

QUANDO O CINEMA SE FEZ VERBO

Eduardo Duarte Gomes da Silva

E pensar que tudo começou de experiências científicas visando encontrar respostas para questões completamente diferentes das quais foi capaz de criar! E depois de tantos inventos parecidos, com nomes estranhos, finalmente surge algo que nas feiras rapidamente cai no gosto popular. Não foi ainda o cinematógrafo que provocou a grande explosão. Mas o gérmen já começava a “se mexer”. Quando Ele ainda não era ele, logo no início, no final do século passado, foi tido apenas como instrumento de diversão das classes trabalhadoras americanas, que, no final de jornadas diárias de 10 a 14 horas, de maquinaria pesada, e fumaça industrial, procuravam os “poeiras”, nome dado aos galpões ou velhos armazéns onde se instalavam os barulhentos projetores de uma fraca luz, que lançada contra um pedaço de pano na parede, ou dependurado por varas, abria a janela mágica, por onde o gérmen entrava soprado pelo sonhar. Contaminação imediata. E ninguém era mais o mesmo depois de tocado pelo cinema.

Segundo o Gênesis...

Ele surgiu como fruto de seu tempo, pois que tanto na França como nos EUA, pesquisadores desenvolviam o aparato tecnológico que daria suporte ao surgimento da Sétima Arte. Não eram artistas, mas cientistas. Um deles, Étienne Jules Marey aplicava um método gráfico ao estudo da locomoção animal e humana, e a partir do trabalho do fotógrafo norte-americano Muybridge, que

registrou uma seqüência de imagens de galopes de cavalo, inventou o fuzil fotográfico. Uma espécie de máquina fotográfica em formato de fuzil que fazia 12 fotos por segundo. Thomas Alva Edison acompanhando o desenvolvimento dessas pesquisas comprou muitas das fotos de Muybridge e desenvolveu o cinetoscópio, um visor de cineminha capaz de exibir imagens não ampliadas de 35 mm, em preto e branco, com um tempo máximo de duração de noventa segundos.

Entre os outros inventores da época uma série de equipamentos similares foram sendo desenvolvidos com poucas diferenças de um para o outro, além do nome. Dickson inventou o mutoscópio, Edison lança no mercado de diversões logo depois o Vitascópio, todos aparelhos de observação individual, chegando algumas vezes a ter 5 espectadores em cinco visores diferentes assistindo as mesmas cenas. Mas os méritos da projeção em tela, numa sala escura, para dezenas de pessoas, coube, de volta à França, aos irmãos Lumière. Das cenas naturalistas do cotidiano, o cinema passa à ficção pelas mãos experimentalistas de George Méliès. Segue ao longo dos anos o desenvolvimento de todos os recursos técnicos, onde penetrava-se cada vez mais nos reinos da ficção, transformando o que, a princípio era um instrumento de ciência e diversão, no primeiro meio de entretenimento de massas da era moderna.

Para Robert Sklar, a popularização crescente do novo invento provocou preocupação nas classes elevadas, pois que o cinema definia-se cada vez mais como instrumento de lazer do povão. As críticas acusavam-no de ambiente deletério à moral pública, como bordéis e antros de jogatina, e que deveria ser fiscalizado e controlado pela polícia. Outros criticavam os filmes, apresentando-os como malfeitores da moral dos jovens, que trocavam os valores das instituições sociais básicas pelos sonhos de aventura e de romance do cinema. Muita tinta se gastou em pesquisas (como as da Fundação Payne) com o intuito de provar um efeito psicológico desagregador que os filmes produziam nos jovens. Mas o problema parecia ser mais profundo: "Não o que os filmes eram, mas o que poderiam ser é que atraía os porta-vozes da cultura da classe média. Esses mesmos porta-vozes ficaram fascinados com o público que as fitas de cinema tinham conquistado e podiam comandar. Inicialmente se haviam perturbado ao descobrir que os membros da classe operária participavam de uma cultura de que eles, porta-vozes, não tinham o menor conhecimento e sobre a qual exerciam reduzida autoridade. Agora a possibilidade de lograr o controle das películas rasgou, de repente, novos e vastos horizontes, despertou sonhos culturais impossíveis."¹ Enfim, essas seriam as possíveis razões para as pressões sistemáticas da censura pelas quais passavam os pequenos produtores.

