sobretudo os proprietários dos cinemas, investiram nas sessões das tardes de domingo, as “matinéés”. Fato que podemos ver neste anúncio do cinema Polythema, publicado no Jornal do Recife:

CINE-POLYTHEMA

Tragam os seus filhos para se divertirem em nossas sessões pela metade do preço, venham ver a fita O Vôo Planetário. Uma comédia sensacional. Tragam a família.

Adultos 1\$000

Mulheres 8\$000

Crianças 4\$000.⁵⁴

É interessante como este anúncio procura cativar os pequenos sonhadores ao prazer visual da nova diversão. A esse respeito, o historiador Peter Gay nos lembra que as motivações deslocadas pela fantasia das crianças assumem um caráter heterodoxo em separar o que se deseja daquilo que se vê.⁵⁵ Quem também nos esclarece um pouco sobre

as mudanças introduzidas pelos filmes no universo lúdico infantil e neste sentido a Terezinha Queiroz coloca-nos:

O cinema tem propiciado alterações no universo lúdico infantil, modificando formas e conteúdo das brincadeiras; ao colocar em um segundo plano as diversões ligadas à sociedade rural, como as brincadeiras de bois de peão, andar de carneiro, jogos de prendas diversas. Estas atividades teriam sido marginalizadas em relação às novas formas de diversão imitadas pelo cinema.⁵⁶

O cinema e seus ecléticos personagens mudaram os antigos hábitos das brincadeiras das crianças da região. A percepção lúdica apreendida pelas crianças a partir dos filmes, sobretudo os de aventuras, implicou formas distintas de interpretação, é o que Terezinha Queiroz comenta:

De que maneira as crianças no universo das fitas cinematográficas? Agora elas brincam de heróis e bandido de ladrão e polícia, de assaltos a casa de duelos sensacionais, enfim, seguem os roteiros das pequenas histórias que o cinema veicula e que se tornam mais complexas posteriormente com a definição dos gêneros cômicos, dramáticos, policiais, western etc [...] Os roteiros são imitados fielmente pelas crianças diz Elias Martins, ressaltando que felizmente toda violência que o cinema expressava era imitada só na brincadeira, não chegando às vias de fato.⁵⁷

Se na cidade do cronista Elias Martins (Teresina) as brincadeiras introduzidas pelo cinema não chegavam a “vias de fato”, isso não ocorreu na cidade do Recife da mes-

ma época, o que podemos perceber nesta crônica policial publicada no Jornal “O Independente”:

DE QUEM É A CULPA

Anteontem pela manhã, foram socorridas e levadas ao comissariado de polícia do Cabo duas crianças que se digladiavam armadas de facas. Os pais prestaram depoimentos, e acusaram que tais brincadeiras foram incitadas pelo cinema. Mas a polícia não acreditou e responsabilizou os pais uma vez que os infratores são menores aos olhos da justiça.⁵⁸

Uma exploração mais detida das influências do cinema no universo infantil dessa fase, certamente não será muito diferente da influência da televisão nos dias de hoje. Pelo menos é o que concluem alguns setores de estudos da psicologia infantil. Em verdade, o efeito das imagens narrativas atuou e atua mais pertinentes no imaginário lúdico infantil.

Uma vez instalado no setor de diversão, o cinema criou novos hábitos de lazer, principalmente nas tardes de domingo. Contudo, tal hábito gerou outras formas de conflitos e polêmicas. Assunto que podemos verificar nesta crônica do Jornal “A Nota”:

PALCO DE GUERRA

A molecada está derrubando a ordem da cidade. Todos os domingos à tarde, a Rua da Imperatriz com da Aurora se transformam num palco de guerra. Jovens frequentadores dos cinemas daquela localidade, após as sessões criam arruaças de todas as espé-

cies. As fitas deveriam ser mais instrutivas e a polícia deve agir com mais vigor...⁵⁹

O interessante desta nota é que, além de cobrar o papel educativo do cinema, ela acabou gerando outras notas subsequentes no mesmo jornal dos meses seguintes. Comentando sobre o comportamento dos jovens espectadores, a nota é inflexível em seu julgamento. Esse sentimento de perda da ordem, onde os filmes exibem quebra-quebras, perseguições entre mocinhos e bandidos, vagabundos e policiais, nunca foram bem vistos pelos chamados “guardiões” da disciplina, dos costumes, da ordem e do comportamento. As fitas de Edy Pollo, Max Linder, Loyds e Chaplin, se especializaram em deixar as autoridades numa posição incômoda. De alguma forma, a repulsa dos setores mais humildes da sociedade, frequentemente vítimas dos abusos e excessos das autoridades, se transferiram e se viram nos roteiros dos grandes estúdios de Hollywood, do qual o Chaplin (Carlitos) era seu maior representante. De algum modo, esses tipos de filmes penetravam no imaginário dos seus espectadores.

A segunda crônica, publicada no mesmo jornal um mês depois, assumiu a defesa do cinematógrafo, mas, por outro lado, contra-atacou outras formas de diversões. Polêmica que nos mostra um pouco dos costumes de entretenimento da época:

FINGIMENTO

Têm muitos salafrários hipócritas robustados guardiões dos bons costumes e tradições que extravagantemente atacam o cinematógrafo. Pro/bem, não admitem afinidades. Aforismo não têm tamanho. Eles deviam afinar suas baquetas no vício conspícuo da jogatina do azar, dos cavalos da loteria zoológica aos olhos de todos...⁶⁰

A crônica escrita com o intuito de defender o cinematógrafo assume um caráter de denúncia de outros costumes, alguns proibidos, frequentes e toleráveis que eram pela população. Seu tom irônico procura se contrapor a outra crônica palco de guerra, cuja a finalidade era responsabilizar o cinema pelas arruaças dos jovens espectadores. O autor não menciona nada sobre os acontecimentos dos domingos após às sessões de cinema, se limitando à defesa do cinema, e para tal atacou, lembrando ao público leitor outras irregularidades e contravenções que eles conhecem, mas fingem não ver.

Entre defesa e ataques ao cinema, a contenda acaba chamando a atenção dos agentes empresariais do setor. Interessados nos efeitos da polêmica, os empresários foram ao mesmo jornal se defenderem:

ESCLARECIMENTO

PARENTE E FILHO-DIVERSÃO CINE TEATRO PARENTE ESCLARECE: diante do ocorrido nos últimos domingos do corrente ano, explicamos ao público que a casa de diversão Cineteatro Parente e filho não tem nenhuma responsabilidade com os lamentáveis

Incidentes. Ainda acrescentam as fitas são igualmente inocentes.⁶¹

Diferentemente das duas crônicas anteriores, a nota de “esclarecimento” dos empresários procurou se isentar dos ocorridos. Seu tom formal assumiu inteligentemente sua defesa sem contrapor nem um dos lados, na verdade, sua tentativa de neutralidade expressava diretamente seus interesses, a defesa da propriedade e do capital. Nesse caso, a manutenção do cinema como casa de espetáculo. A nota não menciona detalhes do ocorrido, com efeito, trata-se de uma posição estratégica onde os agentes procuravam tirar proveito da polêmica. Neste sentido, mencionar o fato poderia gerar reações de ambos os lados da polêmica, posição que não seria bom para os negócios. Para esses empresários cativar e capturar uma maior quantidade de público era seu maior interesse.

Se de um lado o público e os empresários se dividiam em seus interesses, do outro, o Estado, através da polícia, logo se pronunciou de forma insidiosa no mesmo jornal:

A polícia e o cinematógrafo -
O chefe da polícia local, Dr. Rui Moreira, esclarece que daqui por diante atuará eficazmente na vigilância das sessões de cinematógrafos da cidade. Estaremos de prontidão todos os dias, qualquer ato de má procedência será imediatamente reprimido, sujeito as sanções legais.⁶²

A sequência das três crônicas publicadas no pequeno Jornal «A Nota», nos dá uma visão das mudanças que aos poucos aconteceram nas instâncias do tecido social a partir do advento do cinema.

Procurando atingir um maior universo de espectadores e tendo compreendido a fórmula ideal para cativar o público mais jovem com o filme “O Garoto”, de Chaplin, os empresários da indústria jamais abandonaram as gerações que cresceram assistindo ao cinema. Entretanto, pode-se dizer que a identificação do público jovem com o cinema não se deve apenas a uma sugestão dos agentes cinematográficos ou mesmo aos filmes atuando como discurso-absolute-sugestivo, mas como representação imagética lúdica transcendente infanto-juvenil de situações narradas nos filmes: rebeldia, coragem, esperteza, malandragem, brincadeiras, solidariedade, ternura, compreensão, etc. Enfim, virtualidades humanas capazes de desafiar, transgredir e burlar a ordem opressora estabelecida da família, da Lei, da Escola e de todas as convenções que cercam o mundo dos adultos e que obrigam às crianças a seguir. Nesse sentido, o filme, muitas vezes, atuou e ainda atua como uma antítese da mecânica regularizadora do comportamento da sociedade atual.

Está última crônica ainda nos mostra os primeiros passos do Estado brasileiro no controle e fiscalização do setor de diversão e entretenimento. Como podemos observar, a nota procurou intervir apenas no que dizia respeito ao

comportamento, neste caso, a defesa da propriedade pública e privada. Contudo, as autoridades não se reservaram apenas a essa tarefa, a própria dinâmica da modernização dos espetáculos públicos, sobretudo o cinema, criaria mecanismos legais para o Estado controlar, vigiar e punir esses setores. Entretanto, tal processo só se efetivou de fato a partir da organização do DOPS (Departamento de Operação Polícia Social, fundado em 1927). Enquanto isso não ocorreu, o controle e a censura estavam nas mãos do chefe de polícia local, ao sabor das queixas dos poderosos e dos bem relacionados. Liberados de uma legislação específica, inclusive do fisco, o cinema estava sujeito ininterruptamente à intervenção das autoridades constituídas. Fato que demonstra o despreparo do Estado e dos governantes diante dessa nova diversão.

Em matéria de intervenção da polícia nos espetáculos públicos e outras diversões, os jornais das três primeiras décadas do país estão repletos desses conflitos, muitos deles serviam com muito empenho às autoridades. As intervenções ocorreram quase sempre no confisco ou na censura das fitas, devido ao seu conteúdo de natureza política-ideológica, crítica de costumes, temáticas voltadas ao erótico, à sexualidade e finalmente ao comportamento.

Ao contrário do Estado norte-americano, que criou uma legislação específica que controlava todo setor das diversões públicas, inclusive as receitas fiscais em 1907,⁶³ o governo brasileiro se ausentou, permitindo um verdadeiro

caos, deixando de controlar ou fiscalizar as receitas e as irregularidades cometidas no setor.

Aspectos que trataremos mais detidamente na próxima parte. Por enquanto, nos limitaremos a tratar das “leves” e “sutis” intervenções da polícia no cinema, quando se tratava de confiscar e censurar os conteúdos ideológicos e comportamentais veiculados nos filmes da época. Atribuição, como já mencionamos antes, dos chefes de polícia, como podemos ver nesta pequena crônica carioca reproduzida por Vicente Paula Araújo:

FITA-PROIBIDA.

O Dr. chefe de polícia manda proibir a exibição da fita cinematográfica intitulada “A vida de João Candido” anunciada para breve em um cinema da Rua Marechal Floriano. Por ordem das autoridades foram mandados apreender os cartazes e reclames, distribuídos pelos proprietários do cinema.⁶⁴

Perspectiva diferente, no entanto, a nota das autoridades pernambucanas tinha o propósito de manter a ordem e salvaguardar os patrimônios, enquanto no caso do Rio de Janeiro, o poder de intervir assume outro caráter: censurar o conteúdo ideológico. Não sabemos quais foram os filmes exibidos no período dos tumultuados domingos recifenses, porém sabemos o conteúdo do filme censurado pelas autoridades cariocas. O caso João Candido, conhecido pela “Revolta da Chibata” (1910), gerou na época uma grande controvérsia política e ameaçou profundamente a

hierarquia na corporação da marinha, uma atitude de rebeldia que as elites dirigentes não toleraram e reagiram aos extremos. Durante muito tempo o assunto foi censurado, e proibido sua divulgação pela imprensa. Desse modo, apresentar um filme que retomasse tal tema seria reanimar o episódio. Nesse sentido, a intervenção da polícia no confisco do filme responde ao mesmo desfecho que teve o caso, repressão e desterro.

A palavra de ordem esboçada pelas autoridades pernambucanas no caso das perturbações causadas pelos jovens espectadores das matinées, seria apenas um precedente para outras intervenções que viria a seguir. A nota publicada no Jornal "Pathé", nos dá uma boa dimensão do avanço do poder da polícia frente as atividades de diversão pública, principalmente o cinematógrafo:

DEUSES NUS

Na última sexta-feira foi interditado pelo chefe de polícia de capital o filme A filha dos Deuses, por promover a falta de pudor E a visível nudez...⁶⁵

Até onde pudemos investigar a película confiscada, trata-se de uma superprodução de 1917 da Fox Corporation, protagonizada por Annett Keller, atriz conhecida no meio artístico pelas suas posições de militante feminista. Quanto ao filme, sua temática aborda questões da mitologia Grega. Segundo alguns jornais norte-americanos da época, o filme

fora considerado “erótico” e “libidinoso”. Havia cenas de seminus e beijos impróprios para os filmes da época.”⁶⁶

As reações contra o cinematógrafo estão na imprensa da época, o fenômeno também levou o pesquisador Vicente de Paula Araújo a uma entrevista publicada na revista carioca FON-FON, por ele reproduzida:

O fato desse descalabro moral é o cinematógrafo. Sim, é ele com seus filmes cheios de paixão e cenas ao vivo. No meu tempo liam romances às escondidas, romances as vezes um tanto ardentes, mas não compreendido quase sempre. Hoje, porém continuando a ler romances, elas veem no cinematógrafo coisas tão crespas, tão naturais, que o mais cândido dos olhos se abre de uma vez sobre todas as torpezas da vida. O mais engraçado; porém, é que há pais que não permitem certas leituras, mas consente que suas filhas frequente os cinematógrafos onde são exibidas fitas de uma lubricidade pavorosa. Todas as cenas de adultério, de amores culpados, e das mais desenfreadas orgias aparecem no pano branco, o qual não representa positivamente a cor da inocência. Calcule as conversas, a indagações, as curiosidades despertadas nesse meio ainda ingênuo das meninas e calcule também o efeito fonte?

