

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

Kate Vivianne Alcântara Saraiva

RECIFE: Cidade e Cinema (1922 – 1931)

Recife
2017

KATE VIVIANNE ALCÂNTARA SARAIVA

RECIFE: Cidade e Cinema (1922 – 1931)

Dissertação apresentada à Coordenação do Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano, da Universidade Federal de Pernambuco, para a obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento Urbano, sob orientação do Profº. Dr. Fernando Diniz Moreira e co-orientação do Profº Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S243r Saraiva, Kate Vivianne Alcântara
Recife: cidade e cinema (1922-1931) / Kate Vivianne Alcântara Saraiva.
– Recife, 2017.
294 f.: il., fig.

Orientador: Fernando Diniz Moreira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2017.

Inclui referências, anexos e apêndice.

1. Cidade. 2. Cinema. 3. Recife. I. Moreira, Fernando Diniz
(Orientador). II. Título.

711.4 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2018-40)



.....
Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

Kate Viviane Alcântara Saraiva

Recife: cidade cinema (1922-1931).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 24/08/2017.

Banca Examinadora

Prof. Fernando Diniz Moreira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Paulo Carneiro da Cunha Filho (Coorientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Cristiano Felipe Borba do Nascimento (Examinador Interno)
Universidade Federal do Pernambuco

Profa. Virgínia Pitta Pontual (Examinadora Interna)
Universidade Federal do Pernambuco

RESUMO

Apesar de as cidades serem primordiais no cinema, os estudos que associam cidade e cinema ainda não são numerosos no nosso campo e são pouco utilizados como fontes para a história da cidade, do urbanismo e da arquitetura. Adotando o cinema como fonte para a história urbana, este estudo buscou compreender como a cidade do Recife foi representada nos filmes produzidos pelo chamado Ciclo do Recife, entre 1923 e 1931, um período muito profícuo para a produção de filmes e documentários locais. Neste período, encontramos uma cidade em um amplo processo de modernização e transformação urbana, com a expansão para novas áreas suburbanas, o que era celebrado por tais. Entre os elementos urbanos e espaços mais apresentados nos filmes estavam o porto e o movimento ao seu redor, as pontes, as novas avenidas e palacetes, os trilhos de bondes e trens, ou seja, a infraestrutura urbana implantada na cidade no período, servindo assim como uma peça fundamental da propaganda do governo local. Entretanto, os filmes ainda exibiam em certas cenas, uma cidade tradicional, bucólica e provinciana e partes intocadas do seu sítio natural. A confrontação entre as fontes históricas disponíveis e os diferentes ângulos e tomadas adotados pelos cineastas, permite um olhar mais rico sobre as transformações em curso na cidade do Recife nestes anos.

PALAVRAS-CHAVE: Cidade.Cinema.Recife.

ABSTRACT

Although cities are central to the cinema, studies associating city and cinema are not numerous in our field and are little used as sources for the city's history, urbanism and architecture. Adopting cinema as a source for urban history, this study sought to understand how the city of Recife was represented in the films produced by the Cycle of Recife between 1923 and 1931, a significant production of local films and documentaries. In this period, we find a city in a broad process of modernization and urban transformation, with the expansion to new suburban areas, which was celebrated by these films. The urban elements and spaces most presented in the films were: the port and the movement around it, the bridges, the new avenues and palaces, the trams and trains, that is, the urban infrastructure implanted in the city in the period, thus serving as a key piece of local government propaganda. However, the films still exhibited in certain scenes, a traditional, bucolic and provincial town and untouched parts of its natural site. The confrontation between the available historical sources and the different angles and takes adopted by the filmmakers, allows a richer look on the transformations underway in the city of Recife in these years.

KEY-WORDS: City.Movies.Recife.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras 01 a 09 - Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 (esportes, atletismo e diversões).	33
Figuras 10 e 11 - Cartazes do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927.	33
Figuras 12 a 20 - Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 (o amanhecer, a fábrica em funcionamento, imagens da cidade vista do alto).	43
Figuras 21 a 29: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 – imagens de máquinas, velocidade, movimento.	44
Figuras 30 e 31: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 – imagens de edificações / janelas.	45
Figuras 32 e 33: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 – imagens capturadas da montanha russa: movimento / velocidade.	46
Figuras 34 a 42: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 – imagens da cidade, fluxos, trânsito, pessoas.	46
Figuras 43 a 45: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 – portão de uma fábrica, trabalhadores e gado.	47
Figuras 46 a 51: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 – pessoas andando na cidade, apressadas / ritmo, tempo.	48
Figuras 52 a 63: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927 – noite e diversões.	49
Figuras 64 a 69: Fotogramas do filme Um Homem com uma Câmera (1929). Detalhes de máquinas.	50
Figuras 70 a 78: Fotogramas do filme Um Homem com uma Câmera (1929). Vitruines e manequins / esportes e atletas / diversões.	51
Figuras 79 a 84: Fotogramas do filme Um Homem com uma Câmera (1929). O homem com a câmera em diversas situações e locais da cidade de Moscou.	52
Figuras 85 a 90: Fotogramas do filme Um Homem com uma Câmera (1929). Fragmentos da cidade, edifícios, bondes, fluxos, movimento / montagem, sobreimpressões.	52
Figura 91: Trecho do Bairro do Recife e Projeto das duas avenidas. Fonte: Acervo de Kátia Lubambo.	64
Figuras 92 e 93: Av. Marquês de Olinda e Praça Rio Branco. Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.	65
Figura 94: Av. das Docas do Porto. Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.	65

Figuras 95 e 96: Edificações ecléticas no entorno da Praça Rio Branco. Fonte: Acervo de Kátia Lubambo.	66
Figura 97: Mapa da Cidade do Recife, 1920 (linhas de bondes, estradas de ferro, ocupações, águas e áreas de mangues). Fonte: Museu da Cidade do Recife.	69
Figuras 98 e 99: Avenidas Saturnino de Brito e Ligação. Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.	71
Figuras 100 e 101: Construção de Armazém do Porto. Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.	72
Figura 102: Atracação de transatlântico e embarcação no Cais do Porto. Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.	73
Figura 103: Av. Beira-mar. Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.	81
Figura 104: Casarões neocoloniais na Av. Beira-Mar – Boa Viagem. Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.	81
Figura 105: Projeto de Melhoramento no Derby. Fonte: Revista de Pernambuco.	83
Figura 106: Praça do Paissandú. Fonte: Revista de Pernambuco.	84
Figura 107: Construções Modernas. Fonte: Revista de Pernambuco.	89
Figura 108: Linha do Tempo – Principais obras – antecedentes e Gestão do Governador Sérgio Loreto.	93
Figura 109: Mapa da Cidade do Recife e arredores, em 1932. Fonte: Museu da Cidade do Recife.	94
Figura 110: Quadro da produção do Ciclo do Recife. Fonte: CUNHA FILHO, 2010.	96
Figura 111: Linha do Tempo – Produção do Cinema Pernambucano, década de 1920- 1930.	98
Figuras 112 a 116: Fotogramas do filme Veneza Americana, 1924. Ponte giratória em movimento / Linha férrea e trem de cargas em funcionamento, na lateral dos armazéns do Porto.	105
Figuras 117 a 122: Fotogramas do filme Veneza Americana, 1924. Avenida Beira-mar – em Boa Viagem / Calçada em pedras portuguesas, posteammento em concreto, automóveis e linhas de bondes e trens / Lunch no dia da inauguração – Sérgio Lôreto e convidados.	106
Figura 123: Fotograma do filme Veneza Americana, 1924. Marco zero e as novas edificações ecléticas do entorno imediato, dentre elas a Associação Comericial e a antiga Bolsa de Valores.	107
Figuras 124 e 125: Fotogramas do filme Veneza Americana, 1924. Parque de diversões - área em frente ao Quartel do Derby.	107
Figuras 126 a 129: Fotogramas do filme As Grandezas de Pernambuco, 1925. Arrecifes / Dique de pedras / Casarões e palacetes nas novas avenidas.	108

Figuras 130 a 136: Fotogramas do filme <i>As Grandezas de Pernambuco</i> , 1925. Matadouro de Peixinhos / Igreja do Amapro em Olinda / Banho de Mar em Boa Viagem.	109
Figuras 137 a 142: Fotogramas do filme <i>Pernambuco no Centenário da Confederação do Equador</i> , 1924. Evento no Largo das Cinco Pontas.	110
Figuras 143 a 151: Fotogramas do filme <i>A chegada do Jahúo</i> , 1927. Cais do Porto, embarcações, multidão / fragmentos das edificações ecléticas do entorno do Marco Zero.	111
Figuras 152 a 154: Fotogramas do filme <i>A chegada do Jahúo</i> , 1927. Crianças e melindrosas.	112
Figuras 155 a 157: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Estação do trem em Socorro – Jaboatão dos Guararapes / O personagem Lúcio / Linha Férrea.	114
Figuras 158 a 160: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Chalé em Socorro – Jaboatão dos Guararapes / A filha do advogado observa a paisagem na janela.	115
Figuras 161 a 162: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Palacete na Av. Rosa e Silva. Casa do advogado/Hélvecio observa a paisagem na janela.	115
Figura 163: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Cena no quarto da filha.	116
Figuras 164 a 167: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Imagens da cidade do Recife.	117
Figuras 168 e 169: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Imagens do Palace Hotel e Cais José Mariano.	117
Figuras 170 e 171: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Cenas do Julgamento.	118
Figuras 172 a 177: Fotogramas do filme <i>Aitaré da Praia</i> , 1927. Praia de Piedade / Casa com fechamentos em palha de coqueiro.	119
Figuras 178 a 181: Fotogramas do filme <i>Jurando Vingar</i> , 1925. Cenas na cidade do Recife.	120
Figura 182: Fotograma do filme <i>Retribuição</i> , 1925. Cena na cidade do Recife / Casario e torres de igrejas.	121
Figura 183: Fotogramas do filme <i>Veneza Americana</i> , 1924. Imagens de gado, na exposição de animais - Parque do Derby.	125
Figuras 184 a 186: Fotogramas do filme <i>Veneza Americana</i> , 1924.	129
Figuras 187 e 188: Fotogramas do filme <i>Veneza Americana</i> , 1924. Imagens do dique de pedras do Porto do Recife.	130

Figuras 189 a 203: Fotogramas do filmes <i>Veneza Americana</i> . Porto do Recife / Navios / Cais do Porto e visita de Sérgio Lôreto ao Gelria.	131
Figuras 204 a 209: Fotogramas do filme <i>Veneza Americana</i> , 1924. Construção do Dique de pedras / Quebra-mar.	132
Figuras 210 a 218: Fotogramas do filme <i>Veneza Americana</i> , 1924. Imagens da construção dos Armazéns do Porto e carroças.	133
Figuras 219 e 220: Fotogramas do filmes <i>Veneza Americana</i> Arrecifes e Praia de Boa Viagem.	135
Figuras 221 a 226: Fotogramas do filmes <i>Aitaré da Praia</i> . Arrecifes, coqueiral, jangadas e praia.	137
Figuras 227 e 228: Fotogramas do filmes <i>A filha do Advogado</i> . O novo bairro portuário (à esquerda) e o Recife tradicional (à direita).	137
Figuras 229 a 231: Pintura encontrada no álbum de de F. H. Carls, e fotografias da Ponte da Boa Vista, por Moritz Lamberg e Ferreira Vilela, respectivamente. Meados do século XIX. Fonte: DUARTE, 2015.	138
Figuras 232 a 240: Fotogramas do filmes <i>Veneza Americana</i> . Pontes do Recife.	140
Figuras 241 e 243: Fotogramas do filme <i>Veneza Americana</i> , 1924. Imagens de nova rua com arborização urbana/ e infraestrutura de drenagem - canaletas em concreto.	141
Figuras 244 a 245: Fotogramas do filme <i>Veneza Americana</i> , 1924. Imagens de novas ruas e avenidas, / infraestrutura urbana.	141
Figuras 246 a 250: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Figuras 218 e 219: Fotogramas do filmes <i>Veneza Americana</i> .	144
Figuras 251 a 259: Fotogramas do filme <i>Veneza Americana</i> . Circulação de bondes no centro da cidade e ruas dos bairros.	145
Figuras 260 a 261: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Viagens de trem.	146
Figuras 262 a 264: Fotogramas do filme <i>A Chegada do Jahú</i> , 1927. Imagens no centro da cidade / automóveis e bondes.	147
Figuras 265 e 266: Fotogramas do filme <i>A Chegada do Jahú</i> , 1927. Imagens no centro da cidade / pessoas / movimento.	147
Figuras 267 a 272: Fotogramas do filme <i>A Chegada do Jah[u]</i> . Figuras 234 a 236: Fotogramas do filmes <i>A filha do Advogado</i> .	149
Figuras 273 e 274: Fotogramas do filme <i>As Grandezas de Pernambuco</i> , 1925. Palacetes /Casarões.	152
Figuras 275 a 279: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Chalé em Socorro.	153

Figura 280: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Baile / festa no Clube Pernambucano.	155
Figuras 281 e 282: Fotogramas do filme <i>A Filha do Advogado</i> , 1926. Imagens no jardim de um palacete.	156
Figura 283: Fotograma do filme <i>Veneza Americana</i> , 1924. Imagens do banho de mar Na Praia de Boa Viagem.	156
Figuras 284 a 286: Fotogramas dos filmes <i>Aitaré da Praia</i> e <i>A Filha do Advogado</i> . Pinturas.	158
Figuras 287 e 288: Desenhos do álbum de Luís Schlappriz: Pátio e o Largo da Boa Vista. Meados do século XIX.	158
Figuras 289 a 291: Mapas 1, 2 e 3.	168
Figura 292: Linha do Tempo Cidade x Cinema.	174

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	AS CIDADES E O CINEMA.....	22
2.1	Cidade e Cinema (estudos contemporâneos).....	22
2.2	As Cidades Modernas e a Vida Urbana – do final do século XIX às primeiras décadas do século XX.....	27
2.3	O Cinema.....	34
2.4	Os Filmes Urbanos: Uma breve história.....	38
3	A CIDADE DO RECIFE NA DÉCADA DE 1920.....	55
3.1	O Cenário Político, Econômico e Cultural.....	55
3.2	As Transformações Urbanas.....	61
3.2.1	Antecedentes - As duas primeiras décadas do século XX.....	63
3.2.2	A Gestão do Governador Sérgio Loreto (1922 a 1926).....	70
3.2.2.1	<i>As Obras de Infraestrutura Urbana (Saneamento, Abastecimento de d'água, Iluminação e Malhas Viária e Ferroviária).....</i>	<i>71</i>
3.2.2.2	<i>A Expansão para a Zona Sul – Av. Beira-Mar e Pina.....</i>	<i>79</i>
3.2.2.3	<i>O Derby e os Jardins Públicos.....</i>	<i>82</i>
3.2.2.4	<i>As Construções Modernas.....</i>	<i>86</i>
3.2.2.5	<i>Os Mocambos e a Habitação Proletária.....</i>	<i>90</i>
4	O CICLO DO RECIFE (1923-1931).....	95
4.1	Os filmes <i>Naturaes</i>	103
4.2	Os filmes de Enredo.....	112
5	A CIDADE NO CINEMA E O CINEMA NA CIDADE.....	124
5.1	Aspectos Urbanos e da Modernidade nos filmes do Ciclo do Recife.....	124
5.1.1	Presenças.....	129
5.1.2	Ausências.....	158

5.2 Uma Primeira Cartografia de Cidade e Cinema.....	160
5.2.1 Locações dos filmes do Ciclo do Recife.....	162
5.2.2 O Mapa das Locações.....	163
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
REFERÊNCIAS.....	178
APÊNDICE A – DESCRIÇÃO E NARRATIVAS DOS FILMES.....	187
APÊNDICE B - CADERNO DE IMAGENS.....	260
APÊNDICE C – MAPAS.....	291

1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas observa-se um aumento no número de estudos acadêmicos que associam Cidade e Cinema¹, no campo da Comunicação, entretanto, ainda é um tema pouco presente em estudos no campo da Arquitetura e do Urbanismo², mesmo sendo as cidades objetos primordiais no cinema.

Autores como Fitzmaurice e Shiel (2001) comprovam que o interesse na relação entre as cidades e o cinema tem crescido bastante, particularmente, no que se refere à representação. E Nichols (2005, p. 14) afirma que os estudos culturais, onde se inserem os relacionados à cidade e cinema, dominaram a academia norte-americana nos anos 1980 e 1990 e continuam a exercer influência predominante nessas primeiras décadas do século XXI.

Dentre esses estudos encontram-se os que ressaltam a importância de se fazer registros fílmicos das mudanças no ambiente urbano e de preservá-los, antevendo o potencial do cinema como fonte de história e memória: “O cinema é agente da história” (FERRO, 1992, p. 21). No mesmo sentido, Bárbara Freitag afirma que muitas cidades que passaram por grandes transformações já foram capturadas pelo cinema, o que o torna uma importante fonte para estudos (FREITAG, 2004)³.

Bárbara Mennel (2008) avança ao revelar o papel do cinema no desenvolvimento cultural e econômico das cidades, na produção da identidade urbana, na reavaliação de temas históricos, nos questionamentos sobre as transformações e questões urbanísticas, as visões de futuro e a construção de imagens do passado que os filmes urbanos oferecem. A autora chega ainda a analisar filmes que não apenas refletem questões urbanas, mas também questões de classe, gênero e raça nas cidades, colocando a teoria urbana e os estudos cinematográficos em diálogo. Disserta ainda sobre a questão de identidade e lugar, e como se dá a representação da cidade em práticas cinematográficas transnacionais.

¹ Na área da Comunicação/ UFPE, esses estudos são chamados de ‘Cinema e Cidade’ e existe uma disciplina assim intitulada.

² São poucas as referências encontradas em fóruns brasileiros da área, a exemplo dos Seminários de História da Cidade e do Urbanismo (SHCU). Os Seminários de História da Cidade e do Urbanismo são uma das principais iniciativas efetivadas para a consolidação do campo dos estudos urbanos no Brasil e fazem parte da programação bianual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR). Vêm sendo efetivados sequencialmente desde a década de 1990, marcando um diálogo da Arquitetura, do Urbanismo e do Planejamento Urbano com o campo disciplinar da História. Vale destacar que parte deste trabalho foi apresentada no último evento que ocorreu em 2016 (XIV SHCU, em São Carlos (SP), no IAU-USP) e publicada nos Anais do Seminário.

³ Freitag (2004) refere-se, nos seus textos, à cidade de Berlim, que havia sido destruída durante a guerra e à alguns filmes que remetem a lugares da cidade que não existem mais. Entre eles: *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, de Walter Ruttmann; *A foreign affair*, de Billy Wilder (1948), que tematiza o submundo de Berlim no pós-guerra; *Alemanha, ano zero*, também de Wilder; e *Berlin: Alexander-platz* (1978).

Assim, por registrar momentos e experiências das cidades por meio de diversas abordagens e estilos, o cinema pode ser visto não apenas como importante fonte de história, de memória urbana, de evolução das cidades e das transformações urbanas, mas também como difusor de ideias e promotor de debates sobre temas urbanos. A interface entre os campos de Estudos da Cidade e Estudos Fílmicos pode, portanto, nos fornecer um rico caminho para investigação e discussão de questões-chave, de comum interesse a ambos.

Estudos da cidade e da arquitetura ainda não exploraram totalmente a dimensão espacial oferecida pelo cinema, que consegue capturar espaços, lugares e imagens da cidade e da arquitetura permitindo um maior entendimento desses, pois incorpora o fluxo de pessoas, movimentos, as perspectivas abertas, os deslocamentos por meio de automóveis e outros meios de transporte, etc. O cinema exhibe a cidade acontecendo, algo que só os planos e os documentos não conseguem expor.

Apesar das diversas interfaces que o cinema constrói com as cidades, neste trabalho decidiu-se iniciar os estudos das relações entre a cidade do Recife e o cinema a partir do primeiro momento de significativa produção cinematográfica no Estado de Pernambuco — a produção do Ciclo do Recife (1923 a 1931), que também representa a modernidade e a modernização⁴ da cidade no período. Assim, será possível saber como a cidade foi exposta e vista nesse tipo de representação técnica e que contribuição o cinema deu para a construção da imagem moderna desta cidade.

A cidade do Recife, atualmente, tem se destacado como um dos pólos de produção cinematográfica no país. Nos últimos vinte anos (do Baile Perfumado, 1996, até hoje) a produção tem focado bastante na representação da cidade, seus conflitos e dinâmicas. Grande parte dessa produção ocorre na capital onde localizam-se a maioria das instituições de ensino na área de Comunicação e afins, possibilitando uma concentração de profissionais envolvidos no setor.

⁴ Modernização refere-se ao processo de construção de estruturas e de infraestrutura urbana para as cidades, a exemplo de estradas, ferrovias, equipamentos (hospitais, escolas) etc. No início do século XX, ao mesmo tempo em que se desenvolvia o cinema e as demais transformações tecnológicas, sociais e artísticas, a arquitetura e as cidades também passavam por mudanças decorrentes de um novo modo de vida, resultando em processos de modernização que ocorriam para resolver questões referentes à crescente industrialização, ao aumento populacional, às estruturas urbanas para iluminação, drenagem e saneamento etc. A modernização faz, portanto, parte do processo de reaparelhamento da infraestrutura necessária ao incremento da economia, bem como da implantação de projetos sociais por meio de sistemas de leis trabalhistas etc. Acerca desse termo, Habermas afirma que: “a modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo; à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal; à secularização de valores e normas etc.” (HABERMAS, 2000, p. 5).

Outro fator que impulsionou a produção pernambucana nas últimas décadas foi a criação de mecanismos de patrocínio estatal como o Funcultura criado em 2007, que possibilitou o repasse de verbas para possibilitar as produções, além dos avanços em tecnologia digital e ampliação dos meios de difusão.

Entretanto, o que talvez muitos ainda não sabem é que desde o início do século XX, o Recife já se destacava em diferentes linguagens artísticas e sediava um movimento modernista regionalista, espontâneo e praticamente simultâneo ao modernismo brasileiro. Por ser uma cidade portuária, sempre foi aberta às novidades e intercâmbios com países da Europa, o que permitia o seu desenvolvimento, fazendo-a se destacar no cenário regional e nacional, até perder espaço para as capitais do sudeste, que apresentaram grande crescimento industrial e populacional, especialmente a partir do final do século XIX.

Nos primeiros momentos desta pesquisa também já foi possível constatar que essa produção cinematográfica da cidade do Recife da década de 1920, não fora considerada nos estudos sobre a urbanização e a modernização da cidade, no campo da história da Arquitetura e do Urbanismo, apesar de Sérgio Loreto, Governador do Estado de Pernambuco entre 1922 e 1926, ter realizado importantes transformações na cidade, encomendando filmes sobre as obras públicas que estavam sendo implementadas para a construção da cidade moderna.

Este fato já havia sido apontado por autores que se dedicaram ao estudo das transformações urbanas no Recife nos anos 1920, mas os mesmos não chegaram a abordá-los em seus trabalhos. Moreira (1994, p.125) menciona que “Sérgio Loreto havia montado um amplo programa de propaganda política que mobilizou um vasto segmento de jornais e revistas, alguns especialmente criados para prestar apoio político e divulgar as obras empreendidas por seu governo”. Silva (2010), por sua vez, debruçou-se em revistas, planos e projetos de espaços públicos (parques e praças).

Assim, percebeu-se que ainda existiam algumas lacunas a serem preenchidas⁵ e que a cidade do Recife foi pouco estudada a partir do cinema, particularmente do ponto de vista dos arquitetos e urbanistas, o que convoca a realização de novos estudos de modo a contribuir com a história e o desenvolvimento da cidade. Fazer essa ponte entre estudos urbanos e filmes

⁵ A obra *O documentário em Pernambuco no século XX: um inventário* (FIGUEIRÔA, 2016), em que foram catalogados e analisados 288 filmes documentários pernambucanos, produzidos entre as décadas de 1930 e 1970, revela que 80% dos filmes analisados já abordaram a temática sociocultural, 45% abordaram temáticas relacionadas à cultura, 35% são de temática social, e na temática de urbanização apenas cerca de 5% tinham este tópico como tema principal (documentários sobre transportes, arquitetura e desenvolvimento das cidades). Ainda há, portanto, muitas lacunas e muito a se fazer.

é o desafio desta dissertação, motivado pelo desejo da autora em unir os dois campos e aprofundar-se em pesquisas nessa área⁶.

O período escolhido para a pesquisa restringiu-se às primeiras décadas de produção cinematográfica na cidade do Recife também para que se realizasse uma contextualização da época e das transformações urbanas com mais profundidade. Este período ainda coincidiu com o de expansão da cidade, reformas no Porto do Recife, melhoramentos nas áreas centrais e obras de saneamento.

Quanto aos filmes do Ciclo do Recife, dos 33 filmes citados por Cunha Filho (2010), em *A Utopia Provinciana*, apenas onze filmes foram recuperados e restaurados e, dentre eles, oito estão na *Antologia do Cinema Pernambucano*⁷, um está disponível na internet e outros podem ser encontrados na Fundação Joaquim Nabuco ou no *site* da Cinemateca Brasileira. Os demais perderam-se ao longo do tempo ou existem apenas em fragmentos. Ainda, nesta amostra restante, detivemo-nos com mais afinco nos filmes que têm a cidade como protagonista ou que a revelam em boa parte dos seus planos.

Os filmes a serem analisados serão tanto os *Naturaes* como os filmes de enredo. Os *Naturaes* são assim chamados por trazerem à tona aspectos naturais dos lugares e das cidades além de terem sido filmes encomendados pela gestão pública para registrar as ações do governo. Foram produzidos de modo a promoverem a política modernizante local e tinham a intenção de mostrar a face moderna, sem revelar aspectos indesejáveis da imagem da cidade.

Esses filmes enfatizavam a cidade, sua dinâmica e seu movimento (pessoas, fluxos, automóveis), ângulos visuais privilegiados da cidade e sequências de imagens urbanas e representam o que hoje chamamos de filmes documentários. Já os filmes de enredo são os filmes que hoje conhecemos como filmes de ficção. Entretanto, tanto os filmes *naturaes* como alguns de enredo refletem o processo de urbanização e ocupação da cidade do Recife.

⁶ O fato de ter realizado a pesquisa sobre os cinemas de rua do Recife e de ter publicado o livro *Cinemas do Recife* com incentivo do Funcultura/PE, em 2013, possibilitou-me transitar pelo campo expandido que envolve cidade e cinema. Em 2014, fui convidada para participar do Movimento CineRua. A partir daí, iniciou-se uma série de ações das quais tenho participado como: debates sobre os espaços de exibição cinematográfica em Pernambuco, a criação do Movimento CineRuaPE com ações no Cineteatro do Parque e Cine Olinda (reaberto em setembro de 2016 e ocupado por 4 meses), mostras de filmes (Docomomo Brasil e Cine Cidade), as quais coordenei, a participação como representante da sociedade civil no GT (Grupo de Trabalho)/ Fundarpe onde colaborei com o desenvolvimento do Programa Cine de Rua. Também, para apropriar-me mais profundamente do cinema e da linguagem cinematográfica de modo a desenvolver melhor este trabalho iniciei, em 2016, o Curso de Especialização em Estudos Cinematográficos na Universidade Católica de Pernambuco.

⁷ A *Antologia do Cinema Pernambucano* é uma coleção com 212 filmes realizados no Estado, ao longo de 90 anos, organizada em 20 DVDs, fruto de 2 anos de pesquisa com recursos do Edital do Audiovisual/Funcultura, realizada pelas produtoras culturais Isabela Cribari, Germana Pereira e curadoria do jornalista e cineasta Rodrigo Almeida.

Entre os *Naturaes* escolhidos para a análise estão: *Veneza Americana* (1925), *As Grandezas de Pernambuco* (1925), *Recife no centenário da Confederação do Equador* (1924) e *A chegada do Jahú* (1927). Dentre os filmes de enredo estão *Aitaré da Praia* (1925) e *A filha do Advogado* (1926). Esses filmes são importantes pois apresentam a cidade e os aspectos locais, e configuram-se como os principais filmes do período, estando restaurados e disponíveis até hoje. Os demais filmes de enredo que ainda estão preservados serão comentados brevemente e apenas no que se refere aos planos que contêm aspectos da cidade e da modernidade.

Apesar de já existirem diversos estudos sobre os filmes desse período no Recife, sentiu-se a necessidade de uma nova abordagem⁸, tendo em vista que os trabalhos já realizados possuem como foco a imagem cinematográfica, as narrativas, os personagens, os atores, os produtores, a estética etc. Propô-se, então, focalizar e dedicar-se mais intensamente na história e na representação da cidade⁹, nas questões e debates que giram em torno da mesma no período do recorte temporal, o seu desenvolvimento e às relações do cinema com o processo de construção da cidade moderna.

A ideia foi, portanto, de estudar a cidade do Recife utilizando o cinema como fonte documental e de história, construindo um conjunto de imagens da cidade que enriqueceram o entendimento da mesma, complementando estudos anteriormente realizados. As imagens serão relacionadas com aspectos teóricos e estudos do tema ‘cidade e cinema’ e aos mapas da cidade.

O trabalho teve, portanto, como **objetivo geral** estudar a cidade do Recife representada sob a ótica do cinema (os filmes da década de 20 do século XX do Ciclo do Recife). Como **objetivos específicos**: (1) identificar as relações entre cidade e cinema; (2) identificar como os filmes apresentaram ou representaram a cidade do Recife, as presenças e as ausências, e como se relacionaram com o processo de construção da cidade moderna; (3) entender como as tramas documentais e/ou ficcionais se relacionaram com as localidades, espaços urbanos e

⁸ Neste estudo, ao examinarmos os detalhes dos filmes, plano a plano, pudemos ver os pormenores da cidade que não foram o foco principal nos estudos sobre o Ciclo do Recife. Bernardet (1970) debruçou-se na listagem dos produtores do Ciclo, datas e narrativas, Araújo (2013) destaca aspectos históricos dos filmes assim como Figueirôa (2000), Duarte (1995) focou na estética dos filmes, Cunha Filho (2010) deteve-se em maiores aspectos referentes à cidade, e Calado (2015), no seu trabalho de graduação, dedicou-se à imagem da cidade.

⁹ Alguns trabalhos já têm sido desenvolvidos no Brasil relacionando as cidades e o cinema, especialmente no que tange à representação. Dentre eles está o livro *O Rio no Cinema*, de Antônio Rodrigues, e um filme que está sendo produzido sobre a representação da cidade de Porto Alegre no cinema.

mapas da cidade; e (4) identificar como era a relação entre o cinema e a gestão pública no Recife (ações do governo, ações de modernização).

Outras questões abordadas e que se pretendeu verificar nos filmes foi: De que maneira a cidade representada correspondia às transformações urbanas do Recife na época?; Onde os cineastas recifenses dos anos 1920 posicionaram suas câmeras?; Que bairros, que avenidas, que residências atraíram seus olhares?; O que esteve presente nos filmes e o que ficou oculto (ausente)? Que contribuição o cinema deu para a construção da imagem da cidade moderna?.

Foram destacados também alguns elementos da linguagem fílmica (posições e movimentos da câmera, tipos de planos, enquadramentos), elementos da modernidade (máquinas, transportes, *flânerie* etc.), e elementos urbanos representados nos filmes (pontes, faróis, trilhos, postes etc.) - as presenças e as ausências.

No que tange à **metodologia do trabalho**, destaca-se que esta foi uma pesquisa basicamente bibliográfica e documental. Abordada de modo a utilizar-se de estudos teóricos (realizando uma revisão bibliográfica) e da interpretação de textos e filmes. Segundo Lakatos, filmes (e material audiovisual) também são considerados fontes bibliográficas:

Pesquisa bibliográfica é a coleta de dados abrangendo toda a bibliografia já tomada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, material cartográfico etc., até meios de comunicação orais: rádio, gravações em fita magnética e audiovisuais: filmes e televisão (LAKATOS, 1991, p. 183).

Assim, considerando que os filmes também são fontes bibliográficas e documentais, tentar-se-á fazer uma articulação entre a interpretação dos filmes e os campos da história urbana e de estudos da cidade. Os filmes serão tratados como documentos, assim como são as fotografias, os anúncios de jornal, as plantas, os mapas etc. A pesquisa se deterá na busca de dados visuais (imagens da cidade nos filmes), textos, fontes históricas e de meios de comunicação de massa, a exemplo da *Revista de Pernambuco* (principal meio impresso de divulgação das obras da gestão do governador Sérgio Loreto). Os estudos existentes sobre os filmes em questão também serão de grande importância.

O método adotado baseou-se em aspectos da análise fílmica, seguindo os principais pontos revelados pelos autores Vanoye (1994), Aumont (1995; 2009) e Marie e Jullier (2009). Sobre a análise de um filme Vanoye aponta que:

Analisar um filme é primeiramente situá-lo num contexto, numa história. Se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes também inscrevem-se em correntes, em tendências e até em escolas estéticas, ou nelas se inspiram *a posteriori* (VANOYE, 1994, p. 23).

Dentre os textos de análise fílmica, o autor destaca dois casos: os textos de informação geral (textos relativos à filmagem, às informações sobre o diretor e sua carreira, à história do cinema) e os textos de análises (o roteiro deve ser considerado à parte, pois também pode constituir um objeto de análise). Sugere ainda que se aborde o filme, em uma primeira fase, sem ideias preconcebidas para que se efetue sua opinião pessoal com toda a liberdade e só depois documentá-lo, ler as análises de outros, já tendo em mente pelo menos uma ou algumas hipóteses pessoais (VANOYE, 1994, p. 17).

Aumont (1995, p. 214) afirma que “não basta ter visto o filme, é preciso revê-lo e também poder manipulá-lo para selecionar seus fragmentos, operar comparações entre sequências¹⁰ de imagens não imediatamente consecutivas, confrontar o último plano¹¹ com o primeiro etc.”, e destaca:

Assim como a teoria, a análise do filme é uma maneira de explicar, racionalmente, os fenômenos observados [...] é uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa. A análise tem efectivamente a ver com a interpretação, que será, por assim dizer, o motor imaginativo e inventivo [...] uma análise bem sucedida será a que consegue utilizar a faculdade interpretativa (AUMONT, 2009, p. 14).

O autor chega, ainda, a fixar três condições básicas da análise fílmica: (1) não existe um método universal e plenamente estruturado para analisar filmes; (2) a análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão, em um filme sempre sobra algo de analisável; e (3) é necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir.

Aumont sugere também que, de maneira geral, a análise do filme utilize principalmente três tipos de instrumentos: (1) instrumentos descritivos, que atenuam a dificuldade de

¹⁰ Sequência consiste numa sucessão de planos cuja característica principal é a unidade de ação e a unidade orgânica, isto é, a estrutura própria que lhe é dada pela montagem (MARTIN, 2013, p.157).

¹¹ Plano consiste no fragmento de película impressionado desde que o motor da câmera é acionado até que tenha parado – do ponto de vista do montador, pedaço de filme entre dois cortes de tesoura ou entre duas emendas – e finalmente, do ponto de vista do espectador, o pedaço de filme entre duas ligações (MARTIN, 2013, p.156). Na atualidade, a situação é diferente por conta do cinema digital. Não há película. Considera-se, então, plano = imagem + tempo, ou ainda, o intervalo entre um corte (ou tomada) e outro(a).

apreensão e memorização do filme: em um filme tudo é potencialmente descritível; (2) instrumentos citacionais, que realiza um estado intermediário entre o filme projetado e o seu exame analítico minucioso; e (3) instrumentos documentais, que se distinguem dos precedentes por não descrever ou citar o próprio filme, mas juntar ao seu tema informações provenientes de fontes exteriores a ele (AUMONT, 2009, p. 30-35).

Mais adiante, Aumont também detalha os instrumentos: (1) instrumentos de descrição referem-se à decomposição plano a plano, à segmentação, à descrição de imagens do filme, aos quadros, gráficos e esquemas; (2) instrumentos citacionais: o excerto do filme, o fotograma, outros meios de citação; (3) instrumentos documentais: elementos anteriores à difusão do filme, elementos posteriores à difusão (AUMONT, 2009, p. 35).

Por fim, Michel Marie e Laurent Jullier acreditam que “ler cinema deve ir além da visão impressionista permitindo a abertura de uma caixa de ferramentas em três níveis: plano¹⁰, sequência e filme” (2009, p.12). Os autores indicam patamares de análise como: ponto de vista, profundidade de campo, luz, movimento de câmera (no nível do plano), montagem e cenografia (para a sequência), gênero e dispositivo (para o filme). As figuras fílmicas podem, então, ser classificadas segundo sua intervenção no nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte), no nível da sequência (combinação de planos que compõem uma unidade) ou no nível do filme inteiro (combinação de sequências) (MARIE & JULLIER, 2009, p.12).

Neste trabalho, entretanto, foram selecionados apenas alguns dos aspectos e critérios da análise fílmica indicados por esses autores. Não houve aqui a intenção de apenas se basear em aspectos da imagem ou da linguagem. Buscou-se relacionar os elementos da linguagem fílmica aos elementos da modernidade e aos elementos urbanos representados nos filmes. Seguiu-se, para tanto, algumas etapas como: (1) resumo e descrições dos filmes, comentando-os, *a priori*, para depois construir relações com estudos já existentes e aspectos teóricos; (2) elementos que giram em torno dos filmes (informações sobre os diretores, a difusão e a recepção, os locais de exibição etc.); (3) estudo dos discursos e das questões tratadas, do conteúdo dos filmes, principais planos e sequências; e (4) descrição de lugares da cidade e o mapeamento das locações.

Para possibilitar a compreensão primeiramente assistimos os filmes, e em seguida capturamos imagens da cidade no cinema (fotogramas ou *frames*). O método de captura de

fotogramas (*frames*) já é bastante empregado na prática de análise fílmica. Stam, que também se refere à análise fílmica, destaca, assim como os autores mencionados acima, que “em lugar de assistir ao filme uma única vez, o analista deve examinar em detalhe, plano a plano” (STAM, 2003, p. 212).

Após a captura dos fotogramas foi feita uma descrição das imagens capturadas e das principais sequências (ver apêndice), um método escolhido por possibilitar um entendimento maior do filme. Desse modo, com o conjunto de imagens organizadas e descritas ficou mais fácil construir as sinopses e realizar o estudo dos conteúdos e dos discursos, tecendo, em seguida, relações com a história do cinema e das cidades, bem como com estudos anteriores de cidade e cinema e com os mapas da cidade.

Assim, resumindo, os **procedimentos metodológicos** adotados para este trabalho foram: primeiramente a pesquisa em bibliotecas e *sites* (livros, artigos, teses e dissertações); a pesquisa documental em acervos públicos (revistas e mapas), em cinematecas e *sites* da internet (filmes); a captura de *frames* dos filmes para construção de um conjunto de imagens da cidade; o mapeamento identificando os espaços da cidade do Recife filmados no cinema; e o estudo fílmico.

Por fim, esta dissertação foi dividida/ estruturada em quatro capítulos. O Capítulo 1 corresponde a uma revisão bibliográfica sobre o tema ‘cidade-cinema’, a arte e história do cinema e das cidades modernas. Contém ainda uma breve história dos filmes urbanos, do cinema primitivo às *sinfonias urbanas* cujo estudo servirá para efeito comparativo com os filmes do Ciclo do Recife. O Capítulo 2 é uma contextualização da cidade do Recife na década de 1920, baseando-se em referências de historiadores como Rezende e Souza Barros, e das transformações urbanas da época conforme Moreira (1994) e Figueirôa (2010). A história urbana da cidade desenhada por esses dois últimos autores, será complementada com o estudo dos filmes e outras referências, a exemplo das encontradas na *Revista de Pernambuco*. O Capítulo 3 apresenta o Ciclo do Recife (aspectos como recepção, diretores e produtores, locais de exibição dos filmes etc.) e os filmes (sinopses e principais sequências). O Capítulo 4 consiste no estudo dos temas e discursos dos filmes do Ciclo do Recife, aspectos urbanos e da modernidade, as presenças e as ausências, e, finalmente, o levantamentos das espacialidades que o cinema encontrou na cidade, registrando as principais locações.

2 AS CIDADES E O CINEMA

Neste capítulo, reservou-se um espaço para a discussão das relações entre cidade e cinema, indicando caminhos que podem ser trabalhados tanto nesta dissertação como em outras pesquisas, um tópico sobre as cidades e a vida urbana do final do século XIX às primeiras décadas do século XX (onde se localiza o nosso recorte temporal), e outros sobre a arte cinematográfica e o surgimento dos filmes urbanos, em especial alguns filmes da década de 1920 que também tinham as cidades como protagonistas - as *Sinfonias Urbanas*, que servirão para a construção de relações comparativas com os filmes do Ciclo do Recife.

2.1 Cidade e Cinema (estudos contemporâneos)

O cinema constrói relações com a história, as artes plásticas, a arquitetura, a política, a educação, a música etc., enfim, com diversos campos do conhecimento. Essas relações fazem parte do que se pode chamar de campo expandido ou ampliado¹², um espaço para trocas entre diferentes disciplinas.

O cinema pode ser um campo propício às investigações no que se refere à arquitetura e às cidades. Cinema e arquitetura são campos artístico-culturais de naturezas distintas, mas que tratam de uma categoria semelhante que é o espaço¹³. Os filmes criam composições sonoro-imagéticas e são capazes de capturar muito bem as ambiências e os espaços arquitetônicos, tornando-se importantes dispositivos de representação¹⁴ ao incorporar elementos como o percurso do observador e a mobilidade do olhar.

¹² Alguns profissionais que transitaram no espaço do campo ampliado, entre diferentes campos: os arquitetos (Robert Mallet-Stevens, Alberto Cavalcanti, Hans Poelzig, Andrei Burov, Andrei Andrejev), os artistas plásticos (Fernand Léger, Enrico Prampolini, Alexandra Exter e Lázlo Moholy-Nagy) e os cineastas que haviam, anteriormente, estudado arquitetura (Sergei Eisentein e Fritz Lang).

¹³ “A arquitetura, a escultura, o teatro e a dança são artes **no espaço**. O cinema, ao contrário – e a diferença é essencial – é uma arte **do espaço** [...] reproduz de forma bastante realista o espaço material real e, além disso, cria um espaço estético absolutamente específico [...] é a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena, como afirma Epstein: ‘nossa imaginação fora arrastada a um exercício tão acrobático da representação do espaço quanto aquele a que nos obrigam os filmes, onde se sucedem a todo instante primeiros planos e *long shots* (planos gerais), tomadas de cima para baixo e de baixo para cima, normais e oblíquas, conforme todos os raios da esfera’” (MARTIN, 2013, p. 119-232). (grifos nossos)

¹⁴ Autores como Sigfried Giedion, Bruno Zevi e Evaldo Coutinho, e arquitetos como Le Corbusier, Jean Nouvel, Peter Zumthor apontam para a importância do cinema para a representação da arquitetura, por meio de suas técnicas e ferramentas, e para o poder de investigação que o mesmo possui ao capturar os espaços da arquitetura. Bruno Zevi ([1950]1994) diz que: “A descoberta da cinematografia é altamente importante para a representação dos espaços arquitetônicos, porque, se bem aplicada, resolve praticamente todos os problemas colocados pela quarta dimensão. Se percorrermos um edifício com uma filmadora e, em seguida, projetarmos o filme, reviveremos os nossos passos e uma grande parte da experiência espacial que os acompanhou. A cinematografia está entrando na didática e é preciso ter em mente que quando a história da arquitetura for ensinada mais com o cinema do que com os livros, a tarefa da educação espacial será amplamente facilitada” (ZEVI [1950],

Assim, podemos considerar o cinema como uma opção e uma alternativa para representação dos espaços da arquitetura. Uma ferramenta para experienciarmos os mesmos e depois revivê-los ao projetarmos o filme, bem como para investigação de elementos como: luz, sombras, ângulos e perspectivas, silêncio ou ruído. O ato de percorrer os espaços e filmá-los pode ser, portanto, favorável para o estudo de questões de estética, de representação, e de educação espacial.

Já no que se refere à dimensão urbana e às cidades (nosso foco principal), encontrou-se em Bárbara Mennel (2008) considerações sobre o papel crucial do cinema para o desenvolvimento de identidades nacionais e a importância da produção cinematográfica para as cidades, que fornecem cenários para as histórias e se tornam lugares para a distribuição e consumo de filmes: “As cidades têm sido importantes para o desenvolvimento do cinema especialmente nestes três aspectos centrais: produção, representação e recepção” (MENNEL, 2008, p. 19 – tradução nossa).

Autores como Fitzmaurice e Shiel, em *Cinema and the City* (2001), também destacaram os benefícios que o cinema proporciona às cidades, especialmente, do ponto de vista do desenvolvimento econômico. Eles ressaltam ainda a importância dos festivais de cinema para atrair visitantes, renovar indústrias e culturas cinematográficas e fornecer oportunidades para a dinamização da economia das cidades, como ocorre com os festivais de Berlim, Hong Kong, Mumbai e Toronto (FITZMAURICE; SHIEL, 2001, p. 134).

A realização de filmes pode ser favorável ao mercado de trabalho e às economias regionais, pois as filmagens injetam capital¹⁵ por meio de novos postos de trabalho, hospedagem e outros serviços. Em um momento no qual as cidades procuram explorar suas

1994, p. 50). Evaldo Coutinho (1998) afirma que a câmera cinematográfica explora os espaços e, conseqüentemente, seus elementos: “o cenário, a luz, a sombra, os ângulos, o silêncio ou o ruído”, e registra o movimento da circulação humana dentro de espaços arquitetônicos, capturando aspectos de interioridade e exterioridade, sendo, portanto, capaz de revelar o espaço em sua plenitude. As técnicas e ferramentas do cinema podem ainda ser utilizadas para a representação de projetos arquitetônicos, oferecendo imagens dos ambientes, vistas e planos-sequência (como as *promenades architecturales* propostas por Le Corbusier) dos espaços a serem trabalhados, bem como, experienciando e registrando obras já concluídas. Já Sigfried Giedion criticou o uso da fotografia e não do cinema na representação das casas em Pessac, projetadas por Le Corbusier: “a fotografia estática não as captura de maneira clara. Ela deveria acompanhar o olho conforme ele se move: apenas o filme pode fazer a nova arquitetura inteligível!” (GIEDION apud JANSER, 1997, p. 34). Jean Nouvel afirmou que: “a arquitetura existe como o cinema, trabalhando tempo e movimento. Concebe-se e lê-se um edifício em sequências. O arquiteto trabalha com cortes e edições, enquadramentos e aberturas, planos, assim como o cineasta trabalha tomadas e sequências (NOUVEL, 1997, p. 23). Por fim, Peter Zumthor compara o ato de projetar ao de dirigir uma peça ou um filme e refere-se ao cinema como um aprendizado para ele enquanto arquiteto.

¹⁵ Shiel e Fitzmaurice citam um estudo de Arthur Andersen, em que um único filme com orçamento de produção local de 14 milhões de dólares gerou 21 milhões de dólares em impacto econômico local, criou o equivalente a 183 empregos de período integral e gerou, aproximadamente, e 800.000 dólares em taxas para o estado, para o distrito e para a cidade de locação (SHIEL; FITZMAURICE, 2001, p. 93) - (tradução nossa).

imagens como um atrativo para turistas e investimentos econômicos, o cinema pode tornar-se um importante instrumento para esse desenvolvimento.

De fato, muitos gestores públicos de diversas cidades, especialmente dos Estados Unidos, estão preocupados com a “aparência” e “imagem” das cidades que administram. Nas cidades americanas, a infraestrutura para a prática cinematográfica cresceu mais fortemente a partir dos anos 1970. Departamentos de cinema foram criados e mantêm banco de dados, arquivos fotográficos e *sites* para fornecer acesso imediato às informações sobre as locações, os atores e outros aspectos relacionados à indústria cinematográfica e às cidades.

Ao longo do século XX, algumas cidades foram se tornando locações cinematográficas privilegiadas, a exemplo de Los Angeles, Nova York¹⁶, Veneza, Paris e Rio de Janeiro. Essas cidades já possuem escritórios especializados para trabalhar questões relacionadas ao cinema e competem umas com as outras para atrair companhias de produção midiática¹⁷. Algumas delas já têm sido estudadas e mapeadas em seu conjunto de filmes e locações. Filmes como *Hollywood Hotel* e *Pretty Woman*, por exemplo, apresentam um mapa complexo de uma Los Angeles imaginária. Segundo Fitzmaurice e Shiel, dessa forma está sendo criada uma visão estereoscópica, uma reconciliação de cenas do cinema e da cidade (SHIEL; FITZMAURICE, 2001, p. 119).

Mais adiante, os autores trazem outros apontamentos como questões e debates centrados no planejamento, na habitação, na violência urbana, na suburbanização e na relação de identidade que o cinema constrói ao representar as cidades. Em *Cinema and the City* (2001), eles também destacam o trabalho de Paul Swann, que examina o papel desempenhado pelo cinema na construção da identidade cívica e a sua contribuição para a economia cultural da cidade de Filadélfia, particularmente nos anos 1980 e 1990. Na mesma obra, Geoffrey Nowell-Smith descreve como as locações cinematográficas na cidade de Milão moldaram a imaginação coletiva do espaço urbano (FITZMAURICE; SHIEL, 2001, p. 73-74).

¹⁶ Os autores citam, especificamente, o caso da cidade de Nova York que triplicou o número de filmagens durante os últimos anos, trazendo vários benefícios para a cidade (SHIEL; FITZMAURICE, 2001, p. 95-96).

¹⁷ Pamela Robertson Wojcik, em *The City in Film* (2015), também enfatiza o poder do cinema para promover as cidades, como fez com Los Angeles, Roma, Hong Kong e outros centros de produção, bem como para produzir um “urbanismo imaginário” através da fantasia, das ideias e dos ideais de cidade. A autora ressalta ainda que o cinema pode atender ao conceito de cidades globais e produzir múltiplas versões de uma única cidade, a exemplo de Nova York, que já foi apresentada em diversos filmes com diferentes narrativas, gêneros etc.

Algumas cenas icônicas do cinema podem ainda atrair turistas para lugares antes pouco procurados, por exemplo: os dois destinos turísticos mais visitados no Estado de Iowa foram aqueles mostrados em *Field of Dreams* (Phil Alden Robinson, 1989) e em *Bridges of Madison County* (Clint Eastwood, 1995). Turistas apareciam em Savannah, Georgia, procurando o banco do parque de *Forrest Gump*. Los Angeles tornou-se uma cidade-símbolo, muito por conta do cinema, atraindo milhões de turistas a cada ano, e Hollywood, um dos berços do cinema mundial, não apenas criou uma “mitologia” cultural para a cidade, mas também uma paisagem na qual essa “mitologia” pode ser encenada e consumida. Exemplos de símbolos ou ícones dessa cidade enfatizados diversas vezes pelo cinema são o *Empire States* e o Central Park.

Stephen Barber, em *Projected Cities – Cinema and Urban Space* (2004), também detém-se nas ligações intrincadas entre as imagens cinematográficas e as cidades. Para o autor, o cinema acabou ao longo do século XX e XXI por se tornar um dos principais meios de memória visual, explorando as maneiras nas quais os habitantes das cidades responderam às grandes mudanças em tecnologias, transformações arquitetônicas e aos fluxos dentro das estruturas urbanas. “Todos os traços do passado e do presente de imagens urbanas são coletados num depósito inesgotável de arquivos digitais das cidades” (BARBER, 2004, p. 10-1). Essa visão, indicada, também, por Barber¹⁸ refere-se à importância do uso do cinema para a história urbana e para a memória:

[...] na sua interação com a cidade o cinema carrega uma multiplicidade de meios através dos quais revela elementos de formas corpóreas, culturais, arquitetônicas, históricas e sociais, assim como projeta as preocupações com a memória e as origens das imagens que entrelaçam crucialmente o cinema com o espaço urbano (BARBER, 2004, p.7) (tradução nossa)¹⁹

Também nesse sentido, Giuliana Bruno (2002) debruçou-se em estudos e inovou ao trazer a ideia de “cartografia emocional” de cidades. No seu *Atlas of Emotion*, a autora

¹⁸ Barber detém-se mais profundamente na análise da situação fílmica na Europa e no Japão (dois palcos vitais na exploração de imaginários da cidade contemporânea), e nas locações nas quais o cinema capturou períodos de agitação e de transformação urbana. O autor mostra como o cinema examinou o espaço urbano no pós-guerra, as cidades devastadas, o desenvolvimento ao longo das décadas subsequentes, a reconstrução de Tóquio, os setores estruturados em volta do sexo e do trabalho, e as incursões de cineastas europeus (tais como Andrei Tarkovsky e Chris Marker) dentro do Japão, trazendo à tona preocupações sobre as paisagens urbanas de Tóquio e conduzindo explorações de estruturas e formas urbanas (BARBER, 2004, p. 9-10).

¹⁹ Texto original: “In its interaction with the city, film carries a multiplicity of means through which to reveal elements of corporeal, cultural, architectural, historical and social forms, as well as to project the preoccupations with memory, death and the origins of the image that crucially interlock cinema with urban space” (BARBER, 2004, p.7).

transforma a imagem em movimento em uma arte do mapeamento, uma verdadeira empreitada de mapeamento da história cultural. O *Atlas* explora a relação da imagem em movimento com outras obras visuais, moldando seu vínculo com a arquitetura e a história das artes visuais, assim como sua conexão com a arte da memória e da cartografia.

Bruno foca ainda nos possíveis intercâmbios entre geografia, arquitetura e cinema. Em *Site-Seeing: a Cidade Cinema* (2008), a autora constrói um caderno de viagem cinematográfico, olha para a história do cinema a partir de um ponto de vista que enfatiza o espaço geográfico, arquitetônico e social, criando uma exibição sequencial da cidade cinematográfica, a partir dos filmes de viagem panorâmicos do cinema inicial até as visões cinematográficas do futuro. Assim, constata-se que o cinema pode oferecer um senso de geografia urbana, gerar mapas físicos, mentais e emocionais e criar um arquivo de imagens de emoção.

Wojcik (2015) também vem a afirmar que o cinema e a cidade estão historicamente inter-relacionados, e revela que o mesmo pode dialogar com planejadores urbanos, geógrafos e arquitetos. Para a autora, o cinema fornece um excelente arquivo urbano ou banco de memória que reflete as mudanças na paisagem urbana. Destaca ainda a relação entre o cinema e os primeiros passos da urbanização e da industrialização: “a produção e exibição dos primeiros filmes eram em grande parte urbanas”, e alerta que, na contemporaneidade, a atenção da academia tem se voltado às teorias do espaço e do urbanismo, mas também tem gerado um grande interesse no urbanismo cinematográfico²⁰.

Já os brasileiros Olivieri (2007) e Nascimento (2013)²¹, que também já despertaram para a temática, destacam, respectivamente, a possibilidade da utilização do audiovisual em colaboração com a prática do urbanismo²² e a utilização de filmes como um ato de planejamento urbano.

Assim, a partir de tudo que foi exposto pelos autores, conclui-se que ainda falta muito para as cidades construírem melhores relações com o cinema, especialmente as cidades

²⁰ A autora cita alguns teóricos que já afirmavam que há um urbanismo inerente ao cinema: Kracauer reivindicava a cidade, e especialmente a rua, como espaço cinematográfico exemplar e essencial, sintonizado com a experiência de contingência, fluxo e indeterminação ligada à modernidade; e Hansen sugeria que o cinema funcionou como uma espécie de modernismo vernáculo para articular e mediar a experiência da modernidade, e especialmente a urbanização (Wojcik, 2015).

²¹ Os autores Leal, Borba, Zatti e Nóbrega (2013) são idealizadores e produtores dos filmes *Velho Recife Novo*, *#desurbanismo1* e *#desurbanismo 2*.

²² Inspirada no livro e filme de Carlos Nelson *Quando a rua vira casa*, ela vislumbra uma forte relação entre esses dois campos (cinema e urbanismo). A ideia é de não apenas incorporar o cinema ao urbanismo (e assim modificá-lo), mas também o seu inverso, da aplicação das ideias do urbanismo no cinema, ou seja, “quando o urbanismo vira cinema” (OLIVIERI, 2007).

brasileiras e a cidade do Recife, e que as mesmas precisam ser representadas em filmes também e, principalmente, de modo a ressaltar seus espaços urbanos e suas paisagens, indo além de estimular o debate sobre problemas urbanos ou conflitos sociais, e de enfatizar as insatisfações com a cidade real.

Imagina-se, também, que nos diversos momentos da história do cinema, especialmente do brasileiro ou do pernambucano, não existiu grande preocupação da maioria de realizadores em relacionar a produção a uma espécie de *marketing* urbano ou ao empreendedorismo urbano²³ citado por Harvey (1992), ou ainda de construir a ideia de identidade, de “ícones” ou símbolos urbanos, a partir do cinema, o que pode ter algumas consequências para as cidades.

Como já visto, o cinema tem uma impressionante e distinta habilidade de capturar e expressar a complexidade espacial, as imagens e as texturas da arquitetura e das cidades, o dinamismo das mesmas através da localização da filmagem, da *mise-en-scène*²⁴, e da edição ou da montagem, e isso pode contribuir para a promoção da cidade e sua projeção em cenários nacionais ou internacionais, proporcionando benefícios do ponto de vista do desenvolvimento econômico, cultural e urbano.

Prysthon (2006) já alertava para a necessidade de pensar o papel da cidade a partir da leitura das representações urbanas cinematográficas. Entende-se, portanto, que esses estudos configuram-se como importantes para um entendimento maior das cidades e dos seus processos, bem como, para contribuir com a construção de novas ações, criações e intervenções, tanto no modo de fazer cinema, como no urbanismo e no planejamento urbano.

2.2 As Cidades Modernas e a Vida Urbana – do final do século XIX às primeiras décadas do século XX

Entre final século XIX e as primeiras décadas do século XX, período de surgimento do cinema e de grande desenvolvimento das cidades, destaca-se principalmente a nova sociedade de massas, da produção, da racionalização e da padronização provenientes do capitalismo

²³ *Marketing* urbano refere-se à busca por uma maior competitividade internacional, atração de investimentos, explorando vantagens locais, reforçando o grau de atração das cidades e, sobretudo, difundindo-a publicitariamente. Já sobre o empreendedorismo urbano Harvey (1992, p. 91) diz que: “Ao que parece, as cidades e lugares hoje tomam muito mais cuidado para criar uma imagem positiva e de alta qualidade de si mesmos, e tem procurado uma arquitetura e formas de projeto urbano que atendam a essa necessidade [...] Dar determinada imagem à cidade através da organização de espaços urbanos espetaculares se tornou um meio de atrair capital e pessoas num período (que começou em 1973) de competição interurbana e de empreendedorismo urbano intensificados”.

²⁴ *Mise-en-scène* é o termo empregado para descrever o arranjo de elementos no quadro ou na tomada (ex.: cenários construídos ou naturais etc.). Turner (1997, p. 43) afirma ainda que a construção de um universo social é autenticada pelos detalhes da *mise-en-scène*.

industrial, bem como os primeiros avanços na área da comunicação, e as transformações nas cidades e na paisagem, decorrentes do aumento populacional e da expansão de manchas urbanas.

Autores oriundos de diversos campos disciplinares já se dedicaram ao período e ao estudo, às definições e às características das cidades modernas, como Walter Benjamin e Georg Simmel, que motivaram-se pelo fenômeno da modernidade e como ela se concretizou nas cidades.

Benjamin observou as cidades especialmente do ponto de vista físico, suas transformações arquitetônicas e urbanas, bem como do ponto de vista psicológico, o que foi mais enfatizado por Simmel. As principais dimensões analisadas pelo primeiro autor, são a presença do *flâneur*²⁵, as novas tecnologias para a construção dos edifícios, especialmente a arquitetura do ferro, e as reformas urbanas, a exemplo da Paris de Haussmann. Ainda identificou os símbolos das cidades, e preocupou-se também com a racionalidade tecnológica, os regimes repressivos e opressivos, a circulação de mercadorias e a mercantilização.

O autor iniciou seus estudos sobre as cidades modernas em *Paris do Segundo Império em Baudelaire*, que lhe serviu de base para a representação da modernidade alemã dos anos 1920 e 1930, e, na *Obra das Passagens* (não concluída pelo autor), chega a construir um olhar sobre as cidades através de imagens dialéticas, de fragmentos, representando os gêneros literários urbanos, configurando, assim, uma ‘radiografia da metrópole’. Percebeu as contribuições que o estudo da cidade poderia fornecer para a compreensão da sociedade moderna e dos espaços arquitetônicos. Para ele, a cidade era o local, por excelência, da modernidade. A cidade aparece como personagem, como imagem, ou ainda como cidade-espetáculo. Para essa fantasia associada ao espetáculo da vida moderna nas cidades, ele usou o termo ‘fantasmagoria’.