O cinema absorvendo a ideologia da classe média não se inviabilizou

como instrumento de diversão das massas. Talvez por isso mesmo tenhamos condições de falar dos hábitos de lazer das classes operárias a partir do cinema, pois que há muito mais registros sobre a história desses hábitos nas classes elevadas, os verdadeiros fazedores da “história”, do que sobre o lazer dos operários, logo o cinema sob o controle da classe média possibilitou também o registro do lazer das massas.

Nesse conflito de classes, Robert Sklar narra um exemplo bastante útil: “Numa noite de verão, poucos anos antes da Primeira Guerra Mundial, o economista e crítico social Simon N. Patten passeava pela rua principal de uma cidade provinciana do Leste quando notou que um lado da rua estava escuro e outro brilhantemente iluminado. No lado escuro localizavam-se “as instituições da própria Civilização”, a biblioteca, a escola secundária, e a igreja, todas trancadas, fechadas para a noite ou para a temporada. Do outro lado havia gente, barulho, entusiasmo, vida – agrupados em torno de balcões de refrigerantes, barracas de frutas, carrinhos de pipoca, espetáculos que custavam um penny e “poeiras”.²

A observação do exemplo acima (que, como veremos, se repete em outros lugares, dentro de contexto cultural específico) nos permitiria acreditar que, quando as instituições básicas fechavam as portas para os que trabalhavam do nascer ao pôr-do-sol, esses procuravam alguma outra forma de instrução e diversão. Consideremos ainda por cima que, a apresentação desses valores clássicos das instituições se tornava obsoleta. Não o que as instituições tinham a dizer, mas a estrutura em que se apoiavam tinha envelhecido sem permitir a dinâmica da renovação de elementos que favorecessem a manutenção dessa estrutura. A partir disso se deu o afastamento das massas. As instituições perderam o poder de estímulo aos interesses de uma sociedade moderna, imersa em novos valores, descobrindo outros meios de conhecer o mundo, como através da imagem. Vemos o quanto a cultura é um grande supermercado de valores imaginários, onde os clientes trafegam consumindo produtos-valores, que são substituídos na proporção que se encontram outros novos produtos-valores mais eficientes.

Outro ponto que nos parece importante ressaltar quanto ao cinema, nos seus primórdios, foi percebido por Walter Benjamin, naquilo que ele chama de *inconsciente visual*³, ou seja, o cinema teria um grande papel de investigar a realidade não vista, possibilitando um estudo da dinâmica dos corpos (o que nos lembra os estudos de Marey). O cinema nos daria chance de ver momentos da realidade não perceptivos a olho nu, como os planos em close, os contra *plongées*, ou movimentos de câmeras mais sofisticados, além de que a impressão de movimento que nos é dada em 16 ou 24 quadros por segundo revela

detalhes no interior de determinado movimento que não nos apercebemos, pois que a atenção se fixa no instante inicial e final, mas muito pouco no durante.

Como se pode “ver” o cinema é icônico por excelência, e a simbologia que emana dos ícones varia na condição das combinações que esses ícones apresentam, ou seja, a sua narrativa. Esse é o caminho de onde parte a semiologia do cinema. Citaria em reforço ainda, o exemplo clássico das palavras, que possuem seus significados circunstanciais, e que esses significados ainda variam de acordo com o contexto em que são as palavras inseridas na frase.

Com as imagens não é diferente. No caso do cinema mudo essa propriedade possibilitou que ele se transformasse no maior meio de entretenimento de massas da era moderna. Pois que o mudo se fazia compreender universalmente, já que a linguagem dos filmes era sobretudo icônica. As legendas dos filmes faziam da escrita um apoio, e na verdade um grande apoio narrativo, mas não assumia uma função crucial, e indispensável ao filme, como veio mais tarde a assumir no cinema falado. O grande trunfo do mudo era a *mimesis*, a forte capacidade de repassar idéias através do gestual, de comunicar por imagens os valores de uma cultura. Reforçando, certamente, uma outra forma de cognição, quebrando a ditadura da palavra.

Esses filmes se tornaram os principais agentes de divulgação da cultura norte-americana, país que mais desenvolveu e explorou os recursos da imagética cinematográfica, criando, como diz Edgar Morin, uma espécie de “esperanto gestual”. O cinema e sua linguagem inovadora e sedutora influenciou não só a maneira de viver dos lugares por onde passou, como também inspirou as pessoas destes lugares a contarem suas próprias histórias através das imagens.