Ainda sob o efeito do tom da entrevista, o repórter de revista, indaga a entrevistada o que ela acha do cinema:

[...] pelo que vejo, V. detesta o cinematógrafo, ou antes esses filmes escabrosos?
- Não! Não perco nenhuma fita desse gênero!
- Admira-se?

- Sim, sou mulher e meu marido já passou dos cinquenta [...]⁶⁷

Apesar da acusação da entrevistada, é interessante como ela nos mostra o cinema sendo usado como mecanismo de auto transferência e deslocamento afetivo. Outros artigos e matérias alertaram as autoridades para vigilância do cinematógrafo. A reprodução de trechos dessa crônica publicada pelo Jornal “O Fuijão” contém as evidências de tais procedimentos “legais”:

Pela moralização do Cinema

Nosso intemerato diretor é encarregado de honrosa missão. O Interventor Federal em Pernambuco, acaba de, após prévia comunicação ao Leader do Jornalismo Nordestino, que é em favor, o nosso interventor e diretor, nomeá-lo honrosa e dignificante missão da censura cinematografia nesta capital...⁸⁸

Como se pode ver pela data da publicação da crônica, a política dos interventores montada no Governo revolucionário provisório de Getúlio, procurou rapidamente controlar o fiscalizar as atividades cinematográficas, principalmente, os conteúdos fílmicos voltados para o comportamento e as ideias.

Dentre os fatores que facilitaram a sensível penetração do cinema na cidade, seja na ordem formal das normas e comportamentos, seja na ordem idearia da sensibilidade, foi sem dúvida a força da linguagem cinematográfica. Uma nova narrativa imagético-perceptiva dotada de códigos, de

representação, de signos de símbolos dentro de um sistema organizado em distintos significados e significantes⁶⁹, em que cores e movimentos insinuavam, sugestionavam e faziam sonhar. Linguagem padronizada a partir dos filmes “Nascimento de Uma Nação”⁷¹ (1915) e “Intolerância” (1916) do cineasta Griffith,⁷⁰ filmes que estruturaram a linguagem deixando para trás o período das experiências primitivas.

A linguagem cinematográfica não está apenas centrada no surgimento de uma nova técnica de efeitos visuais, mas também, numa relação interativoafetivo-receptiva do espectador diante das novas técnicas de diversão. Aspecto levantado por Félix Guattari:

Vou dar um exemplo que pode parecer óbvio. Os jovens que passeiam pelas ruas equipados com Walkman estabelecem com a música uma relação que não é natural. A indústria altamente sofisticada, ao produzir esse tipo de instrumento (tanto como meio, como conteúdo de comunicação) não está fabricando algo que simplesmente transmita a música ou organize sons naturais. O que a indústria faz é, literalmente, inventar um universo musical, uma outra relação com os objetos musicais: a música que vem de dentro e não de um ponto exterior. Em outras palavras, o que ela faz é inventar uma nova percepção⁷¹

Neste caso, a técnica tem um papel importante. No caso dos filmes, eles atuam nas reservas do inconsciente e nos imaginários individuais e coletivos. Sincronizado a

esse sistema de mediação dos processos de desejos representados pelas linguagens específicas e interrelacionadas a outros fatores semiológicos as novas técnicas, inventam relações de significados que não se limitam apenas ao campo da diversão e do entretenimento. Vejamos a conclusão de Guattari:

Outro exemplo é das crianças. De fato, elas percebem o mundo através dos personagens do território doméstico, no entanto, isso é em parte verdadeiro. Seu tempo é passado principalmente diante da televisão [poderia ser também o cinema] absorvendo relações de imagens de palavras de significação. Tais crianças terão toda sua subjetividade modelada por esse tipo de aparelho.⁷²

Desse modo, podemos concluir diante dos argumentos de Guattari, aliás, argumentos estrategicamente “desideologizados”, que tanto os meios técnicos de comunicação quanto suas linguagens, com seus próprios recursos e vocábulos específicos (close-up, plano americano, plano panorâmico, flashback, etc.), inventam e reinventam um universo modelizador de subjetividade-perceptiva.

Sendo assim, pode-se dizer que, pela fresta aberta da linguagem as imagens do cinema suscitam referências de texturas metafóricas e metonímia das vivências e sonhos dos conteúdos manifesto aparente e latentes de dentro e de fora do filme.⁷³ Dessa maneira, o cinema se transformou, através de seu discurso imagético, em um transgressor de

representações da ordem estabelecida. Tratamento psíquico que se passa entre a identificação, escapamento, o estranhamento, o deslocamento, entre outras, entre a obra e o espectador. Em relação ao público frequentador do cinematógrafo, Terezinha Queiroz tece um interessante comentário:

A pesquisa empírica, ao definir o público do cinema mostra que esse público é tão popular quanto de elite e é um público absolutamente generalizado. O frequentador do cinema no começo do século está em todas as classes, inclusive nas classes populares. O público do cinematógrafo está composto de maneira distinta de crianças, adultos, jovens de ambos sexos, empregadas domésticas, caixeiros-viajantes, comerciantes, profissionais liberais, meninos de recados, amas de leite, enfim; todas as categorias sociais frequentam as exibições cinematográficas.⁷⁴

A conclusão da pesquisadora fortalece nossas hipóteses sobre essa penetração do cinema nas diferentes camadas sociais: “em boa medida isso se devia ao fato do cinema ser uma diversão com poucas exigências quanto ao vestuário e também a existência de entrada com preços diferenciados, de acordo com o lugar ocupado no teatro”

O fato de o cinematógrafo ter cativado rapidamente um público nas diversas esferas sociais, não se deve apenas ao poder de encantamento das imagens em movimentos, mas também, a sua capacidade de se associar e se articular a outras diversões com seus públicos distintos. Como

já vimos antes, sessões de cinema nos Teatros, nos Saraus, nas Confeitarias, nas Praças e nos circos, ajudaram a seduzir diferentes tipos de público. Neste caso, o cinema criou mecanismo, através dos seus agentes, para acolher seus frequentadores. É o caso adeptos das danças, das operetas, das revistas e das troupes musicais que podiam se deliciar com apresentações ou mesmo exibições desses gêneros de espetáculos. Exibidos nos cinemas a fita carioca Paz e Amor realizada em 1910, foi a primeira investida no Brasil:

CINEMA RIO BRANCO

RUA VISCONDE DO RIO BRANCO-⁴² EMPRESA, WILLIAM E CIA.

REGÊNCIA DO MAESTRO COSTA JUNIOR. HOJE PRIMEIRA EXIBIÇÃO DA MONUMENTAL REVISTA DE COSTUMES E ATUALIDADE DE ANTONIO SIMPLES E CIA.

PAZ E AMOR MÚSICA DO MAESTRO COSTA JUNIOR. EM QUE TOMAM PARTE OS NOTÁVEIS ARTISTAS: ISMÊNIA MATEUS, AMICA PELLISIEN, MERCEDES VILLA...

BAILADOS DE TEREZINHA CHIERINI. GRANDE CORPO DE CORO E ORQUESTRA SOB A REGÊNCIA DO MAESTRO COSTA JUNIOR. CENARIO DE CRISPIM DO AMARAL. GUARDA-ROUPA DE F. STORINO FILME DE ALBERTO BOTELHO. AMANHÃ; DAS 7 HORAS EM DIANTE.⁷⁶

Mecanismo de atração também copiado pelos agentes instalados na região, conforme o pequeno anúncio do periódico “CINEMA”:

CINE-TEATRO POLYTHEAMA

COMEÇA HOJE A APRESENTAÇÃO DA REVISTA MUSICAL – A DANÇA DO BUFÃO -REGIDA PELO MAESTRO CLÓVIS PEDROSA COMBAILADO ENCENADO PELA PROFESSORA ISABEL PADILHA DURANTE OS INTERVALOS DO FILME DA GAUMONT LUAR PARISIENSE⁷⁷

Com certeza, esses mecanismos de inserir outras atrações nos intervalos das sessões de cinema, contribuíram de forma decisiva na conquista do público das diversas camadas sociais da cidade.

A velocidade dos fotogramas, a luminosidade das imagens e a rapidez da linguagem narrativa do cinematógrafo influenciou no universo literário, sobretudo, no ritmo e no estilo de alguns escritores e publicistas do início do século. Quem nos chama a atenção para esse fenômeno é a pesquisadora Flora Sussekind, reproduzindo trechos das crônicas de Artur Azevedo, Oswald de Andrade, Paulo Barreto e João do Rio (esse último assinava uma coluna de crônicas no jornal Gazeta de Notícias intitulada Cinematógrafo de Letras). Estilos e ritmos influenciados por outros inventos como a máquina de datilografia, o telefone, o gramofone e

o carro, dão um novo ritmo narrativo.⁷⁸ Tema também suscitado por Terezinha Queiroz:

O cinema teria afetado igualmente a poesia, que passará a fazer parêntese com iluminuras do cinema. O fascínio exercido pelo cinema influenciou no ritmo e na temática da chamada poesia popular vejam sua reprodução de um poeta da época. O cartaz que expõe a heroína do dia, dependurada aos lábios do amante, reproduz o soneto em que os beijos ganham intensidade de coisas marcadas;⁷⁹

Interseções que ressoaram no trabalho do Poeta Popular recifense Maurício Canhoto tanto no escrito como no ritmo:

do Cabo da manivela, dos acordes do ritmo da música, do pano branco sem vida, perfilam-se, paixão, traição, sangue de gente de Irmão a vida, do cinematógrafo e do coração.⁸⁰

Um pequeno trecho que demonstra que tanto no ritmo, quanto no tema, o cinema influenciou a cabeça e o trabalho do poeta. Para ele, o cinematógrafo pulsava a vida em forma de imagens em movimentos acelerados, fetiches acentuados no ritmo da sua poesia.

CENA 3 – HÁBITOS E MODAS (PLANO MÉDIO E PRIMEIRO PLANO)

A tendência e a recepção dos novos hábitos e da moda sugeridas pelo cinema não deve ser compreendida apenas como um efeito único, elas estão inseridas num contexto maior: do avanço dos meios de comunicação (livros, jornais, revistas, propagandas, etc.) e do intercâmbio cultural através de viagens, entre outros meios. De certo modo, o cinema fortaleceu essas novas tendências. Atrizes como Pola Negri, Norma Delza, Mary Tarlarinis Suzy Liki, Annette Keller e tantas outras, introduziram exuberantes e insinuantes modelitos, ousados cortes de cabelos, provocadores hábitos de beber e fumar em público, criando assim, a estética da mulher moderna. Postura que provocou na cidade tensões que podemos ver nessa crônica anônima do “Jornal Pequeno”:

A NOVA MODA

Basta uma fita estrelar nos cinematógrafos e já se vão as mulheres para recortar os modelos, para se atirarem nas ruas das cidades como se fosse Paris. Se têm na fita um corte de cabelo, se espalham pela como se fosse moda devaneio.⁸¹

Uma crônica não poupa ironia a respeito da moda suscitada pelos filmes, sua linha discursiva está direciona-

da a urna crítica de costumes. Percebe-se logo que o autor não é favorável a essa nova tendência. Sua crítica ironiza o hábito de copiar modelos de roupas estrangeiras. Sua postura não se limita a xenofobismo exacerbado, mas a representação da nova mulher expressada nos filmes.

A postura desfavorável desse cronista, não traduzia opinião geral da época, fato que podemos verificar nesta crônica anônima do “Jornal Independente”:

A NOVA MULHER

A maior vantagem que as mulheres podem contar com as fitas de cinematografias é a simultaneidade da moda. As atrizes europeias estão sempre no ‘ogalecé da moda’⁸²

Trata-se de uma crônica perfeitamente favorável, que menciona a “simultaneidade” do cinema em relação à moda. Isso nos mostra um pouco do Imaginário do público feminino que nem sempre ia ao cinema para fugir da sua realidade, mas também, atraídos pelas novidades que podiam trazer, principalmente, dos filmes europeus.

Outro exemplo dos hábitos e da moda suscitada pelo cinema foi a crônica publicada pelo Jornal o “Mascote” do Recife:

Quem diria, nossas moças agora se vestem e cortam cabelos como as ruivas do can-can parisiense, desfilam pelos renomados salões como se estivessem nos bulevares. Parece haver um trocadilho proposital entre os gestos, as atitudes e as roupas. Muitas fumam

e usam corte de cabelo a le gassony pobres cópias das fitas estrangeiras⁸³

A crônica ironiza de forma veemente, tanto a moda quanto o comportamento das moças que foram influenciadas pelo cinema. Pode-se perceber a postura do autor em relação ao universo feminino. O que ele critica não são as roupas ou os novos hábitos, mas a mudança que está ocorrendo no comportamento feminino.