Benjamin destacou ainda a ênfase nas máquinas, as novas tecnologias industriais, e as intervenções urbanas, como as novas avenidas, bem como a destruição da velha cidade, no caso Paris, e fez conexões entre cidade, cinema e modernidade, já nos anos 1920, pois tinha

²⁵ O *flâneur* é aquele que passeia sem pressa pela cidade. Pode ser considerado um dos personagens mais emblemáticos da cidade do século XIX e da cidade moderna do início do século XX, pois perambulava pelas ruas, com olhos e sentidos ligados nas distrações que o cercavam e nos objetos de consumo. É um observador das ruas e galerias, as passagens, bem como do cotidiano e das multidões. Ele tem uma individualidade inerente, especialmente ao relacionar-se com a massa, com os atos de consumo e com o fetiche pela mercadoria. Baudelaire era um grande exemplo deste tipo de personagem para Benjamin, que se deteve também nos seus escritos.

um grande interesse nos temas. Suas teorias viriam, posteriormente, a fornecer maneiras de pensar sobre as representações cinematográficas do espaço urbano.

Também analisou as mudanças na arte geradas pelas técnicas modernas de produção. No seu ensaio *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica*, ele descreve como a reprodução técnica se insere em um processo de racionalização que acompanhou não só a fotografia e o cinema, mas também as outras artes e a arquitetura. A fotografia já trouxe o aspecto da reprodutibilidade em massa de imagens, e isso também se prolongou ao cinema.

Acreditava que o cinema não seria considerado uma arte por ser reproduzível e assim, consequentemente, não possuiria uma aura, tendo sua legitimidade e originalidade destruídas. Resumindo, ele questionava se “a obra de arte difundida em exemplares múltiplos ainda seria uma obra de arte? Será que a multiplicação não implicaria na perda da aura, logo, no desaparecimento do que é a própria essência da arte?” (BENJAMIN, 2014, p?). A resposta a esses questionamentos seria não, pois toda arte é dotada de um valor especial. A reprodução não aboliu a aura da obra de arte, ela apenas mudou de natureza, como já vinha mudando no decorrer dos séculos.

Já Simmel (1967) deteve-se mais profundamente na intensificação dos estímulos que as novidades traziam, na base psicológica do homem, nos relacionamentos entre as pessoas na cidade moderna, além da questão da divisão do trabalho, e do novo tipo e local de mercado e de troca — os centros econômicos. Para ele, o crescimento das cidades acompanhava a industrialização, o desenvolvimento capitalista, e “a economia do dinheiro dominava a metrópole” (SIMMEL, 1967, p. 16).

Pessoas oriundas do campo seguiam para as cidades em busca de melhores condições de vida, revelando um processo de desenraizamento social e de adaptação às novas condições de vida nas cidades. O autor considera ainda que as nações, os governos, a política e as religiões passaram a se apoiar no novo fenômeno básico da existência humana — a cidade — e que a mesma não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial, está também envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem. A cidade é um produto da natureza humana:

[...] a cidade é algo mais do que um amontoado de homens individuais e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc. Algo mais também do que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos — tribunais, hospitais, escolas, polícia e funcionários civis de vários tipos. Antes a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e

dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes e transmitidos por essa tradição (SIMMEL, 1967, p. 29-31).

Já acerca dos meios de transporte e comunicação que tanto caracterizaram essa mudança de paradigma e de vida nas cidades, ele diz que:

Transporte e comunicação, linhas de bonde e telefones, jornais e publicidade, construções de aço e elevadores – na verdade, todas as coisas que tendem a ocasionar a um mesmo tempo maior mobilidade e maior concentração de populações urbanas – são fatores primários na organização da cidade [...] o trem elétrico, o automóvel, o telefone e posteriormente o rádio, mudaram rápida e silenciosamente a organização social e industrial da cidade moderna [...]. O jornal é o grande meio de comunicação dentro da cidade [...] as greves e movimentos revolucionários também são endêmicos do meio urbano (SIMMEL, 1967, p. 30-50).

Quanto à divisão do trabalho e aos novos tipos vocacionais que as cidades produziram, Simmel elenca diversos personagens característicos da vida citadina: a vendedora, o guarda, o camelô, o chofer de taxi, o vigia noturno, o comediante do teatro, o médico, o balconista de bar, o carcereiro, o furador de greve, o professor de escola, o repórter, o corretor etc. Ou seja, novas identidades que surgiam e que habitavam as cidades modernas.

Décadas depois, outros autores viriam novamente a se debruçar sobre a cidade moderna, como Henri Lefebvre, Wille Bolle, Nicolau Sevchenko, Bernardo Secchi e Charney e Schwartz.

Henri Lefebvre (1969) fez referência à cidade como local de mercado e de produção, ao fetichismo e ao dinheiro. Referia-se à essa nova sociedade como a “sociedade do consumo”, orientada pela classe que possui ou domina os meios de produção, e descreveu ainda os novos avanços tecnológicos e hábitos culturais como a fotografia, o cinema e a publicidade, que multiplicam imagens, povoando, desse modo, as consciências (LEFEBVRE, 1969, p. 228-229).

Quanto à infraestrutura para o desenvolvimento das cidades, referia-se, especialmente, à eletricidade como fundamental para a expansão das mesmas e das atividades que abarcam: “a luz elétrica recorta mais fortemente a cidade, os monumentos, as ruas e as estradas, em relação ao contexto natural: campo, céu, espaço [...] acentua os traços da paisagem urbana mais fortemente do que a iluminação a gás” (LEFEBVRE, 1969, p. 211). A iluminação das ruas permitia a permanência prolongada nos espaços das cidades, contribuindo, desse modo, com a *flânerie*.

A sociedade passava a ser baseada em atividades industriais e comerciais e regulada pelo tempo, daí a necessidade de sistemas de circulação e mobilidade mais eficientes e velozes. Iniciava-se também a automatização do trânsito, bem como os rituais e as mudanças de percepção e de circulação nas cidades, exigindo ainda mais de seus habitantes “atenção, precisão, velocidade” (BOLLE, 1994, p. 18).

Nesse contexto é que apareceu o automóvel como um novo meio de transporte nas cidades, antes baseado apenas nos trens, bondes, nas carroças, charretes e nos cavalos. Seu primeiro processo de expansão se deu exatamente ao longo da década de 1920, quando já começam a ser necessários mais espaços de circulação em áreas centrais e periféricas das cidades para se atingir os novos núcleos de produção e de moradia.

Sevcenko descreveu esse uso e culto ao automóvel e ao automobilismo, em São Paulo, desde então uma das maiores cidades do Brasil: “A elite da cidade orgulhava-se da nova máquina [...] os demais a encaravam como um brinquedo de ricos” (SEVCENKO, 1992, p. 73-74). Segundo o autor, o automóvel, que aparecia como uma extravagância no final do século XIX, tornava-se produto de luxo e situava-se entre os emblemas da modernidade, assim como a estrada de ferro, o telégrafo e o telefone, a fotografia e o cinema.

As máquinas, as novas tecnologias de representação e os novos meios de transporte (do ar, da terra ou dos mares) também tornavam-se símbolos de progresso e sedução. Os aviões e hidroaviões, também podiam ser considerados a grande sensação dos anos 1920, pois assim como a estrada de ferro, vieram para eliminar as barreiras de distância.

O ritmo de vida tornava-se acelerado pelas novas formas de transporte, e o movimento passou a reger a vida citadina, trazendo diversas sensações, como também descrevem Charney e Schwartz (2004, p. 215): “a viagem feita de trem trouxe sensações semelhantes à da experiência do cinema, uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição”.

O campo distanciava-se cada vez mais das cidades e, para manter a ligação entre o espaço rural e o espaço urbano, tornou-se necessária a construção de inúmeras redes para o transporte de matérias-primas e de mercadorias, tanto rodoviárias como ferroviárias. Bernardo Secchi, que deteve-se nas diferenças entre campo e cidade e no fenômeno da vida moderna, descreveu esta fase, a separação do campo e da cidade, bem como outros fenômenos relacionados às mesmas:

[...] a partir de meados do século XIX, a cidade moderna separou o campo da cidade, sob a pressão de fenômenos evidentemente correlatos às condições higiênicas e físicas da população urbana, tendo que substituir a experiência da natureza e do espaço rural por aquela dos parques e dos jardins públicos, das avenidas arborizadas [...] dilatando ou inventando uma série de atividades sociais antes inexistentes, somente esboçadas ou reservadas a uma exígua minoria. Com elas, foi necessário inventar, reinterpretar e separar entre si os elementos a elas dedicados: tais como o jardim, parques, vilas, passeios e terrenos para o esporte, para descansar e se divertir (SECCHI, 2015, p. 193-194).

Os armazéns, os galpões industriais, as estações de trem, de metrô, os primeiros arranha-céus, as largas avenidas, os espaços urbanos e monumentos, as praças, as arcadas, as passagens, as galerias e as exposições também podiam ser considerados partes indissociáveis desse espetáculo da modernidade²⁶.

Há ainda as mudanças nos modos de produção de mercadorias e nos processos de trabalho (o sistema de fábricas demandava dos trabalhadores tarefas repetitivas), bem como nos modos de consumo. Segundo Charney e Schwartz, as cidades tornaram-se locais estabelecidos para a circulação de corpos e mercadorias, para o exercício do consumismo: “O capitalismo trouxe a reprodução de um mundo onde a mercadoria reina, uma sociedade voltada para o consumo ou para o desejo cotidiano de consumir” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 19-20).

Se de um lado a vida dedicada ao trabalho prevalecia para alguns, por outro, o consumo e as diversões viriam para mudar rotinas cotidianas (danças, jazz, desfiles de moda, chás, confeitarias, cervejarias, viagens, passeios de carro, de avião, parques de diversões etc.), bem como os esportes essenciais para a readaptação física dos homens (a natação, os saltos ornamentais, o boxe, a ginástica olímpica, os jogos, as corridas de cavalos, de bicicletas,

²⁶ Não entraremos aqui no debate acerca do termo modernidade pois já fora amplamente discutido em outros estudos, mas destacaremos alguns significados. Para Habermas (2000): modernidade é entendida como uma reflexão, um esboço mais adiantado de crítica e autocrítica, e seu conceito prolonga-se para as mais diferentes épocas. Cada época é moderna em si mesma e os novos tempos sempre serão tempos modernos. Referindo-se a Hegel, diz também que o nosso tempo é entendido como o tempo mais recente e emprega o conceito de modernidade, antes de tudo, em contextos históricos, bem como conceito de época: “os novos tempos são os tempos modernos [...] o conceito profano de tempos modernos expressa a convicção de que o futuro já começou: indica a época orientada para o futuro, que está aberta ao novo que há de vir” (HABERMAS, 2000, p. 9). Charney e Schwartz referem-se à modernidade como um período histórico e interligado com a modernização e a racionalidade, um período histórico formado por um grande número de fatores provenientes da Revolução Industrial: “industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos, transformação na vida diária, crescimento do capitalismo, avanços técnicos, crescimento do tráfego urbano, mercadorias produzidas em massa, novos meios de transporte e comunicação, explosão de uma cultura de consumo de massa etc. A grande maioria das mudanças tecnológicas e sociais vinha tomando forma desde o fim do século XIX. É nesse período que se expande também o conceito de racionalidade, que moldará o mundo e a arquitetura, e o modo como ele é percebido e construído.” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 33). Já Rezende (1997, p. 25) destaca que entre em torno da modernidade sempre vem a ideia de progresso, que encanta os homens, assim como o mundo da mercadoria que encontra nas cidades seu espaço e que se diferencia bastante da vida no campo.

motocicletas etc.). Nesse contexto, surgiam ainda as grandes exposições, os teatros, os cinemas, os espetáculos, os concertos, o carnaval, os comícios populares e as grandes festas de iniciativa privada ou estatal.

Figuras 01 a 09: Imagens de esportes, atletismo e diversões.



Fonte: Fotogramas do filme *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*, 1927.

Por fim, as formas de comunicação em massa, o cinema, os cartazes, as artes gráficas, a imprensa, a publicidade e, posteriormente, na década de 1930, os discos e o rádio também representariam essa nova ordem. Os cartazes do filme *Berlim, Sinfonia de uma grande cidade*, por exemplo, com suas colagens de imagens de edifícios, são bem significantes, característicos e representativos dessa época.

Figuras 10 e 11: Cartazes do filme *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*, 1927.



Fonte: Disponível em <https://www.google.com.br/search?q=cartazes+do+filme+Berlim+Sinfonia+de+uma+Metr>
Acesso em: 11 dez. 2017

É justamente nesse contexto que se desenvolveu a arte do cinema, ao lado da cidade moderna, ganhando o mundo e tornando-se uma das principais formas de representação visual de cidades, desde o final do século XIX até os dias atuais, bem como um fato específico da modernidade, como afirmam Charney e Schwartz (2004, p. 215): “uma nova tecnologia de percepção, de reprodução e de representação, uma nova mercadoria cultural de produção e de consumo de massa”.

2.3 O Cinema

Acerca da arte cinematográfica, Morin afirmou que: “ao mesmo tempo em que o cinema é arte, é também indústria [...] além de fenômeno social e estético que remete a modernidade do nosso século e ao arcaísmo dos nossos espíritos” (MORIN, 1997, p. 16). Assim, além de arte (da imagem em movimento), o cinema é também um fenômeno social, mas também urbano, comercial e produzido em massa. Essa nova arte pode ser relacionada ainda com práticas sociais, como afirma Turner (1997).

Ismail Xavier (1996) considera que o cinema foi “um dos mais significativos fenômenos culturais do século XX”. É uma das manifestações que ocorreu ao mesmo tempo em que as cidades se modernizavam, sendo, portanto, elemento intrínseco a este tema. Sendo uma arte moderna por excelência, está totalmente inserida no contexto da cidade moderna e figura como parte importante do desenvolvimento dos modos de produção industrial-capitalista, da tecnologia moderna, assim como foram os trens, a fotografia, a luz elétrica, o telégrafo e o telefone.

Para Charney e Schwartz (2004), o cinema, tal como se desenvolveu na virada do século XIX para o XX, tornou-se a expressão mais completa da modernidade:

[...] o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividades de lazer; a centralidade correspondente do corpo como local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que perpassou o impressionismo e a fotografia e chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 19).

Dessa forma, o cinema surgiu especialmente para o registro de fatos reais, mas também como parte de uma nova cultura do consumo, do lazer e do espetáculo, indo desde as exposições às atrações do melodrama e da fantasmagoria. Segundo Stam, a elevação do cinema do simples registro da realidade para a categoria de obra de arte fora explicada pelo psicólogo Rudolf Arnheim:

Eram precisamente os defeitos miméticos do cinema e sua facilidade para a manipulação por intermédio dos efeitos de luz, superposição, câmera lenta ou acelerada e montagem que faziam dele mais que um simples registro mecânico da realidade, capaz, portanto, de expressividade artística. Ao transcender a representação mimética permitida pelo dispositivo mecânico, o cinema se instituiu como arte autônoma (STAM, 2003, p. 78-79)

Arnheim partilhava com Kracauer²⁷ a premissa de que “o cinema, como uma arte reproduzível, representa a realidade em si, mas diferencia-se da mesma por se submeter às situações e dispositivos promovidos pelo uso do equipamento (a câmera)” (STAM, 2003, p. 78-79).

O cinema aproximou-se também da fotografia — arte inventada anteriormente (em meados do século XIX) e que serviu de base para o desenvolvimento do mesmo — e com a fotogenia, que é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura, ou seja, um elemento específico desta arte²⁸ (AUMONT, 1995, p. 162).

Assim como a fotografia, o cinema também partilha a mesma função e inclinação para capturar a realidade. O teórico André Bazin²⁹ afirmou que a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo:

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente representado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução [...] Uma

²⁷ Kracauer tinha uma preferência declarada pelo realismo. Em seu entendimento, “o cinema possuía uma forma privilegiada para registrar o que designava, alternativamente, como realidade material, realidade visível, natureza física ou simplesmente natureza” (STAM, 2003, p. 97). Já Sergei Eisenstein acreditava na estética cinematográfica como uma forma de avançar para além da simples mimese (STAM, 2003, p. 31).

²⁸ A discussão sobre o cinema enquanto arte e sobre a fotogenia é o pontapé inicial para os estudos cinematográficos e está presente nos primeiros escritos de teóricos da década de 1920, período em que o cinema se diferenciaria das primeiras captações do real e partiria para tornar-se uma arte de “vanguarda”. Segundo Aumont, Epstein retoma de Louis Delluc a noção de fotogenia e a define como: “qualquer aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumente sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica. Qualquer aspecto não majorado pela reprodução cinematográfica não é fotogênico, não faz parte da arte cinematográfica” (AUMONT, 1995, p. 162).

²⁹ André Bazin é um dos personagens mais importantes por seus escritos e seu envolvimento no periódico francês que ele fundou, o *Cahiers du cinéma*. É visto como o centro da abordagem realista. Para Bazin: “a qualidade intrínseca do cinema está na composição da tomada em si mesma — sua representação específica do mundo real. Assim, o tema da arte cinematográfica é o mundo real” (TURNER, 1997, p. 43).

imagem vale, a princípio, não pelo que acrescenta, mas pelo que revela da realidade (BAZIN, 1991, p. 22).

Já a fotogenia marca a especificidade do cinema como uma forma de arte que faz parte da experiência moderna. Para Morin, a fotogenia é “esse extremo aspecto poético dos seres e das coisas [...] susceptíveis de nos serem revelados exclusivamente através do cinematógrafo” (MORIN, 1997, p. 33).

No mais, o cinema pode ser entendido também como “arte da representação” (por meio de imagens em movimento e narrativas). Para Morin: “é enquanto representação de representação viva que o cinema nos convida a reflectir sobre o imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário” e que, ao mesmo tempo em que representa, também “abarca o real, o irreal, o presente, o vivido, a recordação e o sonho, a um nível mental idêntico e comum” (MORIN, 1997, p. 15-16).

Segundo Lúcia Nagib (2011), que também debruçou-se em questões acerca do cinema e da representação³⁰, o cinema inicial era chamado de “apresentacionalismo popular” ou “representacionalismo burguês”. Ela afirmou que o debate sobre os termos apresentação e representação é longo e indissociável.

Sobre “apresentação”, Nagib disse que a palavra pode ser definida por outra sinônima: “demonstração”. Neste ponto, a autora referiu-se a Tom Gunning que entendia o cinema “de apresentação” como o “cinema de atrações”, que tirava partido da “montagem de atrações” de

³⁰ Para Nagib (2011, p.2-5), “todo cinema é um sistema de representação”. Representação é tudo o que pode ser entendido como uma reprodução das aparências ou duplicação do mundo, ou ainda, impressão de realidade. Encontra-se em Blázquez (2000, p.170) que o significado de “representação” gira em torno de três eixos: (1) a representação é o ato ou efeito de tornar presente, patentear, significar algo ou alguém ausente; (2) a representação é a imagem ou o desenho que representa um objeto ou um fato; e (3) a representação é a interpretação, ou a *performance*, através da qual a coisa ausente se apresenta como coisa presente. Já Aumont (1993) define “representação” como um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa [...] a representação é o fenômeno mais geral, o que permite ao espectador ver “por delegação” uma realidade ausente que lhe é oferecida sob a forma de um substituto (AUMONT, 1993, p. 103-106). Ele afirma ainda que “o cinema tem o poder de ausentar o que nos mostra: ele o ausenta no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não a tela onde ela vem se inscrever. Neste caso, o cinema diferencia-se do teatro, que representa o que de fato vemos simultaneamente. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, para o autor, “qualquer filme é um filme de ficção” (Aumont, 1995, p. 100). Por fim, Roger Chartier (1990, p. 17) diz que o termo “representação” significa “retratar”, “figurar” ou “delinear”, e que a história cultural tem como principal objetivo “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, e destaca ainda a ambiguidade do termo “representação”, que ora “faz as vezes da realidade representada, evocando a ausência; ora a torna visível, sugerindo sua presença” (1990, p.17). Ou seja, a representação não é o real. O signo é algo no lugar de outra coisa. Representação deixa de ser entendida então como algo mimético, cópia pura e simples, para ser entendida como substituição. As representações não são verdadeiras e nem falsas, elas ocupam o intervalo entre a presença e a ausência. Não faz sentido caracterizar algumas representações como “verdadeiras” e outras como “meras ficções” (CHARTIER, 1990, p.17).

Eisenstein, e o definiu como um modo predominante até 1906-1907, quando foi suplantado pela chegada dos modos de filmagem marcadamente narrativos de Griffith e de outros.

Nessa fase inicial, o cinema possuía uma estratégia mais apresentativa, e os espectadores estavam mais interessados nos filmes por serem um espetáculo visual³¹: “a qualidade e distinção desse cinema era sua habilidade em ‘mostrar algo’ em vez de ‘representar’ algo”.

Já o cinema “de representação”³² é, de fato, mais direcionado a produzir uma “impressão da realidade” e difere-se da reprodução fiel da realidade, pois abre para abordagens construtivas mais complexas. Mesmo assim, o cinema pode ser considerado, entre as artes, uma das mais realistas.

No mesmo sentido, Nichols (2005, p. 128) afirmou que o cinema também se enquadra na mesma linha do realismo fotográfico, um realismo de tempo e lugar. O autor ainda considerou que: “todo filme é um documentário”³³ e “todo documentário é uma ficção” (2005, p. 12; p. 26).

Nichols (2005) trouxe ainda, em sua obra, alguns tipos e modos de documentários que serão aqui destacados, tendo em vista que os filmes a serem analisados também podem ser enquadrados nesse tipo de categoria fílmica (apesar de serem chamados de *naturaes* ou de *sinfonias*).

O autor dividiu, a princípio, os documentários em dois tipos: (1) documentários de satisfação de desejos, que expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores, tornam concretos frutos da imaginação. Tais filmes transmitem ideias e pontos de vista que podemos adotar como nossos ou rejeitar – esses seriam os filmes de ficção; e (2) documentários de representação social, que tornam visíveis e audíveis, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização do cineasta – os filmes documentários (NICHOLS, 2005, p.26).

³¹ O realismo está presente no cinema desde os primeiros filmes dos Lumière. Quanto a isso, Kracauer já dizia que “como um meio fotográfico, o cinema é unicamente equipado para registrar e revelar a realidade física e mais do que quaisquer outras artes plásticas é destinado ao realismo” (1997, p. 28 apud NAGIB, 2011, p. 25).

³² Desde os primórdios do cinema, os filmes ditos “representativos” formam a imensa maioria da produção mundial. Para Aumont, “a representação fílmica é mais realista pela riqueza perceptiva, pela fidelidade dos detalhes do que os outros tipos de representação (pintura, teatro), mas, ao mesmo tempo, só mostra objetos que estão ausentes” (AUMONT, 1995, p. 20).

³³ Os filmes documentários passam a ter essa denominação a partir de John Grierson, como Turner afirma neste trecho: “O movimento do documentário foi iniciado no Reino Unido nas décadas de 1930 e 1940 e liderado por John Grierson” (TURNER, 1997, p. 41). Considerava-se que o filme documentário prestava um serviço social ao tratar de problemas e questões de importância nacional. Atualmente, o documentário é a forma mais desenvolvida de elaboração cinematográfica depois do longa-metragem narrativo e provavelmente a mais respeitada.

Quanto aos modos de fazer documentários, ele citou seis tipos, dentre os quais apenas os modos poético, expositivo e reflexivo correspondem aos filmes do período estudado neste trabalho. Os demais são o modo participativo, o modo observativo, e o modo performático que correspondem a filmes de outros períodos.

O modo poético³⁴ enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal. O modo expositivo³⁵ dirige-se ao espectador diretamente, expondo de maneira mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética, e o modo reflexivo³⁶ estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência, e aguça a consciência acerca da representação da realidade feita pelo filme.

Assim, conhecendo os tipos e modos de filmes documentários, poderemos tecer algumas considerações sobre os filmes propostos neste trabalho, além de sugerir que novas produções venham a se vincular ou representar as cidades de maneira mais reflexiva, poética, afetiva e emocional.

2.4 Os Filmes Urbanos: Uma breve história

As imagens fazem parte da vida humana, do mundo e das suas relações. Antes mesmo da descoberta da fotografia e do cinema, no século XIX, pinturas, gravuras e litografias desempenhavam esse papel. No período barroco, vieram as imagens sacras e, no Renascimento, destacava-se a pintura de rostos e paisagens. Libertando-se das representações do divino, a pintura estruturou-se a partir de dois gêneros: o retrato e a pintura de paisagens. Mais adiante, deixa de retratar apenas rostos de santos ou reis para representar figuras anônimas, deixa de mostrar cenas divinas para descortinar baías, campos e cidades (PEIXOTO, 2004).

Assim, compreende-se o porquê do retrato ter desempenhado um papel central nos primeiros tempos da fotografia e do cinema: a arte e seu valor de culto foram transferidos para o culto às personalidades políticas, culturais ou pessoas queridas. Edgar Morin também se referiu ao culto à imagem desde aos primórdios da fotografia:

³⁴ Exemplos de filmes do modo poético: *A ponte* (1928), *Song of Ceylon* (1934), *Listen to Britain* (1941), *Nuit et brouillard* (1955), *Koyaanisqatsi* (1983) (NICHOLS, 2005, p. 138).

³⁵ Exemplos de filmes do modo expositivo: *The plow that broke the plains* (1936), *Trance and dance in Bali* (1952), *A terra espanhola* (1937), *Os loucos senhores* (1955).

³⁶ Exemplos de filmes do modo reflexivo: *O homem com uma câmera* (1929), que será estudado mais adiante, *Terra sem pão* (1932), *The ax fight* (1971), *The war game* (1966), *Reagrupamento* (1982) (NICHOLS, 2005, p. 162-166).

Não terá vindo a difusão da fotografia reanimar as formas arcaicas de devoção familiar? Ou melhor: será que os anseios do culto familiar não vieram a encontrar, na fotografia, a representação exacta daquilo que amuletos e objectos realizavam de forma imperfeitamente simbólica – a presença da ausência? (MORIN, 1997, p. 36-37).

O cinema prolongou esse tipo de culto que já existia na pintura e na fotografia. Segundo Nelson Brissac Peixoto, “antes de o cinema ter se contentado com o efeito de realidade, era capaz de mostrar rostos e paisagens” (PEIXOTO, 2004, p. 19). Rosto e paisagem foram os mais retratados nos quadros de pintura e também são protagonistas nos primeiros filmes no início do século XX, inclusive no cinema pernambucano (a exemplo das imagens de arrecifes e do mar e de personalidades da política local, que posam para a câmara no filme *Veneza Americana*, 1924, como se verá mais à frente).

Antes mesmo do cinema, entretanto, o panorama³⁷ colaborou com a proliferação de imagens mecanicamente produzidas, que também caracterizariam a cultura visual moderna. As primeiras companhias ofereciam panoramas (ou vistas panorâmicas) de lugares naturais ou construídos pelo homem. Nessas primeiras décadas, os filmes exibiam objetos, lugares e atrações, ficando a narrativa em um papel secundário³⁸. Sobre esse período e essa produção, Machado descreve:

Os filmes que se faziam compreendiam registros dos próprios números de vaudeville, ou então, de atualidades reconstituídas [...] contos de fadas, pornografia e prestidigitação [...]. Os catálogos dos produtores da época classificavam os filmes produzidos como paisagens, notícias, incidentes etc. (MACHADO, 1997, p. 80).

Harper também confirma que o cinema inicial mostrou uma afinidade com o gênero da pintura de paisagem: “Os filmes de viagem, muito comuns neste período, apresentavam vistas de paisagens naturais que lembram as vistas ainda fotografadas e impressas em cartões postais” (HARPER, 2010, p. 52).

As atrações incluíam ainda: “práticas do teatro de revista, truques mágicos da câmara (desaparecimentos e transformações), brincadeiras, vistas de vários pontos turísticos, prédios

³⁷ O panorama é um termo que indica uma vista abrangente (ocasionalmente, mas nem sempre, 360 graus completos). Edison fez panoramas circulares das Cataratas do Niágara [...] assim como vistas de 360 graus da Exposição Universal de Paris em 1900 (HARPER, 2010, p. 54).

³⁸ Segundo Aumont, nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a ser narrativo. Poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura ou um simples divertimento efêmero de feira. Fora concebido como um meio de registro que não tinha a vocação de contar histórias (AUMONT, 1995, p. 89).

famosos, ruas das cidades ou elementos naturais (rios, cachoeiras, montanhas)” (HARPER, 2010, p. 52). Harper destaca ainda que os filmes desse período eram, muitas vezes, patrocinados por ferrovias, que acreditavam que as visões cinematográficas gerariam a curiosidade e atração de pessoas e de turistas³⁹.

Nos filmes urbanos dos irmãos Lumière⁴⁰, os espaços da cidade eram representados em recortes como: a saída de funcionários de uma fábrica, os planos de prédios de apartamentos, a linha férrea, as chaminés de fábricas, as avenidas, as áreas verdes e os anúncios publicitários. Assim, os “filmes urbanos” (ou filmes de cidade), desde os primórdios, já traziam temáticas que envolviam as cidades, o que torna a projeção cinematográfica um fenômeno pertinente ao urbano.

Barber (2004) também destacou que, desde o princípio, o cinema enfatizou estímulos sensoriais de velocidade e intensidade para a visão humana. Para tanto, ela examinou as origens do cinema urbano por meio de figuras um tanto esquecidas na história do cinema, como os irmãos Skladanowsky na Alemanha, que realizaram a primeira exibição de filmes para o público em Berlim, em 1º de novembro de 1895. O programa durava em torno de 15 minutos e incluía paisagens da cidade em filmes como: *Exiting the Factory* (1895) e *Launching of a Boat* (1900) (BARBER, 2004, p. 22-23). Nesses filmes, o autor destacou imagens de edificações, obras de arte, elementos de sinalização urbana e fábricas:

Os telhados dos distritos de Pankow e Prenzlauer Berg de Berlim que se esticam para fora através da parte inferior do quadro, com chaminés industriais e torres de igrejas ocasionalmente pontuando o implacável crescimento urbano [...] cortiços de trabalhadores de fábricas [...] foram capturados com o objetivo de infundir o cinema pela primeira vez à mágica espetacular da *performance* pública popular [...] cortiços imponentes, anúncios publicitários e edifícios industriais (BARBER, 2004, p. 16-17).

Os irmãos Skladanowsky avançavam na representação das cidades no cinema ao apresentarem recortes mais amplos das cidades, demonstrando também o crescimento urbano.

³⁹ As empresas que administravam as ferrovias contratavam pintores, fotógrafos e cineastas para conhecerem as rotas e filmarem os passeios e as paisagens. “A chegada de um trem à estação” tornou-se uma espécie de cena cinematográfica primitiva (HARPER, 2010).

⁴⁰ Após a exibição pública do primeiro filme da história do cinema (*Arrival of a Train at Ciotat*), os irmãos Lumière contrataram cinegrafistas para percorrer continentes e capturar imagens de diversas cidades. Além de divulgar a invenção, esse trabalho gerou um dos primeiros inventários de cidades, registrando a vida urbana na virada do século XIX para o século XX. As câmeras eram acopladas nos trens ou em outros meios de transporte, como barcos, bondes ou automóveis, capturando a velocidade e as paisagens. Assim, as imagens em movimento simbolizavam a rapidez e a vida moderna.

Na década de 1920, o cinema⁴¹ se consolidou como arte. Foi também nesse período que desenvolveram-se alguns dos mais ricos filmes da história do cinema, especialmente os chamados filmes de “vanguarda”⁴², produzidos, em geral, sem conexão com os grandes estúdios ou com a indústria cinematográfica.

Esses filmes podiam ser considerados como parte dos movimentos artísticos modernos chamados também de “cinema experimental” ou “impressionista” na França, “construtivista” na União Soviética, “expressionista”⁴³ na Alemanha, “futurista” na Itália, “surrealista” na Espanha e na França. Acerca desse cinema, Aumont diz que: “Buscava-se a especificidade da linguagem das imagens e a expressividade máxima dos meios visuais [...] o cinema deveria se desenvolver o máximo possível no sentido de tornar-se uma linguagem universal” (AUMONT, 1995, p. 46).

Dentre esses movimentos, desta-se o caso soviético. Depois da revolução de 1917, o Estado passou a interessar-se pelo cinema como meio de propaganda de governo. Os cineastas engajados no movimento revolucionário recusavam o modelo americano com suas opções por um personagem principal, seus objetivos puramente comerciais, e a alienação que provocava no espectador.

Alguns dos cineastas desse período voltaram-se para o documento, para a reportagem e para a realidade, como foi o caso de Dziga Vertov. Para o cineasta, as imagens seriam a melhor forma de explicar e exaltar a realidade da nova sociedade comunista, reunindo imagens filmadas por toda parte em Moscou e em outras cidades soviéticas, como Odessa, no filme *O Homem com uma Câmera*, e organizando-as em um discurso que exprimia uma nova

⁴¹ Segundo Stam, “o cinema existe sob diversas formas: ficção e não-ficção, realista e não-realista, mainstream e de vanguarda”, e, assim como nas artes plásticas, no cinema também existiu: cinema abstrato, cinema surrealista, cinema expressionista, cinema de vanguarda (STAM, 2003, p. 19).

⁴² Acerca do termo “vanguarda” para as artes, sabe-se que o mesmo já foi bastante desenvolvido e, hoje, diferencia-se dos primeiros entendimentos como afirmam Fernandes, Lacerda e Pontual (2015). As autoras citam conceitos estabelecidos anteriormente por diversos autores, em diferentes épocas: “para Mannheim (1986), as vanguardas seriam movimentos político, artístico e cultural que produzem rupturas nos padrões e modelos estabelecidos, associados ao conceito de ideologia; Velho (1977) afirmava que seria ‘um estado de espírito revolucionário, negação do conservadorismo e de manutenção das regras e normas sociais, legais e políticas’; Bossi (2010) e Miceli (2001) ‘especulam teórica e empiricamente a noção de ideologia como um modo de pensamento condicionado a situações sociais e culturais, no qual estão associados discurso e poder, principalmente quando os sujeitos são intelectuais, dentre os quais muitos ligados às classes dirigentes’. Estes dois últimos, assim como Gorelik (2005, p. 17-19), afastam-se dos entendimentos primeiros de vanguarda” (FERNANDES; LACERDA; PONTUAL, 2015).

⁴³ Um grande exemplo de filme da escola expressionista é o filme *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), em que a cidade é construída em estúdio e não capturada em locações na cidade real. Lang construiu uma cidade futurista e vertical, um mundo onde há conflitos de classe (o mundo acima da terra, do dono da fábrica, e o mundo inferior dos trabalhadores) retratando uma visão da vida urbana e seguindo o pensamento utópico e os projetos de arquitetura e cidade que vinham sendo pensados na época, como era o caso de Tony Garnier e sua cidade industrial e as ideias futuristas de Marinetti, entre outros. Assim, demonstra-se que enquanto alguns estavam fascinados pela possibilidade do realismo, outros estavam mais interessados na criação de cenários para representação de cidades utópicas.

visão do mundo. Já Eisenstein buscou também ressaltar as significações históricas dos acontecimentos, as lutas de classe e as forças revolucionárias, como em: *O Encouraçado Potemkin* e *A Greve*.

Percebe-se, então, que já existia na década de 1920 uma polaridade entre os filmes realistas e aqueles em que havia fantasia, expressionismo e influência formativa (ou formalista)⁴⁴ do realizador.

É nesse contexto e no período entre guerras e quando já se iniciavam discussões teóricas acerca do cinema, que surgiram as *Sinfonias Urbanas*, incorporando um olhar ainda mais abrangente sobre os espaços das cidades, os fluxos, o cotidiano, a flânerie etc, diferenciando-se das representações do primeiro cinema dos Irmãos Lumière. Pode-se dizer que as *Sinfonias* possuem características que remetem aos filmes do cinema primitivo, em que se documentava a vida nas cidades, entretanto, diferenciam-se dos mesmos por trazerem novos olhares sobre os espaços urbanos, e também do *Ballet mecânico*⁴⁵ (obra de Fernand Léger).

Nesses filmes, as cidades foram capturadas em visões reais ou até utópicas⁴⁶, sob um determinado ritmo, enfatizando seus principais aspectos. Registraram imagens de espaços arquitetônicos e urbanos, resultantes da fascinação pelo tema da “metrópole”. Os cineastas, em geral, levavam suas câmeras para as ruas, demonstrando todo o encantamento pela modernidade.

Algumas cidades foram representadas pelas *Sinfonias*, que as tomavam como objeto central. Os filmes sinfônicos tratavam-as como protagonistas e enfatizavam aspectos visuais, dinâmicas, movimento (multidões, fluxos, automóveis), “arranha-céus”, procurando os melhores ângulos, fazendo sequências de imagens urbanas como uma “sinfonia” ou uma

⁴⁴ Discussões encontradas nos textos tradicionais sobre a teoria do cinema giram em torno do debate sobre formalismo e realismo (TURNER, 1997, p. 12-13). Para a abordagem formalista, as formas de representação de um filme (a manipulação específica de imagem e som) são mais importantes na produção do significado do que seu conteúdo ou tema. O formalismo examina o texto do filme segundo seu interesse intrínseco, sem necessidade de se referir ao seu realismo ou verdade: “O formalismo opõe-se a qualquer visão do cinema como captação do mundo real [...] As visões expressivas e formalistas dominavam o cinema mudo europeu” (TURNER, 1997, p. 39-41). O movimento formalista floresceu aproximadamente entre 1915 e 1930 e desenvolveu-se em torno de dois grupos: o Círculo Linguístico de Moscou e a Sociedade de Estudos da Linguagem Poética.

⁴⁵ *Ballet mecânico* é um filme francês, escrito e dirigido pelo pintor Fernand Léger, onde representa-se e exalta-se a vida mecânica (máquinas e corpos “mecânicos” em movimento), formas geométricas, analogias entre máquinas e homem, e a manipulação do tempo (PERNISA JÚNIOR, 2009). A ideia de balé é ainda uma associação à *performance* humana. O *Ballet mecânico* pode ser considerada uma das obras-primas do cinema experimental no período (1923-24).

⁴⁶ Castanha (2017) detém-se mais especificamente nas visões utópicas no trabalho intitulado *Utopias e Visões sobre o Espaço Urbano: o Filme de Cidade na Década de 1920*. Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

música. Contribuíram, desse modo, também para a difusão do processo de modernização das cidades.

A enorme quantidade de imagens capturadas, de planos de curta duração, dispostos em sequências temáticas são características desses filmes, que retrataram cenas do cotidiano, homens nas ruas, fábricas, casas noturnas, meios de transporte em locomoção, revelando assim uma dinâmica que somente o cinema conseguia capturar. São cidades que haviam sido recentemente modificadas pela modernização e por transformações urbanas nas primeiras décadas do século XX, daí o interesse dos cineastas e cinegrafistas em capturá-las. Dentre elas estão *Berlim, Sinfonia de uma grande cidade* (Ruttman, 1927) e *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Rex Lustig, 1929)⁴⁷.

*Berlim*⁴⁸, *Sinfonia de uma grande cidade* (1927) é a mais conhecida dentre as *Sinfonias Urbanas*, sendo responsável por desencadear a produção de outros filmes. Neste filme, Walter Ruttmann trabalhou o ritmo da cidade desde o seu amanhecer até o anoitecer. A cidade foi filmada durante um ano, aproximadamente, mas a montagem foi feita de modo a retratar um dia inteiro na cidade.

O filme está ordenado em cinco atos, tendo cada ato um tema predominante e um ritmo (um mais lento, ao amanhecer, outro mais rápido, quando a “cidade acorda”...). Ruttmann buscou, de modo geral, homenagear a vida moderna, as inovações científicas, as fábricas, os meios de transporte (bondes, trens, etc), e explora o grafismo e a estética proveniente de formas urbanas ou de máquinas.

Nas figuras abaixo, imagens da cidade de Berlim ao amanhecer, poucas pessoas ainda circulando, o início das atividades nas fábricas, ainda localizadas na cidade, muita fumaça e poluição, e imagens capturadas do alto, oferecendo vistas da cidade e ao mesmo tempo apresentado-a.

Figuras de 12 a 20: Imagens da cidade ao amanhecer / fábrica em funcionamento / imagens da cidade vista do alto.

⁴⁷ Outros filmes, do período, que possuem características semelhantes às Sinfonias e que também abordaram diretamente as cidades são: *Mannahatta* (Paul Strand e Charles Sele, 1921), *Rien que les Heures* (Alberto Cavalcanti, 1926) ⁴⁷, *Regen* (Joris Ivens, 1929), *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), e *Um Homem com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929). Neste tópico, terão um destaque maior os filmes de Berlim e de Moscou, por serem os mais representativos do período.

⁴⁸ Berlim era considerada a cidade moderna por excelência, desempenhando um papel central na Alemanha e na Europa como o locus da modernidade e do cosmopolitismo.



Fonte: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927

Mais adiante, diversas imagens, intercaladas e recorrentes, capturadas em lugares diferentes, e que sempre remetem a outras já exibidas anteriormente. Em geral, são as cenas de máquinas em movimento (em fábricas ou de veículos) ou ainda de pessoas caminhando, atravessando ruas, andando apressadas, correndo, subindo escadas e *closes* em pés e passos humanos.

O filme registrou ainda inúmeras cenas de Berlim que, já nas primeiras décadas do século XX, podia ser considerada uma grande cidade (como indicado nos títulos), com grande concentração de pessoas e atividades, edifícios e fábricas que ainda eram localizadas muito próximas ou dentro da cidade. Imagens de trens chegando na estação, trilhos, elevados, e detalhes de máquinas industriais, revelando o fascínio pelos novo equipamentos e fabricação de produtos.

Figuras de 21 a 29: Imagens de máquinas, velocidade, movimento.





Fonte: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927

Tudo o que se movimentava interessava ao diretor, desde folhas de árvores voando no chão aos trens chegando e saindo das estações. Imagens estáticas, de objetos ou de seres vivos parados ou elementos construídos apenas, são pouco capturadas. Até mesmo quando filmou a fachada de um edifício, interessou-se por registrar o abrir e fechar de janelas.

Figuras 30 e 31: Imagens de edificações/janelas.



Fonte: Fotogramas do filme Berlim: Sinfonia de uma grande cidade, 1927

São inúmeras cenas de diversos lugares da cidade que ficam dispostas de forma intercalada entre os planos, em um vai e vem de imagens, com temas semelhantes, que se repetem durante todo o filme. O tempo de cada plano é bastante curto e o número de cortes é incrivelmente grande, sem tomadas em plano-sequência (que viriam a existir tempos depois); na maioria das vezes, havia um corte após cada plano, mudando-se o cinegrafista de lugar e/ou a câmera de direção.

Sobre o posicionamento da câmera, observa-se que a mesma ou era localizada em um tripé ou era acoplada a algum veículo, bonde, trem e até carrinho de montanha-russa. Os ângulos variavam, de cima para baixo, de baixo para cima, vistas do alto de um edifício ou mais próximas do rés do chão.

Figuras 32 e 33: Imagens capturadas da montanha russa: movimento / velocidade.



32



33

Fonte: Fotogramas do filme Berlim:
Sinfonia de uma grande cidade, 1927

Ruttman destacou bastante os diversos meios de locomoção e transportes (trens, bondes, automóveis, veículos puxados por animal e bicicletas), que já conviviam simultaneamente nos mesmos espaços das ruas, mas pode-se identificar que, ainda, de certa forma desordenada. Guardas aparecem guiando os fluxos e pessoas atravessando em qualquer lugar da rua ou até mesmo correndo para não serem atropeladas. Nas figuras a seguir, pessoas caminhando em direção aos seus postos de trabalho, crianças indo às escolas, bondes, automóveis, bicicletas, todos num mesmo espaço, além da sinalização urbana do período e um guarda de trânsito tentando por ordem no novo caos.

Figuras 34 a 42: Imagens da cidade, fluxos, trânsito, pessoas.



34



35



36



37



38



39



Fonte: Fotogramas do filme *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*, 1927

Em outras cenas, o tema é a vida dos trabalhadores. O diretor filmou pessoas entrando em uma fábrica e contrastou essa cena com a do gado sendo conduzido pelos portões de um matadouro, uma analogia que deixa clara a referência à condição humana de exploração pelo trabalho — pessoas presas em uma rotina diária vivendo como animais ou seres moribundos.

Figuras 43 a 45: Portão de uma fábrica, trabalhadores e gado.



Fonte: Fotogramas do filme *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*, 1927.

A questão do trabalho nas fábricas foi bem mais enfatizada, entretanto, no expressionista *Metropolis* de Fritz Lang, que mostrou uma cidade onde as relações de classe são extremamente contrastantes.

Em *Berlim* também foram exibidas cenas de contraste entre a riqueza e a pobreza provenientes do sistema capitalista, levando alguns até mesmo a certas situações de extremo desespero, loucura e até mesmo de suicídio, como o da moça que pula de uma ponte.

Já Bárbara Mennel (2008, p. 21-22) destacou que nesta *Sinfonia* não enfatizaram-se os monumentos do século XIX que identificavam a Berlim imperial e sim o movimento e as imagens da cidade moderna:

[...] a tomada do trem movendo-se em direção a Berlim representa os jardins circundantes, as áreas industriais, os canteiros de obras, as estações de trem vazias e as publicidades. A próxima sequência contrasta um *close-up* de uma máquina, significando a eficiência da produção moderna, em contraste com o velho esplendor da catedral de Berlim filmada de cima. [...] tomadas da

arquitetura modernista, do *design* industrial e da eletricidade. O vazio das ruas no ato um, às 5 horas da manhã, enfatiza tanto a ausência de humanos quanto a cidade como uma entidade em si mesma como o foco particular do filme [...]. Em vez da arquitetura, nós encontramos o tráfego, que continua a fascinação pelo movimento [...]. As tomadas são organizadas de acordo com princípios abstratos de movimento e composição, massas transversais no caminho para o trabalho, com soldados marchando em formação, e animais, e a crescente profusão de pessoas de uma tomada para outra. [...] O *flâneur* é justaposto com as massas de pessoas que caminham para o trabalho, movendo-se rapidamente e desconectadamente, subindo e descendo as escadas das estações do metrô. [...] Visões da massa movimentando-se pela cidade, por sua vez, são entrecortadas com *close-ups* de máquinas industriais, mecânicas e elétricas que apequenam humanos, e instrumentos de comunicação, como a máquina de escrever e o telefone, que sinalizam a modernidade. [...] As vitrines mecânicas e um casal de noivos, contrapõe a sexualidade e o matrimônio tradicional [...] as repetidas exibições de manequins em vitrines representa o fascínio sedutor pelas mercadorias. Os arranjos de manequins despertam o prazer de olhar [...]. Tomadas frequentes de placas de neon dominam a paisagem urbana anunciando filmes e resenhas. Assim, o filme de Ruttmann reflete esteticamente a experiência da modernidade, caracterizando a cidade como a “superfície” de Kracauer (MENNEL, 2008, p. 37-40). (tradução nossa)⁴⁹

Nesse trecho, os pontos levantados por Mennel são semelhantes aos apontados por teóricos das cidades modernas, como Benjamin e outros, que as caracterizaram como que invadidas por movimento, máquinas, diversão noturna, transformações na paisagem urbana, a *flânerie*, o movimento das massas, o tráfego etc.

Figuras de 46 a 51: Pessoas andando na cidade, apressadas / ritmo, tempo.



⁴⁹ Texto original: [...] shot from a train moving towards Berlin through the surrounding gardens, industrial areas, construction sites, empty train stations, and advertisements, to the sign announcing Berlin. The very next sequence contrasts a close-up of a machine, signifying the anonymity and efficiency of modern production, with the old splendor of Berlin's cathedral shot from above. [...] shots of modernista architecture, industrial design, and electricity. The emptiness of the streets in act one, at five o'clock in the morning, emphasizes both the absence of humans and the city as an entity in itself as the particular focus of the film. [...] Instead of architecture, we find traffic, which continues the fascination with movement [...]. The shots are organized according to abstract principles of movement and composition, cross-cutting masses on the way to work with soldiers, marching in formation, and animals, and increasing the profusion of people from one shot to the next. [...] *flâneur* is juxtaposed with the masses of people on their way to work, arriving for work, moving quickly and disconnectedly up and down stairs at subway stations. [...] Views of masses moving through the city, in turn, are intercut with close-ups of industrial, mechanical, and electrical machines that dwarf humans, and we also see instruments of communication, such as the typewriter and the telephone, which signal modernity. [...] mechanical window displays and a wedding couple, pointing to the mechanization of sexuality in contrast to traditional matrimony. Frequent shots of neon signs dominate the cityscape announcing movies and reviews. Thus Ruttmann's film reflects aesthetically the experience of modernity, characterizing the city as Kracauer's "surface" (MENNEL, 2008, p. 37-40).



49 50 51
Fonte: Fotogramas do filme *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*, 1927.

No mais, as imagens de trabalhadores expostas na parte inicial do filme contrastam-se com cenas da parte final, de diversão em bares, boates e espaços de luxo, ressaltados com bastante iluminação, neon, painéis publicitários etc. — uma vida limitada para uns e de prazer para outros. Stephen Barber (2004) destacou que os berlinenses eram “viciados em diversão” o que representava uma fuga para compensar as tantas horas de trabalho, e apontou o entendimento marxista do trabalho que via na metrópole moderna “um criadouro de massas trabalhadoras nunca compensadas adequadamente” (BARBER, 2004, p.32-33).

Figuras de 52 a 63: Noite e diversões.



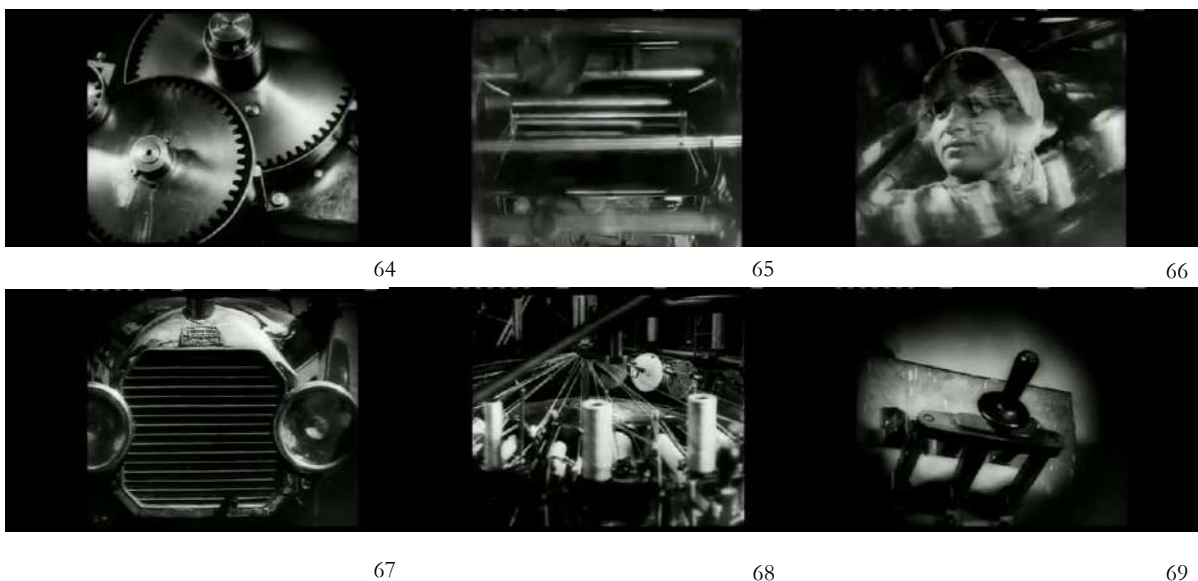
61 62 63
Fonte: Fotogramas do filme *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*, 1927

Já as cidades soviéticas foram representadas no filme *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, uma obra documental que retratou a realidade da sociedade e das grandes cidades, em fins da década de 1920. Neste filme, bem como em outras das suas produções, o cineasta seguiu o desejo de substituir os melodramas por um cinema que refletisse a vida cotidiana, real e de improviso. Vertov pregava a exploração sensorial do mundo através do ‘cine-olho’, e não filmava cenas em estúdios.

O cineasta soviético desejava recriar o mundo a partir da imagem de uma nova sociedade revolucionária⁵⁰. Para tanto, utilizava-se das teorias soviéticas da arte construtivista e insistia na necessidade de justapor imagens ou planos de maneira que despertasse no espectador novas descobertas. Pretendia ainda construir uma identidade nacional utilizando o cinema como ferramenta para atingir tal objetivo.

Para Vertov, a câmera não deveria intervir no curso natural dos acontecimentos. O diretor ainda levava para os seus filmes a poesia das máquinas capturadas pelo seu cine-olho (*kino glas*)⁵¹ celebrando o novo mundo da velocidade e do movimento (PERNISA JR., 2009).

Figuras de 64 a 69: Detalhes de máquinas.



Fonte: Fotogramas do filme *Um Homem com uma Câmera* (1929).

⁵⁰ O cinema soviético da década de 1920 dependia do apoio estatal depois da Revolução Russa de 1917. Explorava como o filme poderia servir às aspirações revolucionárias do momento, buscava entender como representar o novo homem da sociedade comunista e como poderia transcender as divisões de classe e as relações semifeudais do campo (ALBERA, 2002).

⁵¹ Vertov criara ainda alguns termos para designar suas ideias a respeito do novo cinema como: os *Kinoks*, em que se deveria filmar os *Zhiznennyi fakty* (fatos da vida) como eles realmente eram e, a partir da montagem, criar o *Kino-fakty* (fato filmico). Relacionado a esse conceito criou também o *Kino-pravda* (o cinema-verdade) e o *Kino-glaz* ou cine-olho, que refletia a ideia de ver “a câmera como um instrumento capaz de enxergar além do olho humano, uma expansão do olhar, um olho onipotente capaz de reorganizar o mundo visível, revelando processos inacessíveis ao homem” (STAM, 2003, p. 61-63).

Assim como a *Sinfonia de Berlim*, este filme também capturou imagens de máquinas, cenas do cotidiano do trabalho industrial e do comércio local (vitrines e manequins), enfatizando o fetiche pela mercadoria, destacado nos estudos de Walter Benjamin. Um bom número de planos também registraram a vida esportista de atletas, as diversões em bares, a religião e a morte.

Figuras de 70 a 78: Vitrines e manequins / esportes e atletas / diversões.

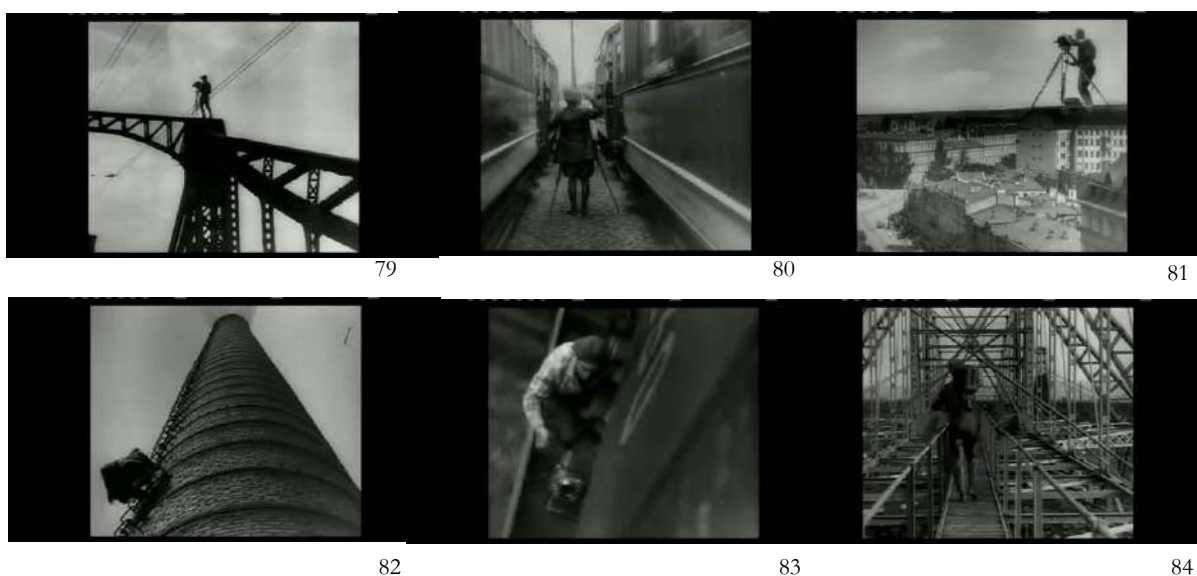


Fonte: Fotogramas do filme *Um Homem com uma Câmera* (1929).

O que diferencia este filme do anterior, entretanto, é que existia um personagem (o homem com a câmera – o cinegrafista Mikhail Kaufman), que se posiciona nos mais diversos lugares das cidades (desde passarelas, linhas férreas, em cima de automóveis, em trens e bondes), mas não há destaque para o rosto ou detalhes do seu corpo. Ele, de modo geral, é capturado andando, correndo ou em espaços de diversão e lazer, sempre com o seu tripé e a câmera — agora mais leve — nos braços, nas mãos ou nos ombros.

O homem com a câmera ao percorrer diversos locais da cidade registrava, assim, seus fatos, acontecimentos, movimentos, fluxos, a passagem do dia, a rotina das pessoas e os meios de transporte em funcionamento. Esse ato representa ainda a liberdade, a autonomia, os novos desejos e aspirações do homem e sua relação com as cidades modernizadas. Nelas podia-se circular melhor, percorrer seus espaços de modo mais urgente, eficiente e veloz.

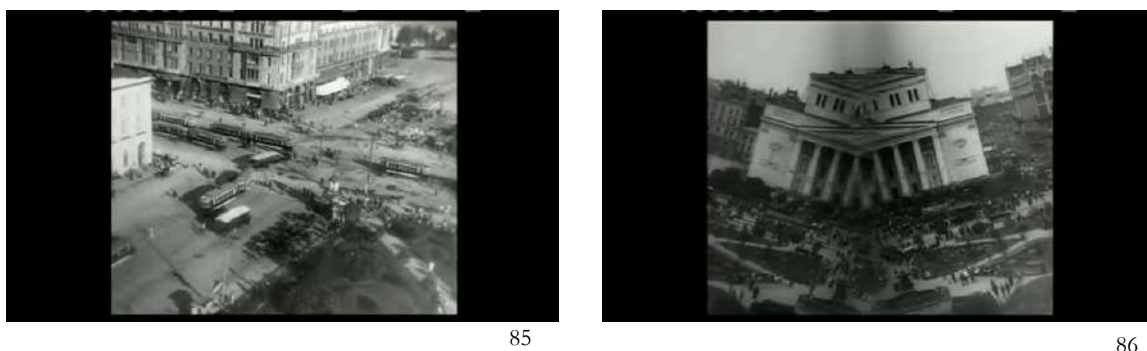
Figuras de 79 a 84: O homem com a câmera em diversas situações e locais da cidade de Moscou.



Fonte: Fotogramas do filme *Um Homem com uma Câmera* (1929).

Em ambos os casos, os filmes de Berlim e de Moscou são representações de cidades modernas, na década de 20 do século XX, apesar de também mais apresentá-las (demonstrá-las) que representá-las unicamente. Nesses filmes de cidade, elas tornaram-se mais protagonistas que apenas “cenário ou pano de fundo”, entretanto, cada diretor as trataram de forma diferenciada com suas narrativas próprias e montagens.

Figuras de 85 a 90: Fragmentos da cidade, edifícios, bondes, fluxos, movimento / montagem, sobreimpressões.





87



88



89



90

Fonte: Fotogramas do filme *Um Homem com uma Câmera* (1929).

Nas figuras acima, por exemplo, percebe-se bem como Vertov utilizou-se de novos recursos, técnicas e da cinematografia para estabelecer relações e críticas, como à arquitetura (figura 86), bem como para expressar o movimento e fluxos urbanos (demais figuras). Ele ainda contrastou o deslocamento dos bondes e automóveis ao de uma carroça, expressando a vida ainda precária de parte da população (figura 90).

No mais, ambos os filmes também exibiram práticas e vivências provenientes do sistema capitalista e do desenvolvimento comercial-industrial vigente, mas ao mesmo tempo, refletiam, em alguns planos, referências à condição humana e social, à pobreza, à vida dos animais excluídos do *habitat* natural (mais enfaticamente no filme de Ruttmann), como uma forma de tocar os corações e promover uma mudança interior nas pessoas ou mesmo contribuir para uma transformação revolucionária.

Conclui-se ainda que esse filmes seguiram a tendência realista ou documental que já existia desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, em 1895, entretanto, apesar de serem realistas, possuem características estéticas tão qualificadas quanto às dos filmes formalistas⁵².

⁵² Segundo Stam (2003, p. 64), os primeiros formalistas foram rigorosamente estéticos e exploravam a analogia entre a linguagem e o cinema. Ruttmann era um pintor por formação (MENNEL, 2008, p. 38), o que pode explicar a visão estética mais apurada nos seus filmes.