Pelo mar veio o cinema

Trazido por estrangeiros, italianos em sua maior parte, o cinema desembarcou no Brasil com o aval de uma diversão que deu certo na Europa. Era apresentado, no início, de forma itinerante nas festas populares, onde um apresentador ficava de fora da tenda convidando as pessoas para contemplarem as vistas animadas. Assim se deu na chegada do cinema em João Pessoa através da festa das Neves, em 1897, então o maior acontecimento religioso e social do Estado. Na fase de adaptação as apresentações eram feitas de maneira informal, por temporada, sem local ou hora fixa. E era visto como diversão, não como arte, o que fazia com que seu ingresso fosse mais barato do que o de uma peça de teatro, apesar da quantidade cada vez maior de pessoas que corriam para vê-lo. No Recife somente em 1909 foi inaugurado cinema permanente.

“Na rua Nova. O Patê. Convidativo, formidável, vistoso, tipos dos do Rio de Janeiro. Êxito formidável. Revolucionou o Recife inteiro. Quer nas vesperais, quer à noite, cheíssimo. As calçadas ficavam tomadas e os bondes passavam a custo. Ia-se cedo para entrar logo, como nos teatrinhos do interior. Comprar bilhete significava uma vitória.”⁴

Mas antes da aceitação geral, o cinema teve alguns antecessores que ensaiavam os passos das cenas animadas. Lemos Filho cita alguns desses equipamentos. O Cosmorama, o Cinematógrafo, o Teatrosópio, o Estereopticon, e o Sincrofone Automático, foram os precursores do projetor do cine Pathé.⁵ Os filmes mudos foram a primeira expressão representativa do cinema, mas já no mudo surgiram experiências com o uso de cor e som, como é o caso das películas pintadas, e dos discos de ruídos da companhia Vitafone que acompanhavam os filmes. A experiência do uso do som chegou às telas pernambucanas, mas era algo que tanto poderia dar certo quanto não. O problema era acertar a sincronia da fita com a do disco. Acontecia muitas vezes da projeção começar sincronizada, mas quando a película se partia, o que era com frequência, nada mais dava certo, e o público certamente reagia com vaias. O recurso mais utilizado para cobrir o ruído do projetor, e dar um pouco mais de emoção às cenas foi certamente o das pianolas e orquestras que eram colocadas perto da tela. Esses músicos escolhiam partituras de acordo com o gênero das fitas seguindo o percurso emotivo dos filmes, conduzindo o público a uma maior vibração com as cenas.

A experiência do cinema é muito maior do que o drama que se assiste. E na época do mudo a presença de elementos extras ao filme era ainda maior. A mística da sala escura, a música da pianola, a efervescência do público, o filme. Eis os ingredientes do cinema. Uma verdadeira celebração onde cada peça da liturgia tem sua função no cerimonial. O espírito é sedutor e profano. As “ovelhas” nem se dão conta de para onde aponta o caminho da pregação, o importante é participar da festa, escolher a roupa de domingo e ir para o grande encontro social da semana. A vivência no cinema remete a outra dimensão do tempo, que não é exatamente o tempo filmico, mas uma inter-relação entre o ritmo do espectador e o do filme. Essa redimensão do tempo se constrói a partir dos ingredientes do cinema, no que se aproxima, segundo Massimo Canevacci⁶, da vivência religiosa da liturgia católica. Edgar Morin aponta para uma simbiose das vidas imaginárias, um mergulho do espectador no fluxo de vida imaginária do filme simultaneamente com o mergulho do filme nas emoções do espectador.⁷ Ir ao cinema já se fazia um ritual festivo criando predisposições para o “trase”. Comprar o ingresso. Entrar no templo. Sentar entre várias pessoas que conversam e alimentam a inquietação da espera. Apagam-se as luzes. “O

pano branco estirado na parede iluminou-se todo. Expectativas, ansiedades. Olhos esbugalhados. E começaram a se mostrar coisas extraordinárias: um trecho movimentado de rua européia, uma bailarina dançando no bico dos pés, um trem que partia da estação e vinha crescendo para cima da platéia. Recuo de bustos, gritinhos de sustos, risadas. Exclamações: – Minha gente! – Tive uma agonia!

Tudo agradava (...) O programa das fitas acabava deixando todos ávidos de mais belezas daquelas. E a multidão saía em atropelo, com um único comentário na boca: – Eu passava a noite inteirinha vendo aquilo...”⁸.