Essa interferência do cinema na moda e nos hábitos também foi alvo dos estudos de Terezinha Queiroz. Ela conclui que «a moda no início do século XX seria basicamente europeia, particularmente a francesa (esta é uma época de importação maciça de figurinos) e os mediadores de padrões culturais seriam as estrelas de cinema” Prestem atenção como Terezinha abordará o tema a partir do cronista da época, Elias Martins; que ela analisou:

Elias Martins sugere que várias alterações de vestuário? tanto das populações urbanas quanto rurais derivaram-se do cinema [já é um fato conhecido por todos que o uso da calça jeans era um costume dos cowboys-vaqueiros americanos que o cinema veiculou]. Seus aspectos de influências do cinema sobre a moda seriam perceptíveis não só nos aspectos das tendências de modelos, como dos tecidos dos calçados [botas dos cowboys] com seus saltos exagerados dos corpetes apertados? Das ligas mordentes ao luxo excessivo em contraste com a pobreza local.⁸⁴

A ideia de que o cinema estava influenciando na moda foi logo percebida pela revista pernambucana “Cinema”, aspectos que podemos ver num pequeno artigo publicado em outubro de 1926:

O Cinema e a Moda

O Cinema veículo de civilização e meio da maior propaganda de todas as atividades da vida, reúne nos seus motivos tudo o que essa mesma vida possa apresentar de belo e de útil. Ora, o luxo é uma das coisas bonitas da fina sociedade, que reflete através de medíocres ou de ótimos filmes. E a moda, sua consequência natural” é um dos encantos da tela, como encanto que também é da vida sem os bastidores e sem os poderosos “Kliegs”.⁸⁵

Para o autor, o cinema está relacionado à nova vida:

Esta secção que ora apresentamos aos nossos leitores não pode, pois; ser tomada por anacrônica ou fora dos princípios de ordem que nos traçamos no próprio título desta revista. É uma secção que se relaciona com o cinema porque da moda mesmo o próprio cinema se tem derivado muitas vezes. Pelo menos nas produções modernas e de luxo. Quem não se lembra de A VÊNUS AMERICANA e O CONDE DE MONTE CARLO, por exemplo, que tiveram as cenas da moda especialmente coloridas.⁸⁶

Nesse ponto, o cronista reconhece o cinema como um veículo que inventa e sugere a moda:

E com esta muitas outras fitas só estamos a ver, semanalmente; repletas do que o fino gosto dos “costumeiros” dos Estúdios sabem fazer e promover para o luxo dos filmes. Noutros centros mais adiantados;

esses filmes que reproduzem como insistência, cenas de bailes e reuniões Chics onde sobejam modelos e indumentária são até motivos para uma propaganda de «tie-up».⁸⁷

Não há dúvida, nos limites do possível, que o cinematógrafo alterou e reinventou hábitos, costumes e a moda. Evidências expressadas com essa vibrante crônica do jornalista pernambucano dos anos 20, Antiogenes Cordeiro:

DESCUIDOS

O cinema, depois dos grandes surtos progressistas por que está passando, deixou de ser um mero divertimento, familiar ou público, para ceder lugar a uma excelente escola de costume de psicologia e de arte, não só pela vantagem de observarmos as modalidades dos caracteres, através das figuras movimentadas, como também por muitos outros motivos particulares e especiais.

Os lances extraordinários de um romance ou de um drama, facilmente transplantados para a vida da tela, influem melhor sobre o nosso espírito e gravam-se rapidamente na nossa imaginação.⁸⁸

Neste ponto, o cronista com seu olhar estranhador percebe a importância dos filmes como mostruário das novas representações:

E quando, por um imprevisto, não nos agrada o “filme”, temos o conjunto musical que, só por si, nos suaviza e conforta. Além disso existe o elemento feminino, como todos os seus “donaires” expressivos e maneiroso. E ainda os diversos tipos dignos de observação. Muitas vezes, um movimento, uma atitude

displícite chega-nos para deduzir os costumes de um homem ou de uma mulher. Por essa razão resolvi dizer qualquer coisa sobre uma sessão do “Moderno”. É o que vou fazer.⁸⁹

É interessante como o cronista captava os novos agentes sociais que desfilavam nas sessões noturnas do cinema:

São 7 e 1/2 da noite. De minuto a minuto o salão começa a se povoar de mulheres cujas vestidas vezes simples e outras vezes aberrantes, formam um conjunto de cores que nos ferem as vistas logo ao primeiro contato com o ambiente. À porta do teatro agrupam-se os mocinhos à cata de cumprimento delicioso. As cinturazinhas altas tornam as mulheres mais delgadas, mais prazerosas. Perecem Marias Antonieta sem Luís XVI. Aos poucos vão se multiplicando os espectadores que se distribuem em grupos aqui\$ a/1\$ acolá. Discute-se sobre política, modas, artes etc., mas superficialmente. Uma espécie de enciclopédia falada. Alguns rapazes, entretanto, ferem a etiqueta que devemos manter quando falamos com uma senhorita. Conversam de mãos nos bolsos, cigarros a boca e chapéu a cabeça. Parecem educados; mas não o são verdadeiramente. Murmura-se sobre o êxito formidável que Nita Naldi obteve em “SANGUE E AREIA” com Valentino. Efetivamente Nita Naldi é “coquete” é fascinante. E sabe dar graças aos movimentos. Não é francesa, porém tem os pequeninos mais subtis traços e galantarias de uma francesa. É perfeita, essa Naldi. A agitação é tremenda, depois de terminada a primeira sessão. Cada qual que se esforce por alcançar um lugar. Ninguém se compreende.⁹⁰

Arguto e atento, através do olhar de estranhamento, o cronista insiste em denunciar e anunciar o novo comportamento exibido nas sessões de cinema:

Os homens estão se tornando descorteses. Já não cedem o seu lugar às mulheres. Não sei si fazem bem ou mal. O certo é que elas nem sempre agradecem. Não creio que seja por grosseria; não. As mulheres não são grosseiras não. Simplesmente são descuidadas. As mulheres se descuidam de tudo.⁹¹

Tentando captar os “descuidos” dos frequentadores do cinema, o autor vai aos poucos registrando as mudanças de comportamento que estão se processando:

Às vezes sentam-se e no cruzar das pernas se descuidam e ferem o nosso olhar com um pedacinho de epiderme. São descuidos banais que não prejudicam. Em certas ocasiões o descuido é a alma da originalidade. O “flerte” por exemplo, é um descuido. Por que as vezes o casado se descuida e “flerta”, com a maior das boas vontades. Desfeito esse estado de inconsciência, acaba-se o “flerte” e a vida continua imperturbável, deliciosa. É até espiritual o “flerte”. Não vai além de um olhar, ou de um gesto. É o amor platônico do século XX. E enquanto conjeturávamos sobre essas cousas eis que surgem na tela essas três letras simples e aterradoras que encerram o encanto de todas as cousas: FIM. E, aos poucos, se foram escoando as pessoas e em breve estávamos sós, pensando que um descuido tem influído no destino de muita gente e talvez no de algumas nações.⁹¹

Até onde podemos compreender a integridade desse texto, propositalmente selecionado para finalizar essa parte, pois ele expressa boa parte de nossas hipóteses, em última instância, pode-se dizer que ele revela e reavalia, sob o olhar da desterritorialização, mudanças e renovação das relações sociais correspondentes a nossa investigação, enfim, um conjunto de transgressões. O cinema, atuando de forma sutil, transformou as tênues fibras dos valores e comportamentos da cidade do Recife das três primeiras décadas do século XX.

NOTAS

16. MURICY, Kátia. Os olhos do Poder. in: **“O Olhar”**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.282.
17. ECO, Umberto. **Seis Passeios pelo Bosque da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.88.
18. O Cinematógrafo. In: **“Jornal Pequeno”**. Recife: Ano II, N° 7, 11-1990, p.3.
19. Cine-Teatro-Helvért. In: **“Jornal CRI-CRI”**. Recife: Ano I, N° 11, 18-10- 1908, 94.
20. Mudanças de Hábitos. In: **“Jornal a Ribalta”**. Garanhuns: Ano III, N° 85, 02-05- 1910, p.3.
21. Novas Bobagens. In: **“Jornal Gazeta de Jaboatão”**. Ano VI, N° 8, 04-07-1911,p.2.
22. BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

23. ARAÚJO, Vicente de Paula. ID. IBID., p.369.
24. ID., IBID., p.386.
25. A Crise do Teatro. In: "**Jornal A Nota**". Recife: Ano VIII, Nº 11, 27-11-1913, p.4.
26. Cineteatro Santa Isabel. In: "**Diário de Pernambuco**". Recife: ano 90, Nº 1, 01- 07-1907, p.5.
27. Perigos no Escuro dos Cinemas. In: "**A Luz**". Camaragibe: Ano II, Nº 6, 04-06-1914, p.1.
28. SKLAN, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1975, p.26-27.
29. SKLAN, Robert. **História Social do Cinema Americano**. São Paulo: Cultrix, 1975, p.26-27.
30. A Giro e Helvética. In: "**Diário de Pernambuco**". Recife: ano 86, Nº 109, 18-11-190, p.3
31. Revista Cinema. Ano 1, Nº 9, outubro de 1927, p.8.
32. Sarau de Noivado. In: "**A Notícia**". Palmares: Ano V, Nº 2, 16-02-1915, p.2.
33. Espetáculos. In: "**O Cérebro**". Jaboatão: Ano 1, Nº 05, junho, 1913, p1.
34. QUEIROZ, Terezinha. Cinema a Invenção do Diabo? in: 'Cadernos de Terezinha': **Fundação de Cultura de Terezinha**, Ano VII, nº15, p.43.
35. Orçamento Familiar. In: "**O CRI-CRI**". Olinda: Ano li, Nº 6, julho, 1909, 3. p.2.
36. Diversão, Custo e Cultura. In: "**O CRI-CRI**". Olinda: Ano li, Nº 07, agosto, 1909, p.3.

37. Cine Teatro Elegante. In: **A Gazeta**". Escada: Ano I, outubro, 1919
38. SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.138.
39. CANEVACCI, Massímo. **Antropologia do Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1990, p.149-150.
40. Um Pouco de Pudor. In: "**A Província**". Recife: Ano 52, Nº 104, outubro, 1913, p.5.
41. QUEIROZ, Terezinha: ID., IBID.
42. QUEIROZ, Terezinha. Op.Cit., p.42.
43. Escândalo no Escurinho. In: "**O Domingo**". Olinda: Ano 1, Nº 02, outubro-1915,p.2.
44. SKLAR, Robert. Op.Cit., p.149.
45. QUEIROZ, Terezinha. ID., IBID.
46. O Cinematógrafo e os Padres. In: "**Jornal do Recife**": Ano li, Nº 190, 24-08- 1909, p.4.
47. Invenção Diabólica. **Jornal Pequeno**. Ano XII, nº 17, outubro, 1916.
48. QUEIROZ, Terezinha. ID., IBID.
49. ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.Cit., p.95.
50. QUEIROZ, Terezinha. Op. Cit., p.43.
51. IDEM.
52. CANHOTO, Maurício. Versos do Velho Recife. **Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco**, 1978, p.55.
53. SANCHES, Helena. A Mulher Moderna. In: "**Jornal Alvorada**". Recife: Ano I, Nº 87, 17-06-1926, p.2

54. Cine-Polytheama. In “**jornal do Recife**” Recife: Ano LXXI, N° 02, fevereiro de 1917, S/N de página.
55. GAY, Peter. **Freud para Historiadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 133-134.
56. QUEIROZ, Terezinha. ID, IBID., p.42.
57. IDEM., p.43.
58. De Quem é a culpa. In “**Independente**”. Olinda: Ano II, N° 03, março de 1919, p.4.
59. Palco da Guerra. In “A Nota”. Recife: Ano III. N° 11, novembro de 1921, p.4.
60. Fingimento. In “A Nota”. Olinda: Ano III. N° 12, dezembro de 1921, p.4.
61. Esclarecimento. In: “A Nota”. Olinda: Ano IV, N° 01, janeiro de 1922, p.4.
62. A Polícia e o Cinematógrafo. In “A Nota”, Ano IV, N° 02, fevereiro de 1922, p.4.
63. RUPPET, Margarete. A Ideologia do Cinema de Hollywood. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p. 132.
64. ARAÚJO, Vicente. ID., IBID. p. 362.
65. Deuses Nus. In: “Cinema Pathé”. Recife: Ano li, N° julho de 1920, p.1.
66. RUPPET, Margarett, ID., 1810. P. 204.
67. ARAÚJO, Vicente Paula. ID., IBID. p. 210.
68. Pela Moralização do Cinema. O Fужão. **Triunfo**: Ano II, N° 04, abril de 1931, p.5.
69. METZ, Christian. Linguagem e Cinema. **Coleção Debates**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971, p. 33-34.

70. BERNADET, Jean Claude. O que é cinema. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, p.37.
71. ROLNIK, GUATIARI, Suely e Félix. **Micropolítica. Cartografia do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1933, p. 32-33.
72. IDEM, IBID.
73. GUIMARÃES, Dinara Machado. Vazio Iluminado. Cinema e Psicanálise. **Coleção Comunicação e Arte**. Rio de Janeiro: Notrya, 1993, p.58-63.
74. QUEIROZ, Terezinha. ID., IBID, p.41
75. IDEM.
76. ARAÚJO, Vicente Paula. To. IBID., p.331.
77. Cine-Teatro Polytheama. In: **"Cinema"**. Recife: Ano 1, Nº 11, novembro de 1927, p.s/n.
78. SUSSEKIND, Flora. ID., IBID., p.143.
79. QUEIROZ, Terezinha. ID., IBID., p.43.
80. CANHOTO, Maurício., p. 98.
81. A Nova Moda. In: **"Jornal Pequeno"**. Recife: Ano XXIV, Nº 191, 12 de julho de 1913, p.6.
82. A Nova Mulher. In: **"Jornal Independente"**. Joaboatão: Ano 11, Nº 12, dezembro de 1922, p.6.
83. Jornal Mascote. Ano I, Nº 8, agosto de 1923, p.2.
84. QUEIROZ, Terezinha. Id. IBID. p. 43-44.
85. O Cinema e a Moda. In: **"Cinema"**. Recife: Ano I, s/n. p/s.
86. IDEM.
87. IDEM.
88. Descuido. In: **"Cinema"**. Recife: Ano 1, Nº 02, fevereiro de 1927, p.23.