Neste capítulo, registrou-se as diversas relações que existem entre cidade e cinema, indo desde a utilização do cinema como ferramenta para a representação da arquitetura até o debate sobre questões que giram em torno do urbanismo, bem como, a importância do cinema para o desenvolvimento cultural, econômico e urbano das cidades.

Dentro do “leque” de opções apontadas para o estudo das cidades e a sua relação com o cinema, escolheu-se para este trabalho a opção de utilizá-lo como fonte de história, registro de uma época e forma de representação visual das cidades. Considera-se este um passo inicial para o entendimento da arte cinematográfica e das diversas formas de se trabalhar com ela a favor das cidades.

No que tange aos filmes urbanos destacados no capítulo - o de Berlim e o de Moscou - percebeu-se que muitos dos temas e aspectos representados pelos cineastas coincidem com os destacados nos estudos teóricos das cidades do período, o que pode torná-los também pioneiros na abordagem da temática da modernização e das cidades modernas.

A outra *Sinfonia*, a de São Paulo (1929), apesar de ser claramente uma referência ao filme de Ruttmann, também exaltando os ideais de modernidade e progresso, possui um viés mais político, o que pode caracterizá-lo também como um filme de ‘cavação’ (de interesse da gestão pública, produzidos para divulgar ações do governo), aproximando-se do caso dos *Naturaes*, em Recife (a serem estudados nos capítulos 3 e 4). Segundo Olivieri (2007)⁵³, a *Sinfonia* paulista⁵⁴ é considerada o mais importante documentário urbano brasileiro da era silenciosa.

⁵³ Olivieri (2007) fez um importante trabalho ao criar um panorama da produção de filmes (documentários) brasileiros e estrangeiros que abordam a cidade e a vida urbana desde os primórdios do cinema aos dias atuais. Dentre os filmes das décadas de 1920 e 1930 que levantou estão: *Études de mouvements à Paris* (HOL, 4’, 1927); *De Brug* (HOL, 11’, 1928); *Heien* (HOL, 10’, 1929); *Regen* (HOL, 12’, 1929), todos de Joris Ivens; *La tour* (René Clair, FRA, 11’, 1928); *Stramilano* (Corrado d’Errico, ITA, 16’, 1929); *Études sur Paris* (André Sauvage, FRA, 75’, 1929); *Images d’Ostende* (Henri Storck, BEL, 12’, 1929); *Skyscraper symphony* (Robert Florey, EUA, 9’, 1929); *A Bronx morning* (Jay Leyda, EUA, 11’, 1931); e *City of contrasts* (Irwing Browning, EUA, 18’, 1931).

⁵⁴ O filme inicia-se com percursos dentro da cidade e não com imagens aéreas apresentando-a, como o filme de Berlim, e possui planos bem semelhantes como os de vitrines, manequins e bonecos em movimento, o plano da espiral girando, as cenas de trem chegando ou saindo da estação, as máquinas, pessoas caminhando em calçadas ou nas ruas, a diversão e os esportes, os guardas de trânsito e animais. Alguns planos, entretanto, demonstram uma cidade um pouco mais provinciana que a anterior (imagens nos arredores da cidade, cavalgadas, pasto, hábitos como o leite sendo entregue nas janelas, ambulantes vendendo produtos agrícolas nas ruas, silêncio e mansidão nos bairros e animais puxando carroças etc.), comprovando a ligação ainda existente da cidade com o campo. Há ainda ênfase nas construções, nos grandes casarões ecléticos ou neoclássicos da elite local, nos chalés, nos edifícios institucionais e nos edifícios em construção, além das cenas no Instituto Butantan, em uma penitenciária e nas escolas, destacando os feitos do poder público. A religião também é mais enfatizada em cenas como batizados, casamentos etc. Vale destacar também que os diretores já a consideravam uma metrópole, haja vista o nome aparecer no título do filme, enquanto Ruttmann apenas considerava Berlim “uma grande cidade” – também conforme o título do filme.

Entretanto, se por um lado, no filme de Berlim e no de Moscou existiu uma preocupação e ênfase maior na estética cinematográfica, fotogenia e enquadramentos, gerando um espetáculo de formas gráficas advindas de máquinas ou de elementos arquitetônicos e urbanos, na *Sinfonia* de São Paulo essas preocupações são menos presentes. Por outro, nesta última *Sinfonia* demonstra-se que já existiam algumas técnicas de filmagem e de montagem um pouco mais avançadas do que a primeira, como movimentos de câmera e sobreimpressão de imagens (bondes e carros cruzando-se, aviões ao ar sobrevoando a cidade em todas as direções), que acabam por incitar certo “ar de ficção” a um filme mais realista que ficcional.

3 A CIDADE DO RECIFE NA DÉCADA DE 1920

Antes de iniciar o estudo dos filmes do Ciclo do Recife, sentiu-se a necessidade de entender melhor a cidade que correspondia ao que os cineastas do Ciclo do Recife vivenciaram. Para tanto, tecemos algumas considerações sobre o cenário político, econômico e cultural da cidade, no período de 1922 a 1931 (que abrange tanto a gestão do governador Sérgio Loreto como o Ciclo do Recife), bem como sobre as transformações urbanas e dos processos de modernização pelos quais a cidade passou, utilizando-se especialmente de referências encontradas na *Revista de Pernambuco* (principal veículo impresso de divulgação das obras durante o governo de Sérgio Loreto)⁵⁵.

3.1 O Cenário Político, Econômico e Cultural

Na década de 1920, o poder público tinha como meta atingir o progresso, livrar-se do atraso que se acreditava existir no Estado e na cidade do Recife, aperfeiçoar os serviços públicos e ser o grande promotor de mudanças. O cenário político na cidade, entretanto, caracterizava-se por um grande embate entre movimentos e forças políticas, que se posicionavam contra as ações do governo, além de reivindicações e lutas por melhorias nas condições de vida e de trabalho⁵⁶.

⁵⁵ Os trechos da *Revista de Pernambuco* a serem transcritos no corpo deste capítulo preservarão a ortografia e pontuação originais.

⁵⁶ Segundo Rezende (1997) é no Recife onde ocorreram as primeiras greves da região, entre 1917 e 1919, quando o operariado urbano já mostrava insatisfações com as condições de vida e trabalho. A primeira greve geral de Pernambuco e as demais greves de estivadores, tecelões, padeiros, gráficos exigiam equiparação do salário da mulher ao do homem, obrigação dos patrões com acidentes de trabalho, jornada de 8 horas e diminuição dos preços dos gêneros alimentícios. As

No início da década, o governador do Estado José Bezerra, ex-ministro da Agricultura do governo Venceslau Brás, veio a falecer ainda no poder deixando facções políticas em luta por sua sucessão. O que se seguiu foi uma disputa acirrada entre as chapas de Manoel Borba e de Pessoa de Queiroz. Borba lançou a candidatura de José Henrique Carneiro da Cunha, e os “pessoistas” lançaram o coronel Eduardo de Lima Castro, então prefeito da cidade. A vitória coube a José Henrique, que não assumiu, sendo substituído pelo juiz federal Sérgio Loreto. Essa escolha tinha sido resultado de um acordo, e Loreto aceitou-o para evitar uma guerra política. Era a primeira vez que se escolhia um juiz para o cargo de governador, antes ocupado quase sempre por usineiros (BARROS, 1985, p. 62).

Loreto iniciou sua gestão tentando pacificar a ordem e o ódio das facções. Como parte de seu programa de governo estavam a criação do Setor de Serviços Sanitários do Estado, sob a responsabilidade de seu genro Amauri de Medeiros, e da Secretaria de Interior e Justiça, assumida por Aníbal Fernandes, um jornalista, defensor convicto de melhorias para a cidade. Seu governo cercou-se ainda de um forte esquema de propaganda para divulgar os feitos e as obras públicas (meios impressos e o cinema), contando com a colaboração de boa parte da imprensa local para exaltar seu pacto com o moderno, com o progresso, o que seria bravamente combatido pelos intelectuais da cidade.

Manoel Borba, ex-governador do Estado, vai assumir o papel de principal opositor do governo e passou a enumerar uma série de atos de corrupção da nova gestão, especialmente no que tange à propaganda em meios de comunicação e ao discurso que Sérgio Loreto fazia de autopromoção. Loreto defendia-se rebatendo as acusações por meio da “sua imprensa” e de outras publicações⁵⁷.

reinvidicações difundiam as principais divergências e correntes de pensamento provenientes da Revolução Russa de 1917 e do advento do Fascismo, prolongando-se até a difusão dos ideais comunistas, a formação da Coluna Prestes e do Partido Comunista em 1922.

⁵⁷ Manuel Borba vai reunir uma série de acusações ao governador Sérgio Loreto, que, ao final de sua gestão, também se defende por meio de uma publicação denominada *O Ex-governador de Pernambuco Sérgio Loreto aos seus concidadãos*. A seguir um trecho da defesa de Loreto: “Só pensava o Sr. Manoel Borba na minha sucessão. Não admitia outro successor fora de seu partido. Precisava para isso de maioria absoluta no Congresso. Eis o motivo de seu desapontamento [...] o Sr. Borba e sua imprensa fazem agora campanha de diffamação contra o meu governo e a minha administração [...]. Falo serenamente aos meus concidadãos, expondo factos incontestados e incontestáveis, para que ajuizem imparcialmente da minha conducta política no governo e dos meus esforços até o sacrificio na manutenção da ordem e da paz no estado [...] informo que só havia autorizado a emissão de 13.238 para custear as obras do porto, inclusive os títulos de grande dragagem que nesse número não estavam incluídos os caucionados no Banco Francez para garantir um empréstimo de 3.000:000\$000, hoje reduzido quase metade, cuja amortização está sendo feita com renda líquida das Docas [...] quando afirmo isto e mais, o sr. Borba e sua imprensa gritam despudoradamente que tudo é mentira [...] no meu governo, durante dois annos, tudo elle aprovava e tudo elle aplaudia. Separou-se por motivos de partidatismo tacanho, meramente pessoal, e ainda assim sem a coragem nobre de uma attitude franca e leal. Hoje, finda a minha missão, apparece todo cheio de indignações e furores pelos esbanjamentos e delapidações dos dinheiros publicos. O que era o nosso porto quando assumi o governo, elle bem o viu e

Apesar de reconhecer as melhorias introduzidas pela administração do novo governador, Borba apontou o grande desleixo com o centro da cidade e com as áreas mais antigas, o desvio de boa parte do material destinado às obras do Porto do Recife para a construção de prédios particulares, e o favorecimento de amigos e componentes do governo como Amaury de Medeiros, Mario Castilhos, Anibal Fernandes — todos compradores de terrenos na Av. Beira-Mar (atual Av. Boa Viagem) — além do próprio filho do governador, Sérgio Loreto Filho, que comandava a *Revista de Pernambuco* — principal meio de divulgação impresso das obras da gestão do seu pai (REZENDE, 1997, p. 42-43)

Mesmo com todas as acusações, as obras realizadas na cidade, na gestão de Loreto, causaram grande impacto, especialmente, a abertura da Avenida Beira-Mar, um novo local de moradia e lazer que foi, no início, mais usufruído pelas elites locais. No entender de Borba, a avenida era uma obra totalmente desnecessária, uma imitação de outras obras existentes no Rio de Janeiro (as avenidas Atlântica e Beira-Mar) e em Salvador (a Oceânica), e o Recife não teria condições de ter uma obra de tal porte.

A década de 1920 foi também marcada por uma forte depressão econômica. A principal atividade econômica do Estado ainda era a produção e comercialização do açúcar, mesmo tendo perdido espaço para os mercados do Rio de Janeiro e de São Paulo, que cresciam industrial e demograficamente, recebendo imigrantes de diversos lugares do mundo. Os grupos que lideravam o setor açucareiro e as ações políticas locais viam com satisfação os trabalhos de modernização que se seguiam, especialmente a reforma do porto, que facilitaria as importações e as exportações, mantendo o posto da cidade do Recife como polo comercial de influência regional.

Segundo Rezende (1997, p. 33), exportava-se além do açúcar, outros produtos como tecidos, aguardente, massa de tomate, couros, algodão, e importava-se fumo, arroz, calçados, vinhos, batata, o que o caracterizava como um centro abastecedor da região. A Great Western,

bem o sabe. Tudo ali se transformou e melhorou. E como as obras do porto todas as demais, que se fizeram e realizaram em benefício publico e que ahi estão enriquecendo o nosso patrimônio aos olhos de toda a gente [...]. É preciso notar, antes de tudo, que o accordo em torno da successão não permite absolutamente esses ataques, que não attingem somente a mim, mas a toda uma situação solidária com os meus actos e cuja continuidade não teve solução [...]. Nem mesmo o meu nobre amigo Estácio Coimbra, indicado para succeder-me, seria capaz de fazer qualquer accordo politico com os nossos adversarios, ‘á minha revelia’, e muito menos um accordo que importasse numa diminuição para os situacionistas. Um accordo em que a suspensão recíproca de hostilidades não fosse uma das condições essenciaes, não mereceria tal denominação, pois, seria antes uma fôrça momentanea” (FONSECA, 1926, p. 97-104).

empresa que assumiria o transporte ferroviário, levava parte dessa importação a, pelo menos, três estados vizinhos.

O crescimento do setor agrícola e industrial no Estado⁵⁸ se deu por meio de incentivos do poder público, e de medidas legislativas que vieram a satisfazer os setores econômicos. A indústria de fabricação de móveis, de ferragens, de couro, de doces, de perfumarias, de cerâmicas, de bebidas e de tecidos despontava. Para tanto, contava-se com isenção de impostos e concessões, o que permitia a construção de novos estabelecimentos. A seguir, os feitos no setor industrial no período do Ciclo do Recife:

Em Pernambuco havia quatro indústrias de tecido, sete fundições, cinco prensas de algodão, duas fábricas de massas alimentares, uma de cofres e outra de fogões de ferro. O restante da indústria era composto por algumas cervejarias, fábricas de sabão, cigarros e velas, carvoarias e movelarias [...] As tecelagens, como a dos Lundgren, em Paulista, e dos Bezerra de Melo, na zona norte do Recife, conseguem finalmente fixar padrões de cores em tecidos, indo além do algodãozinho, do madapolão e das chitas mais baratas. Os Brennand tentam escapar da exclusividade açucareira e investem na produção de cerâmicas e azulejos. Os irmãos italianos Vita vão desenvolver sabores locais nas bebidas e introduzir as sodas no mercado regional (CUNHA FILHO, 2010, p. 166-167).

O governo fazia questão de noticiar que estava contribuindo para o desenvolvimento econômico e industrial do Estado:

O anno de 1924 assignalou para Pernambuco uma época de inconfundível relevo, sob o ponto de vista econômico [...] foi nesse período que o Estado sentiu mais de perto a acção directa do poder publico reffectindo-se no organismo agrícola-industrial [...] ao assumir a administração publica o actual governo sentiu que a relativa prosperidade que a agricultura atravessava não era mais do que efeito de um acidente econômico embaraçando a vida dos paizes europeus, desorganizados agrícola e industrialmente, em virtude da grande guerra [...] foi então que, auscultados os interesses das classes conservadoras, tivemos esse conjunto de medidas legislativas que vieram satisfazer à velhas aspirações da agricultura, do commercio e da indústria – a carteira agrícola, o gabinete de polarização do assucar, o limite entre as zonas de criação e agrícola, e o fomento do ensino agrônômico (PERNAMBUCO....1925, p.35).

⁵⁸ Cada dia Pernambuco desenvolve mais os seus horizontes industriaes [...] poderíamos apontar algumas dezenas de fabricas, disseminadas por todo Estado [...] Temos na capital, fabricas de moveis que comparadas às demais do paiz e do estrangeiro [...] Há pouco ainda, os nossos mobiliários eram importados da Europa e depois do Rio e de S. Paulo; hoje, podemos fazer as maiores exigências que a todas satisfarão as fábricas pernambucanas [...] Além do fabrico de ferragens, do beneficiamento perfeito de couros, da indústria de doces [...] temos ainda fabricas de perfumarias, de lanças perfumes, sabão, sabonetes, bebidas, e possuímos em Paulista uma das grandes manufacturas de tecidos do Brasil [...] Assim, Pernambuco será dentro de pouco tempo, um dos estados de mais variada produção manufactureira do Brasil [...] Os continuados pedidos de isenção de impostos ou concessão de privilegio, para a instalação de novos estabelecimentos industriaes em nosso Estado, são uma demonstração da phase de animadora actividade que dirige os nossos destinos econômicos [...] Sem levar em consideração as industrias já exploradas e disseminadas por todos os pontos do perímetro urbano, devemos assignalar que as novas instalações industriaes vão se dirigindo para longe da capital (PERNAMBUCO..., 1925, p. 35).

Assim, a cidade do Recife, em meados da década de 1920, podia ser considerada como um local de concentração industrial, ainda que incipiente, um centro de operações financeiras e um mercado em expansão com reserva de mão-de-obra barata. Entretanto, ainda precisava manter sua posição como um importante centro regional de prestação de serviços e de produção industrial e receber o acréscimo populacional de imigrantes⁵⁹ que vinham, em geral, do interior do Nordeste, devido às secas. Para tal, seria necessário fortes investimentos em infraestrutura para implantação e expansão das redes ferroviária e rodoviária.

Ao final da década, destaca-se a forte crise econômica desencadeada pela queda da Bolsa de Valores em 1929, nos Estados Unidos, que refletiu-se em diversos países, inclusive no Brasil. Segundo Souza Barros, a crise de 1929 levou algumas de suas ondas até os centros açucareiros de Pernambuco, abalando as estruturas entre usineiros e fornecedores de cana, e provocando a baixa nos preços do açúcar (BARROS 1985, p. 26).

No cenário cultural, a cidade também experimentou, no período, grandes transformações que aos poucos introduziram o modernismo⁶⁰ em suas diversas instâncias. Esse fenômeno ocorreu paralelamente ao acontecimento da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Em Pernambuco, o modernismo vai seguir o modelo paulista, sendo aqui liderado por Joaquim Inojosa, jornalista e advogado, apesar de todo o movimento regionalista incentivado por Gilberto Freyre em oposição ao movimento paulistano. Esse movimento localizou-se, no Nordeste, quase que exclusivamente na cidade do Recife.

As discussões acerca do modernismo, da modernidade e do regionalismo também marcaram bastante essa década. O regionalismo vinculava-se a uma idealização do passado, a uma exaltação das tradições, sem a pressa trazida pelas invenções modernas. Para os regionalistas, os benefícios trazidos pelo progresso e pelo desenvolvimento não compensavam as perdas causadas com as mudanças. Essa corrente era representada por Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo e outros escritores, que levantavam essa bandeira e se preocupavam com a identidade nacional, em contraposição aos ideais de Joaquim Inojosa, que tomou a missão de defender o novo, acima de tudo, rompendo com as tradições.

⁵⁹ Segundo Moreira (1994, p. 142), o número de habitantes aumentara de 238 mil em 1920 para o número estimado de 290 mil em 1930.

⁶⁰ Acerca do conceito de modernismo, sabe-se que este é considerado um movimento cultural e uma arte de “vanguarda”. Lefebvre (1969) traz a compreensão que: “o modernismo consistia em fenômenos de consciência, em imagens e projeções em si [...] ademais, é ainda um fato sociológico e ideológico. Já a modernidade compreendia-se o contrário. Modernidade seria uma reflexão, um espaço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, uma tentativa de conhecimento [...]. A modernidade difere do modernismo como um conceito em via de formulação difere dos fenômenos sociais, como uma reflexão diante dos fatos” (LEFEBVRE, 1969, p. 4).

Assim, de um lado estavam os que desejavam romper com as tradições, como se estivessem desconectados com o passado histórico, seduzidos pelo moderno, desejando o novo sem limites, como se apenas o novo simbolizasse o progresso⁶¹, e de outro havia aqueles (artistas e escritores) que tomavam partido na defesa do patrimônio e das tradições da cidade.

Freyre temia que a atmosfera modernizadora destruísse os encantos da cidade. Já Joaquim Inojosa acreditava que o modernismo era apenas “renovação”, envolver-se com a tradição e com o passado é voltar-se para a imitação: “O Brasil deveria libertar-se de fórmulas antigas e fazer alguma coisa da época atual para que o século XX não fosse uma repetição de séculos anteriores” (REZENDE, 1997, p. 31).

Gilberto Freyre e outros intelectuais colocaram-se contra as ideias modernistas mais impactantes, defendendo a preservação dos valores tradicionais, e apontando a necessidade de se valorizar cada uma das realidades locais, o que tornou-se fundamental para o processo que culminou com a criação de instituições de preservação de edificações e de monumentos históricos (CANTARELLI, 2014, p. 82-84).

Na cidade, no período, também já existam escolas e faculdades (de Engenharia, Medicina e Direito) formando diversos profissionais receptivos à modernidade e à modernização da cidade, bem como, boas livrarias, uma imprensa ativa que acompanhava a movimentação social e cultural, e produções na área literária e gráfica.

Em relação aos jornais do período, destacavam-se o *Diario de Pernambuco*, *Diário da Noite*, *Diário da Manhã*, *A Província* etc., e entre as revistas está a *Revista Mauricéia*, mistura de *Paulicéia Desvairada* e *Klaxon*, que abriu espaço para a leitura acerca da modernidade europeia, mas que não chegou a ser tão importante como a *Revista do Norte* — liderada por Gilberto Freyre e outros — em que se destacava o trabalho de Cícero Dias, Manoel Bandeira, Luís Jardim, Mário Nunes e José Lins do Rego.

Segundo Herkenhoff, já havia também a pintura dos irmãos Rego Monteiro, a poesia de Manuel Bandeira, o cordel, o frevo e a sociologia de Gilberto Freyre, que publicara nesse mesmo ano seu primeiro artigo *Vida social no Brasil em meados do século XIX* (INSTITUTO CULTURAL BANDEPE, 2006, p. 38). A obra dos irmãos Rego Monteiro trazia os motivos indígenas, o abstracionismo e a brasilidade como temas. Os irmãos se tornariam uns dos

⁶¹ O antigo, tradicional, passava a ser substituído pelo moderno, pelo ideal de progresso, e isso tudo foi registrado na imprensa, nos anúncios, nos debates intelectuais e também no cinema, entretanto, o cinema não fora considerado como fonte documental, nas pesquisas relacionadas ao período, no campo da história urbana, da arquitetura e do urbanismo.

artistas brasileiros que mais pesquisaram e se referenciaram aos valores da terra e à cultura indianista. Outro artista de destaque é Teles Júnior, paisagista-pintor, que se dedicava ao registro da verdadeira luz tropical e sua gama de cores, da claridade das manhãs, das sombras, do pôr-do-sol, do coqueiral — sobretudo do coqueiro isolado — e fez dele um motivo de repetição.

A vida urbana se tornava mais ativa e agitada, expondo sua gênese diferenciada da vida no campo. Além de cafés, cabarés e saraus, a cidade já tinha seus cinemas: o Pathé e o Royal, na Rua Nova, o Moderno (na Praça Joaquim Nabuco), o Politeama (na Boa Vista) e o Ideal (no bairro de São José), além do Cineteatro do Parque. O Teatro Santa Isabel também tinha um espaço destinado ao aparelho cinematográfico, desde fins do século XIX, e havia ainda as casas de variedades, como o Helvética.

O Ciclo do Recife (primeiro momento de produção cinematográfica na cidade) transformou a cidade num dos polos mais importantes de cinema no Brasil, sendo o ano de 1923 considerado o marco zero do cinema pernambucano, quando Edson Chagas e Gentil Roiz uniram-se para produzir “filmes de enredo” na cidade. Os filmes pernambucanos do Ciclo do Recife eram apresentados nos cinemas existentes na cidade, mas especialmente no Cine Royal, que era de propriedade de Joaquim Matos, um grande incentivador do cinema pernambucano na época.

Esses acontecimentos na área cultural também colaboraram e acompanharam as transformações urbanas como, por exemplo, a expansão de casas de exibição cinematográfica na cidade (cinemas de rua), tanto no centro como nos bairros, entre outras.

3.2 As Transformações Urbanas

Importantes transformações urbanas ocorreram em cidades do Brasil e do mundo no final do século XIX e primeiras décadas do século XX, período que coincide com o surgimento e expansão inicial do cinema. Pode-se dizer também que o cinema esteve vinculado ao desenvolvimento das cidades, à modernização das mesmas, e surgiu juntamente com o avanço do capitalismo, atendendo aos ideais progressistas.

Paris é um grande exemplo de transformação urbana, onde já a partir da segunda metade do século XIX o Barão Georges-Eugene Haussmann tornou-a uma metrópole cosmopolita. A nova Paris fora reconstruída com tecnologia moderna, ferrovias, sistemas de iluminação

pública e novas avenidas que permitiram a fluidez do tráfego. Embora Paris não seja a única cidade associada ao desenvolvimento inicial do cinema e às transformações urbanas, ela tornou-se uma espécie de “mito” ou modelo de cidade.

Assim como a França, o Brasil não se excluiu das transformações da modernidade e da modernização, concretizando reformas urbanas que alterariam o traçado antigo das suas cidades, e o Recife também está incluído nesse cenário.

A história da cidade é caracterizada por diversos momentos de deslumbramento com a modernidade, contrapondo-se ao desejo de reafirmar e resguardar o seu passado. Barros (1985, p.163) afirmou que as reformas urbanas do período provocaram diversas reações: “Na década de 1920 já havia fortes tensões entre o moderno e o tradicional, um dilema entre desprezar as tradições ou assumir radicalmente as mudanças e as inovações”.

Essas mudanças envolviam ainda processos políticos e econômicos que, aliados à industrialização, foram determinantes para alavancar os processos de urbanização e de transformações urbanas nas cidades brasileiras, inclusive o Recife, considerada uma cidade-polo do Norte do Brasil e que sempre seguia as tendências pelas quais passavam os países europeus e a América do Norte.

O século XIX já tinha trazido alguns avanços para as cidades, mas foi, de fato, no século XX que as mesmas mais se desenvolveriam. Assim como outras cidades do restante do País, o Recife passava por grandes transformações e pela disseminação de um novo paradigma de modernidade:

Capital comercial e financeira da região, o Recife era um polo irradiador de novos valores cosmopolitas e civilizadores nas províncias vizinhas, seguindo de perto as tendências e modismos europeus também adotados na capital federal. [...] O século XIX trouxe muitas melhorias urbanas e, com elas, começaram a circular pelo Recife uma grande quantidade de estrangeiros, trazendo novas ideias e costumes, que, aliados à nova formação intelectual dos filhos da aristocracia, vão ser responsáveis pela disseminação de um novo conceito de modernidade. Os modismos europeus, associados ao progresso e ao cosmopolitismo, foram logo abraçados pela burguesia ascendente em contraposição à oligarquia rural em decadência (CANTARELLI, 2014, p. 51).

Para a implantação das transformações urbanas, criou-se, desde a primeira década do século XX, um programa de obras e planejamento que compreendeu o Plano de Saneamento do Recife, a reforma completa do Bairro do Recife, o reaparelhamento e a modernização do

porto, além de um incremento nas ações higienistas, especialmente com a reorganização da “Inspeção de Higiene”, obras estas que serão melhor descritas a seguir.

3.2.1 Antecedentes: As duas primeiras décadas do século XX

O período imediatamente anterior ao nosso recorte temporal (1922-1931) foi caracterizado por diversas ações como a construção de ferrovias, as reformas na área portuária e obras de infraestrutura urbana — saneamento, higienização, abertura e regularização do sistema viário — em diversas cidades brasileiras, entre 1895 e 1920.

No Recife, foram feitos o alargamento de diversas vias, a renovação do porto e das edificações, o combate à insalubridade e a infraestrutura para o advento dos bondes⁶² (puxados a burro e, depois, elétricos). A estruturação do espaço urbano se deu de forma associada à implantação do sistema de transportes (Moreira, 2010, p. 51), e as intervenções eram voltadas à “cidade bela”, seguindo a imagem de cidades europeias modernas.

Para dar início às obras, nada mais lógico que começar pela área portuária — onde se deu a sua formação inicial (sua gênese) — também com o objetivo de alavancar o desenvolvimento da região. Assim, em 1908, fora assinado o Contrato de Melhoramentos, que passou a ser conhecido como “As obras do Porto”, executado apenas na década seguinte, e, entre 1909 e 1915⁶³, fora realizada a grande reforma urbana que renovou aproximadamente 60% das edificações, com mudanças funcionais e estéticas em praticamente todos os edifícios existentes, com exceções das duas igrejas (do Pilar e da Madre de Deus), da Torre de Malakoff e do Forte do Brum.

Inúmeras desapropriações e demolições foram feitas com a finalidade de “melhorar” as instalações do porto, fazendo desaparecer antigas ruas e edificações. Nesse período, foram demolidos os arcos que delimitavam a entrada do bairro (as Portas), a Matriz do Corpo Santo, o Largo da Matriz e um conjunto de sobrados. O Recife colonial começou a “desaparecer”, desde aí, sob o comando de uma elite dirigente, que o via como um símbolo do atraso e da insalubridade. Acerca dos melhoramentos na área e no Porto:

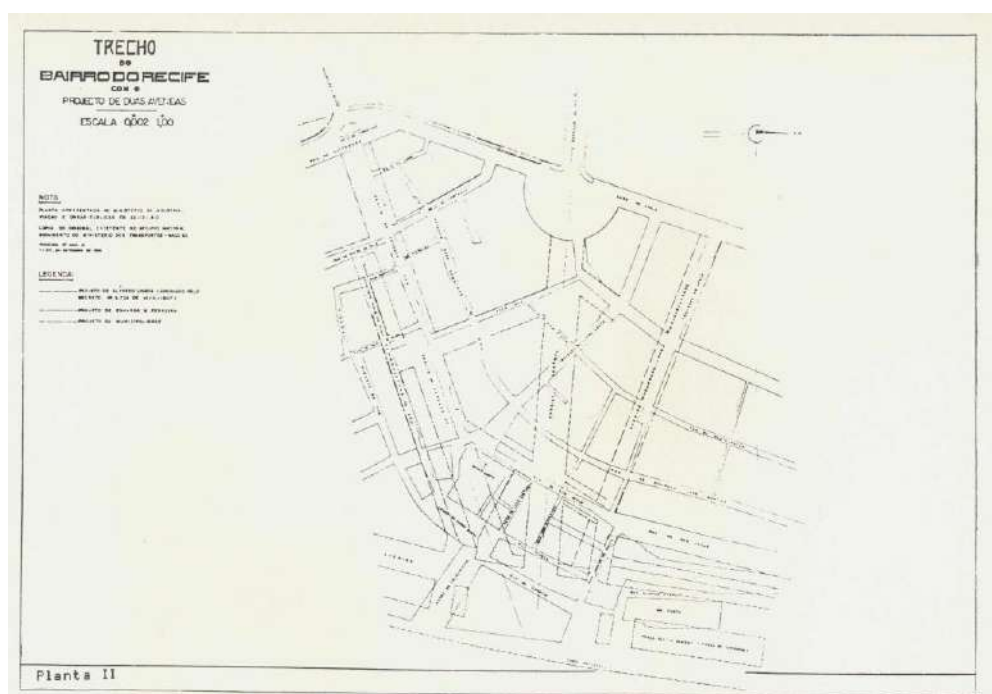
⁶² No período que antecede o Ciclo, a cidade já contava com 80 mil quilômetros de linhas de bondes, 27 locomotivas, 889 muas, 217 carros de passageiros e 64 carros de carga (CUNHA FILHO, 2010, p. 78).

⁶³ As obras no Bairro do Recife se deram no curto período de 1909 a 1915. O saneamento da cidade foi implantado até 1918, e as obras no porto foram parcialmente inauguradas também em 1918 e prolongaram-se até meados da década de 1920.

As obras ocorreram em ritmo rápido entre 1909 e 1910. Em 1911 deu-se início à construção do cais e do molhe de Olinda. Até 1914, os serviços caminharam normalmente, tendo se iniciado a construção das linhas férreas e o calçamento das avenidas (MOREIRA, 1994, p. 100).

As transformações no bairro portuário, entretanto, não se limitaram apenas ao cais, englobaram também a recomposição de fachadas, a construção de novos edifícios e a implantação de um novo traçado urbanístico, inspirado na “Reforma Haussmaniana”, sob o mote de sanear e embelezar a cidade, como se observa na planta do projeto das duas avenidas (Marquês de Olinda e Rio Branco):

Figura 91: Trecho do Bairro do Recife e Projeto das duas avenidas.



Fonte: Acervo de Kátia Lubambo.

Carvalho (2010) descreve a obra das avenidas, no Bairro do Recife, no trecho abaixo:

As antigas ruas do Bairro do Recife, com seus traçados irregulares, decorrentes da formação urbana colonial, foram substituídas por três avenidas radiais convergentes – a Central, atual Rio Branco, a Marquês de Olinda e a do Porto, atual Alfredo Lisboa. Todas partiam da Praça Barão do Rio Branco (CARVALHO, 2010, p. 24).

Figuras 92 e 93: Av. Marquês de Olinda e início da Rio Branco.



Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.

Figura 94: Av. das Docas do Porto e Praça Rio Branco à direita.



Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.

A reforma do porto era vista como primordial para o Estado recuperar o seu desenvolvimento e estava intrinsecamente vinculada ao complexo agroexportador açucareiro. Segundo Cantarelli (2014), o Recife sediava também o terminal das estradas de ferro que recolhiam toda a produção do Nordeste, o que reafirmava assim a sua influência na região.

O Bairro do Recife, nesse período, fora reordenado urbanisticamente e seus edifícios reconstruídos, seguindo os padrões europeus e o gosto eclético. No lugar dos sobrados coloniais e das habitações situadas em vielas, surgiam modernos edifícios ecléticos que viriam a abrigar escritórios, bancos etc. Foram feitos ainda o alargamento e a retificação de muitas

ruelas perpendiculares e paralelas às avenidas principais, obras de melhoramentos e construção de alguns armazéns.

Figuras 95 e 96: Edificações ecléticas no entorno da Praça Rio Branco.



Fonte: Acervo de Kátia Lubambo.

Destaca-se também, nessa fase, a construção do Conjunto Chanteclair, onde oito lotes e seus edifícios, separados internamente, mas unidos externamente por quatro fachadas de mesmo feitio, tratadas como se um único edifício formasse a quadra. Outros imóveis do bairro sofreram intervenções, chegando ao século XX com algumas alterações geradas pelas necessidades funcionais e estéticas do século XIX, dentre elas: a introdução de banheiros, cozinhas, poços de iluminação, estruturas de concreto sustentando mezaninos e marquises e novos elementos de vedação (esquadrias etc.).

A Rua do Bom Jesus foi elevada para mais de 70 centímetros acima do seu nível anterior, o que também gerou a necessidade de reformulação das fachadas. A nova estrutura urbana, com amplas avenidas e edifícios ecléticos, representava a modernidade e, desse modo, a cidade distanciava-se do seu feitio original (CARVALHO, 2010, p. 111).

Paralelamente a essas obras no Bairro do Recife e no Porto, iniciava-se na cidade a reestruturação e a reorganização da salubridade pública, uma ampla intervenção higienista que reduziria aspectos maléficos à saúde pública. A questão do saneamento básico tornava-se primordial. Engenheiros foram, então, convocados a elaborar projetos e a chefiar comissões de implantação de redes de água e de esgoto nas cidades. Assim, Saturnino de Brito foi então contratado, em 1909, pelo então governador Herculano Bandeira para planejar os sistemas de esgoto e de água da cidade.

Brito fora o responsável pelo *Plano de Saneamento do Recife*⁶⁴, que teve grande importância, pois dotou a cidade de um moderno sistema de esgotamento sanitário e de abastecimento de água. Moreira afirmou que esse plano fora um dos maiores e mais complexos empreendimentos do engenheiro, que também iniciaria uma série de outros planos de saneamento em cidades por todo o País (MOREIRA, 1994, p. 99).

No início de 1908, o Estado assumiu a concessão da *Recife Drainage Company* e, em 1909, Saturnino de Brito (1864-1929) viria, pela primeira vez, para inspecionar a cidade. Nesse momento, criou-se uma Comissão de Saneamento para gerenciar os trabalhos. Em janeiro de 1910, Brito fixou-se na cidade, sendo nomeado engenheiro-chefe da Comissão de Saneamento (MOREIRA, 2010, p. 59).

Apesar de reconhecer que o *Plano Fox* possuía o censo sanitário moderno e de aproveitar parte desses estudos, Brito afirmou que esse projeto apresentava alguns equívocos e inadequações⁶⁵. Resolveu, então, adotar o sistema hidrodinâmico, e preferiu a elevação elétrica à mecânica por permitir que extensas zonas habitadas, como os bairros da Jaqueira e da Torre, fossem inclusas no projeto:

A superfície esgotada fora dividida em 10 distritos, um, funcionando com declividade para a usina terminal que se localizava no Cabanga, e os outros nove funcionando com elevação elétrica. Esses distritos englobavam toda a área da cidade de então desde a área central – Afogados, Casa amarela, Casa Forte – até Santo Amaro. A Usina Terminal fora localizada no Cabanga. Além desses distritos, Brito previu cinco outros visando à futura expansão da cidade. Os despejos seriam impelidos em um emissário até descarregar *in natura* na Praia do Pina, a cerca de 5 quilômetros mar adentro (MOREIRA, 2010, p. 60).

Brito propôs também o Cadastro Sanitário Municipal, que obrigava todos os proprietários de imóveis a apresentar a planta de construção ou reforma dos edifícios na seção de esgotos da Repartição de Saneamento. Fez ainda propostas para as áreas periféricas no *Plano Geral de Arruamentos* (canais, pontes, estradas e novas ruas), inclusive para o curso do Rio Capibaribe, para o canal Aurora-Madalena, que partiria do Derby e desembocaria na Rua da Aurora, criando aproximadamente o que seria a futura Av. Agamenon Magalhães, e para a construção da Estrada dos Remédios, Visconde de Albuquerque e José Bonifácio, com o

⁶⁴ O projeto “ampliaria o limite anterior da Drainage, atingindo uma população de 114.000 pessoas, dentro do total de 195.000, em 30 anos” (MOREIRA, 2010, p. 59).

⁶⁵ O sistema adotado por Fox seria “o separador completo, dividindo a cidade em 22 distritos com elevação mecânica, abrangendo 884 hectares, colocando a usina terminal na ilha do Nogueira (Pina) e utilizando o sistema de limpeza de ar comprimido (pneumático)” (MOREIRA, 2010, p. 60).

objetivo de garantir a interligação dos bairros afastados com o centro. Entretanto, a quase totalidade das propostas feitas por Brito não fora executada e os motivos podem ser atribuídos à priorização ao sistema de esgotos.

O Plano de Saneamento foi executado e concluído em 1918⁶⁶, e constitui-se como fundamental para a estruturação do Recife, suportando por vários anos o crescimento da cidade. Os ideais, as diretrizes e as propostas de Brito foram seguidos por outros engenheiros nas décadas seguintes. Segundo Moreira (1994, p. 116), o Plano pode ser considerado um marco na história da cidade.

Os bairros centrais também foram atingidos por este processo de modernização na medida em que viram muitos de seus edifícios serem reconstruídos em estilos mais atuais. O bairro de Santo Antônio tornar-se-ia um centro administrativo, financeiro e cultural, onde se localizariam os principais edifícios públicos, e o bairro de São José, anteriormente predominantemente residencial, vai se tornando, gradualmente, amplamente comercial (com livrarias, confecções, alfaiatarias, sapatarias, lojas de miudezas, louças e chapéus, que ficariam concentrados nesses bairros). Muitas residências transformaram-se em lojas até se formar o comércio atacadista da cidade.

Já o bairro da Boa Vista⁶⁷ veio a expandir-se, de fato, durante os séculos XIX e XX. Localizado na área entre a Rua da Imperatriz, Rua do Aragoão e Rua Velha, seguia, em parte, o traçado das antigas estradas carroçáveis e, em outra, os padrões de ocupação dos loteamentos modernos, em forma de retículas. É nesse bairro também onde ficaria concentrada a quase totalidade das escolas, institutos, colégios e bibliotecas, hospitais e instituições religiosas, justamente atividades que necessitavam de mais espaço.

As demais partes do tecido urbano da cidade do Recife se formariam, mais intensamente, no decorrer do século XX, a partir das vias radiais ou axiais (ou, ainda, em forma de tentáculos), onde seguiam as linhas de bondes e avenidas que se originavam no

⁶⁶ “Em 1915, os trabalhos de esgotamento sanitário são dados por terminados, faltando apenas alguns trechos de coletores no Bairro do Recife [...] e as obras de abastecimento só foram concluídas em 1918” (MOREIRA, 1994, p. 112).

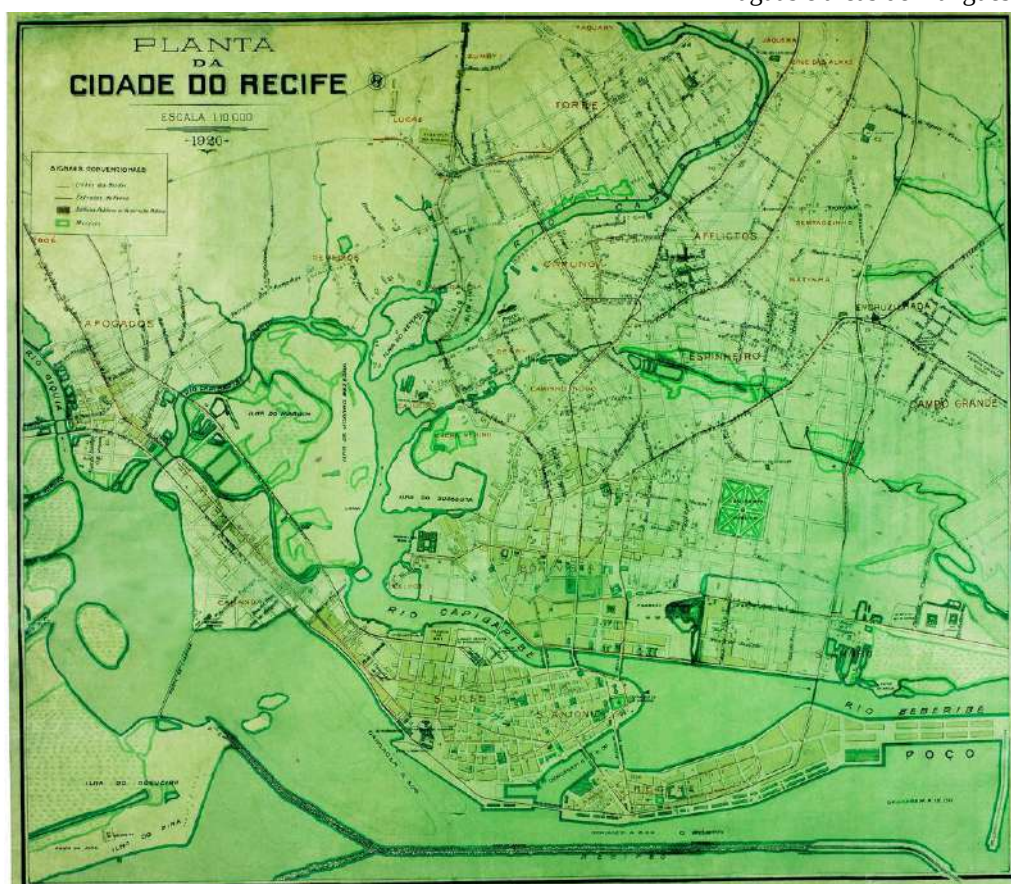
⁶⁷ Segundo José Luiz da Mota Menezes, a Boa Vista cresceu a partir de um cemitério dos judeus sefarditas, próximo ao qual se erigiu a igreja da Irmandade dos Homens Pardos de São Gonçalo. Tal área ligava-se à outra, onde estava a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, e, ali perto, construiu-se a dedicada a Nossa Senhora do Rosário, no lugar em que hoje conserva o nome da antiga igreja, Rua da Conceição. Quase paralela ao antigo caminho para São Gonçalo, margeando o cemitério e o Capibaribe, surgiu a Rua Nova, indo até a Igreja de Santa Cruz, depois, chamada de “Rua Velha”, quando da consolidação, no século XIX, das construções que formaram o Aterro da Boa Vista. O Capibaribe corria ao longo da atual Rua do Hospício, e o aterro empurrou sua margem adiante, na direção do nascer do sol, formando a Rua da Aurora (CARVALHO, 2010).

núcleo central da cidade e partiam em direção aos polos oriundos dos antigos engenhos de açúcar, espalhados na planície, entrecortada pelas águas do Rio Capibaribe e mangues (conforme mapa abaixo de 1920).

A configuração axial, neste momento, ainda é muito clara, reforçada pelas linhas de bonde que estruturaram o território. Os novos núcleos eram originados da reocupação das terras de antigos engenhos como Torre, Madalena, Casa Forte, Monteiro, Apipucos, Dois Irmãos, Beberibe e Jiquiá. Nessas áreas, novas tipologias foram implantadas, casas ecléticas ou neocoloniais, chalés aproveitando terrenos nas margens do Capibaribe, e casas com laterais afastadas do limite do lote que já possibilitavam novas soluções para a iluminação e a ventilação dos ambientes.

Assim, antes mesmo da gestão do Governador Sérgio Loreto, a cidade do Recife já se modernizava, seja a partir dos investimentos feitos na área portuária com o fim de reinserir a cidade nas principais rotas comerciais, como no esgotamento sanitário da cidade e construção de novas edificações, apontando para um grande movimento de combate às doenças e às insalubridades.

Figura 97: Mapa da Cidade do Recife, 1920
(linhas de bondes, estradas de ferro, ocupações,
águas e áreas de mangues).



Fonte:
Museu da
Cidade do
Recife.

3.2.2 A Gestão do Governador Sérgio Loreto (1922 a 1926)

O período da gestão do governador Sérgio Loreto é considerado um dos mais importantes no processo de modernização da cidade do Recife, nas três primeiras décadas do século XX, devido às grandes mudanças e realizações empreendidas na cidade no que se refere ao setor de higiene, serviços de saúde e urbanização, que marcaram a cidade nas décadas seguintes.

O governo de Loreto possuía um amplo programa que incluía a continuidade das obras do Porto, a construção de novas avenidas e espaços públicos, dentre eles a construção da Av. Beira-mar e o Parque do Derby e a urbanização do seu entorno. O seu governo também se apropriou de um amplo esquema de propaganda para divulgar as obras públicas, exaltando seu pacto com o moderno. A *Revista de Pernambuco* (publicação para-oficial do seu governo), editada entre 1924 e 1926, fora um dos principais instrumentos para divulgação das suas obras na cidade, ao lado das produções cinematográficas (*os naturaes*), muitas vezes não referenciadas nos estudos da cidade.

Apesar do apoio que sua gestão tinha dos principais jornais de circulação na época, na cidade, como o *Diario de Pernambuco*, *Jornal Pequeno*, *A Província* e o *Jornal do Commercio*, o seu governo teve também um órgão oficial de defesa: o *Diário do Estado*, que juntamente com a *Revista de Pernambuco* tornaram-se os órgãos ativos de propaganda (em meio impresso) da obra modernizadora do então governador (REZENDE, 1997, p. 43).

Aproveitando os veículos jornalísticos, Sérgio Loreto divulgava ao máximo suas ações e a cidade do Recife como símbolos do progresso da região. Assim, acerca da imagem que ele queria passar da cidade, Moreira (1994) diz:

Era preciso que se produzisse a imagem de uma cidade higienizada e organizada, como uma estratégia para reverter o processo de decadência econômica em que se encontravam a cidade e a região. Era patente que a cidade portuguesa colonial não atraía mais investimentos; era preciso mostrar uma cidade moderna (MOREIRA, 1994, p. 163).

Esse discurso e essa imagem da cidade vieram a se somar aos utilizados nas produções cinematográficas. A seguir, os feitos da gestão de Sérgio Loreto no que concerne às obras de infraestrutura urbana.

3.2.2.1 As Obras de Infraestrutura Urbana (Saneamento, Abastecimento de água, Iluminação e Malhas Viária e Ferroviária)

Na década de 1920, Loreto dá continuidade a alguns dos princípios modernizantes e à busca por beleza, estética, higiene e circulação na cidade, iniciados no período anterior. Suas principais obras foram a construção da Avenida Beira-Mar (atual Av. Boa Viagem), expandindo a cidade para a zona sul, as Avenidas Saturnino de Brito, Ligação e do Entroncamento, a drenagem e o aterro da Campina do Derby, gerando uma nova área residencial, o Parque do Derby, o aformoseamento de outras tantas praças na cidade, e a construção de vias de ligação do núcleo central às demais freguesias suburbanas.

Figuras 98 e 99: Avenidas Saturnino de Brito e Ligação.



Fonte: Revista de Pernambuco, ano I

O aumento do uso de automóveis na cidade e a necessidade de se chegar a essas novas áreas de moradia que se desenvolviam a partir de antigos núcleos de povoados, tornavam urgente a construção de uma malha para circulação viária na cidade. Com a urbanização dessas áreas, aumentavam-se as distâncias em relação ao centro, onde ficavam concentradas a maior parte das atividades comerciais e econômicas.

Loreto também dotou a cidade de um moderno sistema de construção de pontes em cimento armado, aumentou a rede de iluminação elétrica na cidade, construiu novas escolas e fez melhorias nas condições físicas das já existentes. Além disso, oficializou o Departamento

de Saúde e Assistência, sob a gestão de Amaury de Medeiros, considerado um dos mais eficientes do Brasil no período⁶⁸.

É na sua gestão que inicia-se uma grande expansão urbana na cidade. Foram obras de grande impacto, ligadas aos interesses de grupos internacionais e de grupos locais que, se aliando ao capital privado, procuravam gerar novos padrões de ocupação e mudanças estruturadoras e estéticas na cidade e na área portuária. O governador iniciou uma nova fase de modernização no porto, no ano de 1923, visando inserir a capital no cenário econômico nacional. Para tanto foram realizadas as seguintes obras de melhoramentos:

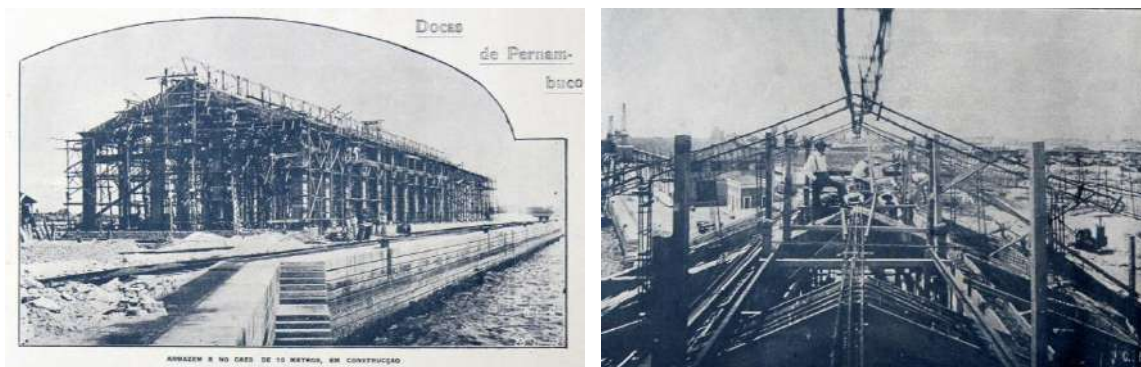
[...] Os trabalhos a se realizarem para se conseguir o melhoramento desse Porto são: 1º. A dragagem de todo porto, utilizando-se os materiais extrahidos para formar uma elevação de terra e construção de caes provisórios para sustentar essas terras onde for preciso. 2º. A construção de um quebra mar sobre o recife submergido, desde o pharol do picão até a pedra da tartaruga e entre a Barrêta e a Barra Grande. 3º. A construção do molhe exterior ao qual se refere o numero antecedente. 4º. A elevação dos recifes e tapamentos com pedra de cantaria das brechas que existem. 5º. O arrasamento do rochedo que em parte obstrue a Barra Grande. 6º. O assentamento de boias e de amarras para os navios ancorados. 7º. O concerto e a consolidação da bacia do Nogueira e do caes do Norte. 8º. A construção de caes definitivos onde possam ancorar os grandes navios de grande fundo. 9º. A construção de bacias e diques para concertos navaes (O PORTO..., 1925, p. 6).

As principais obras executadas e empreendidas para tornar o porto acessível aos grandes navios foram, então, o serviço de dragagem, permitindo que os navios pudessem ancorar⁶⁹ no cais, a construção de diques com trilhos para carregamento de mercadorias, instalação de guindastes para locomoção e levantamento de cargas e a construção de novos armazéns.

Figuras 100 e 101: Construção de Armazém do Porto.

⁶⁸ [...] Vão decorrer dois anos da actual administração do exmo. Sr. Dr. Sergio Loreto [...] os primeiros actos do seu governo foram: regularisação das escolas, renovação do contracto de iluminação da capital, com a *Pernambuco Tramways*, acordo com a União para centralização dos serviços de hygiene; acordo com a Associação Commercial para o serviço de estatística, regulamentação do serviço estadual do algodão, amparo ao Congresso de Lavoura para o balanço das forças productoras do Estado, organização de novas bases para as obras complementares do Porto [...] providencia sobre o serviço de canalização de aguas e esgotos [...] criação de um curso comercial anexo à Escola Normal, auxilio aos municípios para construção de estradas de rodagem [...] construção da Avenida Beira-Mar [...] codificação das leis processuaes, auxilio em subvenções a institutos de assistência social, construção do Palacio da Justiça, aquisição dos terrenos do Derby para formar o logradouro publico e o edificio majestoso do Quartel da Força Policial, construção de pontes, estradas, cadeias, enfim uma larga somma de beneficios que se vão reflectir na mentalidade do povo (Revista de Pernambuco, anno I, n.4, 1924).

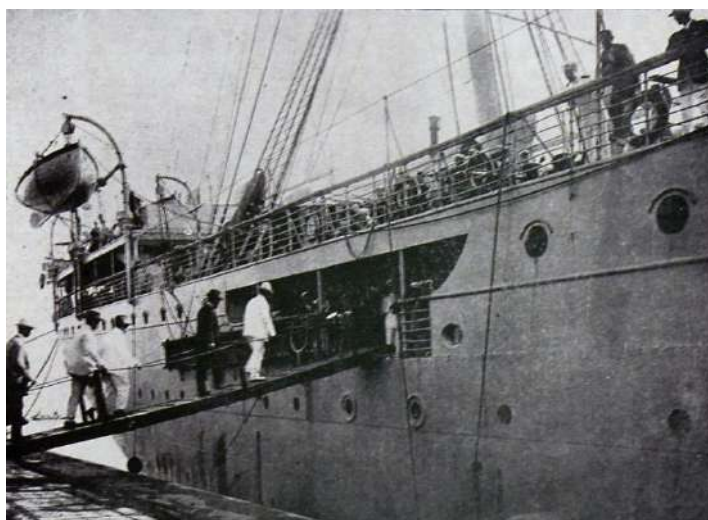
⁶⁹ Anteriormente havia apenas um ancoradouro externo aos arrecifes, no qual se descia, em gaiola, para barcos menores e deles seguia-se até o Cais da Lingueta para o desembarque em terra firme. O movimento de cargas era entravado, o que trazia problemas para a economia local (MOREIRA, 1994, p. 100).



Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.

A atracação de transatlânticos no Cais do Porto foi tornada obrigatória, como uma medida mais que proveitosa, haja vista a facilidade que dela decorreu para o serviço de carga e descarga, proporcionando ganhos para o desenvolvimento comercial, industrial e econômico no Estado. Há muito que o serviço de embarque e desembarque no porto da capital era objeto de preocupação não só para os poderes públicos e as classes conservadoras, mas também da população do Recife.

Figura 102: Atracação de transatlântico e embarcação no Cais do Porto.



Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.

Os serviços de dragagem permitiram o alcance de profundidades de 8 a 10 metros abaixo do marco zero, no trecho situado próximo ao armazém de inflamáveis, criando um novo ancoradouro que facilitou os serviços de embarque e desembarque, que antes custavam horas e necessitavam de uma embarcação menor para fazer o transporte (A ATRACAÇÃO..., 1924, p. 37).

Essas obras permitiram, ainda, o escoamento e a circulação de cargas em todo perímetro urbano e fora dele, acompanhando a expansão da mancha urbana que foi viabilizada pela construção e ampliação da estrutura viária, penetrando por praticamente toda a planície, em áreas de terra firme que se situavam entre as águas e mangues. Sobre isso, Moreira destaca:

A estruturação do espaço urbano recifense está intimamente associada à implantação do sistema de transportes, e a nova configuração (porto, bairros centrais, núdulos periféricos) iria determinar uma série de diretrizes de crescimento para a cidade, numa disposição axial em que todas as linhas convergem para o porto (MOREIRA, 1994, p. 73).

Diante das perspectivas econômicas, da importância como centro financeiro e industrial da região, e da necessidade de fazer tudo circular na cidade foram construídas as novas estruturas para os transportes (malhas viária e ferroviária), de modo a criar uma rede que faria com que a cidade, realmente, atingisse melhor seu potencial.

Iniciava-se um modo de vida em que a pressa, o tempo e a velocidade a regiam. Era preciso encurtar as distâncias, que aumentaram por conta da expansão urbana. “Rapidez” é uma palavra que definia o novo tempo e a modernidade, assim como higiene e conforto.

A configuração da cidade, antes marcada pelas vias que alcançavam os núcleos habitáveis e com espaços não ocupados, começava a ser transformada para permitir a fluidez de bondes e carros. Passava-se também a habitar novas vivendas e palacetes, já com suas fachadas e acessos voltados para as ruas, o que antes ocorria apenas no lado oposto, de frente para as águas. Castro descreveu essa nova ocupação da planície e o sistema para a circulação de veículos e de pessoas:

A cidade se apodera de quase toda a planície e se abre em forma de leque num sistema radial, tendo o porto como o ponto central do eixo axial, aproveitando todo o material que a natureza lhe preparou pacientemente para lhe servir de fundamento geográfico (CASTRO, 1966, p. 215 apud VERAS *et al.*, 2017, p. 48).

Essas obras de infraestrutura para circulação viária na cidade foram então empreendidas de algumas formas: modernização de algumas vias suburbanas, resultantes da estruturação colonial, estradas sinuosas carroçáveis que atravessavam granjas e sítios; retificação de vias existentes que, pavimentadas, tornar-se-iam vias expressas, unindo, de forma mais rápida, vários núcleos suburbanos; e a construção de novas avenidas que se integrariam ao tecido já existente.

Dentre as vias citadas acima estão: a Avenida Madalena-Torre, denominada de José Hygino, alargada para 18 metros; a Avenida Rui Barbosa, a Av. Rosa e Silva e a Estrada dos Remédios, que promoveria a ligação entre os distantes núcleos de Afogados e Torre; a Av. Caxangá (integrando os bairros Madalena, Cordeiro, Iputinga e Várzea); a Av. São Miguel e Av. José Rufino (integrando o eixo Afogados-Areias); além da Av. Beira-Mar. A Avenida Norte, nessa época Estrada do Maduro, ocupada linearmente por mocambos, ainda não tinha importância no contexto da cidade (MOREIRA, 1994, p. 143-144).

Junto a essas avenidas surgiam as novas ocupações e os novos bairros aristocráticos: Espinheiro, Aflitos, Casa Forte, Madalena, além da orla de Boa Viagem, pontuada de chalés e palacetes. Gradualmente, a malha viária tem seus lotes adjacentes adensados e os espaços, antes vazios, preenchidos. Há ainda, no período, a ocupação por habitações pobres nas áreas alagadas.

O núcleo central formado pelos quatro bairros principais (Santo Antônio, São José, Boa Vista e do Recife) continuou, mas com maior densidade, sendo interligados aos novos núcleos pelas vias estruturadoras⁷⁰. Ocorreu ainda uma grande expansão na direção de Santo Amaro, entre a Rua do Príncipe e o Cemitério e uma outra expansão para o sudoeste, em direção às localidades de Caminho Novo (Dom Bosco), Chora Menino e José de Alencar. A cidade cresceu praticamente obedecendo à estrutura herdada do século XIX, partindo do centro aos subúrbios que, aos poucos, vão se juntando.

Para a infraestrutura para o transporte público — circulação de bondes na cidade — desde 1866, que a *Brazilian Street Railway Limited* inaugurara a primeira linha de bonde da cidade, ligando o Porto à localidade de Apipucos. Essa linha fazia seis viagens diárias e foi depois estendida para os bairros de Dois Irmãos e, através de novos ramais, Caxangá, Várzea e Arraial⁷¹.

⁷⁰ Há ainda a interligação de alguns bairros, como Capunga, Graças e Aflitos, por meio de uma série de pequenas vias (Pernambucanas, Creoulas e Graças, Cupim, João Ramos e Amélia). A área compreendida entre a Encruzilhada, Espinheiro e Aflitos é interligada por um outro complexo de vias; Capunga, Derby e Madalena utilizam como eixos as ruas Joaquim Nabuco e José Osório; e outro eixo se dá na Torre-Madalena. Por fim, destaca-se o eixo da Av. Imperial, já totalmente ocupado linearmente (MOREIRA, 1994, p. 146-151).