Sem dúvida que o cinema teve uma forte importância na vida das pessoas naquele tempo. Para o escritor paraibano, Wills Leal, o cinema, em João Pessoa, provocou forte revolução nos costumes que lentamente repercutiu na vida da cidade. Não se deu diferente no Recife, a influência das fitas proporcionou a abertura de uma janela para um mundo de que só se tinha notícia por jornais e revistas. Esse mundo passa a ter agora forma, e, sobretudo, sentimentos. Ele mostra um estilo de vida sedutor, preenche as idéias de que se tinha das ruas de Paris, da última dança da moda, dos modelos de vestidos, e chapéus. Apresenta seus dramas, seus valores, e convida a compartilhar dele. O cinema torna-se um instrumento de modernização no pensar, no estilo de vida, o que vem a aumentar a tensão do novo com o tradicional pois que nem todas as sugestões dos filmes eram bem recebidas pelo pensamento social da época. A preocupação com a formação psicológica dos jovens, a partir da influência das cenas de beijo e pernas de fora no cinema, por alguns grupos nos EUA, se apresenta no Recife como uma preocupação moral, um resguardo do pudor. Mas nessa tensão é inevitável a vitória do cinema, pois o homem que busca uma renovação de valores não volta atrás depois que encontra os elementos necessários a isso, pelo contrário, retrabalha-os dentro das suas necessidades e nunca mais volta a ser o mesmo (graças a Deus!). Robert Sklar apresenta o depoimento de uma garota, coletado nos anos 20, e que fala por si só: “Tenho ficado emocionada e muito impressionada por filmes e cenas de amor (...) Quando as vejo, tenho quase sempre a impressão de ser espectadora e amante ao mesmo tempo. Não sei como descrevê-lo. Sei que os filmes de amor me tornaram mais receptiva ao amor, que sempre achei meio bobo, até ver esses filmes; e neles há sempre tanto amor e tudo acaba dando tão certo no fim, que hoje beijo e acaricio muito mais do que antes”.⁹ Belo!

Os dramas, as circunstâncias, os lugares, e os personagens dos filmes, mesmo que façam parte de uma ficção, encontram ressonância nas aspirações da cidade. Como diz Rubens Machado Jr.: “O fato de que os grandes centros produtores de filmes, localizados em países mais industrializados e de grande

força econômica, criem certos tipos de cidades imaginárias e os difundam sistematicamente nos centros menos desenvolvidos, acaba trazendo conseqüências para as concepções que estas sociedades passam a ter de seus próprios espaços urbanos”.¹⁰ Com o cinema o Recife alargou suas opções de lazer, mas sobretudo novos caminhos de ser, o que começou com mudanças no cotidiano: o horário ampliado de vida noturna, o centro da cidade com mais movimentação com novos pontos de encontros, e novos temas para conversar. O cinema ofereceu um motivo para que as mulheres, até então restritas à vida doméstica, ganhassem também o espaço público, desfilando seus chapéus e vestidos, provocando namoros e ciúmes dentro e fora da sala escura. A cidade ganhou um novo espaço de convivência, independente da classe social, pois que os cinemas tinham espaços para todos os níveis. A primeira classe sentava-se mais perto da tela em cadeiras mais confortáveis; a segunda, em alguns cinemas, sentava até por trás da tela. Mas também havia casas de espetáculos mais caras, com orquestras maiores, e casas de chão batido no subúrbio. Aos poucos na cidade foi se alastrando a febre pelo cinema, e o que parecia a alguns um modismo passageiro se instalou definitivamente no lazer e no refazer do cotidiano.

Quando o cinema se fez verbo

Outro grande testemunho do cinema, como prova de sua influência na vida das cidades, veio quando os estrangeiros, que desembarcavam no Brasil, trouxeram a máquina de registrar imagens, a câmera. O primeiro cinema do Recife, o Pathé, começou a apresentar na tela os “flagrantes locais” a partir de 1910, filmados pela própria empresa. O que não significa que antes disso não tenha ocorrido filmagens de cenas locais exibidas em feiras, ou festas, na época do cinema itinerante.