89. IDEM

90. IDEM.

91. IDEM.

92. IDEM.

EPÍLOGO

PARTE III

CINEMATÓGRAFO E AS NOVAS PRÁTICAS
SOCIAIS (PLANO PANORÂMICO)

CENA 1 – NOVAS RELAÇÕES PROFISSIONAIS E DO ESTADO/IMAGEM (PLANO MÉDIO)

Uma sociedade torna-se moderna quando uma das suas principais atividades passa a ser a produção e o consumo das imagens quando as imagens que possuem poderes extraordinários para determinar nossas experiências com respeito à realidade e são elas mesmas substitutas cobichadas das experiências autênticas, torna-se indispensável a boa saúde da economia, à estabilidade política e à busca da felicidade individual.

SUZAN SONTANG

Aberto o novo horizonte técnico da modernidade, as sociedades passariam por novas experiências em todos os setores da vida. Abertas à ideologia do progresso, as sociedades ocidentais entraram numa nova fase onde os inventos técnicos introduziram uma nova estética sensível no mundo dos costumes, moda, lazer e comportamento, e mais ainda, novas relações sociais mais específicas, sobretudo, as novas práticas profissionais de governar e de se relacionar com a economia e com o mercado. Uma instância em que o cinema também penetrou, interferiu, modernizou, recriou.

Analogamente, ainda na primeira metade do século XIX, o âmbito profissional das Artes Visuais se limitava

aos pintores, escultores, retratistas, um domínio que sofreu um abalo com o advento da fotografia (1838-39), causando um verdadeiro foco de conflito entre os artistas e intelectuais. Homens como Baudelaire repudiaram de imediato o novo invento alegando que, além de ser antiestético desempregaria muitos pintores e retratistas renomados.⁹² O tempo provou que Baudelaire se equivocara, a fotografia abriu novas perspectivas no mercado da arte visual como também gerou novos empregos, enquanto os bons pintores continuaram em atividade. Foi com o surgimento do cinema que as atividades visuais ganharam um forte impulso, ampliando e criando ainda mais novos profissionais.

Pode-se dizer que a essência técnica do cinema já traz em si uma articulação da divisão do trabalho (ótica, química e mecânica), que mais tarde atingiria níveis mais complexos. Diretamente: roteiristas, iluminadores, cenógrafos, operadores de câmeras, editores, cartunistas. Indiretamente ele também criou outras atividades, resultando num complexo conglomerado de profissionais especializados.⁹³ Essa divisão técnica do trabalho subjacente ao cinema, atingiu as grandes cidades brasileiras ainda no princípio do século. Se no início a operação técnica de controle do cinematógrafo se limitava aos proprietários ou um auxiliar, paulatinamente essas operações simples foram substituídas por operadores especializados com amplo domínio da técnica para reproduzir sessões de cinema em qualquer espaço físico. Contudo, nos limitaremos às atividades desen-

volvidas nos primórdios do cinema, uma vez que a primeira escola de cinema do Brasil só foi aberta a partir dos anos 30, com a abertura da Cinédia (grande estúdio no modelo hollywoodiano).⁹⁴

O cinema aproveitou a incursão no mercado de trabalho de atividades mais simples como os bilheteiros, porteiros, seguranças, pipoqueiros, operadores de projetores etc. Aspecto que podemos ver nesse pequeno anúncio do “Jornal Pequeno”:

EMPREGOS CINE-TEATRO IMPERATRIZ

Precisamos urgentemente de músicos para acompanharem as sessões do cinematógrafo. Procurar Sr. Alfredo Cordova, Rua da Imperatriz; nº 17.⁹⁵

É importante lembrar que os músicos tiveram um papel importante na animação do cinema mudo, atividade interrompida com o advento do filme sonorizado (1927). Outra atividade profissional que se ampliou, com o advento do cinema, foi o setor gráfico, exemplo que podemos ver nesse pequeno anúncio:

SERVIÇOS GRÁFICOS” GRÁFICA SÃO LEOPOLDO - Precisa-se urgentemente de desenhista para trabalharem com cartazes de cinematógrafos. Paga-se bem.⁹⁶

Este pequeno anúncio publicado na revista pernambucana “Cinema” também registrou as mudanças:

ATENDE-SE SERVIÇOS GRÁFICOS EMPRE-
ZA UNITED A LÍDER DA PROPAGANDA
PUBLICIDADE PLÇAS LUMINOSAS CARTAZES
DESENHOS CLICHÊS
RECLAME DE VIDROS
NÃO TOME COMPROMISSO ANTES DE OBSER-
VAR NOSSOS PREÇOS
PRAÇA DA INDEPENDÊNCIA.⁹⁷

O serviço gráfico terá uma função fundamental nos primórdios do cinema. A criação dos cartazes, dos bilhetes e dos panfletos cativou ainda mais o público, deixando-o seduzido pela ilustração e pelos efeitos visuais.

Outra atividade que se ampliou com o surgimento do cinema foram os meios de comunicação, sobretudo, jornais e revistas. No caso do Recife, é a partir do 1905 que os jornais abrem seus espaços para anunciar os horários e as atrações das salas de cinematógrafos da cidade. Enquanto, nos anos 20, surgiram as revistas especializadas em cinema (“Cinearte”, “Cinema, Paramonth” e ‘Cinema Pathé’), as duas últimas eram produzidas no Recife. Assim como surgiria mais adiante as propagandas comerciais nos cinejornais. Enfim, o cinema criou um novo mercado profissional na cidade, e um dos fortes exemplos é o fato de alguns técnicos cinematográficos que trabalhavam nas produtoras locais se dirigirem para o centro-sul, logo após o fechamento das produtoras pernambucanas, onde foram aproveitados profissionalmente.⁹⁸

SEQUÊNCIA VII

Quando se fala em cinema, fala-se também numa forma de veículo perfeitamente manipulável, suscetível de controle e intervenção. Um veículo portador de discurso e capaz de mistificar e destronar qualquer ideia, fato ou personalidade. Aspecto que merece um maior aprofundamento, entretanto nos limitaremos às proposições fundantes da nossa investigação, neste caso, as novas relações e práticas políticas de uso do cinema como propaganda política de seus projetos de governos e ideologias legitimadoras.

O uso da imagem cinematográfica como propaganda política foi primeiramente estruturada no período Guilhermino. Notícias em defesa da cultura germânica era veiculada constantemente pelo governo da Alemanha na primeira década do século, entretanto, foi durante a Primeira Guerra Mundial que ele ganha mais “status”. Mas, foi o cinema soviético que o aperfeiçoou. Filmes de propaganda política foram frequentemente produzidos durante o processo de descolonização Afro-asiático. Neste sentido, o cinema foi um mecanismo que serviu aos propósitos dos homens de Estado que tinham consciência do poder de persuasão e convencimento das imagens cinematográficas.

Pessoalmente admirador do cinematógrafo, o Presidente Rodrigues Alves foi o primeiro chefe de Estado brasileiro a utilizar o cinema como propaganda política:

O Cine fluminense apresentará no cine jornal a grande parada militar presidida pelo Presidente Rodrigues Alves¹⁰¹

Essa crônica se refere ao projeto de modernização do Rio de Janeiro do Governo Rodrigues Alves:

O cinematógrafo Botafogo exibirá durante toda semana as obras de urbanização da cidade. Com cenas reais do excelentíssimo Presidente Rodrigues Alves e o Prefeito da capital, Pereira Passos acompanhando os andamentos das obras.¹⁰²

Entretanto, é no Governo de Hermes da Fonseca (1910-14) que a máquina do Governo Federal usará com mais empenho o cinema como propaganda política:

DERBY ELETRICO

158 - Rua do Lavradio - 158. Entrada franca durante toda semana. Inauguração do cinematógrafo com vistas do Brasil, adequada a comemoração do 14 de julho francês, o Presidente Brasileiro Hermes da Fonseca passou em revista as tropas ao lado do Presidente francês.¹⁰³

O grande passo, no sentido de instituir o cinema como propaganda política, foi a criação do Serviço de Fotografias e Cinematografia da comissão de linhas telegráficas e estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, mais precisamente a comissão Rondon. O depoimento do Capitão Luiz

Thomas Reis, responsável pelo serviço de imagem da comissão Rondon:

A Arqueologia ainda não afirmou nada de positivo quanto às origens do homem primitivo americano. Se o homem americano emigrado em épocas mui (Sic) remotas de outros continentes ou se ele é autóctone, tendo, portanto, provindo de geração espontânea na própria América, - ainda não se sabe claramente. O nosso filme vem mostrar conforme os estudos feitos pela etnografia, essas raças que ainda existem como na era neolítica, conforme pode atestar nossos filmes.¹⁰⁴

É interessante o depoimento do cinegrafista de Rondon, como ressaltava sutilmente as ideias nacionalistas etnoculturais da época.¹⁰⁵ Todavia, foi durante o Estado Novo de Vargas (1937), com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que o Governo Federal instituiu o Cinema e o Rádio como veículo responsável pela imagem do próprio Governo. Propagandas estatais veiculadas a partir dos cinejornais produzidos no âmbito do DIP.

A introdução dos cinejornais na cidade do Recife ocorre aproximadamente entre 1908 e 1909, como podemos constatar nessa crônica publicada pelo “Jornal do Recife” em fevereiro de 1909, onde o destaque era o funeral do Presidente Afonso Pena:

INFORME CERIMONIAL

Informa que será exibido a fita do funeral do Sr. Presidente da República Afonso Pena. Sessões a partir das 18: horas. 1\$000 por cadeira.¹⁰⁶

Informes necrológicos como esse continuaram a ser exibidos nas telas pernambucanas. Ainda havia os noticiários da Primeira Grande Guerra Mundial que chegavam à cidade através dos grandes jornais e do cinema (noticiários), conforme podemos ver num anúncio publicado no jornal “O Domingo”:

CINE-HELVÉRT

Chama a atenção para as exibições dos informes do “front” ocidental. Vejam a participação dos brasileiros como grupo de apoio logístico.”
Sessões as 18: horas, 20: horas e 21: horas.
1\$000 por cadeira.¹⁰⁷

Embora o hábito da exibição dos cines-jornais só ocorreu em todo país nos anos 10 do século passado, o Recife só exibirá suas imagens a partir de 1917, com a criação da Companhia Cine-Pernambuco, pelos irmãos Falangoias. Aspectos que podemos ver neste anúncio do “Jornal O Jaboatonense”:

O Cine-Jaboatão exibirá hoje uma fita produzida pela companhia cinematográfica pernambucana das vistas do Recife. Suas ruas suas pontes, seus rios e toda cadeia comercial.¹⁰⁸

É no Governo de Sérgio Loreto que o cinema será habilmente utilizado como veículo de propaganda política, sobretudo nas cidades do interior, consolidando suas ideias nos antigos distritos políticos das elites que lhe auxiliavam. Assunto que podemos ver nesse anúncio do “Jornal Diário de Arcoverde” de abril de 1924:

FILME PERNAMBUCANO

Cine Arco-Dourado exhibirá na próxima semana a grande obra de higiene e urbanização de Recife comandada pelo Dr. Presidente do Estado Sérgio Loreto.¹⁰⁹

O pequeno anúncio procura legitimar o projeto de urbanização que ocorre na cidade do Recife, aliás, o rosto da cidade não era prioridade, mas as obras. As palavras higiene e urbanização tomavam forma dentro do imaginário da modernização das elites brasileiras desse período. Civilizar, limpar, higienizar, modernizar, urbanizar eram vocábulos clichês frequentes nos discursos do Secretário de Obras e Saneamento do Governo de Sérgio Loreto, Dr. Amaury de Medeiros.^{4*}

Considerado duro e impopular pela população mais humilde instalada nas partes desassistidas capital, setor mais atingido pelas intervenções de desalojamento e de desmoronamento de suas moradias, o povo protestava, en-

4 * RESENDE, Antônio Paulo Morais. (Des)encantos Modernos: História da Cidade do Recife, na década de vinte. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de História da Universidade de São Paulo. 1992, p. 78-79.

quanto Sérgio Loreto exibia filmes de propaganda do seu projeto de modernização nas grandes cidades do interior do Estado, exemplo que podemos ver no “Jornal de Caruaru” de 1923:

CINE-CARUARU

Estão abertas as entradas de graça para se ver as obras do Palácio da Justiça, obras sanitárias na cidade do Recife na gestão do Dr. Sérgio Loreto.¹¹⁰

Percebe-se nitidamente que se trata de um filme que veicula a propaganda do governo, não sabemos de fato se as entradas eram franqueadas pelo Governo ou por algum cacique político local, o que podemos detectar de fato, foi o uso frequente do cinema como tentativa de construir um discurso legitimador do processo de modernização articulado pelo Governo de Sérgio Loreto.

O uso do cinema como veículo de propaganda política, continuou por todo país. Ele fez parte dos novos horizontes do avanço técnico dos meios de comunicação. Pode-se dizer que foi essa nova prática política que deu origem aos informes dos Governos pela televisão nos dias atuais. Cinicamente chamados de “informes de utilidades públicas.

CENA 2 – NOVAS RELAÇÕES DE COMÉRCIO E MERCADO (PLANO MÉDIO E PRIMEIRO PLANO)

Essa última parte do trabalho foi construída no intuito de compreendermos como o advento do cinematógrafo criou novas relações de comércio e de mercado. E com isso ocorreu no Brasil uma nova prática que pouco teve haver com a chamada “regra do jogo” onde a lei fundamental é da “oferta” e da “procura”. Desse modo tentaremos provar que o Brasil teve seu mercado cinematográfico conquistado pelos agentes interessados no lucro rápido e no controle do setor exibidor nacional. Processo lento e sutil que mutilou a incipiente atividade cinematográfica brasileira,¹¹¹ inclusive as produtoras pernambucanas da década de vinte, convencionalmente conhecidas como “ciclo do cinema pioneiro pernambucano.”*

É importante deixar claro que não temos a intenção de contar uma outra história do “ciclo pioneiro do cinema recifense”, mas tentar construir uma versão que possibilite um maior entendimento do insucesso do cinema brasileiro de um modo geral. Uma versão que não assuma um tom saudosista ou muito menos uma crítica radical, porém

* RESENDE, Antônio Paulo Morais. (Des)encantos Modernos: História da Cidade do Recife, na década de vinte. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de História da Universidade de São Paulo. 1992, p. 78-79.

uma versão que atue como um fio condutor dentro dessa teia emaranhada que foi e continua sendo o mercado cinematográfico brasileiro, pois entendemos que a explicação nacional do fracasso das produtoras locais só pode ser devidamente compreendida dentro destas questões.