⁷¹ Nos anos que antecedem o Ciclo do Recife, a cidade já contava com mais de 80 mil quilômetros de linhas, 27 locomotivas, 889 muarés, e 217 carros de passageiros foram transportados no Recife apenas em 1912 [...] Havia ainda uma ligação do sistema de bondes com as ferrovias: a Estrada de Ferro Recife-São Francisco, a segunda ferrovia brasileira, implantada entre 1858 e 1862; a Estrada de Ferro Sul de Pernambuco, que data do período 1882-1894; a Estrada de Ferro Central de Alagoas, de 1871-1884. Em 1911, o sistema da Great Western controlava no Nordeste, 12 estradas de ferro independentes, das quais quatro ficavam em Pernambuco e tinham - ao tempo da I Guerra Mundial - 1.200 km de trilhos (CUNHA FILHO, 2010 p. 34-35 e p.78).

A situação para a circulação na cidade do Recife, no período, é possibilitada ainda mais com a chegada, em 1914, da Pernambuco Tramways & Power Company Limited, que fez a expansão das linhas de bondes, substituindo os bondes puxados a burros⁷² por bondes elétricos⁷³. A empresa também ficou responsável pela implantação da energia elétrica residencial e da iluminação pública, até que, em 1928, a General Electric Company comprara a Pernambuco Tramways (CUNHA FILHO, 2010, p. 80).

No que tange às estradas para trens suburbanos (as maxambombas) na cidade, Dias (2008, p. 13) destaca:

Durante mais de meio século, os trens suburbanos diminuíram as distâncias entre o Recife e suas cercanias. A viagem até Caxangá, Apipucos, Várzea, Arraial, Monteiro podia se feita em vagões abertos ou fechados, onde se estabelecia um ambiente de convivência para os que viajavam diariamente, utilizando o mesmo trem. [...] Além dos bondes e dos trezininhos, o automóvel também circulava pela cidade, mas apenas para os mais abastados (DIAS, 2008, p. 13).

O sistema ferroviário, no período, entretanto, já apresentava problemas quanto à manutenção e há tempos não se assentava mais nenhum trilho, o que prejudicava a prosperidade e o progresso, não somente de Pernambuco, mas de outros três estados do Nordeste. A gestão do então governador Sérgio Loreto já vinha se preocupando com a questão⁷⁴.

⁷² O sistema de bondes puxados a burro da Companhia Ferro-Carril fora implantado em 1871, com linhas que serviam aos bairros Madalena, Jiquiá, Capunga e Derby. O eixo principal da Ferro Carril partia da Soledade e dos Manguinhos e, no Entroncamento, dividia-se em três ramais: o primeiro (Arrayal) seguia pelos bairros Espinheiro, Rosarinho, Tamarineira, Casa Amarela e Monteiro; o segundo (Dois Irmãos) seguia pelos bairros/localidades Ponte D'Uchôa, Jaqueira, Parnamirim, Sant'Anna, Casa Forte, Monteiro, Apipucos e Dois Irmãos; e o terceiro (Graças, Quatro Cantos), bairros Madalena, Zumbi, Cordeiro, Iputinga, Caxangá e Várzea. Podia-se ainda atingir a Madalena via Capunga partindo-se do Pátio de Santa Cruz. Uma outra variante permitia atingir a Várzea partindo-se de Dois Irmãos. As estações iniciais ficavam no centro da cidade, nas ruas do Sol e da Aurora [...]. Um outro eixo partia do bairro de São José, na altura do Forte das Cinco Pontas, seguia para o bairro de Afogados pela Rua Imperial, onde, chegando ao Largo da Paz, dividia-se em três: um primeiro tomava o rumo sul da Estrada Mocotolombó (atual Imbiribeira) e seguia para a cidade do Cabo de Santo Agostinho e para outras povoações do sul do Estado. Também desse eixo poder-se-ia, ainda, através de um entroncamento, chegar à praia de Boa Viagem; um segundo tomava o rumo deste, atingindo o bairro do Tejipió e as cidades de Jaboatão dos Guararapes e Moreno; por fim, o terceiro seguia o rumo norte, e a Estrada dos Remédios seguia até a Madalena. Todos esses eixos, nesse período, já se encontravam linearmente ocupados (MOREIRA, 1994, p. 78).

⁷³ O sistema de bondes elétricos recebeu uma grande ampliação das linhas, as quais passaram a interligar todas as partes da cidade, embora continuassem a utilizar como ponto de partida a Praça Affonso Penna, atual Marco Zero, no Bairro do Recife. O ponto inicial seguia da Av. Rio Branco, e as principais linhas eram: Beberibe, Encruzilhada, Água Fria, Aurora, Torre, Espinheiro, E. F. Central, Derby, Matadouro, Campo Grande, Madalena, Pedro II, S. Francisco, Concórdia e Areias. O segundo itinerário se dava pela Rua Marquês de Olinda, de onde partiam as linhas: Tejipió, Boa Viagem, Dois Irmãos, Olinda, Espinheiro, Iputinga, Casa Forte, Pina, Várzea, Casa Amarela, Largo da Paz e Caxangá, além das linhas circulares intra-centro (MOREIRA, 1994, p. 146-151).

⁷⁴ Quem acompanha com serenidade o governo Sérgio Loreto não pode desconhecer que uma das suas maiores preocupações foi sempre o nosso problema ferroviário [...] em Alagoas e Pernambuco há mais de quatorze anos não se assenta um trilho na rede de viação da União, enquanto em outros estados a quilometragem férrea se desenvolve e cresce a custa da receita geral do paiz, ou de operações de credito de sua responsabilidade (O PROBLEMA..., 1926, p. 2).

Quanto ao esgotamento sanitário, Loreto deu continuidade aos trabalhos de Saturnino de Brito, realizando obras no Derby e nos Aflitos, bem como nas principais vias dessa área: Estrada dos Aflitos, Ponte de Uchoa e Avenida Rui Barbosa, onde foram construídos coletores e novas ligações⁷⁵.

Na zona sul da cidade, a área entre Boa Viagem e Prazeres (Jaboatão dos Guararapes) também recebeu melhoramentos: saneamento, retificação do leito do rio, escavações e aterros. Ainda existiam muitas áreas alagadas na região, e a construção do canal (Boa viagem-Prazeres) e o saneamento da Av. Beira-Mar foram então iniciados, com o objetivo de tornar a praia, já tão procurada, um bom lugar para banhos⁷⁶.

O Recife vinha sendo “invadido”, desde períodos anteriores, por um grande número de epidemias e mortalidade decorrentes da carência de infraestrutura urbana e habitações inadequadas. Apesar dos melhoramentos públicos já em implantação, o crescimento da população e as deficiências no fornecimento de água e recolhimento dos esgotos traziam a proliferação de doenças na cidade como varíola, febre amarela, tuberculose, malária e peste bubônica, que foram combatidas com planos de urbanização de áreas de mangues e alagados (REZENDE, 1997, p. 44).

A classe médica pressionava pela reorganização dos aparelhos de salubridade pública⁷⁷, conforme publicações nos principais jornais e relatórios de órgãos públicos. Em seguida,

⁷⁵ O saneamento do Recife continua a ser executado dentro do programma que o governo traçou [...] O Departamento Geral de Viação e Obras Publicas vem realizando a construção de um grande colector de exgottos na Estrada dos Afflictos, preenchendo a lacuna e ausência do serviço de saneamento ao longo daquela artéria e suas adjacências [...] O colector principal percorre um trecho da referida estrada, indo descarregar na Estrada da Ponte de Uchoa, depois de percorrer as Ruas dos Amigos e do Futuro e de atravessar, longitudinalmente, a grande área pertencente à Congregação dos Maristas [...] Do mesmo colector serão, ainda, tirados ramaes para o saneamento da Avenida Malaquias e Rua Lourival [...] Para que a obra tenha a maior resistência, nos terrenos alagados e menos consistentes, o colector foi construído em tubos de ferro fundido, sobre pilares de alvenaria, apoiando-se em manilhas embasadas em concreto armado [...] na Avenida Ruy Barbosa há a construção de um colector, cujo comprimento é de 138 metros [...] na Praça do Derby, obedece-se ao plano de saneamento predelineado, adiantando consideravelmente a construção da rede de exgottos que irá servir aquelle bairro (O SERVIÇO..., 1924, p. 13).

⁷⁶ [...] A região compreendida entre Prazeres e Boa Viagem apresentava um curso d'água mal definido, perdido em vastos e perigosos pântanos, a darem vida a legiões de pequenos seres portadores de grandes males [...] para combatê-los, iniciam-se trabalhos de desconstrução e rectificação do leito do rio, em uma extensão relativamente considerável: 2.500 metros [...] Este serviço será levado até Prazeres e assim, em breve teremos saneada uma região que tem sido inabitável [...] O canal que vae sendo construído, tem uma largura de 6 metros [...] A terra retirada das escavações tem sido empregada no aterro das grandes lagoas marginaes, que já estão completamente extintas em toda a extensão alcançada pelos trabalhos, a qual é justamente a da praia de Boa Viagem, que assim vae tendo preenchidos todos os requisitos de uma boa praia balneária (SANEAMENTO..., 1924, p. 20).

⁷⁷ Desde as primeiras décadas do século XX que, por meio da Inspectoria de Hygiene, depois substituída pelo Departamento de Saúde e Assistência, realizam-se ações na área da saúde e higienização. Em 1909, destaca-se a ocorrência do I Congresso Médico de Pernambuco, organizado pelo Dr. Octávio de Freitas, que congregou médicos, sanitaristas, higienistas e advogados numa cruzada de conscientização da relação entre os males epidêmicos e a questão urbana [...]. Esta produção irá embasar a atuação da higiene que procurava excluir da vida urbana todos os indivíduos que não se associavam à imagem de uma cidade moderna (MOREIRA, 1994, p. 105-106).

foram criadas a Faculdade de Medicina e a Escola de Engenharia, com o ensejo de atender a essas demandas (SILVA, 2010, p. 88).

A questão da saúde pública tornava-se fundamental na cidade moderna e estava intrinsecamente ligada às novas exigências de higienização e conforto, fazendo parte do que os atores da época consideravam como o “verdadeiro urbanismo”.

Assim, a modernização da infraestrutura urbana era tarefa urgente, mas ao mesmo tempo complexa, pois exigia mão-de-obra especializada e grandes investimentos. Para tanto, fora criada uma seção específica, o Departamento de Viação e Obras Públicas, no qual se tratava das questões de esgotamento sanitário, abastecimento d’água, iluminação e construção e reforma de prédios no perímetro municipal do Recife, dentre eles: o Hospital de Doenças Nervosas e Mentais, o Hospital Oswaldo Cruz e o Hospital dos Lázaros (que se localizava no Pina e foi cenário para filmes do Ciclo do Recife)⁷⁸.

O abastecimento d’água tornava-se um dos mais importantes serviços públicos, responsável pelo bem-estar e conforto de todas as classes sociais. O crescimento populacional na cidade do Recife e a expansão cada vez mais acelerada da mancha urbana proporcionaram um grande incremento no consumo diário de água potável, em consequência do grande número de requisições e de construção de novas, além de numerosas canalizações distribuidoras:

[...] os vários parques arborizados inaugurados recentemente nesta cidade, o intenso suprimento d’água aos navios, uzina das Docas e Obras do Porto; o abastecimento a estabelecimentos industriaes, etc. contribuem para o formidável consumo actual sem levar em conta os desperdícios [...] e as inevitáveis perdas d’água pelas juntas das canalizações, só tardiamente verificadas, nas ruas dotadas de calçamento moderno [...] Dispomos, unicamente, de uma canalização alimentadora destinada a abastecer a zona urbana, passando pela rua Imperial [...] A outra, a constituir-se pela Estrada dos Remédios, alimentará a zona urbana [...] Alem desses foi realizado um outro serviço de grande monta, como seja a construção de uma nova e extensa linha distribuidora, que parte do Giquiá e segue ao longo de toda a Avenida José Rufino, numa extensão de mais de 2.500 metros (ABASTECIMENTO..., 1926, p. 27).

⁷⁸ [...] Hoje, podemos dizer o seguinte sobre os melhoramentos introduzidos em a nossa rede de Exgottos: somente o numero de prédios perfeitamente saneados no período de 1º. De abril a 18 do corrente é, sem duvida, um flagrante depoimento em prol das nossas asseverações [...] Realmente foram naquele perímetro municipal do Recife, 137 predios, [...] Acham-se em franco andamento as instalações sanitárias do Hospital de Doenças Nervosas e Mentaes e do Hospital Oswaldo Cruz, bem como a ligação para o respectivo collector da instalação do Hospital dos Lazaros [...] Foi construído na Avenida Norte um collector com a extensão de 129m, bem como 248m de galerias de aguas pluviais na praia de Santa Rita [...] Acham-se também deveras adeantada a construção de mais 2 collectores nas proximidades do canal do Derby, passando um deles normalmente sobre o referido canal e descarregando no poço ao lado da estação sanitária (Revista de Pernambuco, anno III, n. 25, julho 1926).

Já sobre os investimentos na iluminação pública, tinha-se a intenção de acabar com a luz a gás (em outras cidades da América já não existia mais). Para garantir a renovação do sistema, a *Pernambuco Tramways & Power Company Limited* comprou as companhias de transporte e de gás, passando a operar os serviços de iluminação e de bondes elétricos. O primeiro trecho da cidade iluminado pelo novo sistema foi inaugurado em 1919 (SETTE, 1948, p. 325). A *Revista de Pernambuco* também exalta os feitos do governo nessa área:

O Recife vai dia a dia melhorando o serviço de iluminação pública de modo a atender o desenvolvimento da nossa capital [...]. O melhoramento de algumas praças no centro da cidade exigem uma maior amplitude no serviço de luz, com o fim de beneficiar trechos onde há deficiência [...] Em todos os percursos o número de combustores será aumentado, recebendo lâmpadas de força de 100 vellas, principalmente no Largo Sergio Loreto, antiga Campina do Bodé, que ostentará fulgurante iluminação [...] Esse serviço vem realçar ainda mais o aspecto da nova praça que receberá iluminação em todas as faces e pelo centro dos extensos gramados que ajardinam o local [...] Os novos circuitos se dividem em: 1º. Circuito iluminará de São José a Afogados, servindo à Avenida Lima Castro e outras ruas. O 2º. Irá de Afogados a Tijipió, e o 3º. Será localizado na Boa Vista compreendendo entre outros, os trechos Paysandu, Benfica, Magdalena, Sebastião Lopes, Soledade e intermediarias [...] Estes novos circuitos vão completar o serviço de iluminação eléctrica já existente e inaugurado nos logradouros públicos construídos ultimamente, tais como Parque Amorim, Oswaldo Cruz, Paysandu e brevemente o Parque do Derby, ficando todas as ruas circunvizinhas assim iluminadas [...] A proporção que a cidade avança nas suas construções, calçamento, arborização distende a administração todos os outros melhoramentos complementares, entre os quais avulta necessariamente a iluminação pública (A ILUMINAÇÃO..., 1924, p. 25-37).

Silva (2010, p. 90) afirmou que, em meados da década de 1920, na cidade já havia: “uma profusão de lâmpadas elétricas pelas avenidas, pelos parques, pelas estradas e até pelos becos”. Ficam, assim, registrados também os avanços no processo de iluminação da cidade, tanto nas principais vias, como nas praças e parques públicos, complementando os serviços de calçamento de vias de passeio e a arborização urbana, que também avançavam para a zona sul da cidade.

3.2.2.2 A Expansão para a Zona Sul – Av. Beira-Mar e Pina

A expansão da cidade para a zona sul pode ser considerada um tópico à parte, pois, apesar de estar totalmente integrada aos demais avanços físicos e viários para outras áreas da cidade, é, entre todas as intervenções, uma das maiores e mais significativas para a cidade no período.

A construção da Avenida Beira-Mar já havia sido pensada por Saturnino de Brito, que admitiu uma expansão da cidade para a zona sul (Boa Viagem e Pina), num traçado urbano que permitia novas perspectivas, bairros de várias dimensões e formas, bem como com áreas reservadas aos coqueirais (MOREIRA, 2010, p. 68).

A intenção do governo de Loreto era construir uma avenida que ligasse a área central à zona sul da cidade⁷⁹, que já vinha sendo utilizada por parte da população para banhos de mar, configurando a área como uma estação balneária e de veraneio que tinha, especialmente, a vantagem de ser protegida pelos arrecifes naturais.

Para tanto, o governo recebeu apoio dos proprietários dos terrenos, na área da intervenção, que tinham “a maior boa vontade” com a obra, cedendo as faixas necessárias à abertura da avenida. Declarava-se ainda que não houveram desapropriações de terras para a construção da avenida — mas não citam quem eram os proprietários — e que havia uma enorme quantidade de terrenos baldios:

[...] Removido o obstáculo, que decerto seria a desapropriação das terras a serem atravessadas pelo traçado da avenida, novas vantagens se apresentaram em prol da realização do arrojado empreendimento [...] dentre eles: o descongestionamento da cidade para um ponto onde há grande quantidade de terrenos baldios, o saneamento da zona e a criação de um local confortável para a estação balnearia [...] As despesas feitas com a confecção e assentamento dos postes e com a construção da linha serão indenizadas pela *Pernambuco Tramways* [...] Agora que já estão de todo concluídos os trabalhos de construção tanto da avenida Herculano Bandeira — ponto intermediário entre a Avenida Cabanga, que foi a primeira do conjunto de avenidas construídas ali pelo actual governo, e a Avenida Beira-Mar, é mister salientar ter sido o asfaltamento dessa nossa deslumbrante artéria litoranea o serviço de maior vulto realizado com o fim de tornar Boa-Viagem uma praia balnearia à altura do nosso progresso e da nossa civilização (A AVENIDA..., 1924, p. 23).

Para a execução da obra da avenida foram necessários serviços de terraplenagem, mas não houve a necessidade da construção de grandes obras d’arte⁸⁰, o que segundo os editores

⁷⁹ Ao lado da construção da Av. Beira-Mar estava a Avenida de Ligação, atual Herculano Bandeira, que permitia essa ligação da área central até a Av. Beira-Mar. Houve ainda a reconstrução de uma ponte já existente sobre o rio e, uma outra avenida, a do Cabanga, atual Saturnino de Brito, que completariam essa conexão. Todas foram pavimentadas, com iluminação, linhas de bonde elétrico e galerias de águas pluviais.

⁸⁰ Um dos motivos que levaram o governo do Estado a construção de uma extensa avenida ligando o Recife a pitoresca praia de Boa Viagem foi a indiscutível preferência que as nossas classes em geral vinham de há longo tempo manifestando por aquela praia durante a época da estação balneária [...] a Avenida Beira-mar é mais uma obra da nossa portentosa natureza, sua construção consistiu em ligeiros serviços de terraplanagem numa extensão de 6.000 metros além de alguns aterros nos trechos de ligação entre a ponte de saneamento e a ilha do Pina e do Cabanga, onde se tornou indispensável a formação de duas outras avenidas ligando o Recife a Boa Viagem. [...] Em toda parte a construção das grandes e modernas avenidas tem sido por demais onerosas, principalmente pelo elevado custo das desapropriações. Entretanto, em nosso caso o Estado apenas dispendeu a insignificante quantia de 12 contos de reis, dez contos da indenização reclamada pelo proprietário de uma área

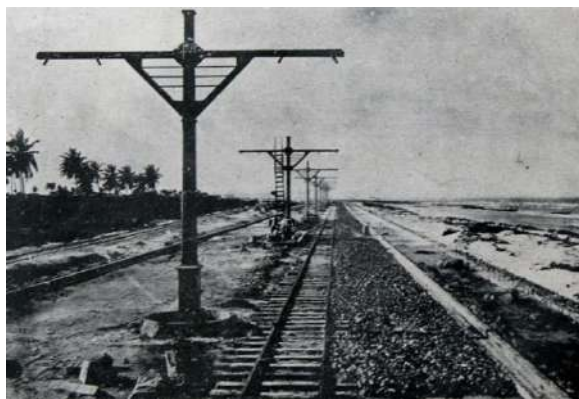
da revista e o governo, por conseguinte, seria outra vantagem, pois, assim, dispensavam-se grandes volumes de dinheiro, diferentemente do que ocorria em outras cidades brasileiras onde obras deste tipo eram extremamente onerosas.

No momento, a linha férrea existente também já percorria toda a área e estava em pleno tráfego. Iniciava-se ainda o trabalho de substituição dos postes em ferro por postes em concreto, pois se acreditava que o novo material seria mais resistente e duradouro, contrapondo-se aos que se perdiam por conta do sal e da maresia.

A construção dos seis quilômetros da Avenida Beira-Mar, iniciada em 1924 e concluída em 1926, no final da gestão de Loreto, tornando-se uma das principais obras e a grande artéria de ligação e expansão da cidade para a zona sul, fora considerada favorável também por garantir o descongestionamento da cidade, no pensamento dos planejadores da época.

No mais, a Avenida Beira-Mar fora bem aceita por parte da população, tornando-se um ponto predileto para o lazer. Muitos se deslocariam para lá, seja em bondes ou em automóveis, para usufruir do banho de mar, e, às margens da nova avenida, a partir de meados da década de 1920, já se podiam ver as novas edificações, palacetes e bangalôs da elite local, inseridos no conjunto de coqueirais.

Figuras 103 e 104: Av. Beira-mar e casarões neocoloniais, respectivamente.



Fonte: Revista de Pernambuco, ano I.

de 2.658 metros quadrados e dois da aquisição de pequenos casebres existentes na faixa da avenida, próximo ao Pina (A AVENIDA..., 1924, p. 23).

No que se refere às habitações mais próximas da área do Pina, consideravam-nas perigosas para a saúde pública devido ao fato de ali se localizar o emissário que transportava os esgotos da cidade. O bairro também se configurava como uma estação balneária, além de local de pesca, o que era bastante questionado. A gestão pública defendia-se afirmando que Saturnino de Brito já havia recomendado que a pescaria não fosse feita nas proximidades do tubo emissor do Pina, mas que isso seria apenas um incômodo e não um problema. A utilização do Rio Capibaribe e do mar como canais ou receptores de esgotos da cidade também fora destacada nas edições da *Revista de Pernambuco*⁸¹.

Por fim, destaca-se que tanto a obra da avenida Beira-Mar e as demais (Saturnino de Brito e Ligação), como a ocupação da área de Boa Viagem e Pina contribuíram para a abertura de uma nova “janela” para o Oceano Atlântico, permitindo que se estabelecesse uma maior ligação da cidade com o mar, adquirindo ainda um caráter simbólico na cidade e representando a modernidade no período. Juntamente com essa grande obra, estava a construção dos jardins públicos, também com o objetivo de propor uma maior conexão da natureza com o homem.

3.2.2.3 O Derby e os Jardins Públicos

Foi no período entre 1922 e 1926 que, segundo Silva (2010), se deu um processo intenso de ajardinamento de espaços vazios no Recife, originando seis novos parques, cuja construção havia sido iniciada desde o século XIX: o Parque do Derby, o Parque/Praça Sérgio Loreto, o Parque do Entroncamento, o Parque/Praça do Paissandu, o Parque/Praça Oswaldo Cruz, o Parque Amorim, além de grandes reformas nas praças da República e na Praça Maciel Pinheiro. Também foram executados boa parte da arborização da cidade, reformas em jardins já existentes, projetos de ajardinamento de antigos largos e campinas nos arredores da área central.

⁸¹ [...] Durante muitos anos o Capibaribe foi o grande collector de todo o esgoto do Recife. Sempre nelle se pescou e não consta que houvesse mais typho que no Rio, que em Londres, que em Paris, que em Petropolis. Si o dr. Saturnino aconselhou que se não pescasse na proximidade do esgoto, ele o fez mais por uma medida de limpeza dos pescadores que propriamente pelo perigo para a saúde dos consumidores dos peixes [...] O grande perigo da emissão em natura é a contaminação dos mananceaes de agua potável, quando se lançam dejecto nos rios. Quando se os lançam no mar é um luxo caro cuidar da depuração, porque, se nos próprios rios se dá a depuração natural, no mar esta depuração é ainda mais completa e mais rápida. E, afinal, se estas criticas fossem justas, seria explicável que o departamento de Saúde e Assistencia que tem uma organização modelar e à sua frente médicos dos mais cultos do estado, concordasse com este suposto atentado à saúde publica? (A AVENIDA..., 1924, p. 23).

Ao defender a manutenção de espaços livres nas cidades, Saturnino de Brito também já havia recomendado a implantação de um parque na Campina do Derby. O local que fazia parte do antigo Sítio do Derby daria lugar ao famoso “Parque do Derby”⁸². Segundo Silva (2010), a Campina do Derby já era uma área destinada à prática do golfe e de peladas. Posteriormente, a área fora comprada pela prefeitura na gestão de Lima Castro (1919-1922), que manifestou interesse em urbanizá-la, mas repassou a missão ao governo do Estado.

Sob o pretexto de construir um novo quartel⁸³ para alojar a Força Pública Estadual, aproveitando as antigas ruínas do Mercado Coelho Cintra, em 1924, o governo do Estado iniciou um amplo projeto de melhoramentos na área que incluiu a drenagem, os aterros e a abertura de um canal, bem como a construção de largas avenidas arborizadas, a implantação de infraestrutura urbana, de loteamentos, a construção de uma grande praça para exercícios e o parque.

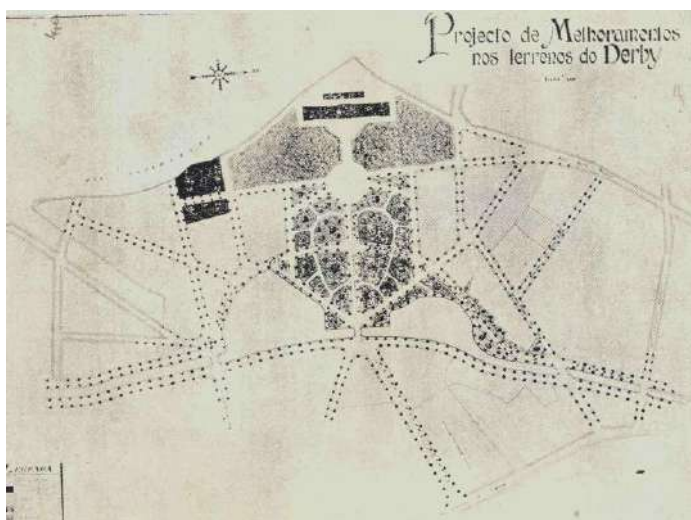
Na planta do projeto de melhoramentos da área do Derby, destacam-se as linhas sinuosas e curvas do desenho do Parque, a intensa proposta de arborização, tanto no parque como nas ruas adjacentes, as linhas convergentes das novas avenidas e o eixo central que fazia a conexão com todas as linhas de circulação do parque.

No novo bairro do Derby foram construídos muitos palacetes que passaram a ser habitados pela elite pernambucana, por um tempo. Entretanto, parte dos novos lotes acabaram por receber usos de edifícios públicos, como a antiga Escola Técnica, a Faculdade de Medicina, um Hospital público, e uma Casa de Estudantes.

Figura 105: Projeto de Melhoramento no Derby.

⁸² A designação *Derby*, expressão inglesa que significa “corrida de cavalos”, remonta ao hipódromo instalado naquele sítio, em 15 de novembro de 1888, pelo Derby Club e desativado em 1898 (SILVA, 2010).

⁸³ O antigo mercado foi completamente remodelado, constituindo um imponente edifício eclético em “Estilo Renascença”, que deu origem ao Quartel do Derby, que também é utilizado como sede da Exposição Geral de Pernambuco, um arremedo das exposições universais e nacionais, mas que não ficava atrás em termos de exibicionismo burguês (MOREIRA, 1994, p. 129).



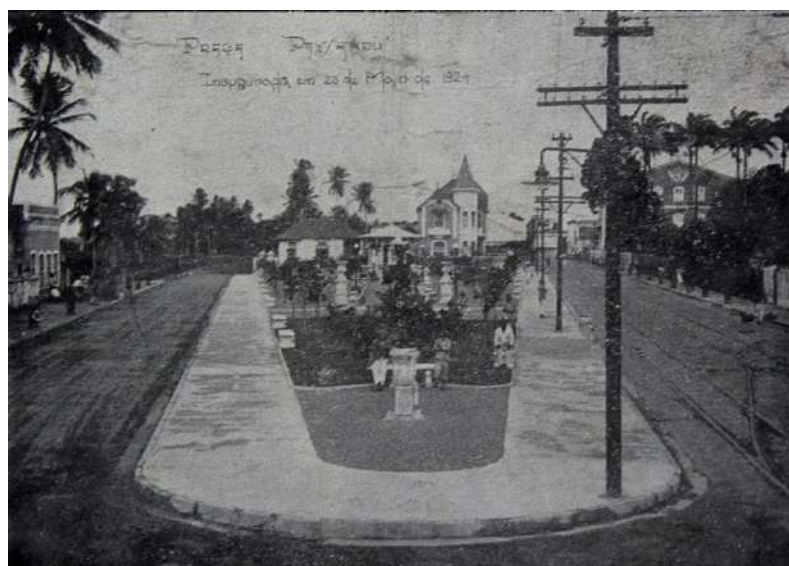
Fonte: Revista de Pernambuco.

O Parque do Derby consolidava, assim, a vocação cívica e recreativa dos tempos do Prado, empreendimento de Delmiro Gouveia, e da antiga Campina (SILVA, 2010, p. 102). A área do entorno do Parque tornar-se-ia valorizada e bem servida por linhas de transporte público, o que atraiu novos moradores para a área, como descrito abaixo:

A actual administração do Estado, realizando importantes melhoramentos, transformou o nosso antigo Derby em um centro de habitação de primeira ordem, servido por varias linhas de bondes, muito próximo à cidade e favorecido pelos mais bellos aspectos da nossa natureza. Por isso avulta dia a dia a valorização desses terrenos que hoje estão sendo repartidos em lotes e se tornarão em pouco disputadíssimos por quantos desejem edificar, o que só pode encher de justos jubilos o governo actual por ver que todos trazem sua cooperação nas grandes iniciativas em prol do bem estar e do desenvolvimento de Pernambuco. As obras do Derby valem por um grande e patriótico programma de realizações, que vem ajudar poderosamente outros complexos problemas da cidade, como o das habitações (OS TERRENOS..., 1924, p. 19)

Ao lado da Avenida Boa Viagem e da reforma do porto, o Derby foi uma das mais importantes obras executadas no período e na gestão do então governador, reafirmando a sua importância para a cidade, tornando-se, ao longo dos anos, um importante núcleo central, por onde praticamente todas as linhas de transporte se encontram e se cruzam, especialmente na contemporaneidade. Atualmente, o Derby é também considerado um importante espaço para manifestações, paralizações, atos cívicos e passeatas. Em 1924, também foi construída a Praça do Paissandu — hoje conhecida como Praça Chora Menino.

Figura 106: Praça do Paissandú.



Fonte: Revista de Pernambuco.

Já na antiga Campina do Bodé foram implantados o Parque Sérgio Loreto e o grupo escolar de mesmo nome:

A velha campina se está transformando no futuro Parque Sergio Loreto, destinado a servir brevemente de magnífico logradouro aos habitantes da freguesia de S. José. Com isto atende o sr. Prefeito, com a possível solicitude ao embelezamento da cidade e distribue por todos os bairros os benefícios reclamados da sua operosidade...(Revista de Pernambuco, anno I, n.1, julho de 1924).

Em 1925, foi construída a Praça do Entroncamento, localizada no largo homônimo justamente por ser o encontro ou entroncamento de três linhas maxambombas: Arraial, Dois Irmãos e Várzea, as quais partiam do Campo das Princesas e lá se dividiam. A Praça da República, localizada na parte norte da Ilha de Antônio Vaz, fora uma das primeiras a usufruir de novos jardins cercados por gradis de ferro.

Nesse período, o poder público também executou o projeto paisagístico e de jardinamento do Largo da Paz. Silva (2010, p. 127) descreveu que “o jardim já continha árvores, uma pérgula circular dórica, sem coberta, igual à que se vê atualmente na Praça Oswaldo Cruz, e uma estação elevatória construída por Saturnino de Brito, como parte do sistema de esgotos do Recife”.

Segundo Moreira (1994, p. 129), essas intervenções nos espaços livres públicos (praças e parques) não podem ser consideradas como simples aformoseamentos: “Todos estes antigos

largos e campinas se situavam em posições estratégicas na estrutura urbana e foram essenciais para a formação do Recife moderno”. Esse conjunto de obras também era de interesse de parte da burguesia local que, aos poucos, se deslocou para os subúrbios.

Todos esses espaços passaram por obras e tratamento paisagístico, tornando as áreas dos seus entornos espaços favoráveis à expansão imobiliária, à construção de palacetes e de casas em estilo eclético. Seguiu-se, assim, um novo padrão urbanístico nas novas áreas da cidade que se diferenciava bastante das áreas centrais e possuía características que já remetiam aos projetos de bairros residenciais inspirados pelo conceito de ‘Cidades-Jardim’, dos Estados Unidos e da Inglaterra. De fato, a cidade-jardim de Ebenezer Howard inspirava os brasileiros com seu verde e suas ruas curvas.

Assim, tanto o conjunto de parques⁸⁴ como a inserção da arborização nos espaços livres, construídos entre 1924 e 1925, expressavam, juntos, a ideia de “jardins públicos” já presente no pensamento e na prática urbanística do início do século XX no Brasil, e sintetizam uma série de ações para dotar a cidade de áreas verdes e jardins, enquadrando-se nos moldes e pensamentos urbanísticos considerados modernos, implantados também nas cidades europeias e americanas.

3.2.2.4 As Construções Modernas

No pensamento urbanístico do período, as construções antigas (arquitetura tradicional de casarios e sobrados), sem recuos, mal permitiam que a luz adentrasse em todos os cômodos. Acreditava-se, então, que era preciso melhor dispor as novas construções nos lotes, de modo a torná-las casas melhor habitáveis.

Como já visto, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, Pernambuco sofria surtos epidêmicos provenientes de diferentes doenças que assustavam a população e exigiam soluções urgentes. Assim, amplas reformas com o objetivo de melhoria

⁸⁴ Nos anos 1930, alguns desses espaços públicos — praças e parques — seriam mais uma vez reformados, desta vez sob o comando e planejamento do paisagista Burle Marx. Entre os espaços públicos projetados pelo paisagista, alguns já faziam parte da malha urbana do Recife, não só no centro, mas também nos arrabaldes, conforme o Mapa do Recife de 1932, elaborado no governo do prefeito Antônio de Góes [...]. A intervenção de Burle Marx abrangeu treze desses jardins públicos, nos quais foram executados tanto intervenções de pequeno porte como projetos completos: a Praça de Casa forte, a Praça Euclides da Cunha, a Praça Artur Oscar, a Praça da República (incluindo o Jardim do Palácio do Campo das Princesas), a Praça do Derby, a Praça Dezessete, a Praça Maciel Pinheiro, a Praça Chora Menino, o Largo da Paz, o Largo das Cinco Pontas, a Praça do Entroncamento, a Praça Pinto Damaso e o Parque Amorim (VERAS *et al.*, 2017, p. 84-85).

da higiene e da saúde foram implantadas na cidade, na década de 1920, especialmente sob o comando do médico e higienista Amaury de Medeiros⁸⁵.

A prática da higienização tornava-se, portanto, a ordem do discurso moderno. Para pô-la em prática, foram criadas comissões, conselhos, organismos de salubridade, normas e leis visando evitar a proliferação das epidemias na cidade, uma eterna luta contra os males venéreos, como descrito no trecho a seguir:

A campanha contra as doenças venéreas constitue preocupação máxima entre todos os povos, principalmente em seguida à grande guerra mundial que determinou uma recrudescência muito grande dessas manifestações mórbidas. Em nosso Estado, o combate aos males venereos foi iniciado em fevereiro de 1922, pela Fundação Dispensario Oswaldo Cruz, cuja acção tem sido eficaz. Posteriormente foi creado o Dispensario Eduardo Rabello. Em agosto de 1922 foi ampliado o serviço com a criação dos Dispensarios Cosme de Sá Pereira, localizado em Arruda e Olinda [...] Com o fim de esclarecer sobre os perigos dessas doenças, bem como educar convenientemente os mesmos doentes foi feita a distribuição de 23.210 impressos e conselhos diversos e em pontos vários desta capital e de municípios do interior foram realizadas 24 conferencias com projecções cinematográficas sobre os males venereos com grande concurrencia (A LUTA...1924, p?).

Neste trecho, fica clara a campanha que existia como parte das ações de combate à onda de doenças que invadia o Estado. Para tanto, a Fundação ou Dispensário Oswaldo Cruz, com o objetivo de esclarecer à população acerca dos riscos e das doenças, publicou uma espécie de “cartilha” e utilizou-se de “projeções cinematográficas” (24 conferências, como descrito) que abordavam o tema - mais uma vez, um registro da utilização do cinema a favor da sociedade e da cidade.

Ao mesmo tempo, o governo iniciava, também, uma ação conjunta para a melhoria da habitabilidade e do conforto, e o Departamento de Viações e Obras exerceu um papel

⁸⁵ O problema da saúde e dos hospitais em Pernambuco era premente. O médico Amaury de Medeiros assume na gestão do governador Sérgio Lôreto, o papel de prover o Departamento de Saúde e Assistência, que abarcou os serviços Sanitários de Pernambuco, ficando também responsável pela administração da assistência oficial e a coordenação e fiscalização da assistência privada. A Reforma Geral do Departamento de Saúde e Assistência fora apresentada ao governo e posta em execução em 7 de fevereiro de 1923, modificando também completamente a organização dos serviços de Prompto Socorro, tornando-se o órgão capaz de resistir às mudanças de governo. Outro ponto foi a união dos Serviços de Saúde e Assistência Públicas dentro da mesma administração (MEDEIROS, Amaury. **Saúde e Assistência**: doutrinas, experiências e realizações (1923-1926). Recife: MCMXXVI, v. 1 e v. 2).

preponderante e fundamental ao regular as novas construções modernas que viriam a ser implantadas na cidade como descrito abaixo:

Em matéria de construções modernas dentro do perímetro municipal do Recife, o anno de 1925, apenas iniciado, auspica-se promissor [...] no Recife jamais se construíram prédios modernos com a intensidade sempre cescente que agora se verifica [...] Para se ter uma idéa aproximada dessa verdadeira febre de construções basta salientar que, somente num dia, deram entrada no Departamento de Viação e Obras Publicas diversos requerimentos para deposito de plantas relativas à construção de 21 predios, sendo 1 à Avenida Dr. José Rufino, 6 à rua Princeza Izabel, 1 à Praça Maciel Pinheiro; 12 à Avenida João de Barros e 1 à rua Antonio Carneiro (AS CONSTRUCÇÕES..., 1925, p. 43).

Acerca das atividades do Departamento de Obras Públicas, que se responsabilizava pela construção e reparação de obras na cidade, a *Revista de Pernambuco* destacou:

Tem sido muitíssimo fecundo, em serviços de construção e reparação de obras de grande utilidade publica, o ano que decorre. Na capital, vemos as grandes remodelações feitas em diversos pontos, como o embelezamento e hygienização dos terrenos, outrora, pantanoso do Derby, os confortáveis e majestosos edificios, da Força Pública, o Grupo Escolar Amaury de Medeiros, ambos em vias de conclusão e o Palácio da Justiça além de outras obras [...] os Jardins e dependências do Palácio do Governo, o novo Bairro do Derby, com seu sumptuoso Quartel modelo [...] e o Departamento de Saude e Assistencia [...] que transformaram por completo, em quatro anos, as nossas características sociais e as nossas condições econômicas (A ATIVIDADE...1926, p.?).

Os novos edifícios abrangiam um vasto número de tipologias (de hospitais a escolas) e já atendiam às exigências de higiene e saneamento, utilizando também novas técnicas construtivas como o concreto armado, a exemplo da descrição do Edifício das Docas na área portuária:

As Docas de Pernambuco vão ter edificio próprio, a inaugurar-se brevemente. Para isso, prosseguem, em franca atividade, os trabalhos de sua construção. O actual edificio que serve à administração daquele importante departamento publico, acha-se situado fora do grande movimento diário dos armazéns [...] o novo edificio da Docas, situado na parte central dos armazéns, no caes de 8 metros, soluciona o mais possível o problema do desembaraço de mercadorias. A sua construção que obedece à technica moderna de engenharia, é quase toda em cimento armado. Columns de concreto armado, em numero de dezoito servem de suporte às prinicpaes cargas e sobrecargas do edificio, sendo as suas paredes divisórias de tijolo de cimento armado e as vigas e as lages, em grande numero com armadura metálica (O NOVO..., 1924, p. 4).

Barros (1985) descreveu que, nesse período, já tínhamos o porto, as praças, a escola superior e o hospital, as faculdades - a Faculdade de Direito e a recém-inaugurada Escola de Medicina, duas Escolas de Engenharia e uma de Comércio - bem como um centro hospitalar, servindo a todos os estados vizinhos, e um ponto de escala de hidroaviões e de outros tipos de transporte aéreo, com um projeto, já naquela época, de um aeroclube.

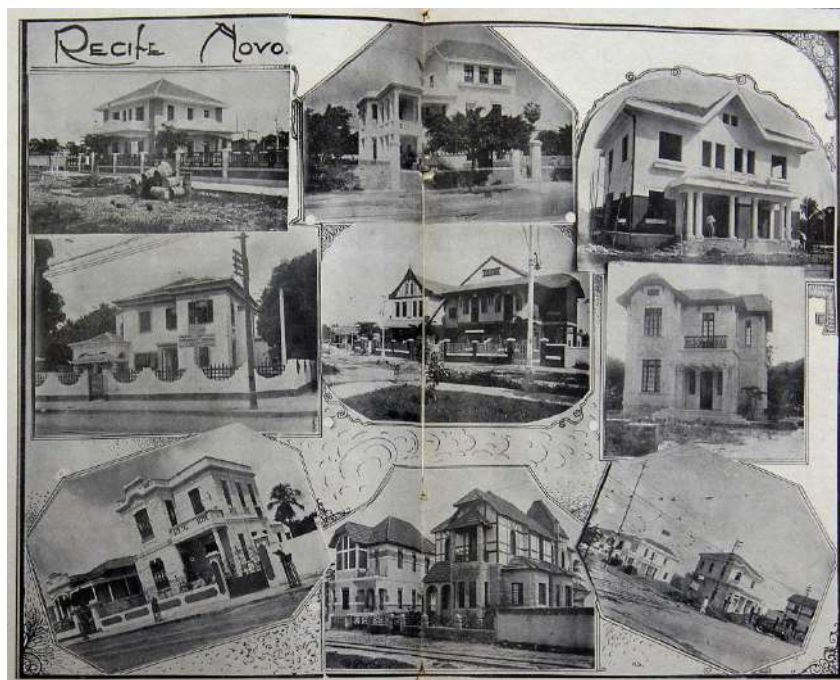
O edifício do Mercado da Madalena e a praça ao seu redor também foram construídos no período, seguindo um modelo neocolonial, também procurando atender ao fator higiênico: ventilação, iluminação, ruas a céu aberto, locais especiais para as carnes, pisos e instalações sanitárias adequadas, uso de azulejos etc.

Ao mesmo tempo, a população era incentivada a ocupar novas áreas da cidade sob o mote de que eram áreas mais limpas e salubres. A ideia era conduzir a população a habitar bairros saneados no lugar de bairros insalubres, expandindo, dessa forma, a mancha urbana e aumentando o número de construções ditas “saudáveis”, em um novo tipo de arquitetura moderna (não ainda modernista⁸⁶), com amplas aberturas etc. Dentre as novas tipologias estavam os palacetes, os casarões neocoloniais e os chalés com recuos frontais e laterais, ou seja, afastados dos limites do lote, inseridos em áreas já beneficiadas com as obras. Esta realidade, entretanto, era da parcela mais afortunada da cidade, tendo em vista o Recife já apresentar, no período, um alto contingente de moradias precárias.

Assim, configura-se parte do que foi feito no que tange às edificações do período, de modo a complementar a constituição do cenário de transformações pelo qual passara a cidade na década de 20 do século XX.

Figura 107: Construções Modernas no Recife da década de 1920.

⁸⁶ O termo “modernista” surge a partir dos CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) na década de 1930.



Fonte: Revista de Pernambuco.

3.2.2.5 Os Mocambos e a Habitação Proletária

O problema dos mocambos é antigo no Recife e persiste até hoje, sendo, entretanto, esse tipo de construção, atualmente, chamada de “palafitas” ou “casas de favela” - onde habita a população da mais baixa renda. Esse tipo de construção representa a marca da miséria proveniente do êxodo rural, ocupando principalmente as encostas e os baixios da cidade, inicialmente espalhados nas várzeas do Capibaribe, tornando-se elementos constituintes da paisagem urbana, o que já desagradava à burguesia local da época, aos gestores públicos e aos cinegrafistas dos filmes do Ciclo do Recife, como se verá mais à frente.

Carvalho (2010, p.33) afirma que, se utilizando de um discurso político, profilático e estético, o governo passou a perseguir esses tipos de casas das populações mais marginalizadas no período. O mocambo e o cortiço tornaram-se alvos de ataques cada vez mais constantes das autoridades, acusados de serem focos de doenças e de comprometerem a paisagem da cidade. Eram considerados uma ameaça constante à saúde pública. Sem conforto e sem higiene, constituíam-se como um sério perigo para o restante da população mais favorecida.

Os governantes buscavam apresentar um Recife novo e asseado, escondendo os mocambos que enfeavam a cidade, construindo em localidades mais distantes as novas

habitações para abrigar essa população, sem consolidar as áreas já existentes em espaços centrais da cidade.

Na época de Saturnino de Brito, esse tipo de habitação (para os pobres) não era ação prioritária do governo, mas o mesmo ainda chegou a realizar algumas ações em prol de melhores condições de vida para esses habitantes. Segundo Brito, não seria apropriado se deter no problema do mocambo, pois esse era algo provisório e que não mereceria maiores cuidados. O interesse do engenheiro, e mais especificamente do governo, residia na criação de novos bairros operários como, por exemplo, o construído para os funcionários da Comissão de Saneamento em lotes adquiridos no bairro do Cabanga e uma “cidade-jardim” em Tejipló, lugar alto a sudoeste do centro (MOREIRA, 2010, p. 68).

Destaca-se, no período, também a Fundação da Casa Operária, criada em 1924, tornando-se a primeira experiência de gestão estatal na política habitacional. As vilas construídas por essa entidade, em Afogados e Arrayal, procuravam criar um modelo higienizado e moralizado da família operária, com uma série de disposições extremamente disciplinadoras (MOREIRA, 1994, p. 126).

Sobre as ações do governo, na época, e acerca do tema das habitações proletárias, a *Revista de Pernambuco* publicou:

[...] Embora não se possa resolver de uma assentada esse serio problema das pequenas habitações populares, porque para isso tornar-se-ia necessário o dispêndio da somma vultosíssima que podesse cobrir todas as despesas com essas inúmeras construcções, já temos o caminho desbravado e a rota indicada aos vindouros. O dinheiro arrecadado com as subscrições, ao lado do poderoso auxilio do governo, terá applicação duradoura, garantindo aos modestos trabalhadores, em pequeno numero, comtudo, um abrigo melhor e uma existência mais feliz, longe do ambiente perturbador da sua saúde e das suas energias [...] Incluído no programma governamental a solução do problema da habitação proletária, a providencia até agora tomada é de molde a se afirmar que teremos dado um grande avanço para a solução radical dessa questão que, apesar de sua complexidade, está inscripta no rol das cogitações do chefe do executivo estadual [...] o Estado não tem medido esforços para a prompta consecução dos fins a que está destinada. Delineado o plano, com bases solidas, para o bom êxito da iniciativa publica, accorrerão, de certo, os estímulos de todos os que almejam a transformação desta cidade, tirando-se os desafortunados dessas sórdidas choupanas que, além do mais, muito destoam do nosso progresso e de nossa cultura (A ACÇÃO....1924, p.?)

Apesar do discurso anti-mocambo e de toda a polêmica gerada, os mocambos se espalharam por vastas áreas de alagados e baixios da planície recifense. Por volta de 1930, as

áreas secas e habitáveis do Recife também já vinham se esgotando, o que obrigou os mocambos a se estenderem mais e mais pelas áreas alagadas e sujeitas a inundações, nos limites e arredores da cidade. Ao final da década, encontram-se com densa ocupação de mocambos as seguintes áreas:

O Cabanga e a face sul da Avenida Imperial; o Pina nas atuais regiões de Encanta Moça e Brasília Teimosa; Hipódromo e Campo Grande, sobretudo a região da Ponte do Maduro. Outras áreas possuem uma ocupação de mocambos com outras formas de habitação popular como as vilas, como se pode verificar na Tamarineira, Arruda e Casa Amarela. As localidades da Ilha do Maruim e o Coque ainda não apresentavam mocambos (MOREIRA, 1994, p.?).

Mesmo já ocupando parte da cidade, os mocambos não apareciam nos demais meios de comunicação (inclusive no cinema) filiados a Sérgio Loreto. Na década de 1930, a situação dos mocambos já era de ocupação de boa parte da planície da cidade.

Conclui-se, ao fim deste capítulo, que o conjunto de obras destinadas à melhoria da vida urbana, no período, representa as alterações na formação original da cidade, a expansão da mancha urbana e os objetivos de sanear, higienizar, retificar e fluidificar a cidade para o automóvel e para os transportes públicos (bondes e trens), o que demonstra que a cidade do Recife já podia ser declarada uma cidade moderna, pelos gestores da época.

Estudiosos que se detiveram no processo de modernização da cidade também consideram as intervenções como parte do urbanismo moderno, entretanto, no cinema, o cenário se confirma em parte e, em outra, revela-se que os hábitos, os modos de convívio social e os conflitos morais da sociedade e da vida urbana ainda podiam ser considerados parte constituinte de uma cidade tradicional ou provinciana, como poderá ser visto no capítulo a seguir.

Dentre as obras empreendidas, algumas são mais significantes e representativas da modernidade e da modernização, a exemplo das obras no Porto, das novas avenidas e das praças e parques públicos. As obras no Porto comprovam o processo de modernização pelo qual passava a cidade, reforçando a sua gênese de cidade portuária e porto natural formado

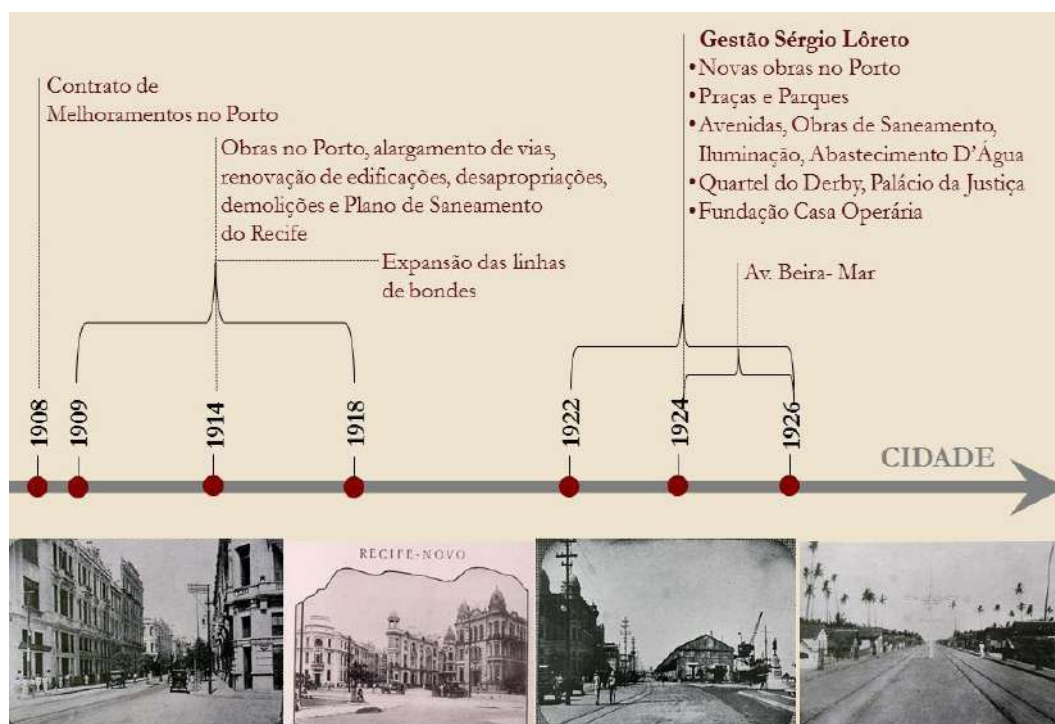
pelos arrecifes, mas também, local de acolhimento e recebimento de visitantes e de circulação de mercadorias, então transformado e adaptado às novas exigências.

Com as obras de melhoramentos na área portuária, a cidade voltou a fazer parte da rota de navegação, e da rota comercial e econômica. O Porto é, portanto, protagonista dessa cidade ‘cosmopolita’, fazendo a ponte com outras cidades do mundo, além de representar parte de um modelo capitalista.

Por fim, mesmo sendo essas obras empreendidas consideradas ‘pontuais’, sem a elaboração de um plano geral que indicasse todas as intenções da gestão pública para a cidade, observa-se que já existia uma certa lógica de planejamento e expansão da cidade, por meio da construção de novas avenidas e linhas de bondes e trens, seguindo as vias carroçáveis já abertas. A Avenida Beira-mar e as que completam o conjunto e entorno do Parque do Derby, colaboraram para a formação dos novos bairros da cidade, que junto com os antigos núcleos, agora interligados, complementavam a mancha urbana.

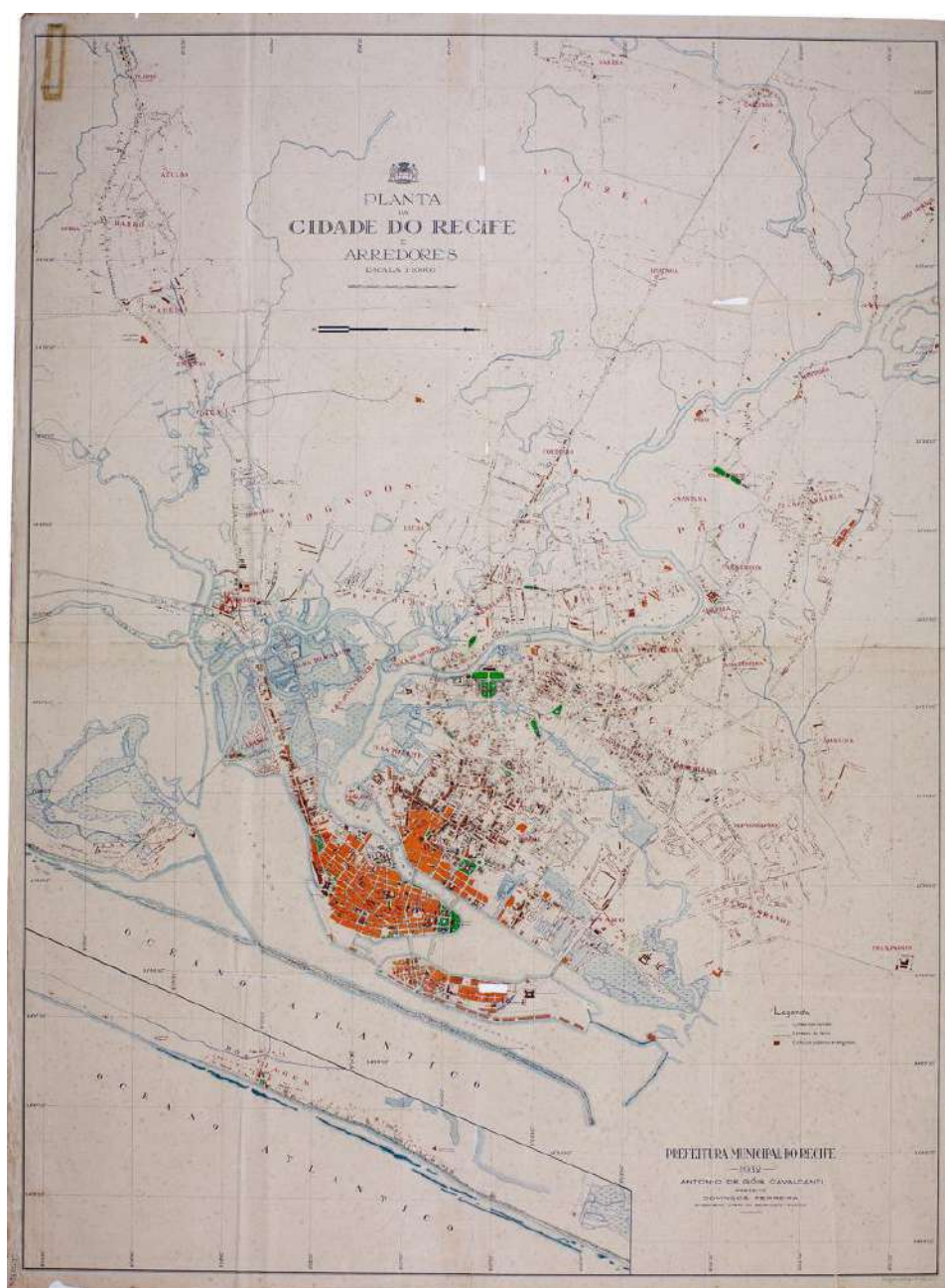
Abaixo um resumo e linha do tempo das principais obras no período estudado e apontadas neste capítulo:

Figura 108: Linha do Tempo – Principais obras – antecedentes e Gestão do Governador Sérgio Loreto.



Também no mapa da cidade do Recife em 1932 (abaixo), de autoria do engenheiro Domingos Ferreira, representa-se a situação encontrada na Cidade do Recife, no período final ao nosso recorte temporal, contendo todas as avenidas, as linhas de bondes, as linhas férreas, as praças, os parques e os equipamentos públicos construídos até então. Para melhor visualização dessas obras, ampliamos este mapa (ver no anexo II) onde também destacamos as principais obras de infraestrutura urbana, seguindo as notas encontradas na *Revista de Pernambuco*.

Figura 109:
Mapa da Cidade do
Recife e arredores,
em 1932.



Fonte:
Museu da Cidade
do Recife.

Analisando o mapa resultante percebe-se claramente que a expansão da cidade se deu basicamente ao longo dos principais eixos, formados pelas novas avenidas, o que permitiu que se completasse os espaços vazios antes existentes, que, ao longo das décadas seguintes, viriam a se juntar, formando a grande malha urbanizada, e que as obras de infraestrutura e intervenções encontram-se pulverizadas por quase todo o território constituinte da cidade no período. Assim, por entre ocupações espontâneas e outras planejadas, em forma de retículas, construiu-se a cidade que hoje vivenciamos.

4 O CICLO DO RECIFE (1923- 1931)

Neste capítulo, os ciclos regionais de cinema das décadas de 1920-30 no Brasil, o Ciclo do Recife e seus aspectos — realizadores, difusão, recepção, sinopses e apresentação dos principais planos e sequências dos filmes, tanto dos *naturaes* quanto dos de enredo. A descrição mais detalhada, plano a plano, de cada filme se encontra no apêndice.

No Brasil, somente em fins da primeira década do século XX, e na década de 1920, é que inicia-se a produção de filmes nacionais, enquanto a produção estrangeira, especialmente a americana, já dominava o mercado. Segundo Gomes (1974, p. 35), no período já “havia uma predominância do cinema americano, que se tornaria, ao longo das décadas seguintes, praticamente, exclusivo no mercado global”.

Essa implantação do cinema, no país, se deu por diferentes formas e ciclos classificados, pela história, como “Ciclos Regionais”. “Campinas, São Paulo, Rio de Janeiro, Cataguases, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre viveram situações análogas às do Ciclo do Recife” (CUNHA FILHO, 2010, p. 37). Barros (1985), que também se referiu à cinematografia brasileira desse período, revelou que os estados brasileiros que mais produziram filmes foram São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. A produção do Rio de Janeiro ficara atrás, inclusive, das de Minas e Pernambuco⁸⁷.

⁸⁷ Barros (1985) afirma que entre 1922 e 1923 foram produzidos 120 filmes no País e que, dentre os ciclos regionais do Brasil da década de 1920 que marcaram a evolução do cinema brasileiro antigo, São Paulo ficara em primeiro lugar, tendo produzido 50 filmes, de 1923 a 1933, e Recife em segundo, tornando-se um dos mais relevantes e produtivos, tanto pela quantidade de filmes produzidos (13 filmes de enredo e vários *naturaes*) quanto pela extensão temporal, 1923 a 1931.

Nos bastidores da produção brasileira do período, muitas divergências e uma espécie de concorrência entre os grupos de diferentes estados, ficando, de modo geral, a circulação e a exibição de filmes mais restrita aos mercados locais. Para os produtores e críticos do Sul, Pernambuco era considerado um estado longínquo e a produção recifense uma decepção, até assistirem as sete fitas produzidas em 1925 que, para eles, viriam a se configurar como um verdadeiro fenômeno.