Infelizmente ainda não temos notícia da estréia do Recife nas telas. Em São Paulo a primeira filmagem foi feita em 20 de setembro de 1899, por italianos, em comemoração à data de unificação da Itália.¹¹ O cinema brasileiro oficialmente nasceu um ano antes dessa data, em 1898 quando Paschoal Segreto, retornando de navio de uma de suas viagens, filmou algumas cenas de fortalezas e navios de guerra da entrada da Baía de Guanabara. “Nesse dia – domingo, 19 de junho – a bordo do paquete francês Brésil, nasceu o cinema brasileiro”.¹²

Aqui no Recife o jornal *A Província* noticia em junho de 1917 a programação de um cinejornal local, o *Pernambuco-Jornal*. Muitas produções foram feitas pelos donos dos próprios cinemas, ou por independentes que ofereciam seus serviços a governadores, para divulgação de obras públicas. Foi o

que se deu no governo de Sérgio Loreto, em que a Pernambuco-Filmes, fundada em 1920, registrou as principais realizações político-administrativas, como a construção da avenida Boa Viagem, e esses eventos eram apresentados nos cinemas antes da programação principal. A empresa fundada pelos italianos Hugo Falângola e J. Cambiéri tinha apenas o objetivo de realização de documentários, ou filmes institucionais. E durante toda a década de 20 se ouve falar da produção de documentários.

Mas a imagem se fez verbo quando do encontro de Edson Chagas e Gentil Roiz, em 1922, ambos amantes do cinema. O primeiro retornava do Rio depois de algumas experiências com cineastas como Benedetti e Stamato. Fundaram no mesmo ano a Aurora Filmes. Quase tudo que é dito sobre a produção de filmes mudo no Recife (o que veio a ser batizado muitos anos depois de ciclo do Recife) veio do trabalho realizado pelo grupo que se formou a partir dessa dupla. A intenção era a produção de filmes de ficção, histórias a serem narradas por imagens, claro que como não se tinha certeza da possibilidade comercial real dos filmes de ficção, contrabalançava-se o orçamento com a filmagem dos "naturaes", ou seja, os filmes documentais. O primeiro roteiro produzido foi *Retribuição*, que levou dois anos para ser concluído. Ainda no primeiro filme juntou-se à dupla inicial Ary Severo e sua noiva Almeri Steves, a Diva da maior parte dos filmes. O segundo, veio em 1925, ano de grande quantidade de produções tanto em ficção quanto em institucionais. A Aurora Filmes já contava com Jota Soares, quando da produção de *Um Ato de Humanidade*, filme de ficção publicitário, financiado pelo farmacêutico fabricante da Garrafada do Sertão. Ainda em 1925 a Aurora produziu e exibiu o filme *Jurando Vingar*, mantendo o roteiro de Gentil Roiz, como nos outros filmes, mas passando a direção para Ary Severo, enquanto Edson Chagas se ocupou da câmera, como em todas as produções da Aurora. Esses três primeiros filmes marcam a primeira fase do Ciclo, pelas razões que explicaremos logo mais. *Aitaré da Praia* veio em seguida, ainda no mesmo ano, tendo o casal Ary Severo e Almeri Steves como protagonistas principais. Esse foi o primeiro filme que conseguiu sair do circuito de exibição da cidade, sendo apresentado também em João Pessoa, onde se tem notícia de enorme sucesso,¹³ no Rio e em São Paulo.

No mesmo ano ocorreu uma cisão na Aurora, dissidentes resolveram fundar outras fábricas. A Planeta-Filmes fez *Filho Sem Mãe*, com roteiro e direção de Tancredo Seabra, e a Vera Cruz Filmes produziu *História de Uma Alma*, com direção e roteiro de Eustórgio Wanderley.

Vale ressaltar uma questão quanto a Eustórgio Wanderley. Raramente se consegue ver o nome de algum intelectual da época ligado ao cinema pernambucano. O conceito, segundo Souza Barros, de intelectual nos anos vin-

te, estava ligado às atividades literárias, os intelectuais estavam sempre publicando seus escritos nos jornais. Por isso sempre que encontramos comentários dos intelectuais da época sobre a produção cultural recifense sentimos uma forte atenção sobre a literatura, a música em segundo lugar, e o cinema é quase nota de pé de página. Daqueles apontados como expoentes, ou em destaque nas letras no Recife nesse período, Eustórgio Wanderley foi o único que vinculou seu nome também à experiência do cinema, o que mostra como o cinema estava mais perto de uma experiência popular, haja vista a formação dos principais integrantes da Aurora Filmes: Gentil Roiz fazia letreiros para fachada de casas comerciais, Jota Soares tinha acabado de servir o exército quando se integrou ao grupo em busca de emprego, Edson Chagas, o único técnico em cinema, veio para o Recife tentar a vida, e não era um homem de posses. Justamente por não ser visto como arte, o que aconteceu no mundo inteiro nos primórdios, o cinema colocado à margem como uma experiência menor, como instrumento de lazer, entretenimento de massa, e a verdade é que essa foi a função do cinema na sua infância.