Significativamente, o cinematógrafo tornou-se uma força no setor de entretenimento logo após seu lançamento ainda na Europa. Empresas como a Pathé Film, Meliés Films, Gaumont, entre outras, criaram e controlaram o mercado das imagens.¹¹¹ Todavia, foi nos Estados Unidos que o cinema foi incorporado ao setor industrial, nas primeiras décadas do século. Cidades como Chicago, Detroit e New York, núcleos de grandes densidades demográficas, já contavam com mais de dez mil salas de exibições por volta de 1911, e uma receita avaliada em 500 milhões de dólares.¹¹² Um fenômeno que logo suscitou o interesse dos grandes bancos e dos agentes financeiros da época.

A ascensão do cinema na área de diversão e lazer expandiu ainda mais a incipiente indústria cultural massificada por toda Europa, no entanto é em Hollywood que sua força se fortalecerá. A garantia do sol o ano inteiro, elemento importante nas filmagens, o rápido povoamento impulsionado pela corrida do ouro, as escavações de petróleo e instalação da grande ferrovia “Los Angeles-pacific” criaram possibilidades mais seguras para os caçadores de imagens simularem em plena Califórnia cenários como o

deserto do Saara, os Mares do Sul, Cânions e Grandes Montanhas, adequadas para os filmes de aventuras.

Fundada sob o espírito aventureiro, Hollywood sofrerá um processo de crescimento a partir da primeira Guerra Mundial, da qual participara indiretamente produzindo filmes a pedido do Governo, para justificar a inserção dos Estados Unidos no conflito europeu. Desse modo o cinema se consolida como indústria cinematográfica nos anos 20 do século XX, atividade que será logo controlada pelos grandes estúdios e pelo Sindicato Patronal da Associação dos Exibidores (Exhibitor Association).¹¹³ Este fato marcaria uma forte luta pelo domínio dos setores exibidores e distribuidores espalhados em toda parte do mundo.

Desarticulado entre os representantes e os distribuidores das empresas estrangeiras e do setor exibidor brasileiro, os produtores brasileiros serão levados, à revelia, a entrarem na chamada guerra pelo controle do mercado cinematográfico nacional, como ocorria na Europa.

Enquanto lá fora o cinema se estruturava num rentável negócio, aqui no Brasil o setor de produção se limitava a corajosas e individuais empreitadas, como foi o caso do primeiro filme “Pousado - os estranguladores” - de Antonio Leal e Pascoal Segreto em 1908, sendo logo censurado pelas autoridades após sua primeira exibição.¹¹⁴ Sujeito ao controle e à fiscalização das autoridades, o setor de produção ainda conseguiu produzir um número bastante expressivo de filmes brasileiros, um total aproximado de 120 entre

1911 a 1914, produção que entraria para a historiografia cinematográfica brasileira como “Bela Época do cinema nacional.”¹¹⁵

Nada impedia que o setor distribuidor do mercado nacional se incorporasse ao esquema de representante das produtoras e distribuidoras estrangeiras, fenômeno que já se reproduzira na Europa com o avanço dos filmes norte-americanos.

A chamada “Guerra dos exibidores, distribuidores e produtores” no Brasil, ganhou logo cedo espaços nos jornais, a partir de 1911. Distribuidores e importadores de fitas estrangeiras como Francisco Serrador, Staffa, Stamile e mais tarde Matarazo, eram frequentemente denunciados nos jornais pelos proprietários das salas exibidoras de deterem e monopolizarem os filmes estrangeiros. Essa prática levava à falência muitos donos de cinemas.¹¹⁶

As práticas monopolistas foram comuns também na produção do cinema, o que, sem dúvida, condicionaria a preferência dos espectadores pelas produções estrangeiras até os nossos dias.

A reclamação de um exibidor de uma cidade do interior pernambucano nos mostra a força desse monopólio e conseqüências da nova prática de mercado:

CINE-LIMOEIRO

Frutos dos altos preços, as fitas
Estrangeiras vêm sofrendo frequentemente quiça ma-
joração nos aluguéis. Afim de assegurar a qualidade

do cinematógrafo, seremos obrigados a lastrear-lo no preço das entradas, uma vez que não foi possível o acordo com os alugadores das fitas.¹¹⁷

Não é preciso se deter muito. A nota citada tem como objetivo esclarecer a majoração dos ingressos e levantar um foco de denúncia da prática monopolista dos alugadores de filmes. Ela nos esclarece um pouco da falta de controle e fiscalização do Estado no setor. Isso nos mostra a plena liberdade que esses agentes empresariais tinham para agir. Uma vez detendo o monopólio das fitas, era fácil controlar as salas exibidoras. Essa prática monopolista se estendeu por todo país na conquista das salas exibidoras, prática comercial que podemos verificar nesta crônica do Jornal Carioca “Gazeta de Notícias”, de 09/05/1912, reproduzida por Vicente de Paula Araújo:

São vendidos os cinemas da Rio Branco. Revele na a notícia que a Cia Cinematográfica, com sede em São Pau, adquirira os cinemas Avenida Pathé por 600 e 280 Contos de Réis; respectivamente. Pouco mais tarde o Odeon entrou também na transação: A empresa Zambelli e Cias tendo vendido o Cinema Odeon, de sua propriedade a ela Cinematográfica Brasileiras penhorada agradece ao respeitável público a preferência com o qual tem horado, a espera que a sua digna sucessora lhe mereça o mesmo valioso apoio e preferência.¹¹⁸

Sob o efeito das novas práticas do monopólio, acentuamos outra crônica publicada no mesmo jornal em 12/05/1912:

TRUST DOS CINEMATÓGRAFOS

Jacomó Rosário foi procurado pela Empresa Compradora e importadora e pediu 2 mil contos pelo cinema Parisiense. Os capitalistas recusaram assustados:

- Mas é uma importância extraordinária que o Sr. quer!
- Quero dois mil contos. Metade para mim e metade para repartir com os empregados do Parisiense.¹¹⁹

O historiador Vicente Paula de Araújo nos conta que o Cine Parisiense não foi comprado pelo Trust, porém não teve a mesma sorte o proprietário do Cine Jaboatonense, conforme a nota publicada no Jornal “O Imparcial”:

O proprietário do Cine-Jaboatonense esclarece que a sala exibidora não mais funcionará devido aos altos custos dos alugueis das fitas.¹²⁰

A verdadeira luz da prática monopolista do setor cinematográfico brasileiro, só mostrou seus sinais com a fundação da Companhia Brasileira Cinematográfica dirigida por Francisco Serrador. Empresa Monopolista, como podemos constatar nesta crônica do Jornal Gazeta de Notícias publicada em 1912:

Cia cinematográfica sede em São Paulo. Brasil.
Capital realizado 4.000:000\$000.

Juros anuais a 8% resgatáveis no prazo de cinco anos.
Tipo de emissão; 93%.
SÃO PAULO, 25 DE MARÇO DE 1912.

Os Diretores: Dr. Antônio Candido de Camargo; Presidente Antonio Bittencourt; Gerente - Francisco Serrador! Tesoureiro - Leonidas Moreira; Corretor oficial. Sociedade Anônima fundada em 29 de junho de 1911 por Assembleia Geral. Seu capital era de 2.000:000\$000 foi elevado para 4.000:000\$000.¹²¹

Trata-se da primeira experiência de organização do setor cinematográfico no Brasil. O volume de capital envolvido nesse empreendimento nos indica incipiente organização monopolista no setor dessa época:

A Cia dispõe de importantíssimos estabelecimentos cinematográficos na capital federal: Avenide Odeon, Iris Bijou, Rádio, Teatro Rio Branco, Pavilhão dos Campos Elísios, Samart Ideal e Teatro Colombo. Em São Paulo: Teatro Guarani e Coliseu Santista em Sant Cinema Comércio em Belo Horizonte, Cinema Polytheama Juiz de Fora, Cinema Edem em Niterói além de outros sem importância. A Cia possui ainda importante fonte de renda, qual seja do aluguel de fitas, cujo o movimento vem dos sete milhões de metragens que está em circulação entre o extremo Norte e o extremo Sul do Brasil.¹²²

É interessante a fala de Francisco Serrador, ao mesmo Jornal em entrevista em 15 de maio do mesmo ano, onde o repórter indaga sobre o truste no cinema e o futuro das fitas brasileiras:

Vendidos os Cinemas da Avenida Rio Branco? O truste dos cinematógrafos e as transações se ultimam?

E as fitas nacionais a Companhia as exhibirá?

- Também [responde Francisco Serrador) mas a Cia procurará fitas com a mesma perfeição das estrangeiras.¹²³

É possível detectar na fala desse empresário o futuro do cinema brasileiro. Esta desculpa de que as fitas nacionais não tinham «perfeição técnica». Tornou-se um eterno e permanente pretexto dos distribuidores e exibidores para manterem os lucros descontrolados das fitas estrangeiras. Eles temiam o controle das receitas das bilheterias pelos produtores e cineastas brasileiros. A própria fala do Francisco Serrador nos dá fortes pistas neste sentido:

Das fitas nacionais, serão tirados aspectos, vistas das capitais, cidades e pontos pitorescos e importante dos Estados para serem mostrados no Estrangeiro. Contribuindo assim para uma excelente propaganda par ao nosso país.¹²⁴

As últimas palavras a respeito do papel do filme nacional extraídas da entrevista, ganham uma forma profética. Não houvesse ele cedido esta entrevista em 1912, diríamos que suas palavras estão em consonância com os discursos dos agentes das empresas distribuidoras e exibidoras atuais.

A companhia de Francisco Serrador e o jogo das novas relações de mercado de práticas monopolistas logo atin-

giram o Recife, como podemos verificar nesta nota anúncio publicada no Diário de Pernambuco:

Companhia Cinematográfica Brasileira.
Sede: São Paulo
Sucursal: Rio de Janeiro
Agencia Geral para todos os Estados do Norte.
Pernambuco - Rua Duque de Caxias.

A Companhia Cinematográfica Brasileira que abriu desde outubro do ano passado, agência geral para todo os Estados do Norte em Pernambuco e tem conquistado a favor de todos os principais estabelecimentos da capital, arredores e cidades do Estado.¹²⁵

Trata-se da mesma empresa fundada em São Paulo. O anúncio nos mostra a força e a extensão do controle exercido pela empresa tanto das salas exibidoras quanto das empresas estrangeiras de filmes:

Ela conta hoje com mais de trinta cinemas com seus regulares fregueses em Amaragi, Arruda, Barreiros, Bezerros, Camaragibe, Caruaru, Casa Amarela, Cateende, Escada, Feitosa, Floresta dos Leões, Freixeira, Garanhuns, Goyana, Gravatá, Ilha do Pina, Ilha das Flores. Jaboatão [...]Seu 'Stok' enorme proveniente das três casas cinematográficas da capital Federal, Avenida Odeon, Pathé, Propriedade da Companhia, Permitilhe fornece três cinemas na mesma cidade sem se meter em concorrência. A Companhia é agente exclusivo para todos os Estados do Brasil, direito das fábricas francesas, Gramon Pathé, com suas múltiplas marcas 'film' d'Art Italiana, Amerikan Kinema, Valettâ, Vadia, etc. etc. e etc.¹²⁶

O interessante é que nenhum estudioso de cinema da região não tenha percebido a presença desse monopólio instalado na cidade do Recife já em 1917. Com mais atenção teriam percebido a guerra” surda entre os distribuidores, produtores e exibidores estendida ao mercado exibidor pernambucano, levando o setor local a situação de refém das práticas e dos esquemas monopolistas do setor.

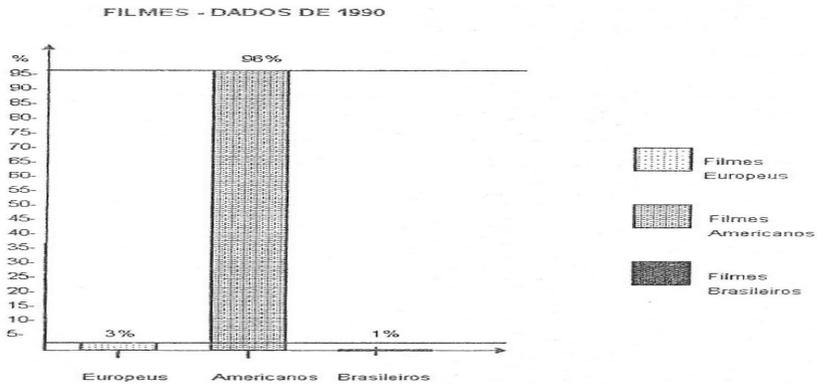
Um outro aspecto em relação a essa nova prática de mercado, introduzida pelo cinema, foi o aproveitamento de alguns veículos de comunicação da época, como o jornal, a revista e as propagandas de panfletos. Veículos que influenciaram na recepção favorável do público brasileiro pelos filmes estrangeiros, sobretudo, as revistas especializadas em cinemas que surgiram nos anos 20.

Criada em 1910 e financiada pelos empresários cinematográficos de Hollywood, a revista “Photoplay” (voltada para o cinema), terá sua similar no Brasil pelo nome de “Cinearte”, que se ocupará de difundir o Star-system Hollywoodiano. Voltadas abertamente para a divulgação dos filmes americanos, dando pouca atenção aos filmes brasileiros. Um dos exemplos é esse hostil e excludente artigo publicado pela Cinearte de 11 de dezembro de 1926, p. 28; pelo crítico de cinema Paulo Wanderley:

Fazer um bom filme no Brasil deve ser um ato de purificação ele nossa realidade através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela. O nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos

bonitos, nossa natureza [...] Nada de documentário, pois não há controle total sobre o que se mostra, e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio como o norte-americano, com seus interiores bem decorados e habitados por gentes simpáticas.