Assim, registra-se que a cidade do Recife destacava-se de outras capitais do Nordeste brasileiro, no que se refere à produção cinematográfica. Desde os séculos XVII, XVIII e XIX, já possuía um bom histórico de produção visual-técnica da cidade por meio de pinturas, litografias e fotografias, conforme Cunha Filho: “há, aqui, uma ânsia de expressão através da imagem que dificilmente encontra paralelo em outros lugares da periferia do capitalismo” (CUNHA FILHO, 2010, p. 130). No século XX, houve uma adesão do cinema a essa produção, tornando a cidade protagonista em alguns dos principais filmes do Ciclo do Recife (primeiro ciclo de produção cinematográfica no Estado). A cinematografia veio reiterar essa tradição imagética que a cidade já possuía, entretanto, a produção no Estado somente veio a ser alavancada nas décadas de 1920-1930⁸⁸.

Estima-se um número em torno de 33 a 40 filmes produzidos no Ciclo do Recife, divididos entre *naturaes* (documentários) e filmes de enredo (ficção). Muitos deles não foram localizados ou conservados, e, hoje, existem apenas em fragmentos de película.

Abaixo quadro com ano, obra, realizadores e uma classificação do tipo de filme:

Figura 110: Quadro da produção do Ciclo do Recife.

	Ano	Filme	Diretor/produtor	Classificação
Antecedentes	1910	“Naturaes” Pathé	(sem registro)	Natural
	1916	Pernambuco-Jornal 1 (presumido pelo registro da edição 2 e citações nos jornais)	Leopodis	Cine-jornal
	1917	Pernambuco-Jornal 2	Leopodis	Cine-jornal

⁸⁸ O cinema no Recife não se inaugura com o Ciclo: “Há registros de que, em 1910, o Cine Pathé filmou alguns *naturaes* e de que dois cinejornais foram produzidos na cidade em 1916 e 1917” (CUNHA, 2010). Figueirôa (2016, p. 20) confirma: “essas realizações começaram a aparecer no Recife em 1910, quando os primeiros cinegrafistas de companhias europeias rodaram os, então, denominados *naturaes*”. Segundo o autor, um dos registros mais antigos desses *naturaes* está no jornal A Província que, em março de 1915, comentou a exibição de *A Procissão dos Passos* (1915) no Recife, realizado por Martins & Cia. Apesar de ter havido experiências anteriores ao Ciclo do Recife, estas ainda são pouco estudadas.

		Três meses em Pernambuco	Pinfildi	Natural
	1922	Veneza Americana	Hugo Falangola & J. Cambière	Natural
CICLO DO RECIFE	1923	Retribuição	Gentil Roiz	Enredo
		Carnaval Paraibano e Pernambucano	Valfrido Rodrigues	Natural
	1924	Recife no Centenário da Confederação do Equador	Hugo Falangola & J. Cambière	Natural
		Inauguração da Vila Estância	(sem registro)	Natural
	1925	Veneza Americana	Hugo Falangola	Natural
		Um Ato de Humanidade	Gentil Roiz	Enredo
		Jurando Vingar	Ari Severo	Enredo
		Aitaré da Praia	Gentil Roiz	Enredo
		Filho sem Mãe	Tancredo Seabra	Enredo
		As Grandezas de Pernambuco	Chagas Ribeiro	Natural
		História de uma Alma	Eustórgio Wanderley	Enredo
		Hospital do Centenário	Edson Chagas	Natural
	1926	Carnaval Pernambucano de 1926	Edson Chagas	Natural
		Héroi do Século 20	Ari Severo	Enredo
		A Filha do Advogado	Jota Soares	Enredo
		Sangue de Irmão	Jota Soares	Enredo
	1927	Aitaré da Praia (segunda versão)	Ari Severo, Jota Soares e Luiz Maranhão	Enredo
		Aspectos de Goiana	Lionel Correia Filho	Natural
		Raid Gênova-Rio (Jahú)	Alcebíades Araújo	Natural
		A Chegada do Jahú a Recife	Edson Chagas	Natural
		Dança, Amor e Ventura	Ari Severo	Enredo
		Revezes	Chagas Ribeiro	Enredo
		O Progresso da Ciência Médica	Edson Chagas	Natural
	1928	Novidades-Film	Abdias Cabral	Natural
	1929	Destino das Rosas	Ari Severo	Enredo
	1930	Odisséia de uma Vida (inacabado)	Fred Júnior	Enredo
	1931	No Cenário da Vida	Luiz Maranhão	Enredo
		Audácia do ciúme (inacabado)	Fred Junior	Enredo

Fonte: elaborado a partir de CUNHA FILHO, 2010.

Dentre os filmes restantes, estão aqueles que foram encomendados por governantes (os *naturaes*) e os realizados, independentemente, pelos realizadores⁸⁹. Vinte e oito filmes foram produzidos entre 1923 e 1931, e dentre esses, vinte e três foram rodados entre 1923 e 1927 (o período mais fértil da produção do Ciclo).

Figura 111: Linha do Tempo – Produção do Cinema Pernambucano, década de 1920- 1930.



⁸⁹ Os realizadores do Ciclo do Recife foram pioneiros, mas, ao mesmo tempo, amadores, antenados com o mundo e, intencionalmente ou não, acabaram por registrar uma fase da evolução urbana da cidade do Recife. Não existia escola de cinema ficando os realizadores à mercê do cinema americano, hollywoodiano. Dentre os produtores do Ciclo destacam-se: Edson Chagas, Ary Severo, Gentil Roiz, Ugo Falangola e J. Cambière, que produziram documentários para o governo estadual e criaram a Pernambuco-Film (CUNHA FILHO, 2010). Luciana Corrêa de Araújo diz terem existido outras produções de cavação, de Aristides Junqueira, exibidas em 1920 (ARAÚJO, 2011 apud CALADO, 2015, p. 39).



Fonte: Ilustração da autora.

Dentre os *naturaes* (documentários) destacam-se *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924), *As Grandezas de Pernambuco* (1925), e *Veneza Americana* (1922/ 1925), e entre os filmes de enredo (ficcionais) *Retribuição* (1924), *Aitaré da Praia* (1925), *Jurando Vingar* (1925), *A filha do advogado* (1926) e *Revezes* (1927).

Boa parte dos *naturaes* realizados no Recife foram, de fato, filmes de propaganda governamental da gestão do governador Sérgio Loreto (FIGUEIRÔA, 2016, p. 22-23). O cinema tinha, portanto, ligação com as estratégias de propaganda do governo⁹⁰ e relações com o processo de modernização da cidade.

O início das atividades das produtoras deu-se com a fundação da Pernambuco-Film, de Ugo Falangola e J. Cambière, e da Aurora Film de Gentil Roiz e Edson Chagas. Em 1923, a Aurora lança *Retribuição*, que fez um grande sucesso na cidade, ficando em cartaz no Cine

⁹⁰ Nos anos 20 do século XX, a esperança na edificação de um “país do futuro” e da “construção da nação” por meio do Estado se relacionam com o estabelecimento de um “campo cultural” e reforma da sociedade. O cinema tornava-se, depois da imprensa, o meio de comunicação mais importante, um poderoso instrumento de propaganda, que articulava-se a um projeto modernizante, com objetivo de divulgação da imagem do país e das suas cidades no exterior. Essa imagem deveria refletir nossas belezas naturais e mostrar nossa urbanidade: as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte etc.; destacar elementos modernos como casas, automóveis, aeroplanos, fábricas, propagados por meio de discursos políticos, inaugurações de obras e festejos, a fim de garantir credibilidade às ações governamentais (SIMIS, 1996, p. 54-55).

Royal, na Rua Nova, de propriedade de Joaquim Matos. O filme teve a atuação de Jota Soares, Pedro Salgado Filho, Antônio Campos, Almeri Steves, Ari Severo, entre outros.

Os anos de 1925 e de 1927 são os de maior produção de filmes de enredo: *Um ato de humanidade* (1925), *Filho sem mãe* (1925), *História de uma alma* (1925), *Jurando vingar* (1925), *A Filha do Advogado* (1926), e *Aitaré da praia* (1925), dramas urbanos e rurais. Já o natural *Veneza Americana* foi produzido pelos diretores italianos Ugo Falangola e J. Cambière, contratados pela gestão de Sérgio Loreto para registrar as transformações urbanas na cidade. É o primeiro filme que teve a cidade como protagonista, sendo exibida muitas vezes em primeiro plano e não apenas como cenário.

Quanto aos demais realizadores⁹¹ dos filmes do Ciclo do Recife, Rezende (1997, p. 82) diz que o grupo era formado por admiradores do cinema, especialmente o americano, que adquiriram equipamentos e investiram no sonho de fazer cinema. Cunha Filho (2010, p. 90) reafirma: “eram rapazes e moças com aspirações pequeno-burguesas, que percebem o movimento modernizante e se afeiçoam a ele e aos seus fetiches: automóveis, bondes, lojas da moda, fenômenos modernos associados ao advento do cinema”. Características e elementos que compõe as cidades modernas.

No que se refere à difusão e à recepção dos filmes, autores afirmam que os mesmos foram bem aceitos pela população local, mas praticamente não saíram do Recife, com exceção de *A Filha do Advogado*, exibido no Rio de Janeiro e em São Paulo (CUNHA FILHO, 2010, p. 39-40). Já o filme *Aitaré da Praia* foi exibido comercialmente nos Estados de Sergipe, Bahia e na capital federal (REZENDE, 1997, p. 84). Na cidade do Recife, Bernardet (1970) destacou que vários cinemas, e o Teatro Santa Isabel, exibiram filmes pernambucanos, e Joaquim Matos, proprietário do Cine Royal, à Rua Nova, não só exibia todos como transformava em acontecimento social, relevante, a exibição de um filme pernambucano.

Os filmes do Ciclo do Recife também foram exibidos na terceira *Exposição Geral de Pernambuco*⁹², evento ocorrido na cidade em 1924. A exposição foi realizada no Quartel da Força Pública do Estado: “Nela, havia um espaço para exibição de filmes entre os quais se podia ver uma série de *naturaes* realizados por Aristides Junqueira” (FIGUEIROA, 2016, p.

⁹¹ O Ciclo do Recife envolveu mais 17 diretores, dentre eles: Leopoldis, Pinfildi, Valfrido Rodrigues, Tancredo Seabra, Chagas Ribeiro, Eustórgio Wanderley, Jota Soares, Luiz Maranhão, Lionel Correia Filho, Alcebíades Araújo, Abdias Cabral e Fred Junior (CUNHA FILHO, 2010, p. 86).

⁹² As ‘Exposições’ representavam a celebração do progresso industrial e ocorriam em diversos lugares e países, especialmente na Europa, em edifícios como o Crystal Palace em Londres, com estrutura em ferro e vedações em vidro. Eram espaços onde o consumismo e a cultura de massa se desenvolviam e iniciariam um processo de expansão.

22-23). É desse período a produção de *Recife no Centenário da Confederação do Equador e Pernambuco e sua Exposição de 1924*, da Pernambuco-Film.

O governo do Estado apoiara a realização da terceira *Exposição Geral de Pernambuco*, e tinha a pretensão de que, com esse feito, o Estado ganharia visibilidade, atraindo visitantes (turistas) que proclamariam as belezas da cidade no exterior. Durante os dias da exposição, a população poderia conhecer os melhoramentos realizados no Parque (do Derby), que já anteviam ser um dos cartões postais do Recife (“um dos mais encantadores aspectos do Recife”)⁹³.

A *Revista de Pernambuco*, um dos principais meios de divulgação impressos das obras de infraestrutura e dos movimentos ocorridos na cidade na década de 1920, destinou algumas notas sobre a *Exposição Geral*, os filmes produzidos em Pernambuco, a relação do cinema com a propaganda de cidades do Estado, a produção comercial e industrial, e a admiração pelo trabalho do cinema americano em expansão. Assim, divulgavam-se os feitos da gestão pública e o progresso no setor econômico do Estado.

Sobre o edifício onde aconteceu a *Exposição* e os resultados práticos da mesma:

O edifício destinado ao novo Quartel da Força Publica [...] constituirá o principal pavilhão da Exposição Geral de Pernambuco que hoje será inaugurado e irá concorrer sensivelmente para o relevo do período de empreendimentos progressistas por que vem passando esta grande unidade federativa [...] as exposições significam uma necessidade, não só de ordem comercial, mas também no sentido de estreitar as relações sociaes entre os Estados de um mesmo país, ampliando entre os povos e os continentes [...] Pernambuco que é o Estado “leader” do Norte precisava, com urgência, dar uma demonstração de que os seus homens do presente recebem com carinho e inteligência os reflexos dos grandes povos. Dahi essa exposição, cujos resultados serão inestimáveis, não só no presente, como também no futuro [...] Por outro lado, a nossa metrópole, tão cheia de belezas ainda desconhecidas pelos paizes da Europa e do extremo norte americano, irá descerrar aos olhos dos visitantes os seus majestosos scenarios naturaes e as perspectivas dos melhoramentos por que vem passando ultimamente. É justo e indeclinável que todos os bons pernambucanos, na altura de suas energias contribuam para o brilhantismo da exposição, reunindo todos os elementos com que se possam apresentar os seus progressos e riquezas aos olhos

⁹³“É inegável que o cinema ocupa um dos logares mais salientes nos trabalhos de propaganda. Os Estados Unidos que hoje estão no primeiro plano em matéria de reclame, não se cansam de espalhar por todos os continentes, em películas de longas metragens, os seus múltiplos aspectos, desde as stepes do Arizona às grandes cidades industriaes, onde as estradas de ferro aéreas e subterrâneas foram construídas para garantia do movimento urbano. O Brasil tem descurado um pouco esse meio divulgador de suas belezas [...] Em Pernambuco, só agora se deliberou tornar conhecidos os encantos com que fomos aquinhoados pela Providencia. Duas empresas idôneas estão organizando “films”, dos quaes constarão os mais encantadores aspectos da capital e do interior pernambucano e, ainda, os elementos de progresso da nossa indústria. Estas empresas, uma delas, dirigida pelo sr. Manoel Castro, e a outra pelo sr. Hugo Falangola, que há tempos atraz organizou um bello trabalho de propaganda dos Estados do Nordeste, estão desenvolvendo grande atividade não só nesta capital, como em diversos municípios...[...] Innegavelmente o film de Pernambuco, que será exhibido pela primeira vez na Exposição, irá contribuir sobremaneira para o conhecimento do nosso elevado grão de progresso” (FILMES..., 1924, p. 18).

do Brasil e do estrangeiro (EXPOSIÇÃO..., 1924, p. 20; AS EXPOSIÇÕES..., 1924, p. 27).

A gestão pública, e os editores da *Revista*, por conseguinte, acreditavam que, com essa exposição e com a utilização do cinema para divulgação da cidade e das obras públicas, o Estado ampliaria seus horizontes e continuaria como estado-líder do Norte. As “Exposições” serviriam para alavancar o desenvolvimento comercial do Estado e a “metrópole” (esse termo já existia e era empregado, bem como já consideravam a cidade do Recife como tal) teria suas belezas e cenários naturais conhecidos pelos países da Europa⁹⁴.

No que se refere ao Cinema, a *Revista de Pernambuco* destacou:

[...] o Estado vae oferecer ao publico, na data de hoje, a documentação da crescente prosperidade pernambucana, que muito e muito contribuirá para que o nosso Estado seja conhecido e exaltado, aqui e lá fora. Os muitos produtos que iremos ver dispostos pelos vastos e sumptuosos salões onde funcionará a Exposição Geral, darão a precisa idea do nosso valor sob todos os pontos de vista, mas, para realçar o nosso progresso, a nossa operosidade incessante, tem-se a registrar a inteligente iniciativa dos films apanhados em diversos municípios do interior, para depois, em pleno ‘Cinema da Exposição’ oferecerem ao numeroso publico os mais bellos aspectos da nossa natureza prodigiosa. Não dão somente os quadros e a poesia dos nossos campos, mas também aspectos sobre a nossa vida rural, o movimento das nossas fabricas, os vastos terrenos de cultivo e criação [...] E enquanto pelos vários compartimentos e salões do majestoso edificio do Derby se espalham os artigos pernambucanos, no pavilhão do seu cinema, através do interessante film pernambucano, iremos ver fabricas de toda a espécie, casas de commercio, estabelecimentos do ensino, edificios públicos, membros da alta administração do Estado, etc etc. Dentre todos os pontos de atracção que o sensacional certâmen de Pernambuco vae oferecer-nos, certamente o Cinema da Exposição, constituindo o relato completo da vida de todo o estado será como que a parte illustrativa dessa grande feira em que Pernambuco atestará o esforço, a dedicação, o amor ao trabalho de quantos têm sabido collocar-o à altura de sua grandeza histórica (O CINEMA..., 1924, p. 35).

⁹⁴ “Será, inaugurada, hoje, a Exposição Geral de Pernambuco. É o terceiro certâmen de tal natureza a que assistimos. Este, porém, pelo desenvolvimento do Estado, pela evolução geral das nossas industrias e porque atravessamos uma phase de assimilação dos modernos processos agrícolas apresentará proporções consideráveis. E o ensejo de apreciarmos concretamente, auxiliados pelo governo, que não tem poupado esforços no intuito de dar à Exposição um aspecto verdadeiramente geral, o grão do nosso progresso e o aproveitamento obtido com as medidas tendentes à seleção de determinados produtos regionais. Estamos certos de que a Exposição Geral de Pernambuco, organizada em comemoração ao primeiro centenário da Condeferação do Equador, será um dos marcos dessa época de ressurgimento que atravessamos, confortados pela paz que o estado desfruta, sob a guarda perseverante dos homens de fé. Concorrendo de maneira decisiva para o conhecimento das possibilidades econômicas de Pernambuco, a Exposição ainda tem a virtude de atrair para a nossa capital algumas centenas de visitantes, que se encarregarão de proclamar lá fora as belezas da nossa metrópole e de observar a ânsia de aperfeiçoamento concretizado em nosso progresso material [...] O Derby, em cujo edificio estão colocados os mostruários da grande feira, apresentar-se-á às noites feericamente iluminado. Durante os dias em que funcionar a Exposição poder-se-á verificar a grandeza dos melhoramentos objectivados naquele aprasivel parque, que passará a ser um dos mais encantadores aspectos de Recife” (EXPOSIÇÃO..., 1924, p. 20).

Confirma-se então a relação e o interesse da gestão em utilizar o cinema para divulgação da prosperidade pernambucana, no Estado e no exterior, oferecendo ao público a emoção e a oportunidade de ver as belezas naturais da cidade, dos campos, a vida rural, o movimento nas fábricas, os campos de cultivo e a criação de animais, os processos de colheita, bem como os novos estabelecimentos comerciais e de ensino, edifícios públicos etc.

Esse surto cinematográfico da década de 1920-30, no entanto, teve um fim. A decadência do Ciclo do Recife tem início nos anos 1930, quando também se assistiu à morte dos demais ciclos regionais no Brasil. A descoberta do som, o aumento nos custos de exibição e as dificuldades de adaptação da nova tecnologia aos cinemas foram alguns dos motivos para a derrocada do Ciclo e o fechamento de muitas casas de exibição e de produtoras locais. Acoplar o som às fitas custava muito caro, e o cinema mudo ficara obsoleto. O crescimento do mercado carioca com a criação dos primeiros estúdios também foi um dos motivos.

As dificuldades iam “desde questões como a revelação da película, até problemas de exibição e distribuição dos filmes” (CUNHA FILHO, 2010, p. 94). As nove firmas produtoras existentes no período faliram, e mesmo a Aurora Film, considerada a mais importante delas por ter produzido os dois maiores clássicos do cinema mudo pernambucano (*A Filha do Advogado* e *Aitaré da Praia*), foi vendida duas vezes antes de fechar definitivamente.

Outros fatores decisivos para o fim do Ciclo foram a falta de uma cadeia exibidora ampla e forte, a falta de distribuidoras e a inexistência de uma legislação cinematográfica eficaz que assegurasse a continuidade da produção - os viajantes é que faziam o papel de ir de cidade em cidade oferecendo as cópias dos filmes aos exibidores, e a invasão do cinema americano no mercado local, com forte esquema de propaganda (BERNARDET, 1970, p. 81).

Fechou-se, assim, um capítulo da história do cinema em Pernambuco e de um dos mais importantes ciclos da década de 1920.

4.1 Os filmes *Naturaes*

A produção dos filmes *naturaes*, como visto, tinha de fato uma ligação com o poder público, que utilizara esse meio de comunicação de massas para exaltar as reformas urbanas,

as obras públicas, o progresso e as belezas naturais, para promover a cidade, utilizando o cinema como parte de uma política modernizante⁹⁵.

Um dos primeiros e mais importantes naturais produzido com tais intenções e sobre os quais se tem registro fora o filme *Veneza Americana* (produzido pela Pernambuco-Film), cuja articulação com a gestão pública fora declarada logo nos primeiros planos:

A Pernambuco-Film, continuando no desenvolvimento do programa traçado, apresenta este segundo filme, destinado a atestar, ainda mais, a grandeza do Estado de Pernambuco, que, sob o benéfico impulso de administradores criteriosos, marcha seguro no caminho do progresso para alcançar o lugar que lhe compete ao lado dos mais prósperos Estados da União (VENEZA..., 1924, 00:10:08).

Destaca-se acima a aparente intenção de enfatizar as grandezas, as belezas e os feitos do Estado, além do progresso. A ideia era fazer conhecer o que realmente Pernambuco era e o que realmente valia, sendo o cinema usado com esse viés. A imprensa local, no período, vinculada a Sérgio Loreto, ressaltava a iniciativa, elogiava e incentivava, cedendo espaço na mídia para divulgação da película. O jornal que o filme cita, logo no início, é o *Diário da Noite* que teceu os seguintes comentários:

Este magnífico serviço cinematográfico que os senhores J. Cambieri e Ugo Falangola, proprietários da Pernambuco-Films, têm executado em nossa terra... é um desses serviços que se não pode pagar, porque vale pela melhor afirmativa de que somos uma grande terra e um grande povo (VENEZA..., 1924, 00:02:07 / VENEZA Americana. Direção: Ugo Falangola e J. Cambière. Recife: Pernambuco-Film, 1924. [na lista de referências]).

De modo geral, o filme retratou mais intensamente o Porto do Recife, as obras de expansão dos armazéns, as belezas naturais, o reforço do quebra-mar e as linhas férreas para o transporte de cargas, o uso de grandes guindastes, o movimento de cargas e transportes, a inauguração da Avenida Beira-Mar na praia de Boa Viagem, o Derby, o Quartel e o Parque

⁹⁵ Sobre estes filmes Cunha Filho (2010, p. 37) afirmou que: “Era uma prática de propaganda governamental⁹⁵ que visava principalmente demonstrar o caráter modernizante dos administradores”. Calado (2015, p. 39): “pelo conteúdo dos filmes e pela utilização posterior, fica evidente que o governo de Sérgio Loreto assimilou o cinema a seu amplo aparato de propaganda”. Figueirôa (2010, p. 24) também destacou que esses filmes propagavam os avanços e o progresso do Estado, a ampliação dos serviços de saúde e saneamento, do comércio e da indústria, a renovação do Porto do Recife, assim como a possibilidade da criação de uma indústria cinematográfica, e, novamente, Cunha Filho (2010, p. 49) afirma que: “o Recife começa a pensar nas grandezas de Pernambuco num momento em que percebe a extensão da sua decadência” (especialmente em comparação com o crescimento econômico dos estados do Sul e Sudeste).

usado para eventos cívicos e sociais, ou seja, parte da intervenção modernizante e das ações do Governo no período.

Registrou ainda a visita do governador Sérgio Loreto ao navio *Gelria*, primeiro navio de grande calado a atracar no porto após as reformas empreendidas, enfatizando o conforto no acesso e indicando que já havia sido feito o trabalho de dragagem na área, e destinou algumas cenas à demonstração do processo de construção do molhe de pedras, situado no lado oposto ao Cais do Porto, com grandes blocos que formaram a linha de proteção, além da construção de mais alguns armazéns, áreas de descarga de materiais e de armazenamento, e a inauguração dos mesmos com a presença do governador e de sua comitiva.

A utilização da linha férrea que acompanha a lateral de toda a área dos armazéns, o trem de cargas em movimento, e a infraestrutura para circulação dos trens que, hoje, ainda encontram-se aparentes em alguns trechos, também são registrados, bem como, a antiga Ponte Giratória, em ferro, em pleno funcionamento, movimentando-se para a passagem de uma embarcação.

Figuras de 112 a 116: Ponte giratória em movimento / Linha férrea e trem de cargas em funcionamento, na lateral dos armazéns do Porto.



112



113



114



115



116

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

O ponto de ‘clímax’ do filme, entretanto, é a inauguração da Avenida Boa Viagem, uma autopista para carros e as linhas de bondes que já faziam todo o percurso ao longo da avenida, ligando-a ao centro e às áreas das zonas norte e oeste da cidade. Em algumas cenas, as calçadas em pedras portuguesas do antigo calçadão da Avenida — hoje substituídas por pavimentação em blocos de concreto intertravados.

Figuras de 117 a 122: Avenida Beira-mar / Calçadão em pedras portuguesas, posteamento em concreto, automóveis e linhas de bondes e trens / Lunch no dia da inauguração — Sérgio Lôreto e convidados.



117



118



119



120



121



122

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

Há destaque também para as edificações já construídas no entorno do Marco Zero (após a grande demolição ocorrida na área na década anterior⁹⁶), exaltando as novas edificações que ocuparam o lugar dos antigos sobrados da ocupação mais primitiva.

Figura 123: Marco zero e as novas edificações ecléticas do entorno imediato, dentre elas a Associação Comercial e a antiga Bolsa de Valores.



Fonte: Fotograma do filme *Veneza Americana*, 1924.

Na última parte do filme, chega a vez da *Grande Exposição de Pernambuco*, ocorrida em 1924, em que também foram exibidos filmes do Ciclo do Recife. Um parque de diversões é localizado na área em frente ao Quartel, junto à uma exposição de animais. Nessas cenas: pessoas, animais, brinquedos, movimento e velocidade.

Figuras 124 e 125: Parque de diversões - área em frente ao Quartel do Derby.



124



125

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

⁹⁶ A paisagem que antecedeu o Ciclo do Recife foi a de destruição do tecido antigo do Bairro do Recife, em 1913, para a implantação do projeto “moderno”. É nesse período também que é demolida a Igreja do Corpo Santo.

As Grandezas de Pernambuco foi produzido pela *Olinda Film*. Pode ser considerado uma versão menor, e provavelmente anterior ao filme *Veneza Americana* (1925), ou ainda, um curta-metragem, como chamado atualmente. A primeira parte é destinada a apresentação da “cidade-porto” representada pelo cais e proteção dos arrecifes. A seguinte, ressalta as novas ruas e avenidas da cidade, com casarões ecléticos e neocoloniais, além da ocupação do litoral⁹⁷, imagens de pessoas divertindo-se na areia da praia de Boa Viagem, imagens do Matadouro de Peixinhos e cenas nas ladeiras de Olinda, registrando o casario e a Igreja do Amparo.

Figuras de 126 a 129: Arrecifes / Dique de pedras / Casarões e palacetes nas novas avenidas.



126



127



128



129

Fonte: Fotogramas do filme *As Grandezas de Pernambuco*, 1925.

⁹⁷ Tomar banho de mar já se tornava um hábito saudável. No século XIX eram lugares onde não se podia passear, muito menos tomar banho, devido aos dejetos e esgotos.

Figuras de 130 a 136:
Matadouro de Peixinhos / Igreja do Amapro em Olinda
/ Banho de Mar em Boa Viagem.



130



131



132



133 a 136

Fonte: Fotogramas do filme *As Grandezas de Pernambuco*, 1925.

Recife no Centenário da Confederação do Equador é um registro da homenagem que fora feita ao centenário da Confederação do Equador⁹⁸ (1824-1924) na cidade. Encomendado, em 1924, pelo governador Sérgio Loreto para comemorar os dois anos de sua gestão. Sérgio Loreto realizou, no Recife, uma série de festejos a partir do dia 2 de julho, data da proclamação da Confederação do Equador.

⁹⁸ A Confederação do Equador fora um movimento revolucionário que se posicionava contra a monarquia, que ocorreu na cidade do Recife em 1824.

O filme enfatizou a grandeza dos pernambucanos que se envolveram nessa batalha e sua bravura, citando a cidade (conforme texto presente no letreiro) como a “heroica terra de Fernandes Vieira, de Filipe Camarão e de Frei Caneca, cidade que sempre esteve na vanguarda de todos os movimentos visando a conquista da liberdade e victoria da democracia” (RECIFE..., 1924, 00:10:08).

O filme ainda citou a figura de Joaquim Nabuco, como importante representante da sociedade local, grande tribuno e literato. Ademais, alternou planos com frases sobre os feitos e os personagens dessa luta pela liberdade e democracia, e planos que traziam um pouco de poesia para a tela, ao descrever as belezas naturais, além das próprias paisagens naturais:

O céu, leve, puro, suave, onde as nuvens parecem ter azas [...] (uma vista do cais do Porto) [...] o nosso mar verde, vibrátil, luminoso [...] (imagem do mar e de arrecifes) [...] as nossas areias tépidas e cobertas de relva (imagem da areia, mar e pedras) [...] os nossos coqueiros, que com seu espanador parecem ao longe sacudir as nuvens brancas (quadro com imagens de coqueiros) [...] e o oceano a quebar-se em branco lençol de espumas [...] (conforme letreiro do filme).

A parte final deste filme, após a exposição de imagens posadas de personalidades da política local, foi de um evento religioso (uma missa) e político (por ter a presença do governador e de sua comitiva) ocorrido no Largo das Cinco Pontas. Nesses planos, há um número maior de pessoas ocupando um espaço público, em um evento público, que deixa clara a vocação e tradição católica da cidade, o que praticamente não apareceu nos filmes de cidade europeus da década de 1920.

Figuras de 137 a 142: Evento no Largo das Cinco Pontas.



137



138



139



140



141



142

Fonte: Fotogramas do filme
Recife no Centenário da Confederação do Equador, 1924.

O último filme natural, estudado, foi *A Chegada do Jahú*. Produzido por Edson Chagas, o filme tratou da chegada e recepção de João Ribeiro e da tripulação do Jahú no Recife, ocorrida no dia 6 de junho de 1927. Nele, vê-se a preparação dos moradores do Recife para recepcioná-lo no porto, nas imediações da Praça Rio Branco (atual Marco Zero), com famílias, moças e crianças, homens, fotógrafos com suas máquinas, além de bondes, ruas e edifícios ecléticos no Bairro do Recife. É um reflexo do desejo do povo de conhecer o novo e a emoção pela chegada do hidroavião.

Figuras de 143 a 151: Cais do Porto, embarcações, multidão / fragmentos das edificações ecléticas do entorno do Marco Zero.



Fonte: Fotogramas do filme
A chegada do Jahú, 1927.

Outro aspecto do filme *A Chegada do Jahú* é o uso, pelas pessoas, de roupas brancas (a maioria dos homens usava paletó e calças brancas) e de chapéu de palha, muito adequado ao clima local. Houve destaque também para as melindrosas (tipo de personagem feminina que usava roupas curtas, chapéu, fumava e “melindrava” os homens), crianças, e uma em especial, que faz uma encenação de uma dança comum na época (o *charleston*).

Figuras de 152 a 154: Crianças e melindrosas.



Fonte: Fotogramas do filme
A chegada do Jahú, 1927.

Os demais filmes do Ciclo do Recife são filmes de enredo. Não eram encomendados ou financiados pela gestão pública e, em geral, se inspiravam em melodramas americanos - o cinema pernambucano teve influência do cinema de Hollywood - mas, mesmo assim, também traziam aspectos relevantes sobre a cidade, a vida moderna e urbana na década de 1920.

4.2 Os Filmes de Enredo

Dentre os filmes de enredo do Ciclo do Recife, *A Filha do Advogado* é um dos principais e mais importantes. Trata-se de um filme que contou uma história trágica e passionnal que se passou na cidade do Recife: um advogado tem uma filha fora do casamento e um filho primogênito que, no desenrolar da história, se apaixona, sem saber, pela própria irmã. Quando ele tenta agarrá-la à força, ela assassina-o. A moça foi presa e quem a defendeu no julgamento é o próprio pai (disfarçado com barba falsa e óculos escuros). No final do julgamento, a moça foi absolvida e a identidade do advogado revelada.

O filme começou apresentando a cidade como um berço de heróis e guerreiros, exibindo suas ruas movimentadas e o *footing* (passeios a pé que ocorriam em todo entardecer). Sobre os primeiros planos:

[...] com grande profundidade mostra-se desde a Rua Nova até a Ponte de ferro da Boa Vista, pessoas circulando em meio aos bondes e aos automóveis, os postes elétricos e a iluminação pública. Esse foi o ponto da cidade do Recife mais utilizado pelos cineastas recifenses do início do século 20, pela simples razão de que ele era o traço de união entre o consumo moderno (caracterizado pelas lojas da Rua Nova), os meios de transporte elétricos ou de motor à explosão e a arquitetura de ferro (CUNHA FILHO, 2010, p. 200).

Essa introdução deu-se com planos gerais, abertos, imagens da cidade do Recife em primeiro plano, apresentando-a, especialmente sua área central, a Rua Nova e a Rua da Imperatriz (principais ruas comerciais do centro), a Ponte da Boa Vista do lado oposto da Rua da Imperatriz, os sobrados, os bondes circulando pela ponte, os edifícios ecléticos do Bairro do Recife (vistos do alto de algum edifício situado no lado oposto) e um plano com imagens dos casarios, sobrados e torres das igrejas do bairro de São José, inclusive a Basílica da Penha.

Há também outras ruas comerciais do centro, edificações ecléticas, vitrines, bondes e pessoas transitando nas ruas. Exibiu-se uma avenida com duas faixas e um canteiro central, posteamento à vista e arborização. Em seguida, uma cena em que o cinegrafista se posicionou na Rua da Imperatriz e a Ponte da Boa Vista aparece à distância. Automóveis faziam uma curva indo em direção à Rua da Aurora, e os trilhos no chão foram ressaltados. Cunha Filho também descreveu esses percursos:

Uma tomada feita do alto de um prédio, o filme apresenta a ponte Maurício de Nassau, entre o bairro da Boa Vista e o Bairro do Recife, e que fora reconstruída poucos anos antes, em 1917, no mesmo lugar onde, em 1643, os holandeses construíram uma ligação de madeira. Em seguida, vai para a ponte da Boa Vista, principal eixo comercial da época [...] a abertura mostra também outro plano de cima, com os telhados da parte mais antiga do bairro de São José, sobrados e igrejas. Após a imagem da tradição, um letreiro diz: “Com as ruas movimentadas e o footing ao entardecer. A Rua Nova, com os bondes, as lojas com seus toldos abertos e os pedestres nas calçadas. Finalmente, duas longas perspectivas de ruas centrais. A primeira parece ter sido feita de uma sacada de um prédio ao lado da praça Maciel Pinheiro. A última é a rua Nova, outra vez [...] Essa abertura de *A Filha do Advogado* é um programa modernizante. Descontado o plano dos sobrados e das igrejas do bairro de São José, a montagem rápida das tomadas da cidade e o conteúdo interno de cada uma pretende eleger o centro urbano nervoso como cenário da nova representação (CUNHA FILHO, 2010, p. 205).

Mesmo passando por locais da cidade tradicional, o filme enfatizou os aspectos da modernização. Bernardet (1970) deteve-se em mais alguns aspectos relacionados aos locais da cidade nos filmes, ao descrever a mise-èn-scene:

Do Recife da época aparece no filme a Rua da Imperatriz, os jardins do palacete do Sr. Santos Moreira [...] Lúcio Novaes foi filmado à porta do Cine Roial, olhando os cartazes enquanto aguardava um bonde que o levaria ao Cais do porto. Ao avistar o veículo descendo a ponte da Boa Vista, despediu-se de um amigo e foi ao encontro da rua, tomando o bonde em movimento. Não houve a menor perturbação por parte do público, nem mesmo de quem ia no carro da *Tramways*, na mesma cena é possível que víssemos a famosa Alfaiataria TicTac, que ficava em frente ao Roial, e que alugava trajes a rigor e roupas finas [...] foram feitas cenas dentro de cafés e bares, veríamos o jazz-band do Jocquei Clube; os jornalistas convidados por Pedrosa para assistir às filmagens das cenas de cabaré, e que provavelmente veríamos a residência do Dr. Eduardo Vanderlei; apartamentos do luxuoso Palace Hotel; o Clube Pernambucano, no antigo Pátio do Paraíso e a residência da família Teresita Bandeira (BERNARDET, 1970, p. 102-109).

Alguns planos mostraram navios já distantes do cais, e uma imagem da chaminé por onde sai uma fumaça. Essa cena faz uma ligação com a seguinte que apresenta outro tema. Há ainda, neste filme, uma cena em que o jornalista (amigo do advogado e por quem a moça se apaixona) foi visitar a filha do advogado em sua morada no campo, cenas do jornalista dentro do trem e um plano da estação de Socorro — lugarejo localizado no município de Jaboatão dos Guararapes —, parte da chamada Linha Sul ou Recife-Maceió⁹⁹.

Figuras de 155 a 157: Estação do trem em Socorro – Jaboatão dos Guararapes / O personagem Lúcio / Linha Férea.



155



156



157

Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

Um trem chega à estação e pessoas o esperavam. Alguns *closes* exibiram os vagões e as pessoas com rostos nas janelas. Exibiu-se também um plano geral da Estação Central do Recife, em primeiro plano, alguns prédios e chaminés ao fundo, e por fim, a Estação de

⁹⁹ “A Estação Central do Recife já tinha quatro décadas quando foi filmada. Fora inaugurada em 1885 pela Great Western do Brasil Railway Co., empresa inglesa proprietária da Estrada de Ferro Central de Pernambuco. Na época do filme, estava, de fato, transformando-se na estação central da cidade, diante da progressiva desativação das estações de Cinco Pontas e do Brum [...] Já a linha Sul, ou Recife-Maceió, fazia parte de um complexo importante, ligando três ferrovias: a Estação de Ferro Recife-São Francisco, a segunda ferrovia brasileira, implantada entre 1858 e 1862; a Estrada de Ferro Sul de Pernambuco, que data do período 1882-1894; a Estrada de Ferro Central de Alagoas, de 1871-1884. A evolução do sistema foi descrito desse modo por Robert Levine: “em 1911, o sistema da Great Western controlava, no Nordeste, 12 estradas de ferro dantes independentes, das quais quatro ficavam em Pernambuco [...]. Pernambuco dependia desse sistema pois era exportador de açúcar, tecidos, doces, algodão, álcool [...]” (CUNHA FILHO, 2010, p. 33-35).

Socorro, onde o jornalista desceu. Ele foi ao chalé onde mora a filha e a sua mãe e a chamou pelo portão em madeira. O funcionário da casa (um negro) veio atender. Ambos entraram na edificação, onde se seguiram algumas cenas do interior da casa. Destaque para uma cena bucólica onde a filha do advogado observava a paisagem externa pela janela, emoldurada pela esquadria e pelo quadro do filme.

Figuras de 158 a 160: Chalé em Socorro – Jaboatão dos Guararapes / A filha observa a paisagem na janela.



158



159



160

Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

A filha do advogado e sua mãe foram então convidadas a morar no Recife pelo pai que estava prestes a embarcar, em um navio, para uma temporada na Europa (hábito muito comum da elites local). As duas, que habitavam em área localizada no campo, em localidade situada na região metropolitana do Recife (Socorro-Jaboatão dos Guararapes), mudaram-se para um palacete na Av. Rosa e Silva-Aflitos — conforme um dos planos de letreiros descreve.

Morar na cidade seria, segundo acreditava o advogado, mais seguro para as duas mulheres. Entretanto, o desfecho final do filme mostra que não, haja vista o incidente de violência sexual que se pretendeu contra a moça. Mesmo morando distante do campo, provavelmente muitas mulheres sofriam com a falta de segurança na cidade.

Mais adiante no filme, o palacete onde morava o advogado e o filho, construído com tijolos maciços aparentes, janelas e portas com vergas e cercaduras pintadas de branco e aparentes, guarda-corpos também pintados de branco, com elementos vazados circulares e flores em argamassa. *Close* numa janela e também o filho do advogado avistando a rua, desta vez, a paisagem construída.

Figuras 161 a 162: Palacete na Av. Rosa e Silva. Casa do advogado/Hélvecio observa a paisagem na janela.



161



162

Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

O mobiliário que predominou no filme foi de móveis em madeira, cadeiras de palha ou fibra. O quarto da filha do advogado, na casa no Recife, fora todo mobiliado com móveis em madeira (guarda-roupas e penteadeira) e papel de parede decorativo, cadeiras *Tonart* e uma luminária art-nouveau (figura abaixo). No quarto do jornalista apareceu uma cama *Tonart* e uma vitrola.

Figura 163: Cena no quarto da filha.



163

Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

O filme registrou ainda a fachada do Cine Royal, onde foram exibidos os filmes do Ciclo, além de uma cela da Casa de Detenção do Recife (atual Casa da Cultura), onde Heloísa fica presa, o uso do carro, um conversível Ford, pelos personagens centrais do filme, o

movimento de pessoas no centro da cidade, e os bondes elétricos na junção da Rua Nova com a Ponte da Boa Vista, com suas estruturas em ferro.

Figuras 164 a 167: Imagens da cidade do Recife.



164



165



166



167

Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

Um hospital fora a locação no momento em que enfermeiros tentam trazer o filho do advogado à vida, e uma das últimas cenas é em frente à fachada do Palace Hotel, e um passeio do casal no Cais José Mariano.

Figuras 168 e 169: Imagens do Palace Hotel e Cais José Mariano.



168



169

Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

A parte final do filme ocorreu dentro de uma sala de tribunal, onde aconteceu o julgamento, com todo o mobiliário colonial em madeira escura, bem típica de cenas de filmes americanos ou de novelas. O filme destacou ainda a figura do advogado como um homem culto e conceituadíssimo, pertencente à elite pernambucana, como outros tantos.

Figuras 170 e 171: Cenas do Julgamento.



170



171

Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

O segundo filme de enredo no qual nos detivemos foi *Aitaré da Praia*. Trata-se de uma história de amor, com encontros e desencontros, mas que teve um final feliz para o casal. Aitaré e Cora são os personagens principais da história que se apaixonam e depois se desentendem, afastando-se e unindo-se novamente apenas no final da história. Cora muda-se para o Recife e fica noiva de outro rapaz. Aitaré também chegou a ir ao Recife, onde passou a morar, e procurou Cora, que também teve a impressão de vê-lo vagar pelas ruas do centro. Ao final, Aitaré reencontrou a amada. Ambos já moravam em um palacete típico da época, com jardim de roseiras na parte frontal da casa, lembrando, nessa cena, a mesma casa onde Heloísa vai morar no filme *A Filha do Advogado*.

A história passou-se, na maior parte, numa pequena vila de pescadores e jangadeiros no litoral pernambucano, uma remota comunidade de pescadores, e ilustra o modo de morar no litoral, em casas simples, térreas, pintadas de branco, com uso de palhas de coqueiro trançadas para coberturas e fechamentos verticais. Não se trata de praia no Recife, e sim em Piedade, Jaboatão dos Guararapes, mas apresenta características das praias recifenses no período, ainda não tão habitadas e com grande extensão de coqueirais.

Figuras de 172 a 177: Praia de Piedade / Casa com fechamentos em palha de coqueiro.



172



173



174



175



176



177

Fonte: Fotogramas do filme
Aitaré da Praia, 1927.

O filme iniciou-se com um quadro em que consta um poema de Adelmar Tavares¹⁰⁰ e letreiros com desenhos que remetem às pinturas de Mário Nunes. Os letreiros (ou intertítulos) nos filmes do Ciclo reproduziam poemas ou trechos de poemas de autores consagrados na época como um propósito de fazer os filmes também poéticos.

Os demais filmes de enredo do Ciclo do Recife não foram incluídos nesse estudo por não serem locados integralmente na cidade do Recife. Entretanto, apesar de não se situarem geograficamente na cidade, muitos deles faziam algum tipo de referência a ela, seja por meio dos letreiros, seja apresentando-a em alguns planos, no início ou no final dos filmes.

Jurando Vingar (1925) é um exemplo. O filme não fora totalmente locado no Recife, mas tem cenas intercaladas que apresentam a cidade, especialmente as avenidas, edificações ecléticas, o mobiliário urbano e a arborização. Sobrados com seus toldos, carros, bondes e pessoas. Outra parte da narrativa passou-se em um bar, com mesas, cadeiras de ferro, estantes

¹⁰⁰ “Uma barquinha branca [...] uma cabana, Em volta da cabana – coqueirais [...] O mar em frente [...] a vida soberana, De ser pobre e pescador [...] Viver feliz com teu amor [...] E nada mais”. No plano seguinte, o poema é explicado: “Poema talhado nos costumes de nossos heroes jangadeiros, dos verdadeiros filhos do esquecido nordeste e deixae que vibre em vossas almas o orgulho espontâneo de serdes irmãos, destes bandeirantes desconhecidos e humildes, que vos apresentamos. Ave Brasil!” (AITARÉ..., 1925, 00:10:08) .

repletas de bebidas, onde aconteceu uma briga e se inicia toda a sede de vingança que permeia a história.

Figuras de 178 a 181: Cenas na cidade do Recife.



178



179



180



181

Fonte: Fotogramas do filme
Jurando Vingar, 1925.

Nos planos do filme, deixou-se claro que a cidade era o melhor local para se morar: “Recife a bella metropole de Pernambuco onde todos desejam viver” (JURANDO... 1925, 00:10:08). Apesar de engrandecerem a vida na capital, há, explicitamente, saudades do tempo nos quais se morava no campo. Segundo Cunha Filho (2010, p. 86), *Jurando Vingar* procurou, de modo geral, retratar a cultura açucareira, e por isso a trama desenvolve-se, sobretudo, no interior do Estado: “de certa forma, o filme tenta articular a cidade com a civilização do açúcar, da qual o Recife foi por muito tempo a capital nas Américas”.

Retribuição (1923) representou as doenças que invadiam a vida urbana, no começo do século XX, ainda incuráveis como a sífilis, que matara o pai da moça (personagem principal representada por Alemry Steves). Imagens da cidade do Recife abriram os primeiros planos

do filme, como também ocorreu em outros filmes do Ciclo. A cidade representada, no entanto, fora a “cidade-colonial” de casarios e torres de igrejas.

Figura 182: Cena na cidade do Recife / Casario e torres de igrejas.



182

Fonte: Fotograma do filme *Retribuição*, 1925.

O filme tratou de uma história de bandidos e mocinhos, literalmente inspirada em filmes de *western* americano. O pai da moça deixara um mapa com a localização de um tesouro, herança para a filha, que contou para o seu amado e pediu sua ajuda para resgatar o tesouro. O casal conversava num banco de um jardim, onde um bandido ouve toda a história e arma uma emboscada, prendendo o casal e exigindo o mapa do tesouro. No final do filme, o irmão da moça, que chegara de trem à cidade, numa pequena estação ferroviária suburbana, de uma viagem ao interior, acaba ajudando no resgate do casal. Os bandidos foram presos pela polícia. Há ainda a partida do irmão em um automóvel, deixando a irmã casada. Não há mais cenas na cidade do Recife.

Existiram mais alguns filmes que não estão na *Antologia do Cinema Pernambucano*, mas que já foram comentados por Cunha Filho (2010) e Bernardet (1970) anteriormente. São eles: *Carnaval paraibano e pernambucano* (1923), *Um ato de Humanidade* (1925), *Hospital do Centenário* (1925), *História de uma alma* (1925), *Pega do boi* (1925), *Filho sem mãe* (1925), *Carnaval de Pernambuco de 1926*, *Héroi do século XX* (1926), *Sangue de irmão* (1926), *Reide Gênova-Rio* (1927), *Dança, amor e Ventura* (1927), *Aspectos de Goiana* (1927), *Destino das Rosas* (1929), *No Cenário da Vida* (1930), *Odisséia de uma vida* (1930), *Audácia do ciúme* (1930).

Dentre eles, vale destacar *Um ato de Humanidade*, que também se referiu à sífilis, à condição social de mendicância e à cura por meio de medicamento popular (a garrafada do sertão), fazendo, claramente, a propaganda da farmácia que vendia tal medicamento

(Farmácia Maciel). Bernardet (1970) destacou que a rua representada no filme era a Rua da Detenção, e que as cenas foram filmadas sem que as pessoas se dessem conta que era para um filme e continuavam a dar esmola ao personagem, acreditando ser de fato um mendigo.

Este filme também remeteu-se às doenças que atingiam a vida urbana, relacionando-se, portanto, com movimento de combate e projeto de higienização fortemente vinculado ao processo de modernização empreendido pelo governo. Para o pensamento da época, a cidade colonial era doente, enquanto a cidade moderna era a solução para evitar as doenças como pregavam os sanitaristas, higienistas e urbanistas, dentre eles Otávio de Freitas referenciado neste trecho abaixo:

Segundo levantamentos públicos relativos aos óbitos na cidade, entre 1856 e 1904, a expectativa média de vida na cidade era de 31 anos. [...] As mortes e doenças nos filmes do Ciclo representam aquilo que as reformas urbanas do início do século 20 também pretendiam: livrar a cidade das grandes epidemias, como a gripe espanhola em 1902 e a peste bubônica, na mesma época. [...] Foi Octávio de Freitas quem conseguiu isolar os bacilos causadores dessas epidemias. [...] O trabalho de sanitarista está associado ao projeto de higienização do Recife metaforizado em *Um ato de Humanidade* (CUNHA FILHO, 2010, p. 134).

Dentre os demais filmes, *Filho sem mãe* retratou uma praia de elegantes veranistas e banhistas. *O Destino das Rosas* foi todo baseado na peça teatral *Rosas de Nossa Senhora*, foca na vida rural e representa a ida de um jovem à capital para estudos. Retratou também o conflito social entre o rico e o pobre, desta vez um aleijado, e o romance entre a moça rica e o rapaz pobre. Segundo Bernardet (1970, p.?): “[...] da tuberculose ao aleijão, o cinema pernambucano vai caindo em um romantismo doente”.

No Cenário da Vida (1931) retoma-se um pouco do clima e da temática de *A Filha do advogado*. O filme apresentou mais uma vez o Cais do Porto, a vida de um rico industrial e sua filha, que se apaixona por um jovem da classe média. Os jovens, bem como outras figuras de destaque da sociedade recifense, encontravam-se em noites do Clube Pernambucano, onde a sociedade recifense se socializava. Cena semelhante é exibida em *A filha do Advogado*, quando Helvécio apareceu rodeado de mulheres e bebidas no Clube.

Segundo Cunha Filho (2010), além do Clube Pernambucano existiam, na cidade, cabarés como o Bohemia, o Crystal, o Mimi e o Chantecler, que se tornaram prostíbulos durante a Segunda Guerra Mundial, devido à presença de marinheiros e soldados americanos no Porto do Recife, e também foram cenário para os filmes.

Já Lucilla Bernardet (1970) destacara outra edificação da cidade que também fora bastante utilizada como cenário para vários filmes do Ciclo: o Hospital Lazareto do Pina. Segundo a autora, era um local e uma construção excelente e propícia às gravações, pois ficava afastada da área central e era adaptável à cenografia para ambientes dos mais diversos. A edificação não possuía mais telhado, pois estava em ruínas, o que, segundo Gentil Roiz, permitia filmar interiores com a luz do dia¹⁰¹.

Neste capítulo, confirmou-se a ligação do cinema com a gestão pública, tanto pelas referências encontradas em estudos já existentes, como pelo indicado nos letreiros dos filmes e na *Revista de Pernambuco*. Visualiza-se, portanto, que o cinema contemporâneo também poderia ter uma articulação com a gestão pública e o planejamento urbano, não, obviamente, seguindo a principal intenção que tinha Sérgio Loreto, de divulgação de suas obras, mas procurando enfatizar a cidade, representando-a de modo mais favorável ao seu desenvolvimento.

Nos filmes *naturaes*, a cidade fora representada por meio de fatos reais, gravações da vida e de processos históricos, além do registro e da captura de movimentos, de aspectos da modernidade e do progresso, como os filmes de Vertov também tomavam partido, mas não deixam de ser uma representação pois, como veremos mais adiante, há presenças e ausências.

Já os filmes de enredo, mesmo sendo obras ficcionais, também apresentaram /representaram a cidade, seja por meio de imagens das suas edificações, ruas e avenidas, dos carros e bondes, seja pelo modo de vida urbano e da sociedade local.

Entretanto, se por um lado, as cenas e narrativas encontradas nos filmes de Pernambuco da década de 1920 procuraram exaltar os avanços na área econômica, industrial e urbanística, por outro, e ao mesmo tempo, também deixaram transparecer os hábitos e formas de viver da sociedade, bem como as ações da política local, declarando que a cidade tradicional ainda existia, seguindo um modelo totalmente enraizado e proveniente da cultura canavieira e da geração de senhores de engenho.

¹⁰¹ A autora destaca ainda que Gentil Roiz havia conseguido autorização para as gravações, mas que isso não foi de todo modo muito fácil, pois as autoridades sanitárias eram contra, e só conseguiram com a intervenção do dr. Amaury de Medeiros.

No mais, as obras destacadas nos filmes *naturaes* coincidem, em parte, com as destacadas no mapa de obras de infraestrutura (anexo II) e descrições encontradas no capítulo anterior, indicando que o cinema fora, de fato, utilizado para registrar e divulgar a cidade moderna ou “que se pretendia moderna”.

5 A CIDADE NO CINEMA E O CINEMA NA CIDADE

Neste capítulo, a discussão acerca da relação dos filmes do Ciclo do Recife com a cidade, identificando as principais questões urbanas, os elementos da cidade e da modernidade, os aspectos presentes ou ausentes nos filmes, bem como considerações sobre as locações ou espaços da cidade escolhidos pelos realizadores do cinema no período.

Para tanto, utilizamo-nos de fotogramas dos filmes e de mapas que representam o desenho urbano da cidade do Recife, no período, para situar melhor os espaços urbanos presentes nos filmes, comparando-os com o mapa representativo das obras de infraestrutura urbana, iniciando assim um primeiro momento de uma cartografia urbana, cinematográfica, histórica, pernambucana, que representa parte das relações entre cidade e cinema.

Como já visto, cinema é representação e, conforme Chartier (1990) “as representações não são verdadeiras e nem falsas, elas ocupam o intervalo entre a presença e a ausência”. Já Edgar Morin, que também se refere ao cinema, e mais especificamente à imagem, destaca que “uma imagem não passa dum duplo, dum reflexo, isto é, duma ausência [...] A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência” (MORIN, 1997, p. 42).

É nesse sentido, e fazendo apenas uma alusão aos termos “presença-ausência” que circundam o tema do cinema e das representações, que se pretende, a seguir, dissertar sobre as questões “presentes e ausentes” nos filmes do Ciclo do Recife.

5.1 Aspectos urbanos e da modernidade nos filmes do Ciclo do Recife

Uma cidade pode ser representada¹⁰² sob diversos modos, óticas e intenções. No cinema pernambucano da década de 1920, os filmes chamados de *naturaes* foram produzidos de

¹⁰² Por representação entende-se o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade é construída e dada a ler por diferentes grupos sociais (CHARTIER, 1990). A representação não é a realidade na sua essência e

modo a alinharem-se com a política modernizante local e tinham a intenção de promover a cidade, como já visto. Nesses filmes, a cidade, o porto e a praia são presentes em quase toda a narrativa, e quase sempre em primeiro plano.

Em *Veneza Americana*, em que foram registradas as transformações da infraestrutura no momento do segundo aniversário da administração de Sérgio Loreto, o Recife é o “personagem principal”. A partir da análise, plano a plano, e das principais sequências do filme, percebeu-se que na primeira parte, após os planos iniciais de apresentação da empresa Pernambuco-Films, foi destinada a uma série de planos da área portuária da cidade (planos de paisagem, do mar, dos arrecifes, do dique, do farol e dos navios), indicando desde já sua vocação de ‘cidade-porto’.

Em geral, o filme explicitou os ares da modernidade, mas também deixou à mostra os aspectos provincianos e provenientes da cultura rural, ainda bem presentes. Apesar de toda a modernidade sugerida, de todo o louvor ao progresso e aos avanços obtidos por meio das obras, alguns planos do filme focam nas personalidades da política local, em planos médios ou *closes* que remetem às imagens posadas da fotografia. Em geral, eram políticos locais e representantes da cultura canavieira. Uma nítida ligação desse primeiro cinema tanto com a pintura como com a fotografia, haja vista as cenas em que as personalidades locais são apresentadas como se tratasse de um retrato ou uma pintura, no entanto, é cinema, existe movimento. As pessoas são filmadas de lado, de perfil ou de frente, mas sempre se movem em alguma direção, ou para direita ou para a esquerda, mesmo que lentamente.

Outros planos que também evidenciam os ares provincianos e rurais são os do final do filme, com imagens de gado, das mais diversas espécies, numa demonstração clara da cultura rural, e com cenas de um parque de diversões, bem comuns nas cidades de interior.

Figura 183: Imagens de gado, na exposição de animais - Parque do Derby.

sim uma interpretação da realidade pela ótica de uma pessoa ou grupo, e nela, o real assume um novo sentido para tornar-se “uma imagem presente em um objeto ausente” (op. cit., 1990, p. 21).



183

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

Assim, a cidade do Recife, que “se pretendia moderna”, na verdade, como mostra o filme, era ainda fortemente permeada pelo bucolismo e provincianismo, diferentemente das cidades europeias exibidas nos filmes de cidade da década de 1920.

As Grandezas de Pernambuco também exibiu a linha dos arrecifes, os navios ancorados e homens no cais, ou seja, a cidade portuária, e *Recife no Centenário da Confederação do Equador*, além de registrar um fato histórico (o centenário da Confederação do Equador – 1824 a 1924), é uma produção encomendada pela comemoração dos dois anos da gestão de Sérgio Loreto. Este filme tem planos mais extensos no evento religioso e político que ocorreu no Largo das Cinco Pontas — um espaço público amplo, com casario colonial no entorno e apresenta também um desfile militar, muito comum no período e por décadas seguintes. Neste ponto, mais uma nítida ligação entre o cinema e o Estado.

Já dentre os filmes de enredo, em *A Filha do Advogado*, destacou o tema da migração campo-cidade, um fato também característico da cidade moderna. Este filme, apesar de ser uma história dramática, com romance, violência e crime, representou muito bem aspectos da elite recifense na época, modos de viver e de morar (nas zonas rural e urbana).

A cidade do Recife, nesse período, também conhecia crimes comuns que assustavam a população, além dos de motivação política, como indicam autores que já se detiveram no tema (a exemplo de Souza Barros). Cenas de violência foram, na verdade, bem presentes nos filmes do Ciclo, tanto em *A Filha do Advogado*, quando há o assédio e a tentativa de estupro do personagem Helvécio contra a filha do advogado, como nas cenas de brigas e assaltos que aparecem em outros filmes do Ciclo, a exemplo de *Revezes* que reforçou a violência e as desigualdades sociais.

A Filha do advogado representou ainda o uso de transporte público da época (os bondes) para o alcance das longas distâncias e demonstra a circulação dos mesmos por ruas da cidade, tanto as mais tranquilas dos bairros, como as mais agitadas do centro. São planos mais aproximados, com a câmera (ou melhor, o cinegrafista) percorrendo ruas e enquadrando também as pessoas nas calçadas, as lojas, e os cartazes nas paredes. Exibia-se o uso do automóvel, símbolo da modernidade e de poder, haja vista que nem todos tinham acesso a esse tipo de transporte no período.

Já em *Aitaré da Praia*, também se abordou o tema da migração, o caminho natural do campo para a cidade (nesse caso, litoral-cidade) e da ascensão social dos personagens na cidade (local mais propício para “vencer na vida” e onde se encontravam as oportunidades, os locais de estudos e postos de trabalho na época).

O filme, por um lado, apresenta muitas cenas de paisagem, do mar, dos arrecifes e do coqueiral. Em geral, planos com tempo mais dilatado (sugerindo a contemplação), além de cenas do vai e vem de jangadas que entram e saem do mar, sendo empurradas em cima das toras de coqueiro. Por outro, também destacou cenas de festas, em que todos dançam e um homem toca uma sanfona, e, como sempre, o personagem do mal, o bandido e vilão da história.

O Recife apareceu nos primeiros planos do filme e nos planos finais, entretanto, fora representado apenas por suas ruas principais do centro, seus sobrados e palacetes onde os personagens tomam morada. No mais, ambos os filmes, *A Filha do Advogado* e *Aitaré da Praia*, trouxeram a idealização da cidade como um lugar melhor que o campo, o que foi refletido nos exemplos de migração, de mudança de moradia e de ascensão social.