Retornando a 1925, quando ocorreu a produção de um documentário de obras do governo feito pela Veneza Filmes. Já em 1926 Gentil Roiz foi para o Rio de Janeiro e o controle da Aurora ficou nas mãos de Edson Chagas e Joaquim Tavares, que produziram o documentário *Carnaval Pernambucano*. Daí pra frente os tropeços financeiros foram se acumulando, e as dívidas inviabilizando as atividades do grupo, finalmente a empresa foi vendida a João Pedrosa da Fonseca que injetou dinheiro aumentando o fôlego da trupe por mais dois filmes, *Herói do Século XX*, com roteiro e direção de Ary Severo, e o melhor filme de todo o ciclo, *A Filha do Advogado*, que conseguiu ser exibido também em telas de São Paulo, roteiro de Ary Severo, direção de Jota Soares. No ano seguinte a Aurora fecha as portas. O grupo remanescente se reorganizou, e superando intrigas anteriores montaram a Liberdade Filmes. O ano de 1927 continua mantendo o pique de realizações cinematográficas, a Vera Cruz e a Liberdade Filmes filmaram a *Chegada do Jahú ao Recife*, o tão esperado hidroavião. A Liberdade também fez, com a produção do Dr. Otávio de Freitas, *O Progresso da Ciência Médica*, um documentário sobre a Faculdade de Medicina de Pernambuco. Em filmes de ficção a Liberdade fez *Dança, Amor e Ventura*, a Olinda Filmes fez *Revezes* e a Goiana Filmes fez *Sangue de Irmão*. Mas todas as pequenas fábricas não agüentavam mais que um filme e fechavam as portas. Em 1929 surge a Spia-Filmes, com Luís Maranhão à frente, produzindo *Destino das Rosas*, e no ano seguinte a Liberdade Filmes dá o último suspiro do ciclo com *No Cenário da Vida*, direção de Luis Maranhão e Jota Soares.

Muitas são as explicações para a decadência das fábricas. Fala-se que a chegada do cinema sonoro no final da década encareceu mais os equipamentos de produção, e o público se desinteressou pelas fitas mudas; como também aponta-se a falta de união dos diversos grupos que não se fortaleceram numa forma de cooperativa; ou ainda que o grande problema teria sido a falta de uma cadeia de exibição e mais cópias dos filmes que circulassem noutros estados. No Recife só se podia contar com a boa vontade do proprietário do cine Royal, o português Joaquim Mattos, o único que se arriscava estreitar os filmes pernambucanos, e que se fizessem sucesso ainda conseguiam passar noutras casas da cidade. O público realmente prestigiava os filmes locais, mas reconhecia a precariedade técnica, o amadorismo.¹⁴

O fato é que fazer filmes naquele tempo, sem dinheiro, era negócio “pra macho”. A superação das dificuldades mostrava o quanto o cinema era uma devoção. “Não há escolas, não há professores, tudo se baseia na imitação e na tentativa de se superar. O maior rival encontrado pelos pioneiros é a precariedade técnica. Esse aspecto é citado orgulhosamente por todos os pesquisadores do Ciclo, como exemplo de bravura dos pernambucanos. (...) Juntam-se os tostões de um com os tostões de outro para se comprar o negativo. Dustan Maciel teve de vender uma vaca em Pesqueira, para conseguir finalizar um filme. Grava-se nos finais de semana para não atrapalhar os que trabalham durante a semana”.¹⁵ O Ciclo do Recife é a prova definitiva do quanto o cinema interferiu na vida imaginária da cidade, propondo outros sonhos, mostrando-os quase reais.

Por fim

Deixamos propositalmente para falar dos roteiros dos filmes nesse bloco final onde percebemos uma certa mistura de signos na construção dos enredos. Todos os filmes do Ciclo possuem uma característica em comum: são dramas que se apóiam na estrutura dramática dos filmes americanos, que era indubitavelmente a maior escola de cinema que se apresentava na época.