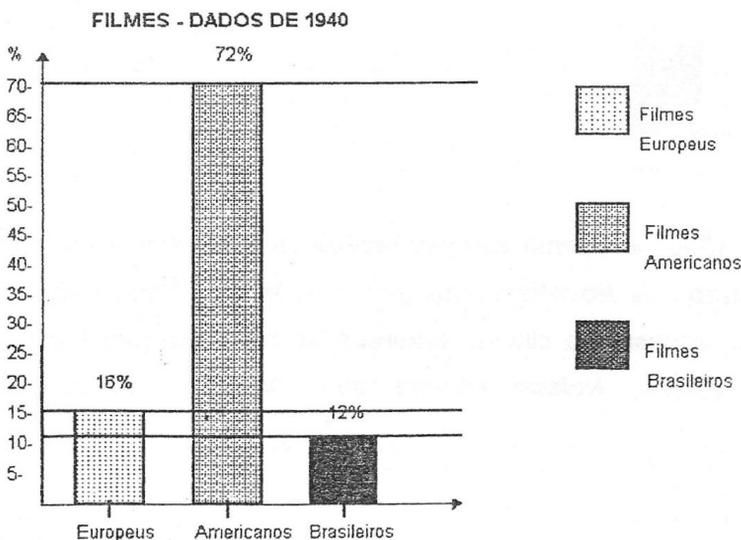
Não é preciso se aprofundar na leitura do artigo para perceber o teor conservador e elitista do autor. Esse artigo nos mostra a recepção e absorção do público brasileiro dos filmes estrangeiros. Comentários como esses ocupavam frequentemente as colunas das revistas voltadas para as artes cinematográficas. Aspectos também reproduzidos pela revista mensal "Cinema" e o Jornal "Cinema Pathé», publicados no Recife dos anos 20 do século XX.



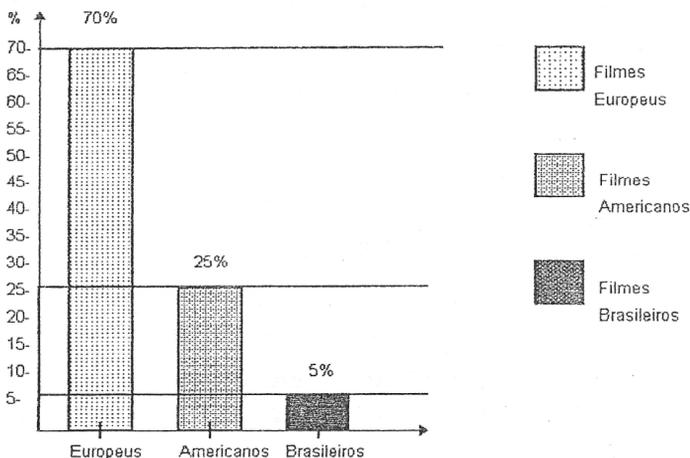
Diante dos fatos, achamos importante fazer uma rápida incursão nos principais jornais da cidade, especificamente nos anúncios dos cinemas, para demonstrarmos o deslocamento dos filmes europeus e brasileiros em detri-

mento do jogo monopolista das produtoras norte-americanas.

Um rápido olhar nos anúncios de jornais da época nos mostra a força da guerra pelo controle entre representantes dos filmes estrangeiros e nacionais. Os gráficos estatísticos do mercado exibidor brasileiro podem nos mostrar em parte as razões do “insucesso” do cinema nacional. Conforme os dados de 1910, pode-se ver o franco domínio dos filmes europeus. Enquanto os filmes americanos se mostravam em ascendência, os filmes brasileiros só conseguiram garantir 5% no mercado exibidor, pois faltava interesse dos distribuidores com relação à divulgação das fitas produzidas no Brasil.



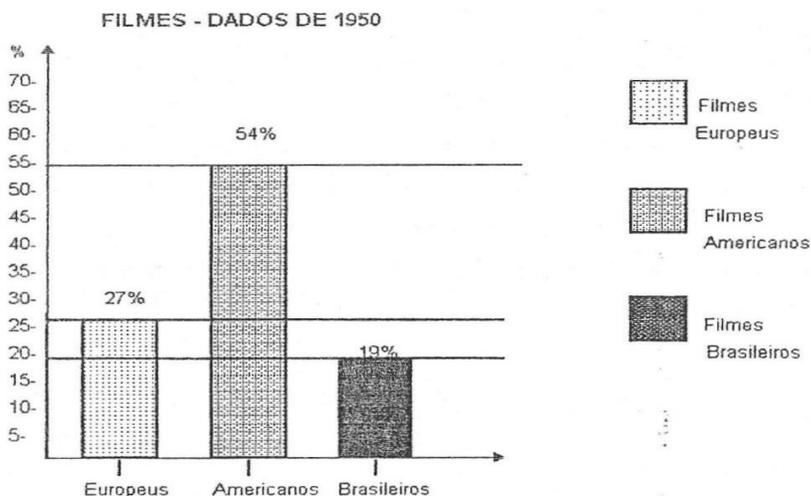
FILMES - DADOS DE 1910



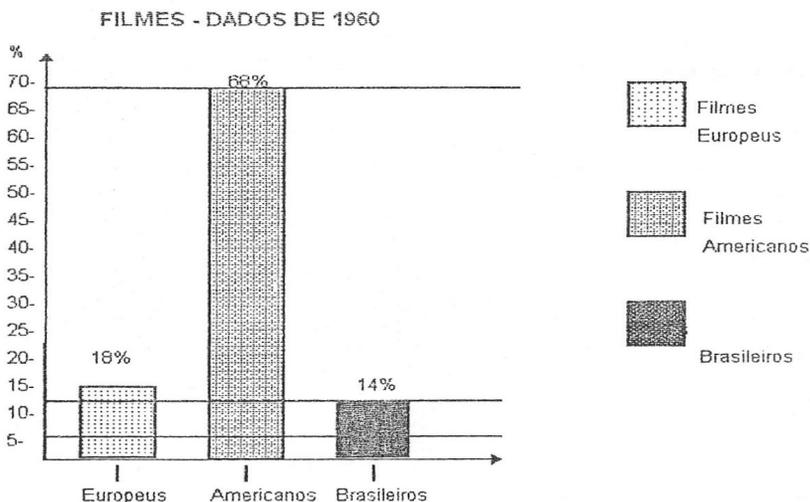
Já nos dados de 1920 a situação se modifica. Os filmes europeus que dominavam em 70% o mercado antes da Primeira Guerra Mundial cai para 25%, enquanto os filmes americanos ascendiam para 25%, um fato que pode ser explicado a partir da consolidação da indústria cinematográfica norte-americana nesse mesmo período. Já os filmes brasileiros atingiram a margem dos 10%, isso por se tratar de um período de intensas produções regionais, inclusive o ciclo cinematográfico do Recife.

Nos dados de 1940, o cinema europeu se mostra em queda, enquanto os filmes americanos se consolidavam nos limites do monopólio do mercado interno. A década de 1940 é o marco do apogeu de Hollywood como a meca do cinema mundial. Nesse período, as receitas provindas das bilheteria só perdiam para o setor bélico. Década também

de grandes produções como “E o vento Levou”, “ Cidadão Kane”, “Casablanca”, “ O Grande Ditador” e tantos outros. Já os filmes nacionais recebem um significativo fôlego do Governo Getulista (efeitos publicitários) e criavam-se grandes estúdios: Cinédia, Atlântida e a Vera Cruz. Um sonho que logo se tornou um pesadelo de débitos e falência. O fim de uma era do cinema brasileiro, no modelo dos grandes estúdios de Hollywood.

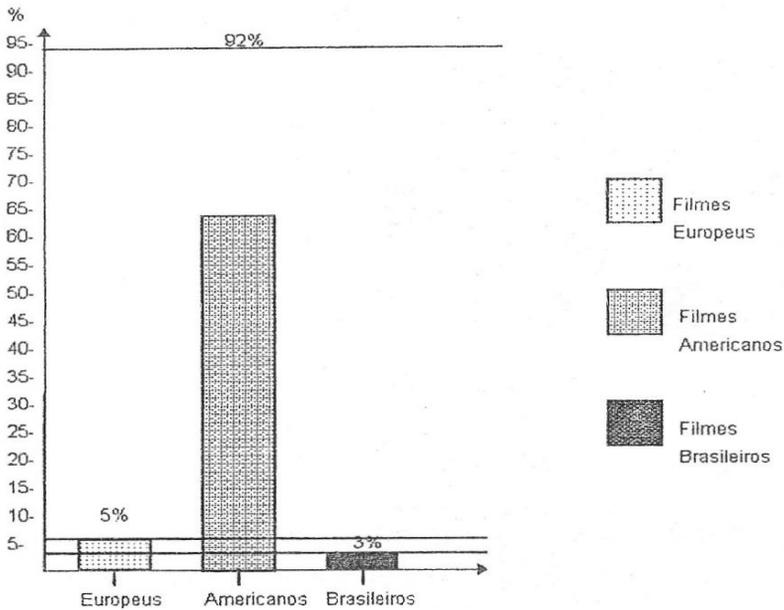


No cenário de 1950, o cinema europeu recebe um novo impulso por conta do neorrealismo italiano e da Nouvelle Vague francesa. Mas os filmes americanos continuaram em alta, enquanto o cinema brasileiro se revitaliza com o Cinema Novo de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e tantos outros vanguardistas.



É a partir dos anos 60 que a hegemonia do cinema americano fica ameaçada pelos filmes europeus e nacionais, fato que só é possível compreender analisando os reflexos políticos da época (processo de descolonização, reformas de bases, etc.). Tanto a Nouvelle Vague quanto os filmes militantes dos cineastas novistas estavam na moda. Ascendência interrompida pelo movimento político militar de 1964.

FILMES - DADOS DE 1970



A partir de 1970, já se contava com o surgimento dos filmes marginais, no auge do regime militar e da censura no meio das artes e da comunicação, tanto os filmes europeus como os brasileiros sofreram uma retração, enquanto os americanos cresceram e se multiplicaram no mercado. O mesmo ocorreu nos anos 80, quando a fraca produção nacional e o domínio dos filmes americanos no mercado europeu refletiram negativamente no mercado brasileiro.



No entanto nos anos 90 que ocorrerá literalmente a “morte do cinema” brasileiro com o fechamento da Embrafilme, empresa nacional responsável pela distribuição dos filmes brasileiros, pelo Governo Collor.

Ainda dentro dessa argumentação, a respeito das novas relações de comércio e mercado, abrimos aqui um breve parêntese para compreendemos as ações estatais dentro dessas novas práticas”^{6*}

A “guerra silenciosa” pelo controle do mercado exibidor brasileiro, da qual as maiores vítimas foram as produções nacionais, esteve sob o comando, por muito tempo, das empresas distribuidoras estrangeiras. Um fato que só começou a mudar com o decreto lei 21§40 de 4 de abril de 1932, onde o Governo provisório de Getúlio dá o primeiro passo no sentido de proteger o mercado e as produções

^{6*} Dados pesquisado dos principais jornais das respectivas épocas (Jornal do Comércio, Jornal do Recife, Diário de Pernambuco, etc.)

brasileiras.¹²⁷ Contudo, foi durante o Estado Novo, com a criação do DIP, Departamento de Imprensa, que o controle e fiscalização assumiu proporções políticas-ideológicas.¹²⁸ Assim como ocorreu na Itália fascista e na Alemanha Nazista, o governo brasileiro também usará o cinema como veículo para construir sua imagem. Enquanto isso, a fiscalização das receitas ficava sem um efetivo controle.

Pressionado pelos cineastas e produtores brasileiros a partir dos discussões levantados nos congressos sobre o cinema nacional organizado nos anos 50 e 60 do século XX,¹²⁹ o Governo procurou elaborar uma legislação específica a partir da criação do Instituto Nacional do Cinema (I.N.C.), em 1966.

A primeira medida do INC., no intuito de proteger o cinema brasileiro, foi a resolução nº 1, de 01 de março de 1967, que fixava normas para financiar filmes nacionais.¹³⁰ Um significativo passo para o que viria a seguir. A resolução nº 4, de 12 de maio de 1967, que tinha como pretensão reservar um espaço no setor exibidor às fitas brasileiras.¹³¹ Entretanto, a resolução nunca foi cumprida. O maior passo dado pelo INC, no intuito de controlar as receitas de arrecadação dos filmes exibidos no Brasil remetidos ao exterior, foi a resolução nº 20, de 08 de janeiro de 1968.¹³²

Enquanto a resolução nº 23, de 06 de agosto de 1968, instituía a obrigatoriedade do ingresso e o borderô padronizado.¹³³ Medidas de controle e fiscalização que também seriam acompanhados da resolução nº 94, de 20 de março

de 1974, que obrigavam todos cinemas a instalarem as máquinas registradoras e controladoras de roletas dos cinemas de todo país.¹³⁴ Cercados, os agentes empresariais transformaram o judiciário em mais um campo de suas batalhas. Um fato é certo, as resoluções instituídas pelo INC. Nunca foram devidamente cumpridas e fiscalizadas, em detrimento ao próprio desinteresse das autoridades brasileiras e a força política e econômica dos representantes das empresas distribuidoras instaladas no Brasil.