No que tange à imagem fílmica e à linguagem cinematográfica, percebeu-se que, de modo geral, os filmes do Ciclo do Recife se utilizaram de planos fixos, capturados a partir da altura do olho do observador, planos abertos com distanciamento focal maior, especialmente quando representava-se paisagens, e um número menor de planos em *close up*. O plano sequência ainda não existia no período, mas há diversos planos mais rápidos, curtos, para as cenas de ação, de brigas, de violência e de bandidos.

Pode-se ainda dizer que foi também um cinema de planos médios¹⁰³ e planos gerais (que apresenta o ambiente, um espaço arquitetônico ou uma cidade), poucos movimentos de

¹⁰³ O **plano médio** apresenta o sujeito em sua unidade (ex.: um homem, um animal, um vaso ou um automóvel).

câmera, panorâmicas lentas para situar melhor e apresentar os lugares e as belezas naturais e poucos planos aproximados.

Os espaços encontrados nas imagens fílmicas, ou eram internos (em ambientes das casas e palacetes, ou no ambiente do julgamento final em *A Filha do Advogado*) ou externos, na área central, no Bairro do Recife ou nos novos bairros da cidade, na praia e no porto, que podem ser considerados os principais cenários¹⁰⁴ externos dos filmes do Ciclo do Recife.

A frontalidade (o corpo apresentado de frente), muito presente nas pinturas antigas ou pré-modernas, também é marcante nesses primeiros filmes, tanto na captação de imagens de pessoas, enquadradas de frente, como, pode-se também dizer, no enquadramento frontal de edificações. Estas últimas também foram capturadas de cima, do alto de algum edifício, ou de baixo, no rés do chão, com a câmera voltada para cima. A multidão também é registrada do alto, tanto no centro da cidade como na área portuária, a exemplo das cenas de muita gente à espera do Jahú).

No que concerne à mobilidade da câmera, percebeu-se que nos filmes europeus não apenas os sujeitos (os cinegrafistas) se moviam e percorriam as ruas das cidades, mas a própria técnica de representação aspirava ao movimento, especialmente no filme *O homem com uma câmera*. As câmeras cinematográficas eram acopladas em vagões de trem, ferrovias, barcos, veículos nas ruas em movimento e possivelmente até em balões para as tentativas aéreas. A câmera também se tornava um veículo em movimento. Nos filmes do Ciclo, entretanto, essa técnica foi pouco utilizada, percebemos-a apenas na cena do parque de diversões, em que a câmera é acoplada ou fica na mão do cinegrafista que utiliza um carrinho de montanha-russa para expressar o movimento.

No mais, vale registrar técnicas como o desaparecimento gradual da imagem (método de transição ou fechamento), especialmente na mudança de planos e de letreiros, quando a lente “se fecha” (ou fecha-se o diafragma — a íris), deixando a imagem anterior ser substituída por outra. Há também técnicas de fusão (substituição de um plano por outro pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, que desaparece) e o

¹⁰⁴ **Cenário**, segundo Marcel Martin, compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Os cenários, quer sejam de interiores ou de exteriores, podem ser reais (isto é, preexistir à rodagem do filme) ou construídos em estúdio (MARTIN, 2013, p. 67).

escurecimento que, em geral, separa as sequências umas das outras e serve para marcar uma importante mudança de ação, uma passagem de tempo ou ainda uma mudança de lugar¹⁰⁵.

Outra técnica utilizada nos filmes do Ciclo foi a de coloração das películas e o uso de cores (laranja, roxo, amarelo etc.), chamada de tingimento ou viragem. Essa técnica dá um efeito de dia, de noite ou ainda do entardecer a algumas cenas.

Figuras de 184 a 186: Imagens do Porto do Recife. Barco e Navios.



184



185



186

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

Assim, registra-se o que foi feito nos filmes do Ciclo do Recife, por meio de técnicas cinematográficas, para a apresentação/representação dos cenários, locais e espacialidades da cidade do Recife.

5.1.1 Presenças

Neste tópico, destacam-se os elementos da cidade, da modernidade e da urbanidade presentes nos filmes.

a) A Cidade-Porto

Muitos dos novos espaços da vida no Recife, na década de 1920, apareceram nos filmes do Ciclo do Recife, e os filmes *Veneza Americana* e *A Filha do Advogado* são, de fato, dentre

¹⁰⁵ Bernardet (1970) também destacou na sua análise que, nos filmes do Ciclo, havia muitos *flash-backs*, muitos letreiros informativos, fusões, sobreimpressões e cenas imaginárias dos personagens. Havia ainda um número grande de planos mais próximos, enquadrando os personagens na metade do corpo (planos americanos).

todos, os que melhor os visitou. Também como parte desses novos espaços, se inserem as imagens do porto, que reformado representava a modernidade e a modernização da cidade.

As imagens do Porto foram recorrentes nos filmes do Ciclo, e estão bem presentes também em *As Grandezas de Pernambuco* e *A Chegada do Jahu*. No conjunto de filmes estudado, boa parte dos planos foi dedicada às paisagens naturais, às áreas centrais da cidade e às transformações urbanas que atestavam ou pretendiam representar a modernidade e o progresso.

Em *Veneza Americana*, há grande destaque para o farol do porto, as obras de reforço e construção do quebra-mar, e de diques e molhes, possibilitadas pelos enormes guindastes em ação, cujas dezenas de toneladas não deixam de ser sempre mencionadas nos letreiros do filme, as obras de expansão dos armazéns do Cais do Porto, e o transporte de mercadorias nas Docas, que demonstram que já havia um certo movimento de importação e exportação, proporcionado pelo novo porto.

A primeira parte do filme alternou imagens do porto com imagens da cidade (casarios e demais edificações). Essas imagens são capturadas tanto a partir do quebra-mar, avistando o cais, como dos navios, ou no sentido oposto do cais para o mar. Todo o movimento dos barcos e navios, de cargas e de pessoas, seja embarcando, seja se despedindo, fora capturado pelo cinema.

Figuras 187 e 188: Imagens do dique de pedras do Porto do Recife.



187



188

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

Na época, como indicado no capítulo 2, já existia um surto comercial e industrial no Estado, e o porto era o grande receptor e articulador desse processo - elemento crucial para o

futuro da cidade. Pernambuco já apresentava, no período, grande relevância no cenário regional e para difundir esse progresso, desenvolvimento e a imagem da cidade portuária reservaram-se planos que demonstram as obras e o funcionamento do porto que, já naquele momento, podia receber desde pequenos barcos costeiros até grandes transatlânticos por conta de serviços de dragagem que haviam sido feitos na área, além de apresentar os novos armazéns construídos para abrigarem as cargas provenientes das embarcações¹⁰⁶.

As viagens de navio podiam ser consideradas típicas do estilo de vida dos ricos nesse período, que realizavam viagens constantes à Europa. Em *A Filha do Advogado* há cenas de despedida entre o advogado e o jornalista dentro de um navio, um plano médio focando na subida de pessoas e na embarcação, além de pessoas no cais e marinheiros, pessoas se despedindo e levantando seus chapéus para os que partem. E em *Veneza Amricana*, registra-se a visita do governador e sua comitiva ao *Gelria*.

Figuras de 189 a 203: Porto do Recife / Navios / Cais do Porto e visita de Sérgio Lôreto ao *Gelria*.



189



190



191



192



193



194

¹⁰⁶ A situação na área portuária, atualmente, é completamente diferente. Os armazéns têm sido transformados em bares, restaurantes e infraestrutura para o turismo, e o porto (de navios de cargas) transferido para Suape. O antigo porto só tem recepcionado, na grande maioria das vezes, navios de passageiros, ficando toda a parte de cargas e descargas fora do Recife.



195



196



197



198



199



200



201



202



203

Fonte: Fotogramas do filmes *Veneza Americana*.

Alguns planos do filme demonstram a sequência de construção do reforço do quebra-mar e do molhe de pedras, com a intenção de mostrar toda a área e o processo, utilizando-se de tomadas mais lentas e demoradas, exaltando a modernização do porto.

Figuras de 204 a 209: Construção do Quebra-mar.



204



205



206



207



208



209

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

Entretanto, apesar dos avanços na construção do molhe, do quebra-mar e dos diques, dos armazéns e do acesso direto, já possível, de navios de grande calado ao cais, as condições sociais ainda eram muito precárias, como se percebe ao visualizar um grande número de homens e suas carroças que se encostam aos armazéns para levar as mercadorias aos locais de destino.

Figuras de 210 a 218: Imagens da construção dos Armazéns do Porto e carroças.



210



211



212



213



214



215



216



217



218

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

Ademais, o porto tinha, e ainda tem, grande importância para a cidade e possui a condição de “Porta”. Segundo Cavalcanti:

O Recife é uma cidade que tem seu desenvolvimento contado, invariavelmente, a partir das inúmeras pontes e portas que, desde sua gênese, definiram a configuração e a identidade urbana, atrelada à sua peculiar geografia, permeada pelas águas dos rios e banhada pelo mar (In: VERAS *et al.*, 2017, p. 55).

As “Portas” da cidade foram construídas no século XVII, cumprindo fundamentalmente o papel de controle dos acessos e caracterizavam-se como um recurso de segurança contra possíveis invasores. Para tanto, existiam: “a Porta da Terra”, “a Porta da Balsa” e “a Porta do Mar”, as primeiras erigidas no pouco espaço de terra do então chamado Povoado dos Arrecifes (In: VERAS *et al.*, 2017, p. 56)¹⁰⁷.

Apesar de as “Portas” não mais existirem já nas primeiras décadas do século XX, a área portuária continuava sendo considerada a “Porta” da cidade, especialmente por receber novos imigrantes e passageiros que chegavam à cidade de navio. O Porto possuía posição estratégica e crucial para a condição da modernidade da cidade. Assim, acredita-se ser justificável a preferência que tinham os cinegrafistas pernambucanos em registrar e capturar imagens do porto, tendo em vista ser o mesmo, ainda, a grande “Porta” de entrada à cidade, além do lugar de sua origem, de sua gênese.

Outro fator preponderante para a exibição da área portuária nos filmes foi a intenção da gestão pública de apresentar uma boa imagem da cidade e os avanços na área. Segundo Araújo (2011, p. 38), existe uma questão que era essencial, e daí a utilização de imagens do porto no filme *Veneza Americana*: pretendia-se atestar a eficiência que o mesmo já possuía

¹⁰⁷ A Porta da Terra (onde posteriormente foi construído o Arco do Bom Jesus) situava-se no extremo norte do povoado, no início da antiga Rua dos Judeus, atual Rua do Bom Jesus, mais precisamente onde hoje se encontra a Praça Artur Oscar, confrontando-se com uma localidade fora dos limites do povoado, e, por isso, conhecida como Fora de Portas (nas imediações de onde foi construída a Capela de Nossa Senhora do Pilar). Essa porta funcionava no controle da passagem pelo istmo, estreita faixa de terra que ligava o Povoado dos Arrecifes à então Vila de Olinda. [...] A Porta da Balsa (depois Porta da Ponte, onde posteriormente foi construído o Arco da Conceição) situava-se mais a oeste do povoado, na cabeceira do que veio a ser a primeira grande ponte construída na cidade, a Ponte Maurício de Nassau, ligando o Recife à Ilha de Antônio Vaz (atual bairro de Santo Antônio), nas confluências entre a Avenida Cais da Alfândega e a Avenida Marquês de Olinda. Do outro lado da Ponte Maurício de Nassau, segundo Mello (2001), foi construída a Porta Sul, como referida no inventário dos prédios, devendo ter sido esta a Porta de Santo Antônio, que se situava nas imediações da atual Igreja do Espírito Santo, nas cercanias da Praça Dezessete. [...] Já a **Porta da Água, ou Porta do Mar**, situava-se a leste, voltada para o mar, no antigo desembarcadouro onde existia um trapiche de acesso às embarcações, no local conhecido hoje como Praça do Marco Zero (In: VERAS *et al.*, 2017, p. 56, grifos nossos).

após as obras empreendidas, especialmente a de dragagem, que permitiam o acesso dos grandes navios ao cais. A condição do porto havia sido posta em xeque, anteriormente, e havia recusas de algumas embarcações em ali atracar seus navios devido a sua ineficiência, bem como a intimação de que, caso o Estado de Pernambuco não conseguisse concluir as obras em dezembro de 1925, perderia o contrato firmado com a União, que garantiria a exploração do porto até dezembro de 1934.

Desse modo, a utilização do cinema como propaganda do porto do Recife fora fundamental, e tanto um, como o outro, representam e simbolizam a modernidade.

b) Paisagem

A paisagem¹⁰⁸ é um tema bem presente nos filmes do Ciclo do Recife, e faz parte tanto do campo da arquitetura e do urbanismo como do cinema. Nos filmes do Ciclo identificamos um número, pode-se dizer, amplo de planos que dedicaram-se à demonstração de paisagens, da natureza, das belezas naturais e da paisagem urbana (construída) da cidade, planos mais gerais, mais abertos, com maior distanciamento focal e, ao mesmo tempo, mais lentos, demorados ou dilatados, possibilitando a contemplação da natureza e da área portuária, especialmente nos filmes *Veneza Americana* e *As Grandezas de Pernambuco*.

Figuras 219 e 220: Arrecifes e Praia de Boa Viagem.

¹⁰⁸ Uma das definições de ‘Paisagem’ é a extensão de terreno que se pode apreciar a partir de um determinado lugar. Pode-se dizer ainda que é tudo aquilo que entra no campo visual a partir de um determinado lugar. Para Cavalcanti (2017), uma paisagem corresponde, em grande parte, a elaborações estético-afetivas, e depende, sobretudo, dos registros individuais e coletivos que se estruturam em torno da experiência sensível e da memória dos espaços. Diversos pontos de vista podem recortá-la, modelá-la, construí-la ou inventá-la. E isso ocorre quando um artista ou um cinegrafista/cineasta seleciona, na natureza ou nos espaços construídos das cidades, as melhores vistas ou visadas para apresentá-las ou representá-las. Paisagem é visual, contemplação e também papel ativo, de agente no fenômeno de tornar visível o invisível, de trazer à tona uma topografia urbana e humana. “Cidade que não tem paisagem marcante carece de alma”. Paisagem e representações visuais da cidade do Recife, estáticas ou em movimento, foram produzidas desde os pintores holandeses do século XVII até os cineastas contemporâneos. Ainda, à representação visual da paisagem, denomina-se de artialização *in visu* ou indireta, que se diferencia da artialização *in situ* ou direta, correspondente às intervenções sobre o terreno das cidades, ao longo dos séculos, na forma de intervenções físicas (arruamentos, edificações, pontes, parques, praças e jardins)” (In: VERAS *et al.*, 2017, p. 68).



219



220

Fonte: Fotogramas do filmes *Veneza Americana*.

Outros planos de *Veneza Americana* também destacam mais aproximadamente os trilhos de ferro situados na área do quebra-mar, nas proximidades do farol da barra, construídos para deslocamentos de carga, e os trilhos para transporte na Av. Beira-mar (como na figura 218). Esses trilhos, provavelmente, ou foram removidos ou estão, até hoje, encobertos por camadas de pavimentação.

Já no filme *Aitaré da Praia*, a natureza, os coqueirais, os arrecifes, as ondas e o mar são constantes desde os primeiros planos. Mesmo exibindo as paisagens e belezas naturais do litoral e enfatizando o regionalismo, o filme também destacou o espaço urbano da cidade do Recife, como alertam os letreiros: “lugar onde todos desejam viver”; “o lugar do progresso e da modernidade tão desejado é a cidade”.

A paisagem urbana construída, os sobrados, o casario do centro da cidade e imagens de casarões e palacetes também foram apresentados em planos de *Aitaré da Praia*, e em planos iniciais do filme *A Filha do Advogado*. O Bairro do Recife e os novos edifícios que substituíram o casario colonial, destruídos em boa parte para a implantação do novo traçado viário, são registrados nos filmes em imagens mais distantes, ou do alto, ou do chão, com a câmera apontada para as edificações, revelando suas partes, mas nem sempre seu todo.

As imagens de paisagem natural são contrapostas às da cidade construída pelo homem, criando uma conexão dos espaços da sua gênese com os da criação e do trabalho humano. Os filmes do Ciclo do Recife, por meio do cinema, capturaram a cidade em ambas as situações. Abaixo cenas de uma praia, não no Recife, mas em Piedade, mas que também registra um momento do litoral pernambucano, e a seguir, imagens da cidade do Recife (paisagem construída).

Figuras de 221 a 226: Arrecifes, coqueiral, jangadas e praia.



221



222



223



224



225



226

Fonte: Fotogramas do filmes *Aitaré da Praia*.

Figuras 227 e 228: O novo bairro portuário (à esquerda) e o Recife tradicional (à direita).



227



228

Fonte: Fotogramas do filmes *A filha do Advogado*.

Pode-se ainda dizer que nos filmes do Ciclo do Recife, de modo geral, a cidade fora mais vista e apresentada como cartão-postal ou “cidade-postal”, ou ainda, “cidade do bem ou cidade como virtude” (como teorizou Carl Schorske¹⁰⁹), e divide-se em três tipos, conforme o

¹⁰⁹ Carl Schorske, no ensaio intitulado *A cidade segundo o pensamento europeu*, apresenta três visões de cidade distintas, surgidas nos dois últimos séculos: a cidade como virtude, a cidade como vício e a cidade além do bem e do mal. “A cidade

número de planos que se dedica a isto comprova: (1) a “Cidade-Porto”, (2) a “Cidade-Colonial” de sobrados e igrejas, e (3) a “Cidade-Moderna” com os casarões ecléticos, palacetes e novas avenidas.

c) As Pontes

Dentre as imagens de elementos da cidade encontrados nos filmes do Ciclo do Recife, destacam-se as das “pontes do Recife”, como um dos mais representativos (pode-se dizer que o “farol do porto” também é, porém aparece em menor quantidade de planos que as pontes). As pontes constituem-se como símbolos ou ícones da cidade, dos mais presentes e capturados pelo cinema da década de 1920. Entretanto, não só o cinema se dedicou a exibí-las, antes mesmo, as pinturas e as fotografias sempre as representaram, como estudos anteriores já detectaram. E dentre as pontes do Recife, o destaque maior é à ponte de ferro da Boa Vista, também cartão-postal da cidade.

Figuras de 229 a 231: Pintura encontrada no álbum de de F. H. Carls, e fotografias da Ponte da Boa Vista, por Moritz Lamberg e Ferreira Vilela, respectivamente. Meados do século XIX.

vista como virtude implica na crença da vida urbana como base da dinâmica da civilização, esta abordagem pode ser encontrada em Adam Smith, Voltaire, Fichte. [...] A cidade como vício, como destruição do campo, da tradição, como extremo negativo da diversidade [...] vai ser uma imagem extremamente reforçada a partir de um cenário urbano industrial e compartilhada por artistas, pensadores e planejadores através de projetos utópicos (Fourier), estéticas e idéias arcaizantes (Ruskin, Morris, pré-rafaelitas), crítica iluminista e futurista (Marx e Engels), romances naturalistas que denunciavam as suas iniquidades (Zola), manifestos totalitários e nacionalistas (Léon Daudet, Maurice Barrés, protonazistas). [...] perspectivas estéticas e filosóficas como as de Baudelaire, Nietzsche, Rilke, Pater, entre outros, trazem à tona uma cidade além do bem e do mal. Nesta última está situada a consciência cosmopolita moderna [...] o cosmopolitismo opera nos dois extremos. Seja revertendo os valores de vício e virtude; ou numa nostalgia artificial por um tipo de bucolismo que nunca existiu; ou invocando o deslumbramento pela máquina, por imagens futuristas das tecnologias nascentes” (SCHORSKE, 2000 apud Prysthon, 2006, p. 7-8). A partir dessas referências, Prysthon faz um paralelo entre as visões de cidade apresentadas por Schorske e as configurações cinematográficas na América Latina: “poderíamos enxergar algumas coincidências dominantes entre a cidade dos filmes mais comerciais e “nostálgicos”, a cidade dos cartões postais e a cidade como virtude – a cidade como lugar do prazer, da mobilidade social, da cultura (seja no sentido exótico ou no sentido metropolitano, cosmopolita); a visão urbana dos filmes mais “sociais”, mais de denúncia, naturalmente teria conexões muito claras com a concepção da cidade como vício – a degradação, a sujeira, a violência, catástrofes “variadas” como frutos de más administrações ou da própria natureza. Entretanto, há um conjunto de filmes que traz possibilidades mais amplas de combinações entre as diversas “modalidades”, podendo ora deixar sobressair a idéia da cidade como virtude, ora acentuar a espetacularização da violência” (PRYSTHON, 2006, p. 8).



Fonte: DUARTE, 2015.

As pontes¹¹⁰ podem ser consideradas elementos essenciais no processo de desenvolvimento da cidade, possibilitando inicialmente o crescimento na direção dos antigos engenhos de açúcar. Com elas, permitia-se que se adentrasse no continente, promovendo a locomoção e a circulação na cidade. Os pedaços de terra ou planícies, antes distantes e desconectados, bem como, separados pelas águas, tornavam-se então mais próximos. Tornaram-se, portanto, importantes elementos de ligação, servindo para a circulação e a mobilidade entre os espaços da cidade.

Daí ser compreensível o fato de serem tão capturadas nos filmes do Ciclo do Recife, sendo, dentre todas elas, a Ponte da Boa Vista, inteiramente construída em ferro (novo material que, junto com o concreto armado, representariam a arquitetura moderna), de fato, a mais representativa da cidade.

Outras, também em ferro, como a Ponte Velha e a Ponte Giratória estão presentes nos filmes do Ciclo do Recife, e foram capturadas pelas câmeras de longe, avistando-as por completo, ou no início ou final das mesmas, exibindo o movimento de pessoas, autos, bondes e as perspectivas.

¹¹⁰ As principais “pontes” da cidade são as que estão localizadas nas áreas centrais e mais antigas: A Ponte Maurício de Nassau, primeira grande ponte da cidade, construída para interligar o Povoado do Recife à Ilha de Antônio Vaz (bairro de Santo Antônio); a Ponte da Boa Vista entre a Ilha de Antônio Vaz e o bairro da Boa Vista; a Ponte de Santa Isabel, entre o local do antigo Palácio de Friburgo, hoje Praça da República, liga a Ilha de Antônio Vaz ao Bairro do Recife; e a antiga Ponte Giratória, ligando a parte sul do atual Bairro do Recife ao bairro de São José, no Cais de Santa Rita, e que recebeu esse nome em razão do mecanismo que fazia girar a sua estrutura metálica para dar passagem às embarcações, que levavam mercadorias para o Cais da Alfândega. As principais transformações ocorridas nas pontes são as substituições de materiais e estruturas. A Ponte Maurício de Nassau foi construída originalmente entre 1641 e 1644, tendo sido reconstruída com estrutura metálica em 1865 e substituída por outra de concreto armado no início do século XX. A Ponte da Boa Vista foi originalmente construída de madeira na década de 50 do século XIX, vindo a ser logo depois substituída, em 1873, pela que encontramos hoje, com estrutura metálica. A Ponte de Santa Isabel foi construída originalmente em estrutura metálica, em 1863, depois substituída por outra de concreto armado, em 1913, e renovada ainda com o mesmo material na década de 1940. A Ponte Giratória foi construída entre 1920 e 1923, mantendo-se em funcionamento até 1970, vindo posteriormente a ser substituída por outra de concreto. Outras pontes existentes, consideradas identitárias da cidade, são a 6 de Março (entre a casa de Detenção, atual Casa da Cultura, e a Rua Velha, no bairro da Boa Vista) e a Ponte do Limoeiro, entre o Bairro do Recife e o bairro de Santo Amaro (In: VERAS *et al.*, 2017, p. 58-59) .

Figuras de 232 a 240: Pontes do Recife.



232



233



234



235



236



237



238



239



240

Fonte: Fotogramas do filmes *Veneza Americana*.

Assim, destacam-se esses elementos tão especiais, também por abrirem perspectivas “internas” ao longo dos seus espaços, bem como perspectivas dos espaços da cidade, com vistas inusitadas tanto a partir das suas “cabeceiras” como do meio do caminho, permitindo vistas do rio e de todo o movimento de circulação de pessoas, bondes e automóveis que por elas passavam.

d) Demais elementos da infraestrutura urbana

A grande obra de infraestrutura urbana registrada no filme *Veneza Americana* foi a construção da nova Avenida (Beira-Mar), importante por sua extensão e impacto na expansão

da cidade. Em *Veneza America* há destaque para seu calçadão, posteamento, bem como a estrutura de trilhos para a circulação dos bondes e trens.

Além da Av. Beira-Mar, em Boa Viagem, o filme dedicou-se também a outras ruas e avenidas da cidade — já com canteiro central, duas faixas, postes de iluminação em ferro e casas em ambos os lados, além de árvores plantadas e protegidas por cercas de madeira nos canteiros centrais —, o que demonstra que o processo de arborização urbana já vinha sendo implantado. Confirma-se também, claramente, que haviam sido feitos investimentos em estruturas de calçadas para que se proporcionasse o caminhar a pé pelas ruas (o *footing*, a *flânerie* ou o arruar).

Entre as avenidas presentes no filme ainda estão a Avenida Ligação e a do Entroncamento, conforme escrito nos planos de letreiros. As tubulações e obras de drenagem também são enfatizadas por meio de planos mais fechados, em *closes*, bem como o percurso dos bondes, tanto nas ruas do centro comercial como nas ruas mais tranquilas dos bairros, exibindo o filme parte desse passeio/circuito.

Há ainda cenas que registraram os trilhos na área do quebra-mar de pedras (faixa de proteção do porto) para deslocamento de cargas, os trilhos da viação férrea, os postes de iluminação em ferro ou em concreto armado, bem como, a construção de canaletas de drenagem na área portuária.

Figuras 241 e 243: Imagens das novas ruas com arborização urbana.



241



242



243

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

Figuras de 244 a 245: Imagem de avenida / infraestrutura de drenagem - canaletas em concreto.



244



245

Fonte: Fotogramas do filme *Veneza Americana*, 1924.

A nova rede viária, construída para possibilitar maiores deslocamentos na cidade, também foi, de certo modo, desenhada pelos filmes do Ciclo do Recife a partir dos caminhos e percursos realizados (tanto por bondes como por automóveis). Assim, indica-se que já existiam vários novos trajetos na cidade, que são experimentados em trechos dos filmes ou mesmo em um único filme.

Outras ruas localizadas nas áreas centrais da cidade são destacadas nos filmes, especialmente as construídas e utilizadas para o desenvolvimento comercial e econômico. As mais fáceis de se reconhecer são as Ruas da Imperatriz e a Rua Nova que, urbanizadas, iluminadas e habitadas, já formavam o mais importante eixo comercial do Recife.

Há também uma clara demonstração da infraestrutura férrea, para as linhas de trem, exibidas, por exemplo, quando o personagem Lúcio segue para uma estação, entra no trem e viaja até outra estação, em Socorro-Jaboatão dos Guararapes, ou do movimento de trens de carga no porto.

Nesse sentido, os deslocamentos que os filmes nos permitem percorrer visualmente indicam que havia circulação tanto pelo centro da cidade, como pelas ruas tranquilas dos bairros, ou seja, deslocamentos centro-subúrbio, além dos percursos das linhas de bondes e dos passeios de automóveis do centro para o litoral, como aparece no filme *Veneza Americana*, em que a comitiva do governador Sérgio Loreto o acompanha para a inauguração da nova avenida.

Os percursos nos declaravam também que já havia uma grande movimentação nos espaços da cidade e para fora dela, o deslocamento campo-cidade — a mobilidade ou

migração entre eles, bem como os deslocamentos internos dentro da cidade, em direção aos subúrbios, ou freguesias suburbanas, como Várzea, Boa Vista ou Poço da Panela. É, entretanto, o núcleo central da cidade, onde se fazia o consumo dos produtos industrializados, o local mais enfatizado pelos filmes e que mais expressava a vida moderna.

Desse modo, as obras de infraestrutura urbana, que foram fundamentais para permitir esses deslocamentos, bem como o controle e combate às doenças, por meio da implantação e continuidade dos serviços de esgotamento sanitários, canalização da água para consumo, e drenagem das águas pluviais, também já em implantação na cidade, são também capturadas nos filmes demonstrando boa parte do processo de modernização da cidade.

e) Circulação: automóvel, bondes e trens

Um dos principais aspectos destacados nos filmes são os novos modos de locomoção/circulação na cidade, tendo em vista a expansão urbana e o aumento de distâncias entre as áreas centrais e as novas espacialidades. Em geral, os percursos partiam do centro para os subúrbios ou dos subúrbios ao centro. As novas moradas localizavam-se em locais como os bairros do Derby e dos Aflitos, em lotes lindeiros às novas avenidas, ou outros, um pouco mais afastados da área central da cidade, daí a necessidade de utilizar-se dos novos modos de circulação.

O automóvel é parte significativa nesse contexto e nos filmes do Ciclo do Recife. Pode ser visto tanto circulando nas ruas do centro da cidade como nas ruas mais “desertas” dos novos bairros, como no “passeio” pela nova avenida da cidade (a Av. Beira-Mar) feito pelos gestores e sua comitiva no filme *Veneza Americana*, ou ainda, quando o personagem Helvécio sai com amigos, e quando a filha do advogado chega à casa nova. Também é capturado sendo utilizado por homens de posses em *Retribuição*.

Como já visto, não foram utilizadas câmeras acopladas aos veículos, nem existiram muitas tomadas de dentro dos carros para registrar a velocidade e o movimento (com exceção da cena do passeio à Av. Beira-Mar), e a exibição do automóvel ficava restrita aos planos mais abertos, mais distantes, ou ainda mais próximos, de acordo com a intenção e o momento da cena.

Também não registram-se *closes* em partes dos veículos, o que demonstra que não havia a intenção dos cinegrafistas em se deterem nessas partes ou em elementos da máquina

proporcionando enquadramentos mais estéticos, gráficos e planos mais fechados, como os encontrados nos filmes de Walter Ruttmann e de Vertov. A intenção talvez tenha sido mesmo de apenas demonstrar a pujança econômica da cidade e o automóvel como parte desse contexto.

Ainda acerca do uso do automóvel nos filmes do Ciclo do Recife:

Tanto o automóvel, como a casa (palacete) indicam uma preocupação dos cineastas com os equipamentos da vida moderna que deveriam compor a nova representação. Eles eram tomados por empréstimo à burguesia local (a casa, na Avenida Rosa e Silva, pertencia à família Bandeira) e sinalizam um acordo de classes através do qual a sociedade periférica se prestava à encenação, não de si mesma, ou de como ela era, mas da própria utopia cosmopolita que alimentava (CUNHA FILHO, 2010, p. 114).

Os cineastas locais introduziam o automóvel e outros elementos representativos da modernidade nos filmes, alimentando uma espécie de utopia do progresso e do desenvolvimento econômico, restritos, no entanto, às classes dominantes. O tipo de automóvel que mais aparece é o conversível Ford de 1924. No período, já haviam muitos carros circulando na cidade sendo capturados, nos filmes, especialmente nas áreas mais antigas e centrais.

Nas imagens abaixo, pode-se ver a quantidade de carros estacionados na lateral de um armazém do porto (figura 247), posicionados em fila, que provavelmente pertenciam às autoridades locais e estavam na área portuária no dia da chegada do Navio *Gelria* para a celebração da grande novidade: os navios que agora podiam ser ancorados no Cais.

Figuras 246 a 248: Imagens de passeio de automóvel.

Figuras 249 e 250: Imagens de automóveis no Cais do Porto, ao lado de Armazéns e chegada das autoridades.



246



247



248



249



250

Figuras de 246 a 248 - Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

Figuras 249 e 250 - Fonte: Fotogramas do filmes *Veneza Americana*.

Desde aí, que a cultura do automóvel (predominante até hoje) passa a se expandir nas cidades. Urbanistas e projetistas modernos acreditavam que solucionariam os problemas da circulação criando mais vias para os autos e, assim, estariam resolvendo o maior problema das cidades.

Já os bondes constituíam-se como o meio de transporte público da época, e estão bem presentes nos filmes do Ciclo do Recife. Os trajetos de bondes dão-se tanto no centro da cidade, como no filme *Veneza Americana* (1924), no percurso centro-subúrbio ou em direção aos bairros mais distantes do centro da cidade. A Pernambuco Tramways, concessionária inglesa de transportes na região, cuidava do trajeto em direção ao bairro de Boa Viagem e fazia também outras linhas enquanto não se completavam as obras das demais avenidas.

Figuras de 251 a 259: Circulação de bondes no centro da cidade e ruas dos bairros.



251



252



253



254



255



256



257



258



259

Fonte: Fotogramas do filme
Veneza Americana.

Os bondes partiam do início da Avenida Marquês de Olinda, trafegavam por vários pontos do centro, cruzando as pontes Maurício de Nassau e da Boa Vista, e, no filme *A Filha do Advogado*, um dos personagens toma o bonde no sentido oposto ao fluxo da avenida. Calado também descreve este trecho do filme: “Ao se afastar cada vez mais do centro, a cidade apresentava-se mais calma, com áreas mais arborizadas, e os bondes trafegavam até a parada final no bairro da Várzea, destino afixado no corpo de um dos veículos” (CALADO, 2015, p.52).

Também não haviam muitas tomadas feitas a partir do interior dos bondes ou com a câmera acoplada aos mesmos, em geral, os filmavam de longe ou bem de perto. Os edifícios do entorno apareciam nos percursos por onde os bondes passavam, sendo, dessa forma, também registrados. Pareciam já ser bastante utilizados e o hábito de caminhar pelas ruas e pelas calçadas também, conforme os planos dos filmes demonstram. Entretanto, não há grande ênfase nos passos das pessoas e na pressa como no filme *Berlim Sinfonia*.

O trem, tão presente nos filmes sinfônicos, nos filmes de cidade europeus e nos *film-trains* da década de 1920, também não podia deixar de estar presente nos filmes do Ciclo do Recife. Há cenas onde o jornalista Lúcio sai de casa e aparece embarcando num trem, a locomotiva movimentando-se e a estação aparecendo ao fundo, além de cenas dos vagões lotados de gente.

Figuras de 260 a 261: Viagens de trem.



260



261

Fonte: Fotogramas do filme
A Filha do Advogado, 1926.

Já em *A Chegada do Jahú*, em que festeja-se a chegada de um hidroavião, há uma grande comoção e movimentação na cidade e no Cais do Porto, com uma grande quantidade de pessoas que queriam ver, provavelmente pela primeira vez, um tipo de aeroplano pousando nas águas do Rio Capibaribe. O filme inicia-se apresentando imagens de pessoas, vistas do alto de algum edifício da área portuária ou de algum navio e possui como temas centrais: a multidão, as máquinas em movimento (navios, hidroavião) e a cidade (vista do alto ou de baixo para cima, exibindo os novos edifícios ecléticos, a exemplo do edifício do *Diário de Pernambuco* e da Faculdade de Direito). Essas imagens também podem ser articuladas com a ideia de progresso e desenvolvimento.

Figuras de 262 a 264: Imagens no centro da cidade / automóveis e bondes.



Fonte: Fotogramas do filme
A Chegada do Jahú, 1927.

Além disso, o filme exalta os outros meios de transporte (bondes e automóveis), como eles circulavam nas ruas e como compartilhavam os mesmos espaços com as pessoas que caminhavam para todos os lados. Por terem uma velocidade baixa, a ocupação dos bondes nas ruas dava para ser, de fato, compartilhada com pessoas, sem, possivelmente, causar grandes acidentes.

Figuras 265 e 266: Imagens no centro da cidade / pessoas / movimento.



Fonte: Fotogramas do filme
A Chegada do Jahú, 1927.

O que não aparece nesse filme e nos demais *naturaes*, entretanto, é o uso de bicicletas, que já existiam nesse período e apareciam em algumas cenas dos filmes de cidade europeus, indicando que já haviam diferentes tipos modais para a circulação, que juntamente com a modalidade à pé, caracterizariam a vida nas cidades.

f) *Flânerie* ou arruar?

A *flânerie*¹¹¹ ou o *flâneur*¹¹² são considerados elementos representativos da modernidade. Conforme os escritos de Walter Benjamin sobre as cidades modernas, a *flânerie* está também vinculada ao mundo do consumo, na medida em que o *flâneur* transita pelas ruas cercadas de lojas e que se encanta pelas vitrines e mercadorias.

Pode ser mais vista especialmente quando pessoas caminham nas ruas do centro da cidade em áreas comerciais. Entretanto, foi pouco enfatizada nos filmes pernambucanos do período, haja vista as cenas que podem remeter a essa prática serem de planos mais gerais, abertos e com grande distanciamento focal, sem se deter em planos mais aproximados ou em vitrines, galerias ou atos de consumo. O que os filmes indicam é o que chamam não de *flânerie*, mas talvez de “arruar”, *footing* (que ocorre ao entardecer) ou apenas caminhar.

Nos filmes pernambucanos há cenas onde pôde-se ver os personagens, o jornalista (Lúcio) e o filho do advogado (Hélvecio), passeando pelo centro da cidade transitando nos espaços urbanos e perdendo-se no meio das outras pessoas. Movimento e impessoalidade destacam-se como características da vida urbana e da cidade moderna capturadas nessas cenas dos filmes.

Há cenas também de fachadas dos edifícios com seus toldos, pessoas subindo num bonde, além de todo o posteamento da rua (postes de ferro), pertencentes à infraestrutura

¹¹¹ Trata-se de um modo de circular e sentir a cidade, uma experiência sensorial e emocional, em que, a cada passo, novas descobertas e sentimentos veem à tona. Esta experiência, entretanto, segundo Benjamin, vincula-se ao fetiche pela mercadoria.

¹¹² Pessoa que anda a cidade, experimenta-a e observa as ruas, personagem evocado nos escritos de Baudelaire e de Walter Benjamin. A ideia do *flâneur* é referência para a compreensão de fenômenos urbanos e da modernidade.

urbana já implantada. Helvécio, o filho do advogado, um *bon vivant*, também passeia pela cidade a pé, pelas ruas desertas de algum bairro residencial, lembrando o Charles Chaplin.

Figuras de 267 a 272: Imagens de passeios na Rua / Flânerie.



267



268



269



270



271



272

Figuras 267 a 269 - Fonte: Fotogramas do filme *A Chegada do Jahu*.

Figuras 270 a 272 – Fonte: Fotogramas do filmes *A filha do Advogado*.

Sobre isto, Cunha Filho (2010) apontou que apesar de a revelação benjaminiana parecer distante do contexto do Recife, aqui, a *flânerie* era denominada, por Mário Sette, de “arruar”. Segundo Sette, que retratara o Recife do começo do século XX, seria mais cabível ao caso, tendo em vista existir desde sempre, a vontade de arruar pelas ruas da cidade. De acordo com suas palavras:

“Arruar! Ver apenas, não! Sentir a cidade”. Evocar seu passado, partilhar do seu presente, sonhar com o seu futuro. Encontrar interesse vivo numa fachada de azulejos, numas pedras de calçamento, num bico de telhado, num cocuruto de mirante, numa cara de transeunte, numa escadaria de igreja, numa jaqueira de muro, num interior de loja, num lampião de esquina [...] Arruar [...] Conhecer. Pisar e querer adivinhar os que já pisaram. Ser ao mesmo tempo a geração de agora e as gerações de outrora. Arruar [...] Passa-tempo e análise. Regalo dos olhos e entendimento dos espíritos. Arruar [...] Ver as ruas e penetrar-lhes a história. A história cronológica e social. A história pitoresca também [...] (SETTE, 1978, p. 8-9).

Nesse trecho, confirma-se que o ato de “arruar” está vinculado ao ato de sentir a cidade, de olhar seus detalhes e texturas, de reconhecer suas histórias, de pisar onde os já não vivos

também estiveram. Esse ato pode remeter ainda ao que sentem e vivenciam os cineastas quando ao utilizarem-se da câmera descobrem os espaços da cidade e da arquitetura.

Mais adiante, e ainda acerca do “arruar”, Sette (1948 [1978]) destacou:

Hoje, já não se sabe arruar direito anda-se, ou melhor, corre-se pelas ruas. Os meios de transporte não favorecem esse prazer dos antigos. O automóvel e o ônibus passam rápidos, indiferentes, ignorantes. Não importa o percurso; apenas o término. O rio, as árvores, o templo, a rua, a estrada, o sobrado, o tipo popular, a ponte, o nome local, que fiquem depressa para trás. Não se arrua mais. Chispa-se, voa-se... O bonde, que sempre consentia um vagar para esse prazer, hoje com a superlotação é um sacrifício (SETTE, 1948 [1978], p. 8-9).

Conforme o trecho acima, na década de 1940, Sette já alertava para o abandono do velho hábito de percorrer as ruas, de “arruar” ou de caminhar, de sentir a cidade numa vida menos acelerada que a que vivemos até hoje, ainda, nas grandes cidades. Destaca assim a importância desse hábito, tanto para as pessoas como para as cidades, o que representa tudo aquilo que almejamos nos dias atuais.

Nos filmes do Ciclo, esse aspecto fora bem presente e registrado, confirmando que no momento a cidade já podia ser percorrida, também e principalmente, à pé, especialmente, por já ter recebido obras de pavimentação e de construção de passeios públicos.

g) Edificações modernas: palacetes ecléticos, casarões neocoloniais e chalés

É certo que os filmes do Ciclo do Recife preferiram filmar os casarões burgueses ou palacetes que apontavam para um estilo de vida mais vinculado ao espírito moderno. Nos filmes é marcante a presença dos “palacetes”, que representam os locais para onde se mudaram as elites, que antes habitavam os sobrados do centro da cidade, na área central, bem como o novo modo de ocupação urbana que se deu ao longo das novas vias estruturais da cidade (cujo desenho remete a uma forma tentacular), a exemplo da Avenida Rosa e Silva.

Esse novo tipo de moradia, juntamente com os automóveis, os trens e os bondes também podem ser considerados símbolos da modernidade representados nos filmes, indicando a preocupação dos cineastas em expor elementos da vida moderna. Calado também confirmou: “Os filmes do Ciclo procuraram filmar mais os casarões que os sobrados, pois assim, apontava-se para um novo estilo de vida, mais articulado com o espírito da

modernidade. O sobrado deveria ser coisa do passado” (CALADO, 2015, p. 49). No lugar dos sobrados coloniais e das habitações coletivas insalubres situadas em vielas, surgiam os modernos edifícios ecléticos, especialmente nas áreas centrais, como o Bairro do Recife reformado, e nas novas espacialidades da cidade, sendo então ocupados tanto com escritórios, bancos, butiques e confeitarias, como com habitações.

Os cineastas do Ciclo do Recife desejavam, portanto, apresentar a modernidade, por isso escolhiam filmar os palacetes situados nas novas avenidas dos bairros dos Aflitos, Madalena e Derby, pertencentes à elite econômica local, proveniente de velhas oligarquias e do comércio, como afirma Cunha Filho:

O Recife era – e continuou sendo – o lugar de uma elite dicotômica [...] dois grupos díspares eram responsáveis pela elite urbana posterior a 1889: as velhas famílias rurais e os comerciantes e banqueiros citadinos, muitos dos quais de origem estrangeira. Essa nova classe alta levantava uma fachada de cosmopolitismo e de gentilidade. Assim como a gente de boa família do interior esforçava-se por importar maneiras do litoral, a elite do Recife, por sua vez, olhava para além da fronteira, para o Rio de Janeiro e a Europa (CUNHA FILHO, 2010, p. 65).

Essa elite, segundo Jota Soares (In: CUNHA FILHO, 2006, p. 40), fazia questão de cooperar com o cinema, oferecendo seus ricos patrimônios para a filmagem das cenas. Os diretores do Ciclo convenciam a elite recifense, sobretudo os comerciantes da cidade, não apenas a financiar filmes, mas também a ceder seus casarões/palacetes e, igualmente, a participar das produções, geralmente, como figurantes.

Em *A Filha do Advogado* (1926), parte considerável da trama passava-se nas residências dos personagens da alta sociedade recifense, em modernas casas chamadas, à época, de “palacetes”¹¹³. O palacete para onde a filha e a mãe se mudaram acredita-se pertencer a Terezita Bandeira¹¹⁴. Pode-se dizer ainda que, dos filmes do Ciclo do Recife, *A Filha do Advogado* se tornou um dos filmes que melhor encenam o modo de vida moderno, burguês, em que se mescla modernidade, conservadorismo e tradição.

¹¹³ Segundo Jota Soares (In: CUNHA FILHO, 2006, p. 41), várias famílias da cidade emprestaram suas casas e automóveis para os diretores dos filmes do Ciclo do Recife: “Incontáveis foram os palacetes cedidos às empresas de cinema da capital pernambucana para as diversas cenas a serem feitas em ambientes abastados, podendo ser citadas as ricas vivendas das famílias Dr. Eduardo Wanderley, Álvaro da Silva Oliveira, Santos Moreira, em Olinda, Pereira da Silva, Melinho, Barreto Costa, Amelinha Brito, Guedes Pereira e muitas outras, inclusive aquele do filme *A Filha do advogado*”. Um registro especial deve ser feito ao Palacete Azul, do Jockey Club de Pernambuco.

¹¹⁴ Esposa de Herculano Bandeira.

O filme também deixa evidente a substituição do casario do Bairro do Recife por edifícios novos, ecléticos, de maior porte, que ocuparam o lugar dos antigos sobrados. Assim, fica registrado que a “cultura da demolição” por ali passara, sendo mais presente nessas primeiras décadas do século XX. Estas cenas eram bem vistas, e constituíam-se como um caminho para se construir uma cidade moderna.

Em *Veneza Americana*, quando registra-se o “passeio” realizado pelas autoridades (Sérgio Loreto e sua comitiva) à Avenida Beira-Mar, revela-se que havia pouquíssima habitação ao longo da mesma, ainda repleta de coqueirais na parte dos terrenos que logo mais seriam ocupados por casas e chalés de veraneio da população mais rica da cidade, inclusive por parentes e amigos do então governador, como denunciou o seu opositor Manoel Borba.

Já em *As Grandezas de Pernambuco*, a temática de exibição da área portuária (farol, proteção do cais, diques, quebra-mar, molhe, o mar e as belezas naturais), também encontrada em *Veneza Americana* e em outros filmes do Ciclo, ainda persiste, mas, por outro lado, apresentam-se outras áreas construídas da cidade, com casarões neocoloniais e o Matadouro de Peixinhos – este último um moderno matadouro inaugurado alguns anos antes. O diferencial desse filme são as tomadas na área do Sítio Histórico de Olinda, apresentando as igrejas e o casario, além das ruas e ladeiras.

De modo geral, a arquitetura dessas novas edificações foi enquadrada, nos filmes, ou de longe ou de muito perto, capturando toda a fachada ou em *closes* apresentando detalhes da arquitetura, elementos em argamassa ou revestimentos, ou ainda janelas e os personagens no seu interior avistando a paisagem ou a rua. Não há percursos pelos ambientes registrando interiores das edificações, restringindo-se a tomada à um único espaço (sala, quarto ou terraço). A chegada às casas, à pé ou de automóvel, também revelam os portões em ferro e os muros já existentes.

Os palacetes ou casarões podiam ser considerados espaços arquitetônicos modernos, mais salubres e higienizados, pois já eram soltos no lote, permitindo uma melhor aeração e ventilação, mas não ainda considerados modernistas (termo que vem a ser empregado após o advento dos CIAMs¹¹⁵).

Figuras 273 e 274: Palacetes /Casarões.

¹¹⁵ Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.



273



274

Fonte: Fotogramas do filme *As Grandezas de Pernambuco*, 1925.

A edificação tipo “chalé” apareceu no filme *A Filha do Advogado*. Localizado em Socorro (Jaboatão dos Guararapes), era o local onde a filha do advogado morava com a mãe. A casa no campo tem arquitetura de chalé com frontão triangular e alpendres laterais, lambrequins nas bordas dos telhados e uma escadaria de pedra ao centro da fachada, e ficava num patamar mais elevado que o chão. Havia ainda uma área descampada em frente e árvores ao fundo. Algumas cenas são gravadas no interior do chalé (sala de visitas), com mobiliário da época em madeira.

Figuras de 275 a 279: Chalé em Socorro.



275



276



277



278



279

Fonte: Fotogramas do filme *A Filha do Advogado*, 1926.

As imagens de casas, palacetes e chalés em áreas mais afastadas e ruas tranquilas da cidade, bem como dos interiores dos mesmos, contrapõem-se às das edificações em ruas movimentadas do centro da cidade.

Além desses tipos de moradia, registram-se algumas exceções, que se diferenciam bastante das casas da cidade: as casas do litoral e as do campo. Eram casas térreas e mais simples, com terraços e afastadas das demais ocupações, a exemplo das encontradas no filme *Aitaré da Praia* e nos demais filmes de enredo locados fora do Recife.

Na pequena vila onde moravam os personagens do filme, as casas eram espaçadamente localizadas entre os coqueirais. Casas de taipa (pintadas a cal branca, com telhado em telhas cerâmicas de capa e canal, ou cobertas de palha como uma choupana), ou ainda casas com paredes de vedação, portas e coberta em palhas de coqueiro trançadas e aparentes, dispostas em camadas horizontais são os tipos de moradia predominantes no litoral nordestino no período. Na verdade, até hoje esse tipo de moradia ainda pode ser encontrado nas praias, especialmente em áreas mais remotas.

Ainda nesse filme, o hábito de estar em terraços e de receber as visitas nesse espaço também apareceu. Os terraços, com suas cadeiras de balanço em madeira, alimentavam as conversas, eram os locais onde as narrativas dos filmes mais se desenvolvem.

Os filmes do Ciclo do Recife, portanto, expõem tanto os tipos de arquitetura moderna, como a tradicional ou vernacular, e os modos de morar no Pernambuco da década de 1920.

h) Sociabilidades (diversões, festas, praia...)

O século XX, com as transformações urbanas que possibilitaram a iluminação das ruas, as novas formas de locomoção e de comunicação, trouxe também para a sociedade mais opções de saídas e de diversões, que não existiam tanto em épocas anteriores. Assim, consolidar-se-iam alguns modos de lazer como os espetáculos em teatros, nos cinemas, os passeios a pé pela cidade, os parques de diversões etc.

Silva (2010, p. 92) afirmou que já havia na cidade do Recife, no período estudado, o gosto pelo futebol, pela frequência às praias e pelo banho de mar, as regatas no Rio Capibaribe, o carnaval, o hipismo, o golfe e o críquete como formas de diversão e de prazer. Todas estas novas formas de lazer contrastavam com as formas de 10-15 anos antes. Havia ainda um encantamento dos recifenses pelos piqueniques nos locais mais amenos, como no

bairro de Dois Irmãos, os passeios de automóvel nos arredores da cidade, caminhadas a pé ao entardecer (o *footing*), e os esportes (hipismo, remo, boxe, tênis e natação).

Entretanto, nos filmes do Ciclo, é possível apenas ver as festas em clubes, onde, por exemplo, o personagem Helvécio se diverte com mulheres, as caminhadas a pé feitas pelos personagens principais, o parque de diversões no filme *Veneza Americana*, e o lazer diurno nas praias, com cenas de banho de mar em *Veneza Americana* e *As Grandezas de Pernambuco* – como já visto, nesse período já era liberado o banho de mar nas praias da cidade. Diferenciando-se, portanto, dos filmes europeus que enfatizaram bastante a vida noturna e as diversas modalidades de esportes.

O divertimento e a frequência em bailes e clubes, em geral, eram privilégios da alta sociedade, e constam em planos do filme *A Filha do Advogado*, por exemplo, na cena em que o filho aparece dançando com mulheres em uma festa e ainda chega embriagado à casa da noiva. A vida cultural da elite local dava-se, principalmente, na frequência de espaços privados para diversão como os clubes.

Figura 280: Baile / festa no Clube Pernambucano.



280

Fonte: Fotogramas do filme
A Filha do Advogado, 1926.

Essas cenas contrapõem-se às ligadas à religião, a exemplo da que as moças saem da missa, na Igreja da Soledade (Matriz da Boa Vista), e caminham em direção à casa. Assim, registra-se o modo de vida e comportamento dessa época e os privilégios que os homens tinham de poder se divertir à noite em festas com mulheres, enquanto as “moças de família” quase não saíam e frequentavam igrejas. Ainda sobre essa cena:

A Filha do Advogado também pagou o seu tributo ao catolicismo mais conservador, ao realizar um paralelismo narrativo entre a tentativa de estupro e o assassinato do personagem Helvécio e uma missa dominical, frequentada pela sua vítima (CUNHA FILHO, 2010, p. 71)

Mais um hábito de convívio social, tanto urbano como rural, e que aparece tanto nesse filme como em outros do Ciclo, é o de sentar-se em terraços para conversar, para receber visitas ou apenas para ler jornal. Os terraços eram espaços das moradias dos mais agradáveis, ventilados e bem iluminados. Nesse filme há imagens da filha sentada no terraço em cadeira de palha, além de passeios pelo jardim, em frente à casa (palacete), repleto de roseiras, bancos de madeira e um caramanchão, bem comum em jardins antigos.

Figuras 281 e 282: Imagens no jardim de um palacete.



281



282

Fonte: Fotogramas do filme
A Filha do Advogado, 1926.

Por fim, o banho de mar que corresponde à uma nova e saudável prática e um hábito das cidades litorâneas, inseria-se nas representações visuais da década de 1920, no Recife. Nos filmes do Ciclo, há cenas de paisagem dos arrecifes e das ondas do mar, em planos mais lentos e contemplativos.

Figura 283: Imagens do banho de mar na Praia de Boa Viagem.



283

Fonte: Fotograma do filme *Veneza Americana*, 1924.

i) O cinema, as artes plásticas e a literatura

Em geral, os filmes do Ciclo do Recife não apresentaram planos em que se podia perceber uma preocupação maior com questões de estética, composições gráficas ou enquadramentos mais próximos dos encontrados na pintura ou na fotografia moderna europeia. Nesse ponto, deixou-se muito a desejar, especialmente ao compararmos os planos dos filmes do Ciclo do Recife com alguns dos filmes de cidades europeias e da União Soviética, do período, consideravelmente mais gráficos, estéticos e dinâmicos.

O que se pode dizer acerca do tema é que alguns planos dos filmes do Ciclo (*Aitaré da praia*, e *A Filha do Advogado*, por exemplo) apresentaram desenhos ou pinturas (cenas de coqueiros, mar, jangadas e casas de veraneio) que remetiam ao regionalismo modernista e à pintura de alguns artistas locais¹¹⁶.

Outros artistas, como o pintor Teles Júnior, um paisagista muito apreciado no Recife da década de 1920, pode ter influenciado os produtores dos filmes do Ciclo, tendo em vista encontrarmos planos que destacam coqueirais no cenário, muito utilizados nas suas pinturas. No período também atuavam como artistas: Walfrido Mauricéia, Frederico Ramos, Henrique Elliot, Luís da Costa, Murilo Lagreca, Álvaro Amorim, Baltazar da Câmara, além de Mário Nunes e os irmãos Vicente e Joaquim do Rego Monteiro.

¹¹⁶ Conforme afirma Cunha Filho (2010, p. 116): “algumas pinturas de Mário Nunes podem ser comparadas a enquadramentos de *Aitaré da Praia*. O estilo de Mário Nunes é modelo para planos do Ciclo do Recife”.

Entretanto, segundo Cunha Filho, Ademar Tavares e Mário Nunes foram as principais referências estéticas e literárias, da poesia e da pintura, respectivamente, mais acessíveis aos realizadores do Ciclo do Recife (CUNHA FILHO, 2010, p. 118). Já Araújo (2012) cita ainda Mílciades Barbosa, e Medeiros e Albuquerque, o escritor cearense José de Alencar e o francês Victor Hugo. Para a autora, a literatura aparece como uma ferramenta precisa para fortalecer a representação do litoral para um público urbano (ARAÚJO, 2013, p. 15).

Figuras de 284 a 286: Pinturas.



284



285



286

Fonte: Fotogramas dos filmes *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado*.

5.1.2 Ausências

Se nas pinturas e desenhos, ou na iconografia fotográfica do Recife, anteriores e da década de 1920, podiam ser observados diversos registros de sobrados altos e estreitos e de espaços urbanos mais antigos, do período colonial, como os largos e pátios, nos filmes do Ciclo eles foram menos presentes, mesmo ainda fazendo intensamente parte da vida urbana.

Figuras 287 e 288: Desenhos do álbum de Luís Schlappriz - Pátio e o Largo da Boa Vista. Meados do século XIX.



Fonte: DUARTE, 2014.

Equipamentos urbanos como creches, escolas, hospitais, praças e parques (com exceção da Praça Adolfo Cirne) e equipamentos para o esporte, que já se constituíam como parte de uma nova forma de vida na cidade (como pôde ser visto no capítulo 2), também são pouco presentes nos filmes do Ciclo.

Com relação às questões sociais, observa-se que não houveram referências aos conflitos no espaço urbano, apesar das greves e do ativo movimento operário já existente em Pernambuco, conforme descrito na contextualização da cidade na década de 1920. Nem mesmo as moradias da classe mais pobre, na cidade do Recife, já tão presentes e espalhadas nas várzeas do Capibaribe e em diversos locais da cidade, apareceram nos filmes do Ciclo.

Os mocambos eram “discriminados”, e não interessava aos governantes, que contratavam os cinegrafistas para filmar os *naturaes*, a exposição dos mesmos. Provavelmente, não queriam que a pobreza fosse enfatizada nos filmes, pois poderia repulsar ou deixar de atrair possíveis novos moradores, investidores e visitantes à cidade. Também são poucos os miseráveis, negros ou mulatos destacados nas narrativas dos filmes, mesmo sendo a maioria da população.

Como visto, os realizadores do Ciclo do Recife, especialmente dos *naturaes*, faziam o papel de interlocutores entre o cinema e a gestão pública, compactuando entre si a imagem que queriam passar da cidade, quando na realidade a situação era ainda mais complexa.

Outro aspecto é o relacionado à violência urbana. Mesmo existindo um cenário de criminalidade ligada a conflitos políticos (levantes militares, assassinatos, confrontos entre grupos rivais), também já presentes em Pernambuco na década de 1920, esse tipo de violência fica ausente nos filmes, restringindo-se ao caso do estupro contra a filha do advogado e à luta entre bandidos e mocinhos nos filmes de enredo.

No que tange à geografia da cidade, sabe-se que o Recife possui uma forte origem fisiográfica devido ao seu sítio natural e a sua gênese como área portuária e uma configuração aquática, vascularizada e perenizada pelos rios Capibaribe e Beberibe. É uma cidade entre águas (de mar e de rio), mangues, ilhas, viveiros e alagados, maciços vegetais remanescentes da Mata Atlântica e morros em suas porções norte, oeste e sudeste, que a delineiam e a delimitam. Pode-se dizer, ainda, que a cidade do Recife se compõe de quatro unidades

ambientais ou unidades de paisagem: o ambiente litorâneo, o da planície, o do baixo estuário e o dos morros¹¹⁷.

A água é a “protagonista” da paisagem recifense¹¹⁸, assim como a extensa linha de arrecifes que separa a cidade do mar, fator preponderante na formação natural da cidade. É, entretanto, capturada nos filmes como parte de um percurso natural, favorável ao deslocamento de embarcações. Água parada, lagoas e mangues eram mal vistos.

Assim, ao conhecer-se um pouco melhor a geografia da cidade, conclui-se que os filmes do Ciclo do Recife se detiveram ou privilegiaram apenas a região do baixo estuário, correspondente à linha de arrecifes e do porto, e parte do ambiente da planície, onde se desenvolveram a cidade tradicional e a cidade moderna. Exclui e, portanto, torna ausentes as áreas mais afastadas de colinas e morros já existentes e que, possivelmente, eram de mais difícil acesso, além de, provavelmente, já se constituírem como locais de moradia para pessoas de baixa renda, que também não foram privilegiadas na visão dos cinegrafistas e dos gestores locais.

Nesse sentido, outros filmes, especialmente do cinema moderno e do cinema contemporâneo, tanto do Recife como de outros países e de outras cidades brasileiras, diferenciaram-se bastante desse tipo de produção da década de 1920 (especialmente dos *naturaes* ou “filmes de cavação”), pois vieram, de modo geral, para denunciar as condições sociais, os problemas e os conflitos existentes no meio urbano e não apenas para exibir as belezas, os ganhos e conquistas, as obras e os progressos obtidos articulados a um programa modernizante.

5.2 Uma primeira cartografia de Cidade e Cinema

¹¹⁷ O ambiente litorâneo se refere à estreita faixa de areia que corresponde à orla marítima, com menos de 9 km de extensão ao longo da costa. Situa-se entre o mar, o canal de Setúbal e os manguezais do baixo estuário. O ambiente do baixo estuário é “aquele onde ocorrem as trocas de águas doces e salgadas, provenientes dos rios e do mar, no qual florescem os vastos manguezais, com maciços vegetais de mangue-vermelho, mangue branco e siriúba, dentre outras espécies”. E, por fim, o ambiente de morros do Recife apresenta “fisionomia e altura variando entre 50 e 80 metros, ocupa mais de 58% de seu território, estende-se desde o norte, e tem formação em escudo cristalino”. As terras baixas são protegidas por muralhas de arrecifes, proporcionando a existência de um porto natural, e, ao interior da planície, nasce e se espraia a cidade do Recife (VERAS *et al.*, 2017, p. 46).