Vale a pena ressaltar alguns desses roteiros. Em *Retribuição* tem-se a temática do tesouro escondido, encontrado pela mocinha e o mocinho. Esses são perseguidos e molestados pelos bandidos, mas no final o mal é derrotado, os protagonistas principais casam-se e vivem felizes para sempre. Em *Jurando Vingar* o casal principal é molestado pelo vilão, que deseja conquistar a mocinha a todo custo, não conseguindo, mata a irmã do mocinho por vingança e seqüestra a mocinha. O ato é denunciado por um garoto e o mocinho liberta a amada, matando o vilão. A cena de resgate da mocinha é eletrizante, enquanto o vilão

tenta agarrá-la, o mocinho, vestido como um *cowboy*, galopa em disparada em seu socorro. Os cenários onde se desenrolam as histórias são locais, com a utilização de ruas e prédios famosos do cotidiano dos recifenses, mas a presença dos enredos que incluem a busca de um tesouro, o *cowboy*, a frágil e desprotegida mocinha, o galante herói, o perverso vilão e sua gangue, demonstram, às vistas de hoje, indícios claros da mistura de elementos culturais distintos.

O filme seguinte mostra uma leve mudança quanto a presença de personagens estrangeiros, mas a estrutura clássica do enredo e da narrativa continuam a mesma. O vilão aqui não está personalizado, mas a doença é o elemento desestabilizador. Em *Um Ato de Humanidade*, um dos primeiros filmes publicitários do país, Jota Soares vive um mendigo sífilítico que pede esmolas na rua da Detenção. Uma normalista que passa por lá todos os dias apaixona-se pelo mendigo e trata de sua doença com a popular Garrafada do Sertão, receita pelo próprio farmacêutico, Maciel, que tem participação especial no filme. O mendigo fica curado e casa-se com a mocinha.

Aí vem *Aitaré da Praia* apresentando uma mudança mais forte quanto à temática. A história se passa numa colônia de pescadores, mudando depois para um cenário mais urbano. O amor do casal central é invejado por outro pescador que provoca intrigas e separa momentaneamente o par, esse volta a encontrar-se tempos depois na cidade, e recuperam a relação. Essa foi a primeira vez em que os integrantes do Ciclo incluíram nos dramas de seus roteiros elementos mais característicos da cultura local.

Destacamos em seguida dois filmes urbanos feitos em 1927. A comédia *Herói do Século XX*, onde Pedro Neves viveu gags inspiradas em Buster Keaton, e *A Filha do Advogado*, onde se conseguiu os melhores resultados técnicos, e onde temos a narrativa melhor estruturada (infelizmente, o único filme possível de ser analisado na íntegra). Um famoso advogado precisa fazer uma viagem de negócios à Europa, e deixa seu secretário encarregado de cuidar de sua filha e a mãe da moça, uma família que formou às escondidas. O advogado tem um filho de seu casamento oficial, que é o *playboy* galanteador da cidade, Helvécio. Esse conhece a moça e, sem saber que se tratava da sua irmã, tenta violentá-la quando é assassinado por ela com um tiro. Ela é presa e no dia de seu julgamento um misterioso advogado defende a moça e consegue sua absolvição. Era o pai disfarçado, que retornava da viagem em segredo, a pedido do secretário. Um filme despreocupado em apresentar valores regionais, conta uma história possível em qualquer produção americana ou européia, mas se destaca pelo êxito no que se propõe a fazer. Os outros filmes trazem variações de ambientes, e naturalmente de histórias, (ciganos em *Dança, Amor e Ventura*; camponeses em *Revezes*) mas são contados através da mesma

narrativa clássica, com algumas caracterizações de personagens estranhas ao ambiente, como roupas de *cowboy* em vaqueiros.

Vemos então o quanto os fluxos de vida imaginária se cruzam na formação das produções do Ciclo. A simbiose de valores se estabelece desde a mágica da sala escura, que falamos acima, onde o espectador projeta-se na correnteza de emoções do filme, pois que esse, por sua vez, denota elementos de identificação com as necessidades emotivas do espectador. E na sala escura onde se dá o encontro místico que renova o estímulo à vida, onde inconscientemente se vive as saídas dos conflitos, pois que o indivíduo projeta-se fora de si, deixa-se incorporar pela emoção de ser outro, e nesse outro solucionar suas questões. Afinal de contas o mocinho sempre vence no final.