Como parte da guerra pelo mercado nacional, um dos poucos avanços que o Estado brasileiro pôde atingir foi a criação da Empresa Brasileira de Filmes através da resolução nº56, de 22 de abril de 1971, que assegurava a distribuição dos filmes brasileiros em todo Brasil.¹³⁵

Paralelamente, e pelas mesmas razões, a introdução das novas práticas de comércio e mercado no Brasil contou também com o despreparo e a frágil presença do Estado Brasileiro no setor. Como mencionamos antes, a fraca e dúbia intervenção do Governo no setor cinematográfico corroborou com a aglutinação do truste estrangeiro. Passivo e brando no que diz respeito a uma fiscalização mais efetiva das receitas, os governos foram sucessivamente eficientes no que dizia respeito aos conteúdos dos filmes, mas ineficientes no controle das receitas das bilheterias. Pode-se dizer que o Governo brasileiro permitiu, com sua inoperância, o domínio dos filmes estrangeiros no setor exibidor

nacional, comprometendo assim o futuro das produções brasileiras de um modo geral.

SEQUÊNCIA XIII

Consequência direta do processo de modernização que atingiu o país nas primeiras décadas do século, o advento do cinematógrafo criou novas práticas de comércio e mercado, que possibilitaram a proliferação das produções cinematográficas fora do eixo Rio-São Paulo nos anos vinte. Em Cataguases por Humberto Mauro, Amazonas por Silvino Santos, Pouso Alegre por Almeida Fleming, Campinas por João da Luz, Recife por Edson Chagas e Gentil Roiz e outros mais. Atividades que passariam à historiografia do cinema brasileiro como o período dos “ciclos regionais” no qual, particularmente, se insere o “ciclo do Recife”.

Antes de prosseguirmos, faz-se necessário abriremos outro parêntese; pois o intuito de tentar revisitar um pouco da trajetória das produtoras pernambucanas dos anos 20 do século XX, tem como propósito principal estabelecer um fio condutor que explique o “insucesso” das produtoras recifenses como um episódio a mais das novas práticas de mercado dentro das relações monopolistas.

Para se ter uma ideia dessas novas relações, enquanto em Hollywood Charles Chaplin, Mary Pickfords, Douglas Fairbanks e D.W. Griffith fundam a United Artists com um capital de um milhão de dólares,¹³⁶ Edson Chagas e Gentil

Roiz criavam a Aurora Film, com uma velha câmara inglesa comprada por 700 réis. Juntos lançariam o filme “Retribuição”, em 1925, no cinema Royal, alcançando o recorde de oito dias em cartaz. O interessante é que no opúsculo de Jota Soares (participante do ciclo do Recife) “História da Cinematografia Pernambucana”, ele comentou o sucesso do público e da cobertura da imprensa.¹³⁷ No entanto, verificando os jornais da época e encontramos poucas linhas a esse respeito, isso nos leva a suspeitar que o sucesso de bilheteria se explicou mais pelo aspecto da curiosidade do público recifense em ver a experiência local, da sua cidade, do que por outros fatores.

Enquanto o Governo Soviético financiava “outubro”, “A Greve” e “O Encouraçado Potemkin”, de Sergei Eisenstein; Roiz e Chagas produziam com seus próprios recursos o segundo filme da Aurora “Jurando Vingar” entre 1924-25. Contando com a participação de Almeri Steve e Barreto Junior. O filme se desenrolava entre as aventuras de mocinho e bandidos na procura de um antigo tesouro. 138 Um melodrama copiado do modelo hollywoodiano do gênero aventura. A escolha dessa temática fora proposital, pois trata-se de um gênero bem-sucedido nas bilheterias do mundo inteiro. Fórmula de sucesso garantido por astros já sagrados como Eddie Pollo, Max Linder e Francis Ford entre outros.

Esses filmes são parte de um acervo e memória histórica que servem para nos mostrar os costumes, a moda, os

hábitos enfim, um pouco do dia a dia da cidade¹³⁹ (A História do Cinema), assim como pode nos revelar as mudanças que estavam ocorrendo no Recife da época. Neste caso, o filme como uma fonte documental histórica.¹⁴⁰

Mais preocupados com o financiamento do próximo filme do que em ter consciência de que o cinema também seria utilizado nas novas relações de mercado como veículo de propaganda comercial, Chagas e Roiz filmam “Um Ato de Humanidade”, em 1927, com ajuda do laboratório Maciel, um conhecido fabricante da Garrafada do Sertão. A narrativa do filme se desenvolve a partir dos “milagres da cura” da própria garrafada.¹⁴¹ O filme não pagou seu custo. Outra obra marcada pelo happy-end.

Em 1925 era lançado, no grande esquema que envolvia mais de dez mil salas exibidoras, publicidade e crítica favorável nos Estados Unidos, o filme “O homem Mosca” (Safety Last) de Harold Loyd,¹⁴² enquanto no Recife, a Planeta Film lançava “Filho sem Mãe”, limitado no Cine Royal¹⁴³ sob a indiferença da imprensa local. Não havendo nenhum registro ou comentário da Imprensa na época.

A respeito da cobertura da Imprensa da época sobre as atividades das produtoras pernambucanas, Eduardo Duarte teceu interessantes comentários:

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, traz algumas notas sobre os filmes pernambucanos, apenas quando esses chegam ao Helvética. O Helvética é a segunda sala para dos pousados do ele/o, que estreavam 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, Jornal A Província e o Jornal do Comércio.¹⁴⁴

Se a imprensa local estava dividida, o que dizer das revistas especializadas em cinema de circulação nacional, Eduardo Duarte também nos mostra isso:

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 ideia de que, durante certo período, os cineastas locais trabalham de forma profissional, ou seja, não tem outro emprego a não ser o cinema.¹⁴⁵

Reparem como o autor revela o envolvimento dos agentes locais pelo desejo de fazer cinema. Nesse ponto a reprodução feita por Eduardo Duarte do desabafo de Pedro Um crítico local revela-nos o confuso cenário da imprensa em relação às produções locais:

Recife foi a maior decepção. Some-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 quarenta. Para dizer Jogo 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. Edson Chaga positivamente, é um desastre. Edson é um mau elemento para o nosso cinema. Pessoa que vem estragando todos os filmes da Symphatica Empresa Mauricéia. 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.¹⁴⁶

Como se pode ver, o propósito de nos determos neste assunto é tentar demonstrar que a imprensa não levava muito a sério os empreendimentos pernambucanos. De qualquer forma, não se pode negar as influências desses cronistas e a responsabilidade pela difusão e promoção dos filmes. Na verdade, não podia ser de outra forma, o que estava em jogo não era apenas algumas das opiniões recifenses ou querelas pessoais, mas urna mentalidade comercial bastante prática de capital concentrado iniciada em Hollywood com grandes financiamentos e a promoção de revistas especializadas, e isso, de algum modo, incorporou e estendeu-se aos interesses das distribuidoras brasileiras e, estrangeiras instaladas no país.

Pode-se dizer que a imprensa da época expressou, de certo modo, mais um campo de batalha da guerra pelo

controle do mercado. Basta ver esse pequeno anúncio de uma revista do Recife especializada em cinema:

REVISTA CINEMA
PUBLICADA NO RECIFE-PE. BRASIL. ANO 1, Nº2,
FAÇAM SUA ASSINATURA
TODO NOTICIÁRIO DE CINE. ORIGINAL E INÉ-
DITO. NOVIDADES DIRETO DE HOLLYWOOD E
NOVÀ YORK¹⁴⁷

É dentro desse cenário jornalístico desfavorável e estreito que será lançado em 1926, «História de uma Alma¹⁴⁸, Filme de temática religiosa que logo fracassou diante do grande sucesso “Em busca do Ouro”, de Charlie Chaplin, em cartaz na cidade no mesmo momento.

Dentro das acirradas confusões dos agentes pernambucanos, a “Aurora Film” e a “Liberdade Filme” lançaram “Aditar da Praia”, sob a direção de Gentil Raiz, Ary Severo, e Edson Chagas. Um melodrama que se desenvolvia a partir da volta de um jangadeiro. Outra temática local.¹⁴⁹ Considerado um dos melhores filmes do ciclo recifense pelos críticos da época, “Aitaré da praia” também foi um fracasso de público e bilheteria e, seguindo a mesma trilha de fracasso, foi lançado “Herói do Século Vinte”, uma comédia na mesma linha de produção de Mack Sennet,¹⁵⁰ antigo produtor de Chaplin. Uma confissão dos cineastas locais ele admiração pela escola norte-americana.

Dominado pela estética dos filmes americanos, seu mote principal era a narrativa onde o trinômio mocinho-vilão-mocinha,

fórmula que influenciou a estética dos pernambucanos, quanto a técnica, se deu nos improvisos e arranjos de última hora.¹⁵¹

Um ano após a morte do astro do cinema mudo Rodolfo Valentino, a “Aurora Filme” lançava “A Filha do Advogado” considerando a obra-prima do ciclo. Trata-se de um melodrama em alto estilo centrado na crítica de costumes.¹⁵² Considerado um belo filme com um final surpreendente. Uma película que nos mostra o amadurecimento profissional dos cineastas Pernambucanos. O ciclo não conseguiu superar a sua fase “doméstica”, a falta de recursos, a técnica precária e a falta de apoio no setor distribuidor e exibidor selaram a sorte da experiência dos pioneiros pernambucanos.

Um dos aspectos pouco comentados pelos estudiosos do ciclo, é a heterogeneidade dessas produtoras cinematográficas. Percebemos que o movimento não foi simultâneo e homogêneo como muitos imaginaram, algumas dessas produtoras foram extensões conflituosas de outras, ou de empreendimentos isolados.

Enquanto nos Estados Unidos a MGM, Warner, Metro, RKO entre outras, controlavam aproximadamente trinta mil cinemas, em Goiana, o Cine Polytheama, financiava “Sangue de Irmãos” (Goyana Filme) em 1926. Um filme policial de aventura copiado e realizado dentro do velho estilo Hollywoodiano do happyend. “Reveses” (Olinda filme), de 1927, seria também outra produção realizada fora do Recife.¹⁵³

“Dança Amor e Aventura” marcava a entrada em cena da Liberdade Filme e a estreia do ator Dustan Maciel.¹⁵⁴ O fato interessante desse filme é que ator Ari Severo e atriz Almeri Steve se casaram durante os filmes sob a pressão dos familiares da atriz que não via com “bons olhos” o fato dela se tornar uma artista. Quanto ao filme, trata-se de uma temática cigana, outro decalque copiado dos filmes americanos.

Em meio à guerra das patentes do cinema sonorizado entre as grandes produtoras americanas, a Warner Bros lança *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz) em 1929, sepultando a era dos filmes mudos.¹⁵⁵ Enquanto no Recife, insistindo no cinema mudo, a Spia Filme lançou o filme “O Destino das Rosas”. Obra inspirada numa peça teatral.¹⁵⁶ Outro lamentável fracasso de público e crítica.

“As Rosas de N. Senhora” foi lançado em meio à confusão e falência da Liberdade Filme. Apesar da crise, a Liberdade Filme realizou o seu último filme “No cenário da Vida” em 1930-31.¹⁵⁷ Enquanto o cinema falado estreou na cidade em maio de 1930, ironicamente no Teatro Santa Isabel.

Contudo, as últimas produções do ciclo do Recife “Um Rapaz de Valor” (1932), “Odisseia de Uma Vida” (1932-33) e “Audácia” (1933), realizados pela late Film, marcaram o fim de uma tumultuada e corajosa experiência cinematográfica em Pernambuco.¹⁵⁸ De certo modo, nesta sequência procuramos não cometer arbitrariedade na com-

paração dos lançamentos de filmes estrangeiros em relação aos produzidos pelo ciclo, mas, demonstrar o jogo do mercado desse período.

O ciclo de cinema do Recife foi um empreendimento isolado e movido a custos pessoais, rendeu entre 13 a 16 filmes, alguns inacabados, outros, hoje fragmentados, e poucos recuperados integralmente pela Embrafilme (*Aitaré da Praia, Dança, Amor e a Aventura, Reveses, Retribuição, A Filha do Advogado e Jurando Vingár*), aos cuidados da Cinemática da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), sob a responsabilidade ele cineasta Fernando Spencer.

Diante do que foi levantado, pode-se dizer que o “insucesso” das produtoras cinematográficas pernambucanas já estava marcado antes mesmo de suas existências. Não pelo destino ou qualquer outra força (teleológica, pessoal, etc.) mas por um fato racional, as novas relações comerciais de carta marcada, as práticas monopolistas. Enquanto os filmes locais se reduziram a exibição em dois cinemas (Royal e Polytheama) as grandes distribuidoras brasileiras representantes das produtoras estrangeiras já controlavam nos anos vinte mais de duas mil salas exibidoras no Brasil.¹⁵⁹ Daí percebe-se o sentido da frase do historiador Paulo Emílio de Moraes: A Trajetória do cinema brasileiro é um longo percurso dentro do subdesenvolvimento. Eis uma frase que expressa bem a história do cinema brasileiro da qual o ciclo do Recife foi apenas mais um episódio.

Enfim, não se pode deixar de reconhecer com justiça as figuras como Edson Chagas, Gentil Roiz, Ari Severo, Jota Soares, Dustan Maciel, Barreto Junior Almeri Steve, Gilda Fernandes e tantos outros que transgrediram os limites do sonho e da sedução. Produziram filmes numa região completamente desfavorável a esse tipo de atividade.

NOTAS

92. BENJAMIN, Walter. Op.Cit., p.112.
93. PHILL, David. **Cinema, Arte e Indústria**. Biblioteca Grandes Temas. Perspectivas da Arte Cinematográfica. Lisboa: Salvat. S/A, 1979, p.26- 27.
94. GALVÃO, Maria Rita. Op.Cit., p.40.
95. Empregos. in: "Jornal Pequeno". Recife: s/ano, nº 87. Setembro 1977, p.4.
96. Serviços Gráficos. Cinema. Recife: Ano 1, nº 11, novembro 1927.
97. Atende-se Serviços Gráficos. Cinema. Recife: Ano 1, nº 12. Dezembro, 1927.
98. DUSTAN, Maciel. Unidos Venceremos. Como e r a Feito um Roteiro Cinematográfico na Década de 20. Recife: CEPE, 1988, p.s/n.
99. GALVÃO, Maria Rita. Op.Cit., p.302-304.
100. CASTRO, Flávio. **O Imaginário no Cinema**. São Paulo: Cultrix, 1989, p.83-87.