¹¹⁸ No Recife, o que não é água foi água ou lembra água [...] água do mar que cobriu em época remotíssima, água dos rios que a cortam e recortam [...] água subterrânea [...] água dos pântanos que a vegetação dos mangues ensombra e oculta, água do mar que não capitula diante dos recifes [...] (VERAS *et al.*, 2017, p. 38-39).

As representações gráficas e visuais das cidades podem se enquadrar tanto nos estudos da história urbana, na geografia cultural como, principalmente, nos estudos e nas análises fílmicas conforme aponta Mennel (2008, p. 15). A autora indicou que dentro da análise fílmica há algumas categorias como: topografias, lugares, locais e localizações, ou seja, categorias também trabalhadas pelas disciplinas que abordam a cidade, pela geografia e pela cartografia. O mapeamento¹¹⁹ das imagens do cinema também foi apontado por Bruno (2008), como destacamos no capítulo 1.

Por cartografia, entende-se que se trata de um conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que, tem por base os resultados de observações diretas ou da análise de documentação, voltando-se mais especificamente para a elaboração e utilização de mapas, cartas e outras formas de expressão ou representação de objetos, elementos, fenômenos e ambientes físicos e socioeconômicos. Sobre esta arte de elaborar e utilizar-se da cartografia e conseqüentemente de mapas, e a relação com a arte cinematográfica, Harper afirma:

Fazer mapas é análogo ao empreendimento cinematográfico, onde o esforço comum e a visão singular muitas vezes encontram-se. O papel do diretor de cinema pode ser visto como similar ao papel da pessoa que faz um mapa. Tanto os mapas como os filmes situam o público, ideologicamente e geograficamente (HARPER, 2010, p.?)

Até o presente momento, neste trabalho, dedicamos-nos às observações diretas de fotogramas, de planos e sequências dos filmes, bem como de documentos e estudos teóricos. Agora, no entanto, destina-se um espaço à observação mais direta dos mapas, tanto os que representam as transformações urbanas e obras de infraestrutura do período, como os de localização das locações cinematográficas ou espaços da cidade escolhidos pelos cinegrafistas do Ciclo do Recife.

Diante do exposto, inicia-se então a construção de um mapa da cidade do Recife no cinema (a princípio, no recorte temporal deste trabalho), registrando os lugares capturados

¹¹⁹ Acerca da arte do mapeamento articulando o cinema e as cidades, vale destacar um exemplo contemporâneo e recente de utilização de mapas e tecnologia: o *site* da internet e aplicativo “Cinemacity”, onde cidades já mapeadas, como Paris, têm seus espaços urbanos associados e vinculados aos filmes já produzidos na cidade. À medida que se localiza um espaço da cidade, podem-se visualizar trechos de filmes. Assim, tanto as cidades como o cinema podem tornar-se mais conhecidos e acessíveis a todos. <http://cinemacity.arte.tv/en/>
<https://www.facebook.com/cinemacityparis/>
<http://www.eurisy.org/good-practice-cinemacity-bringing-the-cinema-into-the-streets-using-satellite-navigation>

pelos filmes do Ciclo do Recife que geraram ou despertaram emoções em tantas pessoas, complementando o “mapa emocional” (que não é somente um mapa físico, conforme o exposto por Bruno, 2008) criado pelos cineastas para representar a cidade.

Mesmo que certos lugares representados nos filmes da década de 1920 em Pernambuco não existam mais, e que esses filmes não sejam mais tão vistos hoje como os da produção contemporânea, ficará aqui um registro e um início da construção de uma cartografia da cidade do Recife no cinema e do cinema na cidade.

Para esta etapa, de construção do mapa das locações, ou “literalmente” e não apenas metaforicamente, de uma cartografia do cinema, foram consideradas todas as áreas e locações na cidade do Recife que serviram de base para a captura de imagens para os filmes, e identificadas a partir de uma minuciosa observação de planos e sequências, sendo reconhecidos praticamente todos os lugares escolhidos pelos cinegrafistas e produtores dos filmes do Ciclo (com algumas exceções, em que não foi possível reconhecê-los devido às transformações pelas quais a cidade passou nas décadas seguintes).

5.2.1 Locações dos filmes do Ciclo do Recife

Os textos abaixo correspondem aos espaços da cidade/locações escolhidos pelos diretores do Ciclo do Recife. A numeração segue a ordem das sequências e indica as localidades, ficando, portanto, visíveis aquelas que se repetem em cada filme. Esta numeração é destacada no mapa das locações (ver anexo II).

a) *Veneza Americiana* (1922): (1) *Diário da Noite* (2) Dique de pedras e quebra-mar (nas proximidades do Cais do Porto e Armazéns) (3) Farol e trilhos (4) Cais do Porto (nas proximidades da Torre Malakoff e do Edifício das Docas) (5) Instalações do Navio Gelria (6) Linha férrea (lateral dos armazéns) (7) Av. Beira-Mar (calçadão, estrada e trilhos) (8) Pedreira na Zona da Mata (9) Armazéns do Porto (1, 2, 9 e 10) (10) Interior de um Armazém (11) Praia de Boa Viagem (mar, areal e arrecifes) (12) Avenida de Ligação – Pina (13) Ponte do Pina (14) Avenida do Entroncamento (15) Ruas do centro comercial do Recife (16) Ponte da Boa Vista (17) Praça Rio Branco e edifícios ecléticos – Bairro do Recife (18) Avenidas Rio Branco e Marquês de Olinda (19) Ponte giratória (20) Cais de Santa Rita (21) Ponte Velha (22) Parque de diversões – área em frente ao Quartel (23) Quartel da Polícia no Derby.

b) *As Grandezas de Pernambuco* (1925): (24) Avenida Archimedes de Oliveira (2) Dique de pedras e quebra-mar (nas proximidades do Cais do Porto e Armazéns) (25) Matadouro de Peixinhos (26) Armazéns e Docas do Porto (27) Sítio Histórico de Olinda (28) Igreja do Amparo (11) Praia de Boa Viagem (mar, areal e arrecifes).

c) *Recife na Confederação do Equador* (1924): (2) Dique de pedras e quebra-mar (nas proximidades do Cais do Porto e Armazéns) (11) Praia de Boa Viagem (mar, areal e arrecifes) (29) Largo das Cinco Pontas (30) Palácio do Governo.

d) *A chegada do Jahú ao Recife* (1927): (31) Rio Capibaribe – imediações do Marco Zero; (4) Cais do Porto (nas proximidades da Torre Malakoff e do Edifício das Docas); (15) Ruas do centro comercial do Recife (32) Sobrados e Edifício do *Diário de Pernambuco* (17) Praça Rio Branco e edifícios ecléticos – Bairro do Recife (18) Avenidas Rio Branco e Marquês de Olinda (33) Faculdade de Direito e Praça Adolfo Cirne (34) Navios e embarcações (na área em frente ao Cais do Porto) (35) Ponte Maurício de Nassau.

e) *A Filha do Advogado* (1926): (36) Sobrados e edifícios ecléticos do Bairro do Recife (16) Ponte da Boa Vista (37) Sobrados, igrejas do Bairro de São José e Basílica da Penha (38) Rua Nova (39) Rua da Imperatriz (40) Rua da Aurora (41) Palacete na Av. Rosa e Silva-Aflitos (42) Chalé em Socorro (4) Cais do Porto (nas proximidades da Torre Malakoff e do Edifício das Docas) (43) Interior do navio (17) Praça Rio Branco e edifícios ecléticos – Bairro do Recife (44) Linha Férrea Sul e Estação Socorro (45) Estação Central do Recife (46) Clube Internacional (47) Igreja da Soledade (48) The Western Telegraph Company (49) Casa de Detenção do Recife (50) Palace Hotel (51) Cais José Mariano.

f) *Aitaré da Praia* (1925): (15) Ruas do centro comercial do Recife (52) Mar, arrecifes e coqueirais, casas e vila de pescadores (Praia de Piedade) (53) Ladeira de Olinda (54) Villa Retiro – Recife (Palacete) (38) Rua Nova (39) Rua da Imperatriz (41) Palacete na Av. Rosa e Silva-Aflitos.

5.2.2 O Mapa das Locações

O que se pôde observar, logo de início, ao analisar o mapa das locações do cinema pernambucano na década de 1920 foi que, ao localizarmos os espaços escolhidos pelos cinegrafistas no mapa da cidade do Recife em 1932 (um ano após o término do Ciclo do Recife e período posterior às intervenções da gestão de Sérgio Loreto, portanto, apresenta todas as obras, edifícios, praças e demais locais e intervenções referentes ao recorte temporal escolhido), muitos deles se repetem entre os filmes. Dentre eles estão: (1) o Cais do Porto e (2) o Quebra-mar de pedras e arrecifes (as locações mais repetidas) e (3) os Armazéns e edifícios do Bairro do Recife, que estão presentes nos filmes: *Veneza Americana*, *As Grandezas de Pernambuco*, *Recife na Confederação do Equador*, *A Chegada do Jahú* e *A Filha do Advogado*.

Mais adiante, observou-se também que as áreas centrais da cidade — o Bairro do Recife, o Bairro de Santo Antônio e o Bairro da Boa Vista — contêm um grande número de locações, ficando os bairros mais afastados, como Derby, Madalena e Aflitos, com um número mais reduzido, e o Bairro de Boa Viagem, a praia e a nova Avenida Beira-Mar sendo apresentados apenas nos filmes *naturaes* (*Veneza Americana*, *As Grandezas de Pernambuco*, *Recife na Confederação do Equador*, *A Chegada do Jahú*), ficando excluído nos filmes de enredo.

Estes últimos (os de enredo), com exceção do filme *A Filha do Advogado*, têm pouquíssimas locações na cidade do Recife, sendo os planos em que a cidade aparece, de modo geral, mais restritos ao início dos filmes ou ao final, como uma forma de situar um pouco a localização da história fílmica, ou porque a cidade é referenciada em algum momento do filme, ou ainda aparecem apenas quando há migração campo-cidade ou litoral-cidade, como ocorre em *Aitaré da praia*.

Ainda no filme *A Filha do Advogado*, a cidade apresentada é mais especificamente a “cidade-colonial” com igrejas, sobrados e casarios e a “cidade-moderna”, de palacetes, chalés e novas avenidas e novos bairros. A cidade portuária é mais intensamente representada nos filmes *naturaes*. Assim, ora a cidade era colonial ou tradicional e provinciana, ora era moderna.

No que se refere ao número de locações na cidade, percebeu-se que é muito mais elevado nos filmes *Veneza Americana* e no filme *A Filha do Advogado*, filmes de longa duração, portanto, perfeitamente compreensível.

Acerca dos elementos e dos espaços urbanos da cidade no cinema, registrou-se que as “pontes do Recife” estão bem presentes, especialmente, nesses dois principais filmes citados

acima — a Ponte de ferro da Boa Vista, a Ponte Maurício de Nassau e a Ponte Giratória (em funcionamento!) — e o Cais do Porto, o Cais de Santa Rita e o Cais José Mariano os únicos apresentados.

Outro espaço, que se configura como um “espaço aberto” ou “largo” da cidade é o “Largo das Cinco Pontas”, presente no filme *Recife no Centenário da Confederação do Equador*, entretanto, foi capturado apenas por partes, não demonstrando-se o todo, e os filmes que mais exibem os edifícios públicos ou de uso público da cidade (a Casa de Detenção, o Palace Hotel, e a Estação Central) e as igrejas (da Matriz da Boa Vista, Igreja da Soledade, a Basílica da Penha) são também *A Filha do Advogado* e *Veneza Americana*, que exhibe ainda: o edifício do *Diário de Pernambuco*, o Mercado da Madalena, o Matadouro de Peixinhos, o Quartel do Derby, os edifícios do entorno do Marco Zero e os Armazéns do Porto. O Sítio Histórico de Olinda está presente, unicamente, no filme *As grandezas de Pernambuco*.

Já as principais ruas do comércio da área central da cidade, as Ruas Novas e a Rua da Imperatriz, foram as mais fáceis de serem reconhecidas, ficando as demais ruas (com exceção de algumas avenidas), que surgem nos filmes, sem condições de se reconhecer, tendo em vista que atualmente, se encontram bastante modificadas, com novas habitações e edifícios de alto gabarito.

As Avenidas da Ligação, do Entroncamento e as novas avenidas do Bairro do Recife também são capturadas, complementando o conjunto demonstrativo das obras de modernização da cidade empreendidas na gestão do governador Sérgio Loreto e no período imediatamente anterior, respectivamente. Mesmo tendo sido abertas num momento antecedente, as novas avenidas do bairro portuário complementam e representam a modernidade da cidade, constituindo-se também como fundamentais para permitir os novos deslocamentos no sentido porto-centro-subúrbio.

Registra-se aqui também a análise dos principais pontos¹²⁰, que localizam as obras de infraestrutura (pontos em azul – mapa 1), os pontos capturados nos filmes / as locações (pontos em magenta – mapa 2), e a interface entre os dois mapas e tipos - o mapa de cruzamento (mapa 3)¹²¹, que aponta para poucas interseções (pontos azuis sobrepostos aos

¹²⁰ Vale destacar que esses pontos localizados ainda não foram georeferenciados, e que foram pontuados de modo o mais aproximado possível. Algumas ruas, inclusive, foram locadas no seu ponto central.

¹²¹ Esses mapas encontram-se ampliados e mais detalhados no Anexo II desta dissertação.

pontos magentas), mas muitos deles estão bastante próximos indicando que as preferências dos cineastas também coincidem com as dos gestores e as obras empreendidas.

Os pontos em magenta, ou seja, as locações, estão mais concentradas na área portuária, de fato, e no Bairro do Recife, Santo Antônio, São José e Boa Vista, e encontram-se pulverizadas nas novas áreas de expansão da cidade - os novos bairros. Já os pontos em azul, que caracterizam-se como as obras de infraestrutura, estão bem mais espalhados pela planície da cidade, sem se concentrar tanto em determinado bairro, o que indica que o processo de modernização foi bastante amplo, e que o cinema registrou apenas parte desse processo. Ainda no Porto, as locações concentram-se tanto no quebra-mar de pedras como no Cais, e alguns pontos também localizam-se nas pontes, tanto no meio como nas partes iniciais ou finais.

Vale destacar ainda que, os deslocamentos dos cinegrafistas/cineastas do Ciclo do Recife, percebidos também pelos diversos pontos escolhidos e espalhados pela cidade, registrados no mapa das locações, também foram possibilitados e viáveis graças às obras empreendidas na cidade, o que tornava mais fácil e rápido os percursos a serem feitos para se chegar aos locais onde seriam gravadas as cenas.

Por fim, podemos afirmar que, de modo geral, a “cidade-porto” é a que mais caracteriza a cidade do Recife, também no cinema da década de 1920, tendo em vista que, nas representações visuais anteriores como pinturas, litografias e fotografias, o porto também era uma imagem constante e recorrente, e uma das principais locações, como confirma Duarte (2014) em *A paisagem urbana nas representações imagéticas do Recife do século XIX*.

Neste capítulo, registrou-se, especialmente, as presenças e as ausências de temas e situações, aspectos e elementos urbanos e da modernidade da cidade do Recife no período, que foram expostos ou não nos filmes do Ciclo do Recife, o que reflete o paradigma de uma época.

Sabe-se que o cinema não tem a obrigação de representar ou apresentar tudo o que é real ou o que se vive na sociedade e nas cidades. Entretanto, achou-se relevante deixar clara e evidente quais eram as intenções dos realizadores da época que, de fato, coincidem com o que os gestores públicos também queriam apresentar da imagem da cidade.

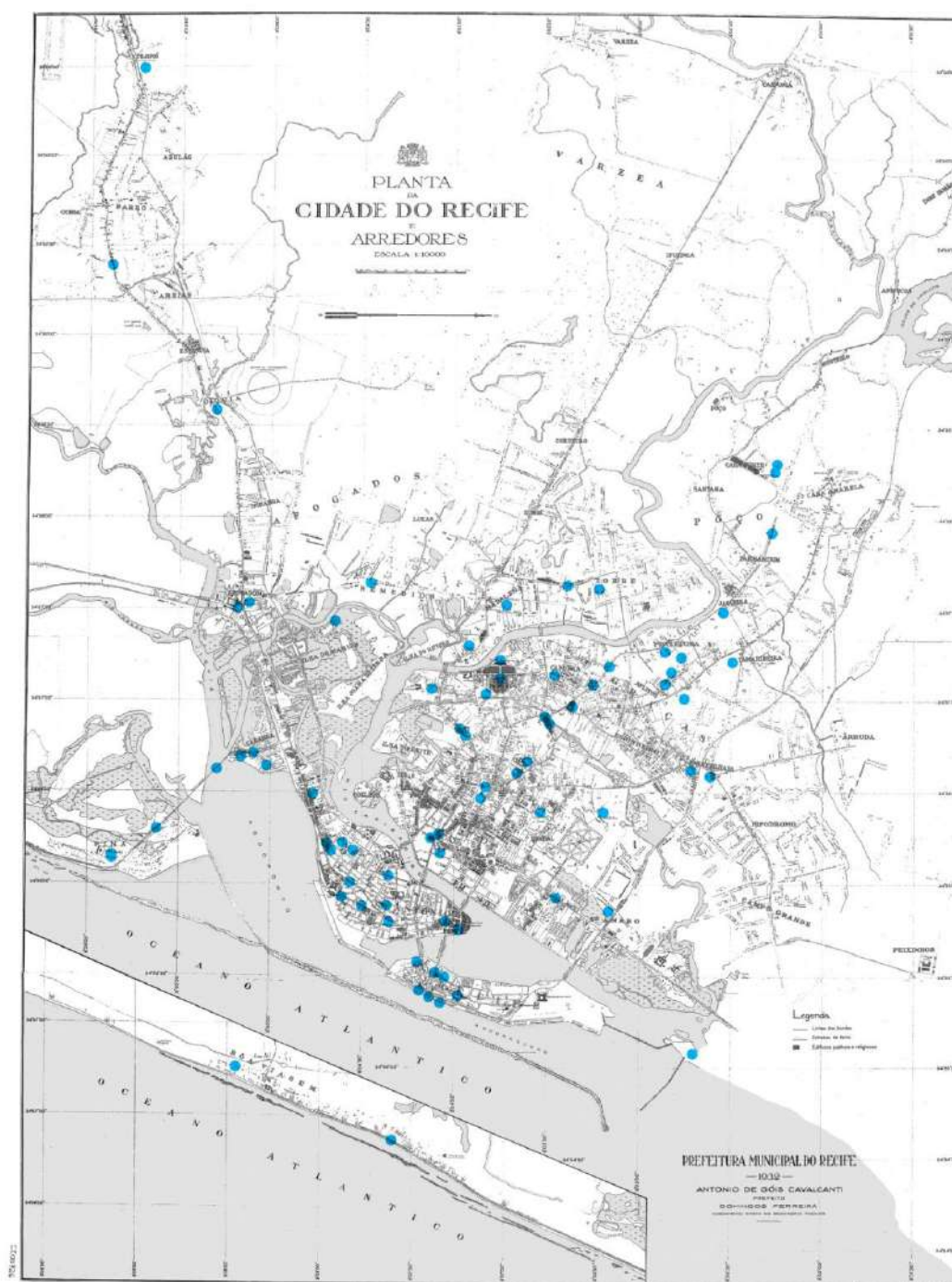
A vida urbana e social do Recife na década de 1920 é bem enfatizada e documentada nos filmes analisados, bem como a cidade em parte de seu conjunto de fatos históricos, suas ruas modernas e as novas edificações. Vale ressaltar também que outros filmes do Ciclo, não incluídos no recorte deste trabalho, também registraram a vida no campo e os engenhos de açúcar de Pernambuco.

Também, a cidade do Recife apresentada nos filmes para os idealizadores e para os gestores da época, podia ser considerada “moderna”, entretanto, ao visualizarmos as cidades apresentadas nos filmes sinfônicos ou filmes de cidade europeus e soviéticos, essa cidade que eles nos apresentam ainda estava um tanto distante das demais, apesar de serem reconhecíveis alguns dos aspectos relacionados, pelos teóricos no capítulo 1, para as cidades modernas como: movimentos, fluxos, diferentes meios de transporte, flânerie e as diversões urbanas.

Sobre o trabalho de registro e mapeamento das locações/espacos urbanos capturados nos filmes do Ciclo do Recife, vale novamente destacar que constituiu-se como um primeiro momento da construção de um mapa maior, uma cartografia, de fato, cinematográfica, histórica e afetiva do cinema pernambucano e sua relação com a cidade, que pode ser empreendida em futuros trabalhos. A história da cidade, no período do nosso recorte temporal, também ficou registrada, mapeada e um pouco mais completa ao utilizarmos-nos do cinema como fonte de história.

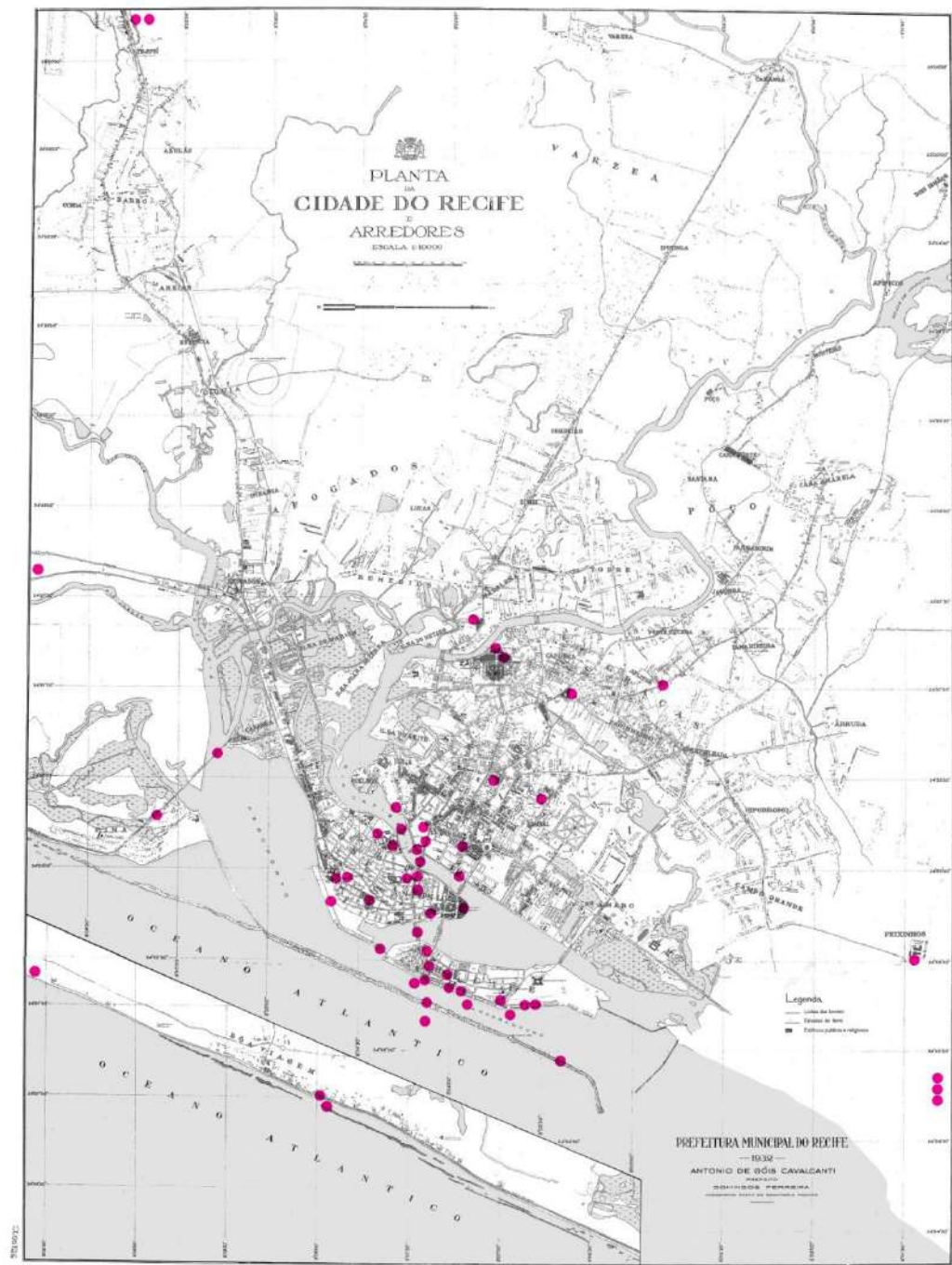
No mais, esses filmes podem ser considerados importantes documentários e ficcionais, do período, por trazerem à tona flagrantemente urbanos de épocas remotas, aspectos históricos da cidade, além de saudades e recordações para os poucos que a viveram e ainda vivem.

Figura 289 - Mapa 01 – Obras de Infraestrutura Urbana / Gestão de Sérgio Loreto (pontos em azul).



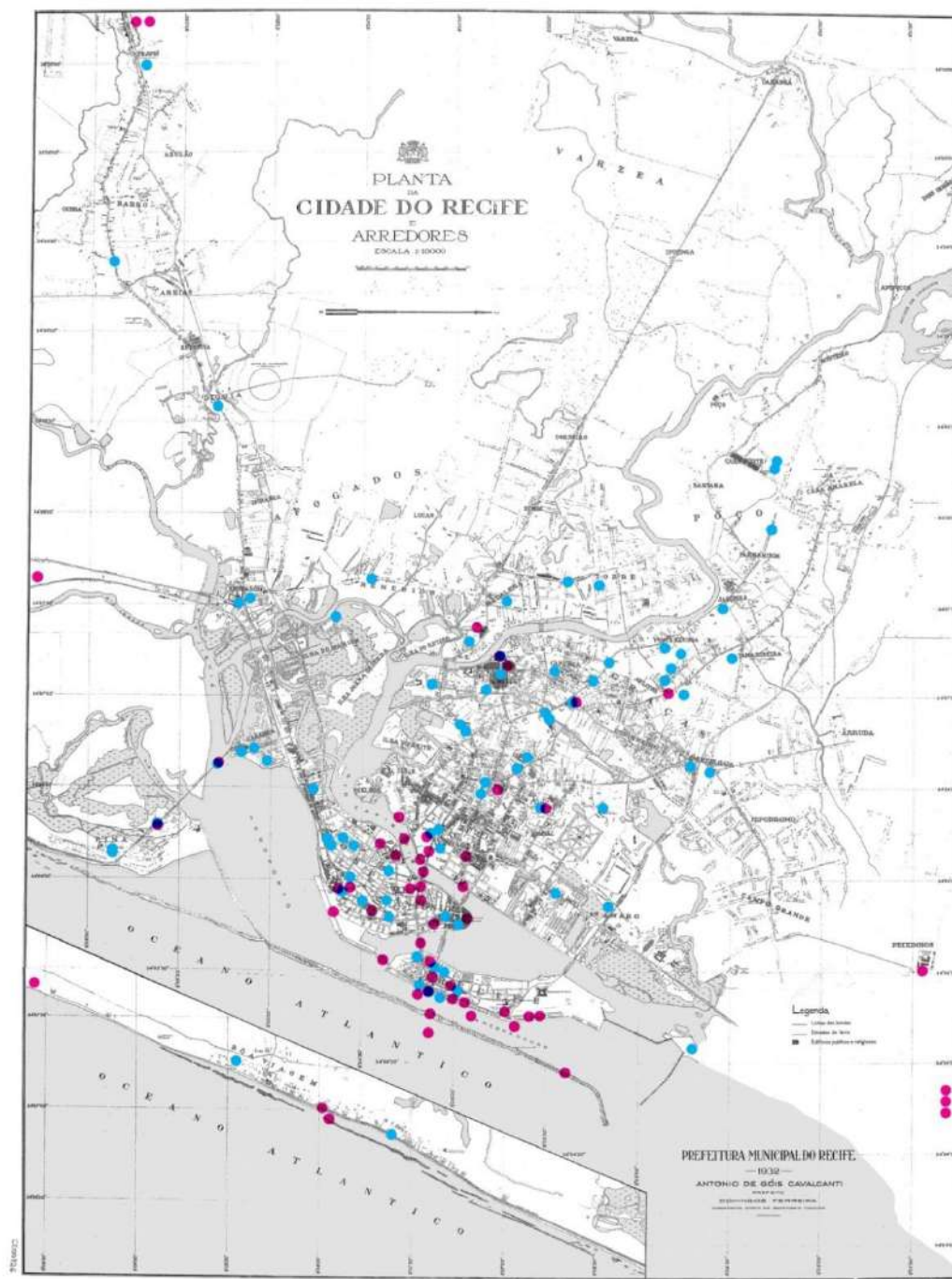
Fonte: Ilustração elaborada pela autora.
Desenho: Celso Hartkopf.

Figura 290 - Mapa 02 – Locações dos filmes do Ciclo do Recife (pontos em magenta).



Fonte: Ilustração elaborada pela autora.
Desenho: Celso Hartkopf.

Figura 291 - Mapa 03 – Obras de Infraestrutura Urbana
x Locações dos filmes do Ciclo do Recife (pontos em azul x pontos em magenta).



Fonte: Ilustração elaborada pela autora.
Desenho: Celso Hartkopf.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação tornou-se mais evidente que o cinema, conforme estudos anteriores revelam, pode exercer um importante papel no desenvolvimento social, cultural, econômico e urbano das cidades. Os filmes, por opção, podem refletir questões urbanas, estabelecer um debate sobre as cidades, de modo mais intenso, amplo, atingindo um número maior de pessoas que outras produções muitas vezes não alcançam.

É nítida ainda a importância dos filmes para a difusão de utopias, visões de futuro ou imagens do passado, além de serem significantes para a captura e a representação de espaços arquitetônicos e das cidades. Assim, o cinema, por meio de suas técnicas e ferramentas, poderia ser mais utilizado também no ensino e na prática da arquitetura e do urbanismo.

Destacou-se, ainda, a importância do cinema para o lugar das cidades no mundo. As cidades procuram construir suas imagens como parte de campanhas de promoção e o cinema é um dos principais veículos para divulgação das mesmas. Isto também poderia ser mais considerado tanto pela gestão pública como por arquitetos, urbanistas, e cineastas.

Foi vista também a importância do cinema para o estudo da história urbana, como importante fonte documental. Nas primeiras incursões, já foi possível verificar que a cidade do Recife, sua arquitetura e seus espaços públicos, não tinham sido estudados a partir do cinema, especialmente no recorte escolhido e no campo da arquitetura e do urbanismo. Ao longo desta dissertação, foram então destacados aspectos que complementam a história da cidade, tendo em vista os estudos anteriores acerca da cidade moderna terem se baseado, mais enfaticamente, em planos e projetos.

Os referenciais teóricos foram importantes para se conhecer as reflexões de autores contemporâneos que se dedicam às relações entre cidade e cinema, e que podem ser utilizadas também em outros trabalhos e produções, bem como deixou-se claro que poderia haver uma articulação maior entre a gestão pública e o cinema, ou entre arquitetos-urbanistas, planejadores e o cinema.

O percurso pela história do cinema e dos primeiros filmes urbanos, bem como a interpretação de filmes de cidade da década de 1920, particularmente os alemães e soviéticos, que retrataram as cidades passando por intensos processos de modernização também contribuiu para o entendimento das múltiplas relações entre a cidade moderna e o cinema.

Esses filmes exploraram o grande movimento da cidade, operários, fábricas, veículos por meio de enquadramentos que remetiam à estética da arte moderna, à fotografia e à pintura.

Esse exercício foi muito importante para se confirmar que, de fato, o Recife ainda era uma cidade provinciana, na periferia do capitalismo, como afirmou Cunha Filho (2010), mas que aspirava ser moderna. Mesmo sendo destacada pelos historiadores da cidade do Recife na década de 1920, a evolução no setor industrial na cidade e na região não foi enfatizada pelos cineastas do Ciclo, ou porque não havia tantos modelos de máquinas disponíveis ou porque os realizadores da época não conheceram os filmes europeus¹²².

Uma categoria, entretanto, mais encontrada no cinema pernambucano que no cinema europeu (e nos filmes sinfônicos) foi a “paisagem” (especialmente a natural). Tinha-se mais belezas naturais, na cidade do Recife, que nas cidades europeias? Por que os cineastas europeus não registraram as paisagens naturais? Provavelmente estavam mais preocupados com a representação do momento em que os países viviam, as mudanças sociais e econômicas.

A paisagem pode, portanto, ser inserida nessa “mitologia” em que o cinema inscreveu a cidade do Recife, proporcionando a construção de uma identidade à mesma. No entanto, ora se exibiam paisagens e belezas naturais, ora elementos do progresso e da modernização, especialmente no filme *Veneza Americana*, em que o Porto do Recife foi mais enfatizado, tanto destacando sua origem (a baía e os arrecifes) como seu desenvolvimento (o cais, os navios e toda a ação modernizadora do governo).

Quanto aos principais elementos ou “ícones urbanos” encontrados nos filmes do Ciclo do Recife, destacam-se as pontes (também encontradas na fotografia e nos cartões-postais da cidade), o farol do porto, os postes de iluminação em ferro e a infraestrutura de trilhos para circulação dos bondes. A cidade representada nos filmes do Ciclo do Recife correspondeu, de fato, às transformações urbanas do Recife na época. Entretanto, nem tudo fora registrado nos filmes, haja vista as referências encontradas na *Revista de Pernambuco* e em estudos

¹²² Sobre isto, encontrou-se na obra *Relembrando o Cinema Pernambucano* uma citação de Aderbal Jurema que fala o seguinte: “Se tivéssemos à mão uma história do cinema, talvez ainda completamente escrita, poderíamos traçar um estudo comparativo do cinema pernambucano, compreendido de 1923 a 1931, com o cinema americano e europeu daquele período. E, colocando no devido lugar a desigualdade de recursos técnicos e financeiros, fácil nos seria chegar à conclusão de que o nosso cinema fez o impossível no campo de suas experiências limitadas pelo pauperismo dos seus abnegados e pela carência dos meios técnicos que resultam a riqueza da intuição e o poder criador dos seus fundadores” (In: CUNHA FILHO, 2006, p.?).

anteriores demonstrarem que diversas áreas da cidade receberam intervenções na gestão do governador Sérgio Loreto.

A quantidade de obras realizadas no período ainda foi maior do que o que foi exposto no cinema. Apenas parte de tudo que vinha sendo feito fora representada, mais o principal foi exposto: as no Porto do Recife, a visita e inauguração da Avenida Boa Viagem, o Parque do Derby, as pontes e os percursos que as linhas de bondes ofereciam. Os locais da cidade onde mais os cinegrafistas recifenses dos anos 1920 posicionaram suas câmeras coincidem, portanto, apenas em parte, com as obras empreendidas, mas a parte exibida fora de fato a mais importante e representativa.

No Porto do Recife, o destaque maior e os pontos mais utilizados foram o quebra-mar de pedras da proteção do porto, tanto se posicionando em direção ao mar (avistando o horizonte ou algum navio) quanto em direção ao farol, ao cais e aos navios ancorados. O segundo ponto da cidade mais utilizado como locação foi a Ponte da Boa Vista, com os bondes em circulação, além da Rua Nova e da Rua da Imperatriz, que era o eixo comercial e dinâmico da cidade na época. A Praça do Marco Zero e os edifícios ecléticos complementam esse conjunto das localidades e edificações representadas.

Já as residências que mais aparecem nos filmes, como já visto, foram os palacetes ecléticos, os casarões neocoloniais, as casas rurais, o chalé, bem como as cabanas ou choupanas do litoral. Os alpendres e/ou os terraços foram os espaços das edificações mais escolhidos pelos cinegrafistas e onde boa parte das narrativas ocorria.

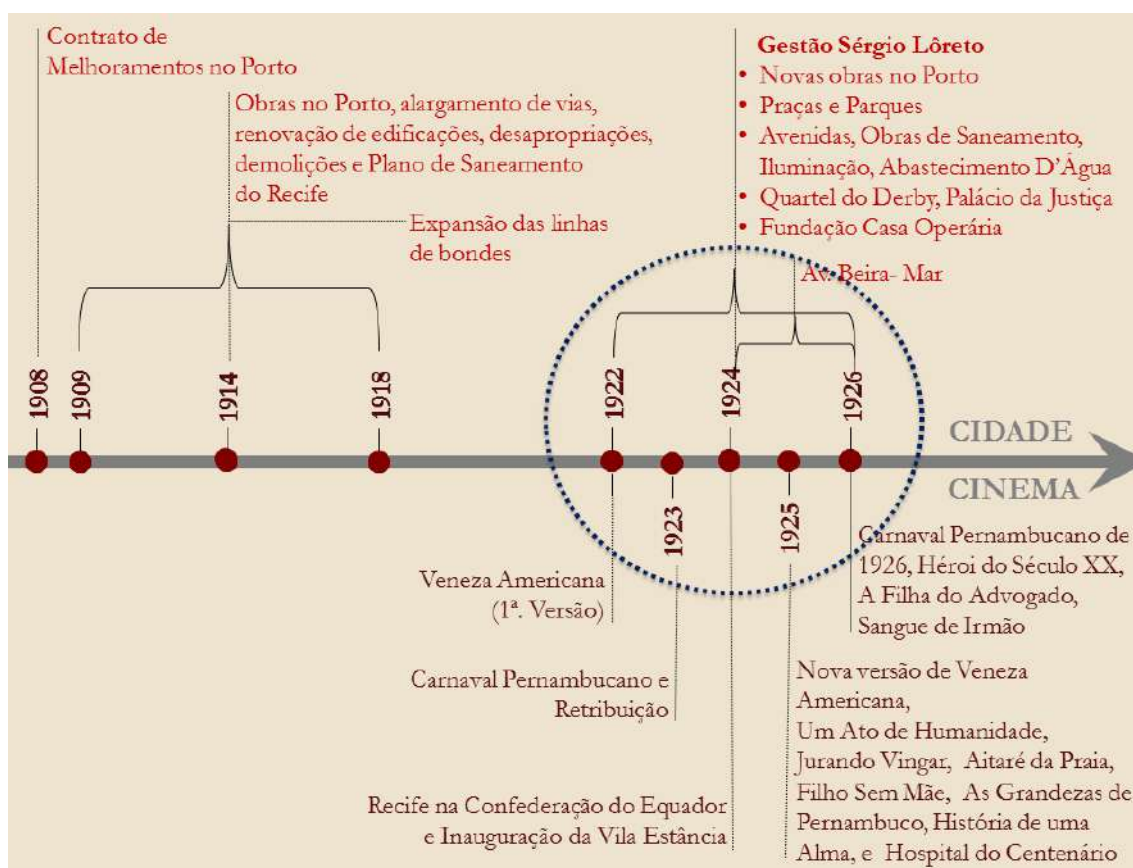
Assim, conclui-se que a contribuição do cinema pernambucano foi também, e principalmente, a de difusão dos ideais modernos: a abertura de novas avenidas, o uso do automóvel e bondes, as novas construções livres e afastadas das edificações vizinhas, mais salubres e saudáveis para a população, haja vista as preocupações higienistas e as inúmeras doenças que atingiam a quase todos.

Como visto, as áreas pobres e a população mais carente foram praticamente excluídas dos filmes. A cidade já era “povoada” por esse tipo de habitação, que não passou nem perto das câmeras, por uma orientação predominante na época, de querer promover a cidade, mostrar seus avanços e progressos em detrimento de sua pobreza. Os líderes da gestão pública e os cinegrafistas locais, provavelmente, tinham a visão de que o cinema, ao mostrar estes aspectos, poderia afastar investidores, visitantes e turistas.

Sobre a relação do cinema com o poder público, a mesma fora confirmada tanto pelo indicado nos planos de letreiros (ou intertítulos) dos filmes e nas páginas da *Revista de Pernambuco*, como por fontes secundárias (estudos anteriores), ficando, assim, comprovada uma questão que havia sido posta no início do trabalho.

Na linha do tempo abaixo, da relação ‘Cidade-Cinema’ (Figura 292), registra-se a intersecção entre as principais obras do período e a produção fílmica, o que pode comprovar nosso argumento de que a gestão pública e o cinema estiveram articulados, já na década de 1920, na cidade do Recife.

Figura 292: Linha do Tempo Cidade x Cinema.



Fonte: Ilustração da autora.

Registra-se, assim, que o período da gestão do Governador Sérgio Lôreto, onde houve um grande número de intervenções urbanas, foi também o período de maior produção cinematográfica na cidade, e não apenas na década de 1920, mas em toda a primeira metade

do século XX, haja vista outros estudos apontarem uma lacuna na produção de cinema na cidade, entre o Ciclo do Recife e as décadas posteriores, até o Ciclo do Super 8 (décadas de 70 e 80) – período de poucas produções.

Outro aspecto observado é que até mesmo a partir de alguns títulos de filmes como *Inauguração da Vila Estância* (1924), *Hospital do Centenário* (1925), e *O Progresso da Ciência Médica* (1927), todos desse período, indica-se que as produções também estavam vinculadas ao registro e reprodução da realidade, à divulgação e à promoção de diálogo ou debate acerca do contexto urbano e das principais questões e práticas urbanísticas e higienistas da época.

Assim, a modernidade e as suas relações intrínsecas com a modernização também pode ser vinculada ao cinema, que tanto aborda o processo econômico, social e cultural como a experiência histórica da cidade e suas transformações urbanas. Já o modernismo, enquanto movimento mais ligado às artes, pode ser sim relacionado aos filmes do Ciclo do Recife, apesar de os mesmos não terem seguido correntes ou tendências das ‘vanguardas’ paulistas ou europeias. A ligação do cinema com outras artes pode ser encontradas nos filmes, seja por meio dos poemas, da literatura, ou de elementos que remetem às pinturas de alguns artistas locais. Os aspectos regionalistas foram mais enfatizados, expressivamente, no filme *Aitaré da Praia*.

Quanto às infraestruturas urbanas, para energia elétrica, iluminação, mecanização, ferrovias, crescimento do tráfego, os divertimentos e práticas sociais, e os novos meios de comunicação, além das mercadorias produzidas e da explosão da cultura de consumo, emblemas já vistos da modernidade, fazem parte tanto dos filmes sinfônicos e dos filmes europeus (mais enfaticamente) quanto dos filmes pernambucanos do Ciclo do Recife.

Acerca dos filmes *naturaes*, viu-se que os mesmos podem ser considerados filmes realistas, de fato, por apresentaram uma estética “naturalista” de aproximação com a realidade. Também podem ser enquadrados na mesma categoria dos filmes que surgiram no contexto inicial de desenvolvimento urbano das cidades e tinham a intenção de ser uma nova prática de se representar a realidade, revelando os aspectos das cidades modernas. Representavam também um posicionamento ideológico, uma demonstração de utilidade do cinema a favor da política (como propaganda do governo), indo além de uma simples representação do cotidiano urbano e de “recortes” ou “pedaços” de cidades (como encontrado no cinema dos primórdios, por exemplo, dos Irmãos Lumière).

Os *naturaes* podem, portanto, ser considerados os filmes que mais representaram a cidade do Recife no cinema (na década de 1920) de modo mais enfático, considerando-a como protagonista. Por outro lado, apesar de mais apresentá-la, continuam sendo uma representação porque todo filme é uma representação — é presença, mas é também ausência. E ausências existiram, de fato.

Constata-se, ainda, ao final, que tanto os *natuares* como os posados (ou filmes de enredo) do cinema mudo pernambucano destacaram o processo de urbanização e modernização da cidade do Recife, bem como a experiência de circular na cidade, as suas ruas, o seu cotidiano, os movimentos e os fluxos de pessoas e de meios de transporte. Ambos também mesclam tradição, modernidade e progresso.

O tema da vida no campo e da vida na cidade aparece tanto em um tipo de filme como no outro, em alguns filmes do Ciclo, ou ainda a experiência de vida nos dois espaços em um único filme, vinculada à experiência de migração campo-cidade. O campo é exposto como local da vida simples e calma, mas cenas de violência também acontecem nesse espaço. Entretanto, e sobretudo, o que mais se destaca nos filmes do cinema pernambucano desse período é realmente a celebração do espaço urbano, por uma sociedade que se almejava urbana e cosmopolita.

No que tange aos modos de filmes (documentários) citados por Nichols (2005), descritos no capítulo 1, constatou-se que os do tipo poético, reflexivo e expositivo também podem ser associados aos filmes da década de 1920 (especialmente os europeus), mesmo sendo o termo “documentário” difundido num período posterior. Já os filmes *naturaes* e os filmes de enredo do cinema pernambucano podem ser considerados expositivos e até mesmo poéticos, haja vista a introdução da poesia literária em alguns planos de letreiros e as cenas contemplativas de paisagens, que também inspiram um olhar poético.

Registra-se ainda que este trabalho buscou contribuir com a promoção e a construção de um conjunto de imagens da cidade no cinema — no recorte escolhido — e, ainda, com a construção inicial de uma cartografia, de mapas, que localizam as obras e as áreas da cidade escolhidas como locações, apresentadas nos filmes, registrando dessa forma os espaços que foram privilegiados com a representação cinematográfica e que serviram de base para o imaginário dos produtores locais e espectadores, além de refletir o paradigma de uma época.

É certo também que focamos nas questões de representação das cidades, em vez de na economia política que o cinema pode proporcionar, conforme alerta Shiel (2001), e que

também não se deteve na relação *stricta* com o urbanismo, o que pode ser mais explorado em futuros estudos.

No mais, sabe-se que não é obrigação do cinema “falar sobre cidades” ou tematizá-las. O cinema pode ser o que quiser ser, fazer o que quiser, tratar do que quiser, mas ele pode sim ser usado em prol das cidades, por opção, e essa opção é muito bem-vinda.

A ideia deste trabalho foi, portanto, de construir um “embrião” para o desenvolvimento de outros que aliem as cidades ao cinema, também no campo da arquitetura e do urbanismo. Com ele, inicia-se um percurso que pode vir a ser replicado ou aperfeiçoado mais à frente, também por outros pesquisadores, e em outros recortes temporais, para que questões mais atuais e que fazem parte dos estudos e dos discursos do urbanismo possam ser incorporados e abordados também no cinema de modo mais intenso ou enfático. E, ainda, pretendeu-se, sobretudo, colaborar com a valorização da cultura local — utilizando o cinema como instrumento para conhecer melhor a cidade e difundí-la — com a construção de uma imagem e identidade da cidade do Recife e com a associação desse tipo de representação imagética a uma cultura de leitura de problemas urbanos e de debate sobre as cidades, ressaltando a possibilidade de atuação do cinema junto à arquitetura, ao urbanismo e ao planejamento urbano.

REFERÊNCIAS

- A ACÇÃO do governo e a habitação proletária. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, (p.?), ago, 1924.
- A ATIVIDADE do Departamento de Obras Públicas. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano III, n. 26, (p.?), ago, 1926.
- A ATRACAÇÃO do transoceânico Gelria. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, (p.?), 1924.
- A ATRACAÇÃO dos transatlânticos ao Caes do Porto. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 37, set. 1924.
- A AVENIDA Beira-mar. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 2, p. 23, ago. 1924.
- A FACULDADE de Direito do Recife. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 2, p. 1, ago. 1924.
- A ILUMINAÇÃO da Capital. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 25, set. 1924.
- A LUTA contra os males venereos em Pernambuco. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. ?, set. 1924.
- ABASTECIMENTO d'água do Recife. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano III, n. 25, p. 27, jul. 1926.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o Construtivismo Russo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. **O campo e a cidade no cinema silencioso pernambucano**. Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE. Florianópolis: UNISUL – Campus Grande Florianópolis, XVII ENCONTRO, out. 2013. p. 429.
- ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. **Recife na rota do mundo: o Porto do Recife nos filmes silenciosos pernambucanos**. In: Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine, vol. 2. São Paulo: Socine, 2011, p. 32-48.
- As CONSTRUCÇÕES modernas no Recife. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano II, n. 7, p. 43, jan. 1925.
- AS EXPOSIÇÕES e seus resultados prácticos. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 27, set. 1924.
- AS FESTAS commemorativas do Centenário da Confederação do Equador. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 2, p. 7, ago. 1924.

As GRANDES Obras do Derby. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 1, p. 7, jul. 1924.
AS OBRAS do Derby. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 23, set. 1924.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda, 2009.

AZEVEDO, Ana Francisca. **Geografia e cinema**. In: SARMENTO, João et al (Orgs.). *Ensaio de Geografia Cultural*. Porto: Editora Figueirinhas, 2006, p.59-79.

BARBER, Stephen. **Projected Cities: Cinema and Urban Space**. Wiltshire: Reaktion Books Ltd, 2002.

BARROS, Souza. **A década de 20 em Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.

BAZIN, André. **O Cinema – ensaios**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BERNARDET, Lucilla Ribeiro. **O Cinema Pernambucano de 1922 a 1931**: primeira abordagem. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1970.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. New York: Verso, 2002.

BRUNO, Giuliana. **Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric**. In: *Cities in Transition: the moving images and the modern metropolis*, eds. WEBBER, Andrew; WILSON, Emma. Londres: Wallflower Press, 2008.

CALADO, Igor Almeida. **Imagens do Recife (1920-1959)**: cidade, imaginário e cinema pernambucano. Recife: Trabalho de Conclusão de Curso em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

CANTARELLI, Rodrigo. **Contra a conspiração da ignorância com a maldade**: inspetoria de monumentos de Pernambuco. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014.

CARVALHO, Maurício Rocha de. **Um Recife Saturnino**: Arquitetura, Urbanismo e Saneamento / Maurício Rocha, Fernando Diniz, José Luiz da Mota Menezes. Recife: Néctar, 2010.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cities in motion: towards an understanding of the cinematic city**. University of Sussex: Culcom, 2000.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da (org.). **Relembrando o Cinema Pernambucano**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. **A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

DIAS, Leda. **Cine-teatro do Parque: um espetáculo à parte**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

DUARTE, Eduardo. **A estética do Ciclo do Recife**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1995.

DUARTE, Mirela Carina Rêgo. **A paisagem urbana nas representações imagéticas do Recife do século XIX**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

ESTAÇÃO balneária. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano II, n. 7, p. 28, jan. 1925.

EXPOSIÇÃO Geral de Pernambuco. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, p. 20, 1924.

FERNANDES, Ana Cristina; LACERDA, Norma; PONTUAL, Virgínia (Orgs.). **Desenvolvimento, planejamento e governança: expressões do debate contemporâneo**. Rio de Janeiro: Letra Capital/ANPUR, 2015. 502p.

FERNANDES, Daniele. **Um Paradigma imagético do espaço-tempo contemporâneo: cidade, cinema e hipermídia**. In: Contemporânea, v. 10, n.2, 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **O documentário em Pernambuco no século XX**. Recife: FASA; MXM Gráfica e Editora, 2016.

FILMES de Pernambuco. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 18, set. 1924.

FITZMAURICE, Tony; SHIEL, Mark. **Cinema and the city: film and urban societies in a global context**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2001.

FONSECA, Nery da. **O Ex-governador de Pernambuco aos seus concidadãos**. Recife: Imprensa industrial, 1926.

FREITAG, Bárbara. **Itinerâncias Urbanas**. Brasília, DF: Casa das Musas, 2004.
GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo, Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

HABERMAS, Jurgen. **O discurso filosófico da modernidade**: doze lições. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARPER, G; RAYNER, J. (eds) **Cinema and Landscape**. Chicago: The University of Chicago, 2010.

ILUMINAÇÃO elétrica da cidade. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, p. 37, 1924.

INSTALAÇÕES das obras complementares do porto. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 2, p. 37, ago. 1924.

INSTITUTO CULTURAL BANDEPE. **Pernambuco Moderno**. Curadoria: Paulo Herkenhoff. Recife: Catálogo da Exposição, de 30 de mar. a 30 de abr. de 2006.

JANSER, A. 'Only film can make the new architecture intelligible!'. Hans Richter Die neue wohnung and the early documentary film on modern architecture. In: PENZ, F; THOMAS, M. Cinema & Architecture: Mèlies, Mallet-Stevens, multimedia. Londres: BFI, 1997, p. 34-46.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LEFEBVRE, H. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEME, Maria Cristina da Silva (coordenadora). **Urbanismo no Brasil – 1895-1965**. São Paulo: Studio Nobel; FAU USP; FUPAM, 1999.

LEZO, Denise. **Arquitetura, cidade e cinema**: vanguardas e imaginário. Dissertação (Mestrado-Programa de Pós-graduação em Arquitetura e urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MEDEIROS, Amaury. **Saúde e Assistência**: doutrinas, experiências e realizações (1923-1926). Recife: MCMXXVI, v. 1 e v. 2.

MELODRAMA e vida moderna: o Recife dos anos 1920 em A Filha do Advogado. **Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP**, Campinas, v. 3, p. 113-128, 2006.

MENEZES, José Luiz da Mota. **Douglas Fox e Francisco Saturnino de Brito**. In: Um Recife Saturnino – Arquitetura, Urbanismo e Saneamento. Recife: Néctar, 2010.

MENNEL, Barbara Caroline. **Cities and cinema**. University of Plymouth, UK and University of Maryland, USA: Routledge, 2008.

MOREIRA, Fernando Diniz. **A construção de uma cidade moderna (1909-1926)**. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) Universidade Federal de Pernambuco, 1994.

MOREIRA, Fernando Diniz. **Saturnino de Brito e o Plano de Saneamento do Recife (1909-1915)**. In: Um Recife Saturnino: Arquitetura, Urbanismo e Saneamento / Maurício Rocha, Fernando Diniz, José Luiz da Mota Menezes. Recife: Néctar, 2010.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

NAGIB, Lúcia. **World Cinema and the Ethics of Realism**. Nova Iorque: Continuum, 2011.

NAME, Leonardo dos Passos Miranda. **Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade**. Arqtextos, 037.02, ano 04, jun. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.037/676>. Acesso em: 30/07/2015.

NASCIMENTO, C. F. B., NÓBREGA, L. M., LEAL, L. H., ZATTI, C. e FIRMINO, B. **Os outros, o cinema e a cidade**: uma revisão sobre o papel e o sentido de realizar o “Velho Recife Novo”. VIRUS, São Carlos, n. 9 [online], 2013. Disponível em: http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/carpet/virus_09_carpet_49_pt.pdf. Acesso em: 13/12/2015.

NERY, Juliana. **O progresso e a modernização das cidades brasileiras**. In: V SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO “Cidades: temporalidades em confronto”, Campinas, 1998.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOUVEL, Jean. **Mutação**. In: AU – Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Pini, 1997, n.74.

O ABASTECIMENTO d'água. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 14, set. 1924.

O CANAL do Derby. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 25, set. 1924.

O CINEMA da Exposição. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, p. 35, 1924.

O NOVO Edifício das Docas. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 29, set. 1924.

_____. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, p. 4, 1924.

O NOVO Quartel do Derby. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 2, p. 17, ago. 1924.

O PORTO do Recife. **Revista de Pernambuco**, ano I, n. 2, p. 6, ago. 1924.

_____. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano II, n. 7, p. 6, jan. 1925.

O PROBLEMA ferroviário de Pernambuco. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano III, n. 25, p. 2, jul. 1926.

O SERVIÇO de abastecimento d'água e o seu prolongamento até Boa Viagem. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, p. 12, 1924.

O SERVIÇO de esgotos. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 13, set. 1924.

OBRAS complementares do Porto. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano II, n. 7, p. 7, jan. 1925.

OBRAS do Porto. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 1, p. 5, jul. 1924.

OBRAS Municipais. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 1, p. 11, jul. 1924.

OLIVEIRA JR, W. M. **Algumas geografias que o cinema cria**: as alusões, os espaços e os lugares no filme '*Cidade de Deus*'. In: X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005, São Paulo-SP. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, 2005.

OLIVIERI, Silvana Lamenha Lins. **Quando o cinema vira urbanismo**: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade. Salvador, 2007. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia.

OS ENCANTOS da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926). *Estud. hist.* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 02 fev. 2014.

OS TERRENOS do Derby. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, p. 19, 1924.

PALÁCIO da Justiça. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano III, n. 25, p. 24, jul. 1926.

PALLASMAA, Juhani. **A Imagem Corporificada**: imaginação e imaginário na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas** / Nelson Brissac Peixoto. – 3ª ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PERNISA JÚNIOR, Carlos. **Vertov: o homem e sua câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

PERNAMBUCO industrial. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano II, n. 7, p. 35, jan. 1925.

PINHEIRO, E. Petti. **O desenho da cidade: o movimento moderno e as propostas de uma nova forma urbana entre 1920 e 1960**. In: IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 2006, São Paulo. Anais do IX Seminário de História da Cidade e do Urbanismo - CD-Rom. São Paulo: FAU-USP, 2006. v. 1. p. 1-22.

PRYSTHON, Angêla. **Representações urbanas no cinema latino-americano contemporâneo**. Trabalho apresentado ao NP Comunicação e culturas urbanas, do VI Encontro de Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2006.

REZENDE, Antônio Paulo. **Desencantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte**. Recife: FUNDARPE, 1997.

ROCHA, A. M. **Construindo o Cinema Moderno**. UNIrevista – Vol. 1, nº 3, 2006.

ROLNIK, Raquel. **História Urbana: história na cidade?** SHCU, v.2, n1, 1993. Disponível em: <http://unuhostedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/324/300>. Acesso em: 24/11/2015.

SANEAMENTO de Boa Viagem. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 20, set. 1924.

SECCHI, Bernardo. **A cidade do século vinte**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SELIGMANN, Marcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999. 210 p.

SETTE, Mário. **Arruar: história pitoresca do recife antigo**. Recife, Secretaria de Educação e Cultura, 1978. 3ª. ed.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Aline de Figueirôa. **Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil: 1872-1937**. Recife: CEPE, 2010.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

SIMMEL, Georg. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TENSÕES, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920. **Imagofagia**, Buenos Aires, v. 8, out. 2013. Disponível em:

<http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf8/n8_dossier7.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2014.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

UMA VISITA à futura Av. Beira-mar. Revista de Pernambuco, Recife, ano I, n. 1, p. 11, jul. 1924.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

Veras, L. M. S. C. (2014). **Paisagem-postal**: a imagem e a palavra na compreensão de um Recife urbano. Tese de doutorado, Programa de pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil.

VERAS, Lúcia [et. al.]. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**: Cidade-paisagem. Recife: Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco [CAU/PE]. João Pessoa: Patmos Editora, 2017.

WOJCIK, Pamela Robertson. **The City in Film**. In: Cinema and Media Studies, 2014. Disponível in: Oxford Bibliographies/ Oxford University Press. Acesso em 12/12/2017.

XAVIER, Ismail, (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 4ª ed. São Paulo: M. Fontes, 1994.

ZUMTHOR, Peter. **Atmospheres**. Berlim: Birkhäuser Architecture, 2006.

_____. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 3, p. 38, set. 1924.

_____. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano I, n. 4, p. 6, 1924.

_____. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano III, n. 25, p. 12, jul. 1926.

_____. **Revista de Pernambuco**, Recife, ano III, n. 26, ago. 1926.

DEMAIS SITES DA INTERNET

<http://www.ipea.gov.br/code2011/chamada2011/pdf/area7/area7-artigo7.pdf>, acesso em 05/02/2016.

<http://www.iar.unicamp.br/jaba/wp-content/uploads/2014/03/Hist.Cinema-II-Nouvelle-Vague.pdf>. Acesso em: 03/02/2016

<http://www.anpur.org.br/post/220/0/home/xiv-shcu---cidade--arquitetura-e-urbanismo---visoes-e-revisoes-do-seculo-xx/home>, acesso em: 01/02/2016.

FILMOGRAFIA

A CHEGADA do Jahú a Recife. Direção: Edson Chagas. Recife: 1927.

A FILHA do Advogado. Direção: Jota Soares. Recife: 1926.

AITARÉ da Praia. Direção: Ari Severo. Recife: 1927.

AS GRANDEZAS de Pernambuco. Direção: Chagas Ribeiro. Recife: 1925.

BERLIM: Sinfonia de uma grande cidade. Direção: Walther Ruttmann. Berilm: 1927.

O HOMEM com a Câmera. Direção: Dziga Vertov. Moscou: 1929.

PERNAMBUCO no Centenário da Confederação do Equador. Direção: Ugo Falangola e J. Cambière. Recife: Pernambuco-Film, 1924.

SÃO PAULO: Sinfonia da Metrópole. Direção: Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lusting. Produção: Rex Film. São Paulo: 1929.

VENEZA Americana. Direção: Ugo Falangola e J. Cambière. Recife: Pernambuco-Film, 1924.