Essa revitalização do sonhar tem efeito sobre o real, que é irrigado pelo imaginário tanto quanto o sonhar é irrigado pelo real.¹⁶ E isso promove mudanças na vida das pessoas, no que pensam e no que fazem. O cinema desencadeia nesse período um efeito “corrente”. Os valores americanos (o primeiro elo) se incorporam a sua produção cinematográfica (o segundo), essa por sua vez, quando assistida aqui sugere mudanças, que são assimiladas pelo imaginário dos espectadores a partir de referências simbólicas que remodelem e dinamizem o cultural (o terceiro elo). Por último, surgem indivíduos desse público seduzidos a fazer cinema, onde reificam a tensão das influências, fechando mais um elo da corrente que não tem começo e nem fim. Apenas transporta emoções que são aceitas seletivamente, recompondo aqueles que delas se servem, modificando-se a cada nova etapa.

A mistura de elementos culturais nos filmes do ciclo foi analisada e vista, por Paulo Emílio Salles Gomes, enquanto um problema para a definição de uma estética regional, muitos anos depois que o Ciclo encerrou suas atividades.¹⁷ Certamente que é um olhar a partir de outros referenciais, outros conceitos de produção cultural com características brasileiras. Mas é bom lembrar que não eram esses os conceitos vividos na época. Não se tinha uma noção sedimentada do ser brasileiro (será que hoje já temos?). Talvez pudéssemos até dizer que era isso que se buscava quando se optou por um drama de pescadores em *Aitaré da Praia*.

A cinematografia dos outros ciclos regionais podem apresentar pontos comuns com os filmes mudos do Recife, mas não as mesmas preocupações ou motivações imaginárias. Porque essa produção foi fruto do que já estava sendo vivido em dimensões mais profundas do imaginário social. O Ciclo do Recife estava calcado na confluência entre os valores locais e os valores estrangeiros, no cruzamento das aspirações. Os fluxos de vidas imaginárias são permeáveis, e a cultura, como dissemos acima, absorve o que vem a ser fundamental para

a manutenção e renovação de seus valores. Mas o que se reifica no cinema, vem, antes de tudo, reforçado por valores de um novo tempo, de um novo espaço, e de uma nova forma de cognição. A vida em transformação, influenciada pelos costumes modernos.

NOTAS

- (1) SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. p. 46.
- (2) *Ibidem.*, p. 146.
- (3) BENJAMIM, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, Luís Costa (org.). *Teoria da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. p. 209-240.
- (4) SETTE, Mário. *Maxambombas e Maracatus*. 4ª ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981, p. 179.
- (5) FILHO, Lemos. *Clã do Açúcar*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960. p.291.
- (6) CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- (7) MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Editora, 1980.
- (8) SETTE, Mário. Op. cit., p.108.
- (9) SKLAR, Robert. Op. cit., p.164.
- (10) MACHADO JR., Rubens L. R. *São Paulo em Movimento – a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. São Paulo: Tese de Mestrado, ECA-USP. 1989. p.04.
- (11) MOURA, Roberto. *A Bela Época*. in: RAMOS, Fernão (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art. 1987. p.20.
- (12) GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/ Embrasil, 1980. p.40.
- (13) LEAL, Wills. *O Discurso Cinematográfico dos Paraibanos*. João Pessoa: União Editora, 1989. p.30.
- (14) Outros documentários feitos nesse período não foram apresentados nesse ensaio, como também não era do nosso interesse falar das razões específicas das rupturas nos grupos, ou saber quem saiu e quem entrou, ou quem fez o que e onde. Destacamos apenas alguns nomes e alguns documentários. Quanto à produção dos filmes de ficção (que vem a ser o que nos interessa nesse trabalho), todos foram citados. Apesar do disse-me-disse, que faz com que seja quase impossível remontar uma

história mais detalhada sobre o ciclo, alguns autores apresentam outros fatos além dos que aqui foram expostos: Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, Fernão Ramos e Lucilla Bernadett.

- (15) SILVA, Eduardo Duarte Gomes da. *A Estética do Ciclo do Recife*. Recife: Editora Universitária, 1995. p.47.
- (16) MORIN, Edgar. Op. cit.
- (17) GOMES, Paulo Emílio Salles. Op. cit.