101. ANDERSON, Rudmar. **Cronologia Cinematográfica Brasileira (1990- 1930)**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987, P.18-20.
102. NORONHA, Jurandyr. **No Tempo da Manivela**. Rio de Janeiro: Editora Brasil América, 1987, p.36.
103. ID..., IBID, P.42
104. ID..; IBID, p. 46
105. NEEDELL, Jlefrey. **A Bela Época Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, passim.
106. Informe Ceremonial. In: "Diário de Pernambuco". Nº 33. Fevereiro de 1909.
107. Cine-Helvért. In: "O Domingo. Olinda": Ano li, nº 9, Setembro de 1916, p. 2.
108. O Jaboatonense. Jaboatão: Ano III, s/n, março de 1918, p. 4.
109. Filme Pernambucano. Diário de Arcoverde, s/ano, s/n, 1924, p.3.
110. Cine-Caruaru. In: "Jornal de Caruaru": Ano XIV, nº 58, julho, 1923.
111. GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o Caso da Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.68-71.
112. ID., IBID., p.117.
113. FRIEDRICH, Otto. **Cidade das Redes: Hollywood nos anos 40**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.20-74.
114. ARAÚJO, Vicente de Paula. Op.Cit., p.229-232.
115. ANDERSON, Rudmar. Op.Cit., p.69-70.

116. GALVÃO, Maria Rita. Op.Cit., p.37.
117. Cine Limoeiro. In: "Folha do Povo". Limoeiro: Ano IV, nº 06, Junho, 1918, p. 3.
118. ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. Cit., p.394.
119. ID., IBID., p. 395.
120. O Imparcial. Jaboatão: Ano II, nº 04, Abril, 1419, p.2.
121. ARAÚJO, Vicente de Paula. ID., IBID., p. 394.
122. ID., IBID. p. 396
123. ID., 1810. p. 397
124. ID., 1810., p. 398
125. Companhia Cinematográfica Brasileira. In: "Diário de Pernambuco". Recife: s/ano, nº 01, janeiro, 1917.
126. ID., IBID. p.5
127. BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema e História**. Op. Cit., p.39.
128. ANDERSON, Rudmar. Op.Cit., p.75-76.
129. IDEM
130. MELO, Alcino Teixeira. Legislação do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978, p.291
131. ID., IBID. p.329.
132. ID. IBID, P. 306-308.
133. ID., IBID. p.335.
134. ID., IBID, p.451.
135. ID., IBID, p. 458
136. FRIEDRICH, Otto. Op. Cit., p.374
137. VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro:1993, p.58

138. MARCONI, Celso, **Cinema**: Uma Panorâmica. Coleção História Social de Pernambuco. Recife: Asa, p.14
139. FERRO, Marc. O filme como Contra análise da Sociedade. In: "Cinema e História". Coimbra: Editora Vera Cruz, 1987.
140. RODRIGUES, José Honório. **História e Produção historiográfica**.
141. MARCONI, Celso. Op.Cit., p.16
142. MATIOS, A.C. Gomes. Op.Cit., p.102
143. BERNARDET, Lucila Ribeiro. Op.Cit., p.89
144. DUARTE, Eduardo – A Estética do Ciclo do Recife. Recife: monografia de Bacharelado do curso de jornalismo da UFPE, p.50
145. ID., IBID. p. 51
146. ID., IBID. p.52
147. Cinema. Recife: Ano II, dezembro, 1927, p.8
148. MARCONI, Celso. ID., IBID. p. 16
149. ID., IBID. p. 17
150. ID., IBID., p. 18
151. ID., IBID
152. BERNARDET, Lucila Ribeiro. Op.Cit., p.90
153. MARCONI, Celso. Op. Cit., p.19
154. DUSTAN, Marciel. Op.Cit. p.s/n
155. FRIDRICH, Otto. Op.Cit.p.30
156. DUSTAN, Marciel. Op.Cit. p.s/n.
157. ID., IBID. p.s/n
158. ID., IBID, p.s/n
159. ANDERSON, Rudmar. Op. Cit., p.95-96.

IV. CONCLUSÃO

THE END

IV CONCLUSÃO (THE END)

Diante do objeto por nós pesquisado, concluimos que a construção de um livro implica sempre num percurso de encruzilhadas, labirintos e nuances à meia-luz. Quer dizer, as conclusões, em grande parte, tentam responder a síntese de todo um esforço intelectual do trabalho.

Para ilustrar essa questão, podemos argumentar que as dissertações, de um modo geral, se dirigem em dois sentidos: primeiro, o equívoco da repetição intencionada ligado ao efeito de convencer aos leitores, e o segundo, a própria impossibilidade de concluir tal investigação, pois entendemos que elas sempre serão obras abertas. Eis aí um verdadeiro impasse acadêmico. Contudo, optamos pelo segundo. Portanto, deixamos a conclusão aberta pois entendemos que as dissertações serão sempre inconclusas. Essa é a sua principal característica.

Entendemos, porém, que as conclusões também têm seu objetivo: esclarecer dúvidas de ordem sistemática no trabalho e no manuseio das fontes documentais (crônicas, artigos, anúncios de jornais, revistas, livros e filmes).

Outros fatos são a conexão e a correspondência entre os documentos e as expectativas do investigador. Momentos que, muitas vezes, abalam as hipóteses. Relação que

se confunde ainda mais nas comprovações das evidências diante das hipóteses anteriormente formuladas.

Sem esquecer a problemática que envolve os aspectos metodológicos: formulação teórica, forma de abordagem, estilo de composição, entre outros. Em outras palavras, é viajar entre o céu e a terra sem direito a pausa no purgatório.

Outro dilema do investigador diante do documento é sempre a desconfiança, principalmente, documentos que nem sempre correspondem a uma evidência de natureza consensual, é o caso das crônicas, textos suscetíveis de manipulação, cortes, censuras. Entretanto, entendemos que as crônicas em particular, são fragmentos de discursos e contra discursos, portadores de projetos de ideias e visões de mundo, de uma classe ou de um grupo social que detém a informação.

Nossa problemática, todavia, incide primeiramente nas hipóteses previamente levantadas, no nosso caso, a de que o cinema interferiu e modelou, dentro dos limites, a estrutura Social do Recife das primeiras décadas do século XX, hipóteses que tentamos comprovar nos documentos apresentados (crônicas, artigos e anúncios de jornais da cidade do Recife e do interior do Estado de Pernambuco). Segundo é constatar diante dos documentos, como as transformações se operaram através dos filmes no tecido social do Recife de maneira gradual e pertinente.

No entanto, respeitando as complexidades subjacentes nas fontes procuramos não adotar uma forma de lei-

tura e de investigação operante, onde a interpretação não se conclua diretamente sem compreender a mecânica dos seus focos de conflitos, deslocamento e mudança. Contudo, reconhecemos que há sempre o espaço da dúvida, mas achamos também, que a dúvida é um elemento essencial e necessário às formulações acadêmicas.

Já para nosso efeito conclusivo, entendemos, em última instância, que tanto o cinema (o filme) quanto a sociedade, fazem parte do mesmo conjunto de relações de subjetividades que se constroem, se emancipam, se emprestam, se associam, se aglomeram, se remodelam e se renovam entre a singularidade, a individualidade e o coletivo sensível mental de uma época histórica. Um processo que assume representações de desejos, Auto Identificação, sublimação, transcendência, Autoproteção, deslocamento fugaz e assim por diante. Em outras palavras, o filme e o espectador se completam numa relação de perspectivas alternadas e relacionadas análogas às experiências do cotidiano.

Portanto, diríamos que: a semente está lançada. Pensamos que todo livro deve ser entendido como um trabalho aberto às sugestões e uma referência a outras investigações.

Enfim, podemos concluir que, o cinematógrafo com o seu brilho sedutor, o seu discurso imagético e o seu poder de enfeitiçamentos e fetiche transgrediu e alterou as íntimas teceduras que compunham a sociedade recifense das três primeiras décadas do século XX.

Roberval da Silva Santiago

THE END

FINE

FIN

FIM

V FONTES

Periódicos e revistas pesquisados na hemeroteca do arquivo público, FUNOAJ e Biblioteca do Estado.

V.a. PERIÓDICOS

- Jornal do Comércio - Recife - 1897.
- Jornal do Recife - 1909 - 1917 - 1918.
- Diário de Pernambuco - Recife - 1897 - 1914.
- O Besouro - Recife - 1897.
- Jornal Pequeno - Recife - 1900 - 1911 - 1913 - 1916.
- Cri-cri - Recife - 1908 - 1912.
- A Ribalta - Garanhuns - 1910.
- Gazeta de Jaboatão - 1911.
- A Província - Recife - 1913 -1914.
- A Luz de Camaragibe - 1914.
- A Nota - Maraial - 1916 - 1917 - 1918.
- A Notícia - Palmares - 1916 -1918.
- O Cérebro - Jaboatão - 1917.
- O Domingo - Olinda - 1913 - 1916.
- O Intransigente - 1916.

- INDEPENDENTE - Jaboatão - 1916 - 1924. - Kodak
- Recife - 1911.
- O Mascote - 1925.
- Jornal Caruaru - 1923 - 1929.
- O Jaboatonense - 1918.
- Diário de Arcoverde - 1924.
- Folha do Povo de Limoeiro - 1911.
- O Imparcial - Jaboatão - 1917.

V.b. REVISTAS

- Revista Cadernos de Terezinha - 1993.
- Revista Cinearte - 1926 - 1928, 1927-1931 (FUNDAJ)
- Revista Cinema - 1926 - 1927 (FUNDAJ)
- Revista do Norte - 1924 - 1926 (FUNDAJ)
- Revista Rua Nova - 1927 (FUNDAJ)
- Revista a Pilheria - 1929-1930 (FUNDAJ)
- Revista da Raça - 1927 (FUNDAJ)

V.c. FILMES

- Aitaré da Praia (Incompleto) - FUNDAJ
- A Filha do Advogado (Restaudo) - FUNDAJ
- A Noite Americana.
- A Rosa Púrpura do Cairo (GLOBO VÍDEO)
- Assim era Hollywood (TRANSTEL VÍDEO)
- Cinema Paradiso (LK-TELVÍDEO)

- Estrela de Celulóide (documentário sobre o ciclo do Recife) - FUNDAJ
- Jota Soares um Pioneiro do Cinema (Documentário) - FUNDAJ
- O Último Magnata (ABRIL VÍDEO)
- Retribuição (Fragmentos) - FUNDAJ
- 60 Anos de cinema pernambucano (documentário) - FUNDAJ

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Júlia Falivene. **A Invasão Cultural Norte-Americana**. São Paulo, 1988.

BARROS, Souza - **A Década de 20 em Pernambuco**. Recife: CEPE, 1979.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1987.

BURKER, Peter. **A Escola das Annales (1929-1939): A Revolução Francesa da Historiografia**. São Paulo: UNESP, 1992.

CAMPOS, Haroldo. **A Arte no Horizonte**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CARDOSO, Ciro Flamianon. **Os Métodos da História**. São Paulo: Grall, 1983.

CASTORLADS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro, 1982.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DELEUZE, Gilles. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

DOSSE, François. **A História em Migalhas**. Dos Annales à Nova História. Campinas: Editora Universitária, 1992.

ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectivas, 1977.

FONSECA, Rubem. **A Grande Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. **A Micro-física do Poder**. Petrópolis: Vozes, 1989

GAGNEBIN, Jean Marie. **Walter Benjamin**. Coleção Tudo é História, N°147. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GINSBURG, Carlo. **Indagações Sobre Piero**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GOMES, Paulo Emílio. **Cinema**: Trajetória do Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973

GUIMARÃES, Dinara Macahdo. Vazio. **Cinema e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Notika, 1993.

LACOSTE, Patrick. **Psicanálise na Teia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992.

LEAL, Willis. **O Nordeste no Cinema**. João Pessoa. Edição particular, 1968.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Política e Imaginário nos meios de Comunicação para as Massas no Brasil**. São Paulo: Summes Editores, 1985.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem Anos de Solidão**. São Paulo: moderna, 1987, 13^o Edição.

MERLEAU-PONTY, M. **O Visível e o Imóvel**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectivas, 1983.

METZ, Cristian. **Linguagem e Cinema**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História Oral e Memória**. A Cultura Popular Revisitada. São Paulo: Contexto, 1992.

MOSCARIELO, Angelo. **Como Ver o Filme**. Lisboa: Editora Presença, Coleção Dimensões, 1989.

NORONHA, Jurandyr. **No tempo da Manivela**. Rio de Janeiro: Editora Brasil América, 1987.

_____. **Pioneiros do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Câmara Brasileira de Livros, 1994.

PONALIS, Laplanche. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973). A Representação Sem limites**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RESENDE, Antonio Paulo de Moraes. **(DES) Encantos Modernos: História da Cidade do Recife na Década de Vinte**. Tese de doutoramento apresentada no Departamento de História da U.S.P. São Paulo, 1992.

Relembrando O Cinema Pernambucano (1923-1931). Artigos publicados no Diário de Pernambuco nos anos de 1962 a 1964.

ROCIO, Celina. **Cinema Brasileiro: estudos**. Rio de Janeiro: Embrafilme Funarte, 1980.

ROUNNET, Sérgio Paulo. **As Razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTANELLA. **O que é semiótica**. Coleção Primeiros Passos, vol.103. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema: a ira dos estúdios de Hollywood**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. **A Literatura como Missão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

XAVIER, Isamil. **O Desafio do Cinema**. A Política do Estado e a Política dos Autores. Rio de Janeiro: Jorge Zabar Editor, 1985.

_____. **Alegoria do Subdesenvolvimento**. Cinema Novo, tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZAIDAN, Michel. **A Crise da Razão Histórica**. Campinas: Papirus, 1989.

ZUSMAN, Waldemar. **Os filmes que vi com Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