APÊNDICE A - DESCRIÇÃO E NARRATIVAS DOS FILMES

1. SINFONIAS URBANAS

1.1.BERLIM: SINFONIA DE UMA GRANDE CIDADE

ANO: 1927

DIREÇÃO: WALTHER RUTTMANN

O filme *Berlim: Sinfonia de uma grande cidade*, de Walther Ruttmann, foi produzido no ano de 1927. É uma representação da cidade moderna de Berlim na década de 1920. Os primeiros planos do filme são de letreiros indicando o nome, a empresa que produziu o filme (Fox-Europa-Film), o nome do Diretor (Walther Ruttmann) e, em seguida, o nome dos cinegrafistas. Está dividido em cinco atos, e cada ato do filme é determinado por um plano com letreiro, exceto o primeiro, pois o filme inicia sem ele. As fontes são de uma tipografia bem representativa da época.

I Ato

O primeiro ato abre uma série de sequências com o tema predominante da máquina e do movimento. A primeira delas inicia-se com um plano de água em movimento. Em seguida, uma sequência de formas retilíneas, remetendo ao movimento de alguma máquina e, logo após, um novo plano de formas retangulares inclinadas girando para baixo, uma para o lado direito e a outra para o lado esquerdo, remetendo e anunciando o que virá a seguir que são cancelas de uma estação ferroviária. Nesse momento, abre-se uma imagem com distância focal maior que as anteriores que estavam em *close*.

A seguir, uma série de imagens do trem chegando a uma estação. Essas imagens foram capturadas com os vagões em movimento, frente e lateral do trem, *closes* mostrando os trilhos e as rodas, além de planos mostrando todo o cabeamento e posteamento que acompanhava a linha férrea. O efeito resultante da captura dessas linhas é bem gráfico e estético. Após esta parte, começam a surgir as primeiras edificações localizadas na margem da ferrovia (pequenos casebres), alternando-se com imagens de casas ao longe e da paisagem.

Novos planos apresentam detalhes do veículo, as linhas horizontais da fiação elétrica, que no filme também são enquadradas de modo a ficar em diagonal ou em perspectiva, e linhas verticais da estrutura metálica do posteamento. Em seguida, a paisagem e o nome da cidade: “Berlim”. Esse conjunto de planos é introdutório para o grande momento que é a entrada na cidade. Cidade esta que será a principal protagonista do filme. E chega-se a ela de trem.

Uma parada na estação. O trem adentra-a e inicia-se uma série de imagens do espaço interno da estação, com paredes de vedação em alvenaria, grandes arcos e estruturas metálicas que vão de um lado a outro da edificação demonstrando o seu grande porte. O espaço interno, escuro, contrapõe-se à grande luminosidade exterior.

Após essa entrada na estação, inicia-se uma nova sequência de detalhes da máquina (o trem) e uma sequência de apresentação da cidade com imagens capturadas do alto, vistas do topo de algum edifício ou tiradas de algum aeroplano ou balão. Essas cenas mostram as quadras de edificações com mesmo gabarito e espaços internos das edificações que se caracterizam como espaços de convivência. Uma catedral pontua a paisagem, destacando-se em relação às demais edificações. Em seguida, um *close* no relógio de um edifício. A câmera que mostrara a cidade do alto, agora adentra-a, captura as ambiências, com o cinegrafista deslocando-se a pé e realizando percursos por ruas estreitas ou largas, apresentando-as assim como as edificações.

Um recurso que o diretor utiliza bastante nesse filme é o de esmaecimento de uma imagem para o surgimento de outra. Dessa maneira, novas formas arquitetônicas surgem e novos espaços urbanos tornam-se evidentes. Algumas edificações, entretanto, não ficam tão nítidas, pois são filmadas contra a luz. Os espaços vazios são bem claros, e as edificações ficam escurecidas. Em outros planos, dá para ver mais de perto que são edificações em estilo eclético, em que se exibem as placas indicando que são edifícios comerciais. As calçadas possuem boa largura para um público de pedestres que ainda era bem maior que de carros.

Em um próximo momento, o diretor volta a utilizar-se do *close* para mostrar uma grelha de drenagem das águas pluviais e a galeria, destacando assim que a cidade já possuía uma rede de drenagem urbana. Mais adiante volta a alternar planos com detalhes de máquinas, cenas urbanas e detalhes de edifícios, enfatizando os tipos de aberturas (janelas). O diretor

contrapõe imagens de janelas mais simplificadas, sem ornatos, de um edifício que pode ser considerado protomoderno, com as de uma edificação eclética onde existem pequenos frontões acima das janelas.

Em uma próxima sequência, imagens de lojas com portas de enrolar em movimento e vitrines com manequins expondo roupas. A primeira pessoa que aparece no filme é um homem caminhando com seu cachorro. A câmera o filma entrando e saindo do quadro. Esse ato repete-se também com outros personagens: um casal dobra uma esquina e, em seguida, um homem aproxima-se deles; pombos comem migalhas no meio da rua, e um *close* mostra um poste que marca a esquina, de grandes dimensões e com enorme quantidade de cartazes colados no mesmo. Registra-se ainda uma pessoa colando algum cartaz no mesmo, enquanto outras atravessam a rua.

Percebe-se neste filme que o diretor tem um certo encantamento por tudo que abre e fecha. Portões em movimento descortinando os espaços e as máquinas ou ainda portão de entrada de fábricas ou outras edificações e pessoas caminhando na calçada e na rua. A rua é o elemento de encontro de pessoas, que pausadamente ou apressadamente movimentam-se na cidade. Esses deslocamentos e a ocupação dos espaços públicos são de interesse do diretor que registra diversos momentos de um dia e ambientes da cidade de Berlim, capturados durante o período de um ano (período de produção do filme).

Mais à frente, aparece pela primeira vez um bonde. Pessoas caminham por uma ponte, pessoas esperam o acesso ao bonde, pessoas descem escadas de uma estação de trem. De repente, o portão de uma fábrica abre-se. Em uma curta sequência de imagens, Walter Ruttmann registra os passos de pessoas e de animais — vacas e bois — movimentando-se e entrando no espaço interno da fábrica. Pessoas *versus* animais. Pessoas agem também como animais ou são obrigadas a viver como animais. Animais entram como em um curral, e os homens entram em uma fábrica para o início de uma jornada de trabalho. Há também soldados desfilando armados, caminhando todos em um mesmo compasso e sob um mesmo comando. Nas próximas cenas, ruas lotadas de pessoas que também caminham apressadas para iniciar suas jornadas diárias. *Close* em um homem que, com o chapéu virado, pede uma esmola.

Enfim, adentra-se na fábrica, e o destaque é para suas chaminés a todo vapor. No portão, um homem acompanha a entrada dos funcionários que chegam a pé ou de bicicleta. Eles partem para o vestiário antes de irem para seus postos de trabalho. Mais adiante, inicia-se uma série de imagens de detalhes de máquinas, manivelas e serras elétricas, que enchem a tela com suas mais diversas formas. Uma grande demonstração dos tipos diferentes de máquinas para produção de alimentos e laticínios. Termina-se o primeiro ato com o movimento de uma grua e as chaminés enfumaçadas de uma fábrica.

II Ato

O segundo ato inicia-se com uma bela sequência de imagens de janelas, abrindo-se para o início de um novo dia. Neste ato, predominam imagens do cotidiano dos habitantes da cidade: pessoas limpando uma escada ou uma calçada, outras saindo para a labuta diária, um homem com sua carroça cheia de frutas, a garota que vai para escola, o comerciante que vai às compras com sua cesta, um senhor lavando o seu carro com um jato de água da mangueira e uma residência de classe alta com uma entrada portentosa e uma funcionária saindo para compras. Há ainda uma carroça puxada por animal carregando mercadorias, homens jogando lixo fora em um depósito, pessoas indo ao trabalho, crianças chegando à escola, subindo degraus ou andando em grupo e conversando. O diretor alterna essas cenas com sequência de vitrines e seus manequins ou objetos como louças. As cortinas levantam-se, demonstrando os produtos.

Outras cenas mostram pessoas trabalhando: a funcionária de um bar ou restaurante lavando o chão, pessoas batendo um tapete, homens em máquinas pavimentando uma rua, varredores lavando uma calçada, um senhor abrindo sua loja, e um sapateiro. Há, ainda, pessoas deslocando-se na cidade, atravessando uma rua e subindo em um ônibus, tipo jardineira, com um andar superior. Bondes e carros convivem no mesmo espaço. Um operador trabalha na estação orientando as pessoas, um *close* mostra o espaço do túnel por onde passa o trem e outro exhibe o espaço interno do vagão com um homem lendo um jornal. A seguir, a câmera fica posicionada no espaço externo à estação exibindo a estrutura em arco da mesma.

Novamente, todo o movimento diário de uma estação de trem: pessoas indo e vindo, trens saindo e chegando. Agora, foco nas ruas ocupadas por pessoas em movimento, ambulantes ocupando as calçadas com suas bancas e mercadorias. *Close* em uma carroça cheia de

mercadorias, puxada por animal (cavalos) que convivem normalmente com outros tipos de veículos.

Ruttmann foca bastante nos passos humanos, que caminham pela cidade, exercendo seus direitos de ir e vir, percorrendo espaços urbanos, indo ao trabalho ou às compras. Ele alterna constantemente essas cenas de pessoas com cenas de máquinas como, por exemplo, um elevador em movimento. Exibe-se ainda toda a estrutura externa e todo o cabeamento que suporta o equipamento moderno e promove o deslocamento vertical nos edifícios.

Em seguida, uma cena em um escritório onde um homem abre um armário com papéis e uma escrivaninha — uma máquina de escrever. *Close* nas teclas. De repente, a imagem vai esmaecendo-se de um modo em que as teclas vão girando e corta-se a cena, indo para um novo plano em que aparece uma espiral girando, fazendo uma analogia com um sentimento de vertigem ou até mesmo com o tempo.

Mais alguns planos de máquinas trabalhando, um tecido sendo fabricado e corta-se para um plano que mostra um telefone sendo utilizado por um homem e uma telefonista do outro lado, operando um sistema telefônico e mostrando que o homem fez a ligação e do outro lado a moça atendeu. A telefonia nos seus primeiros passos, ainda muito distante do que hoje se vive em qualquer lugar do mundo. No plano seguinte, uma analogia entre o som de telefones e o som emitido por um macaco e por dois cachorros brigando. É o que se subentende, tendo em vista que os planos com animais são imediatamente seguintes às cenas com os telefones. Fim do segundo ato.

III Ato

O terceiro ato inicia-se com a saída do trem da estação em um túnel escuro e com muita luz no final. Abre-se uma imagem clara do trem e dos trilhos para depois iniciar uma sequência de estruturas de uma obra e homens trabalhando. Muitos homens juntos, unindo suas forças para movimentar um equipamento com alguma carga pesada. Um homem opera uma grande máquina que faz a transição para uma nova sequência de imagens urbanas, com veículos (ônibus, bondes e trens) deslocando-se na mesma rua.

Há sempre cenas de pessoas nas calçadas, em alguns agrupamentos. Homens vestindo calças, paletós e chapéus observam um homem que faz algum tipo de magia ou apresentação.

Crianças olham pássaros presos em gaiolas e, novamente, pessoas atravessam uma rua, e vitrines expõem os produtos das lojas. O comércio é um tema que, vai e vem, aparece desde o segundo ato. Ruttmann, com seu encantamento por tudo que se movimentava, registra também bonecos, dentro de uma vitrine, movimentando-se (corpo ou cabeça), remetendo, nessas cenas, ao consumismo e ao fetiche pela mercadoria, tão descritos por Benjamin.

Em seguida, dois homens começam uma discussão. De repente, vira um aglomerado, com vários homens aproximando-se por curiosidade ou para impedir uma briga. De repente, chega um guarda de rua que separa os dois homens. Todas essas cenas são comuns no cotidiano de grandes cidades, seja no período em que o filme foi produzido ou nos dias atuais. Mais adiante, *closes* em uma placa de sinalização urbana, a rua novamente com veículos de diversos tipos ocupando-a. Um operador de empresa de eletricidade faz algum serviço em um poste elétrico, abrindo a caixa e fazendo uma operação. A presença de homens nas ruas é predominante, muito mais que a de mulheres. Uma curta sequência de uma noiva entrando em uma igreja para um casamento contrapõe-se com uma vitrine com bonecas em poses e vestindo roupas sensuais.

Uma espiral girando — o tempo que passa.

Agora, um guarda de trânsito aparece fazendo movimentos que indicam a passagem de carros e de pessoas. Deviam ser poucos os sinais de trânsito ou não existiam ainda nesse período. Faixas de travessia também não aparecem nas ruas, o que se demonstra ao vermos pessoas atravessando em qualquer lugar.

Outra sequência exhibe um cavalo deitado no chão e, em seguida, soldados com armas apontadas para cima e coladas aos corpos esperam a saída de algum general ou militar de superior instância ou alguma autoridade política. Inicia-se um desfile militar ou cerimônia em espaço público. Multidão. De repente, um sindicalista em cima de algum piso elevado ou cadeira fala para os demais trabalhadores. Uma greve? A maioria nos agrupamentos nessa cena do sindicalista é de homens.

A seguir, um bonde em movimento e a câmera filmando sua lateral, posicionada perto do chão, exibindo os trilhos e as rodas. De repente, um carro de funerária com um caixão. Corta-se para um bonde novamente e, depois, carros movimentando-se. O trem volta à tona. Muita

fumaça e a estação. *Close* em algumas placas com nomes de lugares ou cidades: Mannheim, Karlshure, Zurich, Luzern, Berlin.

Um homem apressado carrega uma mala para depósito no trem, e outros fazem o descarregamento de malas. *Closes* nas malas e no processo deste tipo de trabalho. Pessoas saindo da estação com suas bagagens. De repente, um aeroplano com os passageiros embarcando, inicia-se um voo, sobrevoando a cidade. Voltam as imagens aéreas da cidade remetendo às que foram exibidas no começo do filme.

A câmera retorna a filmar o movimento de veículos nas ruas e pessoas ocupando as calçadas. Dois trens muito próximos em trilhos paralelos. Carros e uma carroça com cavalos. Tudo junto e misturado: um guarda de trânsito, pessoas em bicicletas. Esse meio de transporte tão desejado para deslocamentos nas cidades atuais, pelas suas vantagens com relação à saúde das pessoas e a ausência de poluição ambiental já existia e era bem utilizado na Berlim moderna.

A seguir, pessoas sentadas na parte de cima de um ônibus tipo jardineira. Carros e bondes e, novamente, um guarda de trânsito fazendo movimentos para passagem ou parada. Bonecos mexem a cabeça em uma vitrine de loja. Um mendigo apanha algo no chão. Guarda, bondes e carros. Pessoas atravessam uma rua. Trilhos e trem. A passagem do trem em uma estação. Um jornal. Uma placa de sinalização com o nome “Leipziger Platz” e um jornal de novo. Outras máquinas. Fim do terceiro ato.

IV Ato

Um relógio marca uma hora e remete ao tempo. Tempo e movimento: duas categorias que fazem parte do cinema e regem a vida nas cidades.

Homens trabalham em uma obra. Homens em um bar. Enquanto uns trabalham, outros se divertem. Um homem entra em uma edificação com porta giratória e outro sai. Provavelmente um banco. A comida aparece pela primeira vez no filme, e pessoas alimentam-se usando talheres. Neste momento, o diretor faz uma analogia entre um homem gordo almoçando e um leão preso numa jaula. O homem *versus* o leão. Logo em seguida, uma imagem de uma criança, frágil e pequena, sendo alimentada por uma pessoa. Um senhor em uma mesa de um restaurante, localizada na área externa, é atendido por uma garçonete. Corta a cena e inicia uma outra com crianças e uma mãe sentada em uma escada, abraçando-se e beijando-se.

Mais adiante, imagens de uma cozinha industrial ou de algum restaurante com funcionários preparando comidas e o patrão observando o serviço. Pessoas sentadas em mesas de um restaurante fino são vistas ao longe. Em seguida, corta-se para uma cena na rua, com carroças de comidas e pessoas de classe econômica inferior às que estavam no restaurante comprando comida na rua. Um garoto alimenta-se com as mãos e, em seguida, um macaco também come com as mãos. Outra analogia ou metáfora.

Retorna-se para a cozinha industrial. Pessoas trabalhando, *closes* em bandejas e pratos. Corta para uma cena com mendigos sentados no chão e aves alimentando-se de migalhas. Um gato come restos de comida em uma lata de lixo. Planos de pessoas sentadas em bancos ou escadas e, a seguir, um zoológico. Animais presos, fora do seu *habitat* natural. O diretor foca nessas cenas, mostrando como é a vida dessas criaturas presas em jaulas. Elefante, capivara, um cachorro puxando uma carroça com uma focinheira presa na boca. Ursos e, novamente, elefantes.

A seguir, uma sequência do trabalho de um barqueiro que, com seu barco, passa por baixo de uma ponte. Ele desloca o barco utilizando uma vara. Um belo enquadramento, a seguir, da paisagem do rio vista debaixo da ponte, com a estrutura curva do arco da ponte compondo o quadro.

Retorna-se às cenas de animais presos em jaulas e uma nova sequência de máquinas em movimento. Essas cenas são recorrentes. Máquinas produzem jornais. Pessoas empilham os jornais, e um homem faz um carregamento de um veículo com os jornais a serem distribuídos. A seguir, um jornaleiro, já nas ruas, vendendo os jornais. Pessoas nos carros compram e nos bondes também. Um *close* mostra bem de perto um homem com um jornal aberto fazendo uma leitura. *Close* nas letras e no nome do jornal.

Mais adiante, uma sequência de trilhos e uma montanha-russa. O carrinho desce nos trilhos e inicia-se uma série de imagens de movimento. Tudo gira. Os edifícios ficam inclinados. O mundo gira e volta aquela espiral em movimento. Vertigem. Um plano bem gráfico.

Agora, uma cena de uma senhora vendendo algo na rua e folhas no chão, piso em paralelepípedo. Uma ventania. Tudo voa, até os toldos das vitrines de lojas. Pessoas atravessam uma rua quase correndo, com um cachorro ao lado e, a seguir, uma cena de uma

ponte e uma mulher louca olhando para baixo, para o rio. Tenta suicídio jogando-se do alto da ponte. Detalhe para os olhos nervosos e assustados da moça. Os mesmos olhos são usados na montanha-russa: onde há olhares de susto e medo.

Volta-se mais uma vez para a espiral girando e para a cena em que a moça pula da ponte. Pessoas aproximam-se do guarda corpo da ponte para ver a cena. Detalhe nas pernas e saias das mulheres e nos olhares de reprovação e susto das pessoas que observaram a cena de suicídio. Corta a cena e volta-se para o zoológico e os animais presos. Um leão move-se em uma jaula. Cachorros brigam na rua. Um macaco faz ruídos e, de repente, *close* em uma placa de sinalização com uma seta e uma cancela. Corta para uma sequência de um trem, trilhos e estruturas metálicas de suporte para a ferrovia.

Tudo gira. O mundo em movimento. Novamente, pessoas nas ruas. Chove muito e as pessoas saem com seus guarda-chuvas nas ruas. Um sino pequeno toca e aparece um guarda de trânsito na sua labuta diária. A sinalização indica que o bonde já pode passar. Retorna-se agora para cenas de máquinas numa fábrica. Um escritório. Armário com papéis. Pessoas lavando as mãos em algum vestiário. Uma imagem de um portão, outra de um tipo de esquadria com detalhes em Art Nouveau. Uma fumaça sai do chão e uma nova cena do portão de uma fábrica abrindo-se. Agora, uma porta de uma comporta de um rio também se abre e surge um barco com pessoas entrando no mesmo. Em seguida, várias canoas e atletas também entram nessa parte do rio que estava fechada.

A seguir, inicia-se uma série de imagens de competições e atletas de diversas modalidades agindo como se estivessem em uma olimpíada. Carros de corrida, pessoas preparando-se para uma largada, pessoas correndo na rua, homens jogando golfe, homens jogando tênis, pessoas assistindo a uma corrida de cavalos e de carroças, homens jogando hóquei, meninas jogando *handball* e uma multidão assistindo a uma corrida nas ruas da cidade. Acaba essa sequência e retorna-se para uma nova sequência de pessoas caminhando nas ruas e nas calçadas, pegando algum tipo de transporte, um senhor toma um chá ou café sentado em alguma mesa na calçada. Por fim, uma cena de desfile de modelos — desfile de moda. Corta a cena e surgem pessoas em um bar, na noite de Berlim, casais namorando, caminhando juntos na rua ou sentados em algum banco de praça. Fim do quarto ato.

V Ato

O quinto ato inicia-se com uma sequência de imagens urbanas à noite, escuras em alguns momentos e em outros bem iluminadas — uma oposição da luz e da escuridão. Um plano enquadra um canto de um edifício e as janelas sendo iluminadas à medida que os moradores vão acendendo as luzes internas dos apartamentos. Em seguida, uma sequência de imagens de letreiros luminosos de diversas edificações: nomes de lojas, de estabelecimentos e de um grande cinema de rua. Bondes passam na rua, pessoas caminham nas calçadas e um vai e vem de letreiros luminosos. Pessoas entram em um cinema e compram ingressos em uma bilheteria. Pessoas já dentro de um cinema assistindo a um filme.

Agora, um camarim com moças se arrumando para alguma apresentação. O teatro lotado. De repente, um maestro faz seus movimentos de comando e uma orquestra inicia os primeiros acordes musicais. Sobem as cortinas, várias moças aparecem e inicia-se um espetáculo de dança.

A próxima sequência é de malabaristas em um circo. Um cavaleiro sobe ao palco com seu cavalo, e ciclistas movimentam-se com suas bicicletas. Um mágico e um malabarista. Moças dançam, e um homem equilibra-se numa corda bamba. *Closes* nas pernas que dançam *foxtrote* e um *close* nos braços, que juntos fazem um movimento único. O espetáculo continua até abaixarem as cortinas. Pessoas saem do teatro. A rua lotada de gente. Alguns vão embora a pé, outros de táxi. *Close* para um menino pedindo dinheiro às pessoas que estão em um carro e um *close* no nome “Hôtel”. Bondes na cidade e luzes por todo o lado.

Inicia-se então uma nova sequência de pessoas patinando no gelo, outras esquiando. Homens jogando hóquei e ciclistas em uma corrida em um velódromo. Lutadores de boxe. Músicos de uma orquestra — *closes* nos instrumentos musicais. Pessoas dançam em uma boate, e as bolas de vidrilhos refletem a iluminação no teto e no espaço. Homens trabalham em oposição à cena anterior de homens e mulheres dançando, ou seja, divertindo-se. Uns trabalham e outros dançam. Novamente, uma rua com as vitrines iluminadas de lojas e faróis dos automóveis.

Outra sequência, dessa vez dentro de um bar. *Close* em uma sanfona sendo tocada por um músico. Pernas cruzadas de pessoas sentadas em bancos e um homem declamando alguma poesia ou cantando uma música. De repente, uma cena em que um homem corteja uma

mulher nesse mesmo bar. A moça parece que não gostou e limpa o rosto com as mãos, como se tivesse sentido nojo. O homem afasta-se. *Close* em um *barman* que faz um coquetel e o serve em taças. Uma vista do alto mostra todo o salão de baile com muitas pessoas dançando.

Por fim, uma sequência curta de pessoas jogando em uma casa de jogos, uma roleta e cartas de um baralho. O diretor prossegue para a sequência final do filme, com mais vistas da cidade à noite, toda iluminada e, de repente, tudo gira. O mundo gira. O tempo manifesta-se e, no céu, fogos de artifício. Um farol, com sua luz forte, gira iluminando toda a cidade. Fim.

1.2. SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE

ANO: 1929

DIREÇÃO: ADALBERTO KEMENY E RODOLPHO REX LUSTING

PRODUÇÃO: REX FILM

DISTRIBUIDORA: PARAMOUNT

O filme *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* inicia com uma sequência composta por quadros com letreiros indicando o nome do filme, a empresa que fez a produção (Rex Film – produção nacional), a distribuidora (Paramount), a equipe de fotografia (Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lusting) e o serviço de laboratório (Rex Film – São Paulo). Em seguida, uma série de quadros com textos explicando o filme (os textos transcritos preservam a ortografia e a pontuação originais da época):

“A Rex Film apresenta o filme da cidade, o filme que revela aos próprios paulistas a grandeza desta soberba metrópole, que se fizeram vertiginosamente graças à energia constructiva do seu povo. É um trabalho inicial mas que orgulhará aqueles que se revêm nelle. Brasileiros! Sentireis nesta pellicula a symphonia grandiosa de São Paulo, que é a vossa própria symphonia! Cidade. Um monte de casas. Um monte de almas. Um monte de aspirações. Energia e dynamismo. Fatalidades e remediáveis. Venturas e ganhos. Vida. Fausto e miséria. Igrejas e cemitérios. Cidade...Silêncio. ante-manhã.”

A seguir, inicia-se uma série de imagens da cidade capturadas não do alto, mas sim do rés do chão, percorrendo ruas, vielas e pátios. De repente, surge um bonde. Agora sim, uma vista de

cima, de alguma edificação para uma praça, com área verde central e calçadas em pedra portuguesa com desenhos de círculos. Um quadro com os dizeres: “Jornaes. Synthese da vida humana. Encyclopedia que se põe no bolso, ou que se joga em baixo da porta”.

Mais adiante, pessoas andam em uma calçada embaixo de uma marquise de ferro e vidro, comprando jornal, empurrando uma carroça de frutas. Detalhe para uma porta de enrolar de alguma loja comercial. Novamente, ruas com seus sobrados conjugados e pessoas caminhando. Outro homem carrega um cesto com mercadorias na cabeça e, em outro plano, um homem pega uma correspondência. Um plano com os dizeres: “Fábricas fundições. Indústrias mil. Começam a girar os seus volantes”, e os próximos planos são de máquinas e mãos girando volantes. Uma máquina produz garrafas de leite, em seguida, um carro que irá distribuir o produto. O vendedor de leite toca na campainha de uma casa e deixa o leite na janela. Um plano de um portão com grade de ferro ornamental e, em seguida, alguém abre a janela e pega a garrafa de leite. Uma mão aparece pegando ou deixando algum documento em papel pela porta. Um novo plano com os dizeres: “Também nos bairros que cercam a cidade a vida desperta”.

Os diretores focam, nessas primeiras cenas, na vida dos bairros que circundam a cidade, com suas ruas tranquilas, pouco movimento de carros e de gente, árvores nas calçadas e os grandes casarões da elite local. Nessa sequência, fachadas das casas, muros e funcionários trabalhando. A seguir, volta-se ao centro da cidade com carros circulando. Alguém manipula uma manivela em um poste. Um novo plano com as palavras: “Caminho da escola. Rumo ao saber. Mocidade e infância irmanam-se na mesma ânsia de instrução”.

Adultos levam crianças às aulas, aparece o prédio da escola e o carro de transporte escolar. Detalhe na fachada eclética da edificação e uma cena no interior na sala de aula. No plano seguinte: “O ruído que empresta a cidade o ambiente das grandes metrópoles [...] eça num ‘crescendo vertiginoso’”. Mas as imagens a seguir são de ambulantes com seus produtos em cestos nas mãos ou nas costas. E novos planos com os dizeres: “Compra e venda”, “Atacado e varejo”, “O commercio inicia a sua atividade”.

A série seguinte é de imagens com vistas do alto, em que aparecem árvores, palmeiras e muita gente nas ruas. Depois, vistos do chão, o diretor filma os ambulantes com produtos nas

calçadas. Uma feira. Pessoas vão embora com as mãos abarrotadas de produtos. Nos planos seguintes, uma vista do alto de uma mulher caminhando e destaque para a pavimentação da calçada em pedras e a rua em paralelepípedo formando uma cena bem gráfica e estética. Aparece uma edificação eclética novamente com arcos nas janelas. A seguir, o primeiro animal em cima de algum muro: um papagaio.

Os próximos planos são de uma mulher, uma vitrola tocando um disco de vinil, uma loja de frutas e uma rua muito movimentada do comércio local. Um homem consertando algo na frente do seu comércio e pessoas saindo de uma edificação. Um plano com os dizeres: “Nove horas. Bancos. Taxas”. Outro: “Descontos. Agio. Cambio”. E outro: “Vida financeira”. O próximo plano é da fachada do Banco do Brasil. Um edifício de grande porte, com uma entrada portentosa na esquina e o nome do banco acima da porta. Pessoas na rua, entrando e saindo da edificação.

Um plano de um espaço interno, algum escritório, papéis em cima de uma mesa e uma pessoa escrevendo em uma máquina de datilografia. O escritório é visto de cima, com divisões, birôs, balcões e pessoas trabalhando. Em um plano seguinte: “A escola de Odontologia. Os seus alunos executam serviços gratuitos em pacientes eventuaes”. Esses planos com letreiros serviam para marcar o início de uma nova sequência de planos. Dentro da escola de odontologia, vários alunos e professores fazendo seus trabalhos e experimentos.

O plano seguinte introduz “O Jardim da Infância”. Crianças sentadas em mesas pequenas e baixas, crianças brincando com brinquedos. De repente, corta para uma cena de um carro saindo do interior de uma casa grande, tipo palacete, com alpendres. No plano: “Secretarias de Estado. Administração Pública. O Governo do estado dá começo aos seus trabalhos”. Outros planos com letreiros: “O comércio do Café”, “Saccas”, “Armazéns”, “Ouro verde”, “Força Motriz”, “Alavanca do progresso”. Várias pessoas na frente de uma edificação. Corta para uma cena da fachada de um chalé. Corta novamente para uma sequência de um homem operando uma máquina de telefonia. Um plano com efeito de trucagem pela primeira vez no filme e sobreimpressão de imagens. Corta para um *close* em um semáforo — sinal de trânsito. Novamente, pessoas caminhando em uma calçada e outra placa de sinalização — uma seta apontando para a direita com o nome “Vehiculos”.

Inicia-se uma nova sequência de imagens com sobreimpressão de carros e de máquinas, trilhos e pessoas nas ruas. Bondes e automóveis. Tudo misturado.

A seguir, um letreiro com a frase: “Hora do almoço. Syncope. Os cérebros descansam. Os nervos dormitam”. Inicia-se uma série de planos de uma obra, um edifício em construção, com andaimes e trabalhadores. Um homem compra comida em uma carroça de um ambulante. Escrito: “Hoje Tripas”; “Hoje cozido à Portuguesa”; “Feijoada”; “Virado à paulista”. Imagem de um restaurante chique contrapõe-se aos botecos com os dizeres citados acima.

Pessoas pobres sentadas na rua. Um homem de chapéu dorme de cabeça baixa. Um cata-vento. Uma nova série de imagens aéreas da cidade: telhados, casarios, edificações mais altas destacando-se do conjunto. Um novo plano com os dizeres: “Os que estudam também repousam. A faculdade de Direito, fundada em 1827 [...]”. E foco no frontão da edificação. Pessoas na rua e um plano: “A intensa atividade da Repartição Postal”.

Novamente, imagens de uma edificação e imagens aéreas da cidade. Vista de cima do cata-vento. A seguir, uma vista da cidade enquadrada por um dos funis do cata-vento. Pessoas na rua, na maioria homens. Um homem tira um relógio de pulso do paletó. Várias cenas seguem-se com pessoas de relógio. O Tempo! É o que mede a vida e também o filme.

Um plano introduz: “A Escola Normal”. Detalhe da fachada com as janelas em arcos. A escola. Jovens saindo da escola, descendo escadas. Muita gente. Uma mulher atravessa a rua na frente de um bonde. Jovens que saíram da escola atravessam a rua, indo para seus destinos. Uma bandeira é estizada.

O outro: “A imprensa de São Paulo tem olhos de lynce. Vê pelo mundo em fora. E conta rapidamente, a vida do globo em horas”. Uma nova imagem truncada com um homem girando uma manivela e uma cena da cidade. A cidade ao centro da imagem em destaque.

Máquinas produzem um jornal, e a sequência que segue é de vários jornais e imagens das capas deles, com as letras maiores indicando o nome de cada um: *Estado de São Paulo*, *Jornal do Commercio*, *Folha da Manhã*, *Diário Nacional*, *São Paulo Jornal*, *Anfulla*, *Dutsche Zeitung*, *A Gazeta*, *Piccolo*, *Diário de São Paulo*, *Diário Popular*, *Capital*, *Diário da*

Noite, Folha da Noite. Assim, o diretor demonstra que nessa data já existiam vários jornais em circulação na cidade, exhibe-se o progresso na área da imprensa e da comunicação.

Volta-se agora para imagens de gente ocupando as ruas. Detalhe para os cartazes e homens lendo jornais na rua. Um plano com os dizeres: “A Estação da luz. Trens que chegam. Trens que partem. Centro de um grande systema ferroviário. Nervuras de aço que cortam o estado em todas as direcções”. Foco no edificio da Estação da Luz. “Para conhecer esta imensa officina de progresso, visitam São Paulo inúmeras personalidades illustres.” Seguem imagens de militares com armas e bandeiras — um grande ato de militarismo.

Retorna-se para imagens da cidade e de edificações de grande porte: “[...] do luxuoso hotel que o hospeda. O visitante descortina as maravilhas que a cidade oferece prodigamente: os jardins encantados, os monumentos architeticos, os titans de cimento armado [...]”. Mais vistas da cidade e suas edificações, na maior parte edifícios institucionais ou de cultura, edificios de grande porte, mas de baixo gabarito e arquitetura eclética, ou ainda, alguns sobrados.

“Começa a visita pelo Butantã”, nessa sequência é filmado o edificio que abriga a instituição do Instituto Butantan, que cuida de pesquisas com animais (cobras e aranhas) na área da saúde. “Como se extrae o veneno, para o preparo do soro anti-ophidico.” O objetivo das pesquisas é declarado nesse plano. Seguem imagens de cobras, o abrigo onde elas habitam e a extração do veneno. “O veneno é depois inoculado em um cavalo [...] cujo sangue se extrae meses depois [...]”. Cena onde aparece o cavalo e os procedimentos. “Também as aranhas venenosas fornecem o seu contingente.” Outra cena com o procedimento de extração do veneno da aranha.

Corta e inicia-se outra sequência: “A Penitenciária do Estado, Instituto de Regeneração, sem similar no mundo. Ahi o presidiário não é um condenado: é um enfermo moral que se vae curar pelo systema de regeneração a que o vão submeter”. Uma imagem aérea da penitenciaria (grandes blocos horizontais com passarelas interligando-os) e um *close* no nome do edificio: Instituto da Regeneração. No plano seguinte: “Aqui o trabalho, a disciplina e a bondade resgam a falta cometida e conduzem o homem a comunhão social”.

“Os próprios detentos são empregados no serviço da administração interna.” Inicia-se, a seguir, uma série de imagens de detentos e carcereiros dentro da penitenciária mostrando a vida de um penitenciário desde que ele é internado até os trabalhos manuais e de fabrico que eles fazem dentro do sistema (costura, serralharia etc.). “E o fruto do trabalho dos que se redimem dos erros praticados, entra com uma apreciável percentagem no custeio do Instituto.” Nessa frase fica claro que a renda obtida com a produção é revertida para o próprio custeio de despesas da penitenciária, tornando-a de certo modo autossustentável. Mais imagens dos presos trabalhando, internamente e do lado de fora da edificação, e também participando de cerimônias de praxe.

Mais à frente, uma sequência de imagens de uma escola para adultos: “O combate à ignorância, um dos fatores da criminalidade, pela instrução obrigatória”. Em outro plano: “Também a religião cathólica, embora não sendo obrigatória, entra como elemento de regeneração”. Imagens de um padre, na igreja, benzendo uma pessoa e uma criança (bebê).

“Uma hora emocionante: a da visita da família dos detentos [...]. O regime do instituto é rigorosamente militar. Incute desde cedo a disciplina como elemento de ordem. E fal-os compreender que é com esse elemento que vencerão mais tarde, quando aquelas portas se abrirem.” Uma nova sequência de imagens de presos andando no *hall* interno da edificação, por passarelas e descendo escadas. Nesse trecho, a arquitetura da penitenciária lembra a mesma da Casa de Detenção do Recife, atual Casa da Cultura. Na área externa, uma representação da jornada diária de exercícios. Os presos fazem marinha e outros tipos de exercício sob o comando de um funcionário da penitenciária. Homens com tambores. Uma cena de uma bandeira em movimento e a frase: “[...] sul da cidade, dominando com suas linhas sóbrias a collina histórica ergue-se, majestoso, o Monumento do Ypiranga”. E, por fim, uma imagem do Monumento do Ipiranga. “Este quadro representa a proclamação da independência do Brasil, quando se desligou do Reino de Portugal [...] 7 de setembro de 1922. A Escola da Guarda de Honra do Príncipe D. Pedro lançará a sua marcha e encrava-o em uma colina pouco [...] do arroio Ypiranga. O Guarda Miguel de Godoy vigiava a aproximação do Príncipe [...]” A seguir, imagens de encenação da batalha.

“Amigos, estão quebrados os laços que nos ligavam ao Governo Português.” “Laços fora soldados! Viva a independência, a liberdade e a separação do Brasil.” “Pelo meu sangue, pela

minha honra, pelo meu Deus, juro fazer a liberdade do Brasil.” “Brasileiros, a nossa divisa de hoje em diante será: ‘Independência ou morte!’.”

Uma nova sequência: “1840. São Paulo pequeno burgo [...]”. Imagens aéreas da cidade. “A mão obreira. Braços que se erguem e que se abaixam. Cyclopes suarentos. Constructores de cidades que fizeram o nosso conforto [...]”. Homens trabalhando. “[...] não deixava entrever a imensa metrópole de hoje, detentora do recorde de construções, abrigando 1.059.000 almas!”

Imagens de obras. Edifícios em construção. Imagens da cidade vista de algum alto edifício. Vários detalhes de fachadas de edifícios ecléticos, e os dizeres: “[...] a cidade colonial desaparece”. É bem nítida a admiração do diretor pela nova cidade que se construía. Abaixo os sobrados e viva uma nova arquitetura! Homens trabalhando em obras. Os primeiros edifícios altos da cidade. Pontes. “Subindo a um dos mais altos arranha-céus.” Imagem de pessoas esperando um elevador com porta de madeira e gradil.

Em seguida, um plano com o seguinte texto: “Para apreciar melhor a cidade fabril: Braz, Mooca, Belem [...]”. Imagem da cidade vista do alto, mostrando grandes e largas avenidas, arborizadas e que se cruzam e os seguintes dizeres: “[...] resfolegando pelas chaminés expluindo fumo negro de fornalhas crepitantes”. Imagens de chaminés de fábrica, com muita fumaça sendo expelida. A cidade cinza se formava. Uma cidade fabril, com fábricas dentro do meio urbano e a poluição do ar vinha para começar a causar uma série de riscos à saúde dos seus moradores.

Imagens de máquinas. “Metallurgia, Indústria Nacional que revolucionou os velhos processos de fundição de tubos.” Imagens de fabricação de tubos. Inicia-se uma nova série de imagens mais gráficas: círculos, estrela, listras horizontais de tonalidades diferentes, uma clara, outra escura, outra clara... e a espiral. Uma espiral girando, muito semelhante à encontrada no filme *Berlim: Sinfonia de uma Metrópole*. Uma série de planos com sobreimpressão de imagens de máquinas de diversos tipos.

Sequência de imagens no campo: “É agora Estrada. Arteria nova Rastilho Kilometrado.” Máquinas no campo. Imagens de estrada. Corta novamente e, a seguir, um plano com os dizeres: “A cidade possui seus recantos encantados, à sombra dos arranha-céus”. Imagens de

áreas ajardinadas, coberta com pérgulas e coberta translúcida. Praças e parques. Pequenos lagos e fontes. A cidade embelezava-se.

“Acariciando com os olhos os bairros novos, o cavaleiro das colinas da cidade gigante, onde poderão realizar um dia, o sonho de um lar feliz.” Um casal avista do alto de uma colina a cidade ao longe.

Uma nova sequência mostra imagens de cartazes ou placas com as palavras: “Hoje”, “20 Contos Hoje”, “Amanhã”, “Federal 50 Contos Amanhã”, “Federal 100 Contos”. Imagens de cédulas de dinheiro coladas como um lambe-lambe nas paredes.

A espiral do tempo marca a transição para uma nova sequência. Desta vez, os animais. Cavalo, borboleta, cabras e bodes, cobra, coelho, elefante, jacaré, macaco, boi, onça e um urso. Subentende-se que a intenção do diretor foi de, após as imagens de dinheiro, colocar imagens de animais fazendo uma referência ao jogo de bicho — um tipo de jogo de azar.

Uma espiral girando, com números mesclados à imagem. Uma nova fusão de imagens. Aparece uma mão que lentamente cai sobre a cidade, como se fosse a mão de Deus, com os dedos fechados como se estivesse com dinheiro na mão, entregando para uma pessoa pobre uma esmola. A mão volta para o lado do quadro onde surgiu. De novo, desce até um local de estacionamento de veículos e cruza esse grande pátio. Aparece em uma mesa de uma casa de jogos, tipo bingo. As mãos do vencedor do jogo leva todo o dinheiro.

Novamente, cartazes com as palavras: “Hoje e Amanhã”. Pessoas na rua. Máquina. Um papel com a frase: “Fulano de tal”. “Doutor”. *Close* no nome “Doutor”.

Um novo plano exhibe os dizeres: “Nas alamedas dos jardins, os autos aguardam [...]”. Grandes estruturas metálicas. “[...] os que animam a vida elegante da cidade, os que andam admirando as vitrines luxuosas, os que trabalham, os que compram e os que vendem.”

Pessoas caminham nas calçadas ou param flertando com os produtos nas vitrines, como os *flanêurs* de Baudelaire e Walter Benjamin. Pessoas ricas compram em lojas. “Os ‘chauffeurs’ divertem-se aguardando o chamado dos patrões. Há postos especiais e um serviço bem organizado para isso.”

A seguir, inicia-se uma nova sequência de imagens de práticas esportivas. “A cultura esportiva forma gerações novas cheias de energia e vontade.” Homens correndo. Um homem com um megafone anuncia a largada. Homens praticando salto com vara. Nadadores praticando salto na piscina. Uma imagem curiosa de uma mulher subindo o escorrego ao invés de descendo para, a seguir, cair na piscina. Um efeito especial no filme. Jogadores de futebol. Jogadores de *handball*.

Um novo plano: “[...] Passatempo elegante. O spleen da cidade à cata de emoções”. Uma corrida de cavalos e a arquibancada abarrotada de gente, provavelmente da elite local. Cavalos e seus montadores correm em uma pista de corrida. “Esportes. Atletismo [...] E uma raça forte se adextra, para a formação de uma raça mais forte ainda.” “Hoje juram fidelidade à pátria [...]” Imagens de militares e desfile. “Amanhã, em rasgos de ousadias, serão as atalaias heroicas da sua defesa.” Novamente, imagens de cavaleiros no grito do Ipiranga. Cavalgam em uma área campestre. “Mas nem todos concorrem para o progresso.”

Retorna-se à cidade. Imagens de pessoas embarcando em um ônibus, cruzando a catraca. “E embora tenham as ruas signaes de direção, ainda há quem se arreceie em transpôl-as.” Nesse quadro, o diretor faz uma crítica à falta de coragem das pessoas de atravessarem no sinal de trânsito, provavelmente os motoristas ainda não obedeciam à parada como deveriam. Imagens de carros circulando nas ruas. A seguir, um guarda toca uma corneta. Inicia-se uma série de imagens capturadas em uma corporação de bombeiros. Desde a preparação deles até o atendimento de um chamado de emergência. Todos embarcam em um caminhão de bombeiros e saem da corporação percorrendo ruas da cidade.

Imagens da cidade vistas de algum edifício mais alto, com pessoas e automóveis circulando nas ruas. Ruas estreitas, ruas largas, ruas de todo tipo, em perspectiva ou não. Um homem gira uma manivela acoplada em um poste, como se estivesse manipulando um sinal de trânsito. Mais pessoas nas ruas. Ruas lotadas de gente. Bondes lotados de gente. Um guarda de trânsito na sua labuta diária. Imagens dos sobrados comerciais, com seus toldos de lona avançando para a calçada. Homens trabalhando em obras. Homens apenas conversando nas ruas. Detalhe para o revestimento da calçada em pedra, toda reticulada, em pequenos quadrados. Vistas das edificações e de trilhos no chão das ruas. A seguir, um plano com os dizeres: “Vida nas ruas. Agitação”.

Mais planos com letreiros: “Sombras que se alongam. Jornada que finda, num ‘brouhaha’ tumultuário. Como findou ontem, como findará amanhã [...]”. Um outro plano: “E o homem, que subjuga a Natureza à sua vontade de ferro, transformando as cousas mais rudes em forças de progresso, contempla a sua obra soberba!”. Uma imagem de um homem do campo, com uma enxada na mão e a paisagem ao fundo, nuvens e campo. Um entardecer. “O ângelus...e o sol discende sobre a terra os seus raios derradeiros [...] saudado pela offerenda magnifica da symphonia da tarde.” Um plano com um sino tocando e, em seguida, uma imagem do sol se pondo e de chaminés de fábricas. Escurece. É noite. É uma visão que os nossos olhos já construíram: “São Paulo, metrópole formidável e ciclópica, colocando-se, em alguns decêndios, na vanguarda dos maiores centros de atividade do mundo!”. Nascia uma das maiores metrópoles do mundo.

A seguir, uma cena de edifícios altos, com suas janelas iluminadas e aviões sobrevoando a cidade. Os últimos planos do filme estão com o texto cortado, mas dá para visualizar um pouco: “[...] se sucedem, na lei imutavel da vida e da morte. Mas farão, do seu trabalho fecundo, surgir um Brasil novo, maior e mais poderoso, sobre cuja imensa extensão territorial, ativa e gloriosa, tremulará a mais bella e mais forte das bandeiras! [...]”.

Uma imagem de uma ampulheta do tempo e um globo terrestre que, depois, se transforma na bandeira do Brasil. Fim.

1.3. UM HOMEM COM UMA CÂMERA

ANO: 1929

DIREÇÃO: DZIGA VERTOV

O filme inicia com as notas introdutórias de créditos da direção e produção. Escrito por Dziga Vertov, música da Alloy Orchestra, pesquisa de Yuri Tisivian, produção musical de Paolo Cherchi Usai, produção de vídeo de David Shepard, câmera Mikhail Kaufman, editora assistente Elizaveta Svilova.

O nome do filme aparece em russo e em inglês. O ano do filme é 1929. Destaca-se que é um filme sem intertítulos, sem cenários artificiais, sem *sets* e atores principais, e trata-se de um trabalho experimental que visa criar uma linguagem absoluta e verdadeiramente internacional, com separação total da linguagem do teatro e da literatura.

A primeira imagem do filme é da câmera vista de frente e um homem ao fundo, em cima dela, com um tripé e uma câmera na mão. Trata-se do próprio diretor. A seguir, a primeira imagem da cidade (Moscou), uma parte de uma edificação e o céu. *Close* em um poste de ferro com luminária pendente e fiação exposta, as nuvens em movimento no céu.

Um novo plano mostra uma cortina, por onde ele próprio atravessa. Abre-se a imagem de uma sala de exposições e espetáculos, com palco e cadeiras de madeira. Um plano exhibe a lateral das fileiras de cadeiras e outro mostra o fundo da sala. A seguir, um *close* em uma luminária de cristal e um plano exibindo as saídas laterais da sala de cinema.

O próximo plano é da máquina cinematográfica e dos rolos de película armazenados em latas. O operador retira um filme de dentro da lata e maneja o equipamento. A seguir, ele puxa uma corda que ativa o movimento dos assentos das cadeiras em madeira da plateia. Em poucos minutos, inicia-se a ocupação da sala pelos espectadores. Outro plano exhibe o movimento dos assentos e mais um seguinte foca na multidão que adentra na sala, todos vistos de cima. Movimento de pessoas no interior da sala. *Closes* no movimento do assento de uma única cadeira — uma forma de demonstrar o novo dispositivo. De repente, senta uma mulher com um bebê no colo. O plano seguinte mostra todos já sentados nas cadeiras, à espera do início do filme. *Close* no lustre em cristal do teto da sala.

Um plano médio exhibe a figura de um homem apontando para algo à sua frente. Um *close* exhibe um instrumento musical, e os seguintes exibem mais detalhes de instrumentos e um plano médio mostra uma parte da orquestra já em posição de início de uma sinfonia que vai fazer o som do filme. Um homem com um violoncelo é filmado de cima. Os demais preparam-se para o início da apresentação musical. Homens com violinos. Inicia-se o espetáculo. Diversos planos mostram a orquestra já se apresentando. Em geral, são planos filmados com a câmera posicionada em algum local acima do nível do térreo, outros são capturados no rés do chão e à altura do personagem filmado. *Closes* em mãos e rostos. Um

maestro coordena o espetáculo. Um novo plano é de demonstração de máquinas em funcionamento. E o maestro finaliza a sinfonia.

Uma nova sequência abre-se com a câmera aproximando a distância focal em uma janela com uma cortina branca, incitando o desejo de mostrar o interior do espaço interno da casa. A seguir, imagens da cidade, postes em ferro e luminárias. *Close* no braço de uma mulher. Outro em uma fotografia, e o seguinte na mão da mulher. *Close* em um pôster com a imagem de um casal. *Close* no pescoço da mulher. E a cena seguinte é novamente na cidade. Cena de uma árvore e de cadeiras por trás de um gradil em ferro. As folhas balançam indicando a presença de ventos. Outro *close* na mulher dormindo.

Um novo plano mostra uma garrafa gigante locada na área externa de alguma fábrica, provavelmente. Um homem dorme em um banco em madeira – um morador de rua. Um plano médio de uma lixeira, com um papel colado e os dizeres: “Mantenha limpo”. Outra cena de um outro mendigo dormindo na rua. Abre-se um plano geral mostrando uma estação de ônibus da cidade. Outro exhibe carroças puxadas a animal e um homem dormindo em uma delas.

O plano seguinte exhibe a fachada de um sobrado, no entanto, a câmera foi inclinada, expondo apenas um trecho da edificação, não a filmando de frente. A cena seguinte mostra um conjunto de casas – um habitacional. Mais um fragmento de uma edificação. Um berçário. *Close* em bebês dormindo. Mais uma fachada de uma edificação eclética. Uma imagem de uma praça com árvores e bancos e um jardim estilo francês. Um quiosque de água mineral. Um plano médio de um banco de praça em madeira. Um plano frontal de uma edificação de grande porte em estilo eclético, frontão triangular e colunas gregas. Esculturas de homens e cavalos acima do frontão. *Close* em uma mão de mulher com unhas pintadas. *Close* em um manequim — homem com peruca. Uma nova fachada de edificação onde se vende vodca – um armazém. *Close* em um manequim feminino.

Nova sequência de imagens da cidade. Edificações vistas do alto. Mais cenas de bustos de manequins femininos anunciam que se trata de um salão feminino – cabelereiro para senhoras e senhores. *Close* nos olhos de uma manequim. Corta para uma nova cena na cidade. Uma edificação de grande porte em estilo eclético. Uma boneca e uma máquina de costura. Novo

fragmento de uma edificação em tijolo aparente, no entanto, o diretor não usa a frontalidade e sim filma o edifício de modo inclinado, o que faz com que a imagem não seja reconhecida imediatamente. Explora as quinas e os ângulos da edificação. Nova cena de uma manequim feminina, posando em uma bicicleta dentro de uma vitrine. *Close* em uma janela de um edifício. Um plano exhibe uma porta e uma placa acima com o texto “Lift”. Cena de um cachorro empalhado. *Close* nas teclas de uma máquina de datilografar.

Novo plano exhibe a entrada de uma rua e o texto “Maxim Gorky”. *Close* em um telefone. *Closes* mostram detalhes de máquinas (navio, automóvel). A seguir, mais imagens de fragmentos da cidade (postes e uma torre de uma igreja). Uma edificação com uma placa: “Sindicato dos Jornais”. *Close* na roda de um veículo. Maquinário. Manivelas e fragmentos de máquinas dos mais diversos tipos. Tecelagem. Torres de silos com escadas de acesso aparentes. Novamente uma cena da entrada da rua do início desta sequência.

Uma nova sequência inicia-se mostrando uma esquadria vista do lado interno da edificação, contra a luz. A iluminação adentra o ambiente. Uma vista de uma rua, capturada do interior de uma edificação, e um automóvel inicia o passeio por ela. O automóvel para na frente da edificação, cuja porta havia sido filmada no início desta sequência. O cinegrafista abre esta porta e sai do ambiente, no entanto, esta cena é capturada por outra câmera que permanece no ambiente interno da edificação. O cinegrafista entra no automóvel. Uma cena de um grande pôster publicitário colado em uma fachada. Outro plano captura o carro saindo da frente da edificação onde havia parado, visto de cima. Nova cena da mulher dormindo com um braço acima da cabeça. O automóvel circula pela rua, ainda visto de cima. O carro passa por uma passarela suspensa. Pombos voam. Mais um fragmento de uma edificação e pombos pousando no seu topo. O automóvel passa por uma linha férrea, por cima dos trilhos. Mais uma cena da mulher dormindo e outra das árvores com as folhas e troncos voando devido a uma ventania.

O plano seguinte é do cinegrafista filmando com a câmera posicionada no meio dos trilhos e um trem vindo em sua direção. Vagões, trilhos, câmera, cabeça. Velocidade. A câmera gira e tudo fica de cabeça para baixo ou inclinado. A mulher acorda e levanta-se da cama. Trilhos e o trem em movimento. O homem retira a câmera da linha férrea e entra no automóvel, onde um motorista o aguarda. Eles partem. A mulher coloca meias e sapatos.

Nova cena do automóvel cruzando a linha férrea. As cenas são intercaladas com as da mulher preparando-se para sair. O automóvel segue por uma estrada de barro, no limite de uma via e posteamento de iluminação. A câmera. A mulher veste-se. O homem coloca a lente da câmera e a gira. Novos planos de mendigos na rua. O cinegrafista move a manivela da câmera e o filme de cima. *Close* na lente da câmera. Um homem varre a rua. Outro mendigo acorda em um banco de praça. Novamente a rua. Cena interna da casa da mulher. Ela ainda se prepara para sair. Lava o rosto.

Uma mangueira lava um poste em ferro e uma lixeira. Uma mulher faz faxina e limpa a esquadria de uma janela. Cena de uma persiana sendo aberta e entre as frestas a paisagem externa. A lente da câmera foca em uma vegetação e desfoca. Fecha-se a lente, como se fosse uma íris. Abre-se. Uma demonstração do dispositivo cinematográfico. Imagens de copas de árvores e folhagens. O topo de uma edificação. O homem com a câmera corre por cima de uma estrutura metálica. Ele é o personagem principal, no entanto, seu rosto nunca é perceptível.

Um portão de uma garagem de um aeroplano abre-se verticalmente, e a máquina sai do espaço interno e prepara-se para o voo. Homens a empurram. Uma mulher passa graxa em um trilho. Uma estação de trem. O homem com a câmera continua acima da estrutura metálica da estação, e o outro cinegrafista filma o trem em movimento, capturando-o de baixo para cima. Cenas dos vagões.

Uma fachada de uma edificação e carros saindo de dentro. Uma garagem. Pôsteres colados. Uma mulher dorme em um banco de praça. *Close* na lente de uma câmera e um olho humano movimenta-se. *Close* nos pés da moça. Vista de cima da cidade em movimento. Carros, bondes e pessoas. A vitrine de uma loja. Bondes vistos de cima fazem a curva em uma rua. O título: “O despertar de uma mulher”. O cinegrafista anda com a câmera e um tripé no ombro. A cidade acontecendo.

A chaminé de uma fábrica. Fumaça negra. Homens negros trabalhando. O homem com a câmera escala a chaminé. Uma mão move uma manivela colocando tudo em funcionamento na fábrica. Detalhes de máquinas e da mulher trabalhando. Uma tecelagem. A cidade acontecendo (bondes, automóveis e pessoas circulando). O homem continua escalando a

chaminé. Uma mulher utiliza uma máquina de costura. Uma pessoa coloca óleo nas engrenagens da máquina. Máquinas em movimento. Elevadores, estruturas metálicas, a rotina diária em uma fábrica. Homens carregam carvão em carroças. Muitas chaminés e muita fumaça.

O homem com a câmera continua atravessando por passarelas e estruturas metálicas. Pessoas ultrapassam portões abertos. Novamente a cidade. Multidão, e o homem com a câmera desloca-se por meio do povo. Uma feira. Mulheres conversam e penduram vestidos em um poste. Uma mulher escova os dentes. Um homem abre seu estabelecimento comercial. Uma mulher deposita uma carta em uma caixa de correios. Um plano com os dizeres: “Excursão do navio ‘Lenin’ indo de Odessa para Yalta”. Outras cenas da cidade, vista do alto.

Uma fonte localizada em uma praça com água jorrando. Uma mulher abre uma grande janela de venezianas. A boneca e a máquina de costura. Uma porta de enrolar de uma loja é aberta. Óculos pince-nez. Outro plano da boneca em cima de uma bicicleta pedalando em uma vitrine. O cinegrafista posiciona-se entre duas linhas de bondes e os filma em movimento. Um homem carrega uma caixa de correspondências na parte frontal da sua bicicleta.

Um trem em movimento e a câmera localizada na parte superior de um vagão. Novamente, a cidade e os bondes circulando. Uma sobreimpressão mostra duas imagens da cidade e de pessoas caminhando. Cenas capturadas do trem em movimento – lateral dos vagões e abaixo deles, ficando a câmera estacionada na linha de trilhos. A Estação. Multidão. Homens em carroças puxadas por animais. *Close* no maquinário do trem. O cinegrafista fica em pé, posicionando a câmera em um tripé, na parte de cima de um automóvel. Ele filma outros carros em movimento com pessoas e famílias. Homens, mulheres e crianças. O cinegrafista faz um malabarismo para conseguir capturar as imagens de movimento dos automóveis. Gira a manivela da câmera freneticamente. Captura o movimento de um cavalo que puxa uma carroça.

O plano seguinte é de uma vista do alto de uma rua larga, repleta de gente a pé. *Close* no rosto de uma senhora camponesa. *Close* em fotografias de crianças. *Close* no rosto de uma mulher. Películas de filmes dispostas lado a lado. Um título: Fábricas “máquina-mercado”. Uma mulher opera uma máquina que acondiciona a película do filme em um formato de rolo.

Cenas da película em movimento e outra de um corte com uma tesoura. Mais *closes* em pedaços do filme. Imagens de crianças rindo. Pessoas caminhando na rua. O diretor mostra um trecho da película e, em seguida, o filme acontecendo exatamente neste trecho. *Closes* no rosto de uma mulher e na cabeça de um cavalo. Mais cenas de pessoas sentadas em automóveis, e carroças deslocando-se pela cidade. Novamente, a máquina enrolando o filme.

Uma porta de enrolar em movimento. Uma praça ampla, com jardim renascentista, vista do alto. Pessoas passam pela porta de enrolar. Uma mulher atende a um telefone. *Close* em um sinal de trânsito. A câmera é capturada em posição de ação, localizando-se o cinegrafista em uma janela de uma edificação e apontando a câmera para uma rua, onde trafegam carros e pessoas.

Uma cena de um casal em um cartório e um *close* na certidão de casamento. A mulher assina os papéis. Novamente a câmera posicionada na janela e, de repente, vira para esquerda. Um *close*, agora, em uma certidão de divórcio. Outro plano de imagens sobrepostas, de ruas da cidade e veículos em movimento. O casal assina os papéis do divórcio. Pessoas no cartório escondendo o rosto da câmera.

Uma mulher reza e chora na frente de um túmulo. Um caixão sendo levado em um carro e pessoas acompanhando-o até o local do enterro. Uma rua repleta de carros cheios de gente. Cena de um parto. Fragmentos de edifícios. Primeiro banho da criança. O bebê é levado para junto da mãe. Mais cenas da cidade, posicionando-se o cinegrafista entre os bondes. Cena de um elevador em funcionamento. Mais bondes e pessoas. O interior de um edifício e pessoas adentrando-o. Imagens aceleradas de veículos em movimento e pessoas atravessando ruas. A câmera inclinada. *Close* no olho de uma mulher. A câmera gira para todo lado. Os edifícios, os cavalos, o olho da mulher. Tudo continua girando.

Uma mulher ao telefone. Homens entram em um carro e saem apressados. Um homem ferido é socorrido. A ambulância. Retiram-no do carro em uma maca. A lente da câmera e uma sobreimpressão do olho da mulher no centro da lente. Pessoas enfaixam a cabeça do homem.

Um homem toca um sino. Portões são abertos e carros de bombeiros saem de dentro da corporação. Cenas do veículo em movimento. Um cinegrafista fica localizado em um dos carros e filma a pessoa que já está filmando ele.

Novamente, a lente da câmera e fragmentos de edifícios. Um sinal de trânsito. Um guarda e pessoas atravessando uma rua. Uma mulher em um salão de beleza e cena de uma mulher fazendo uma faxina. Um homem em uma barbearia. Outro homem amola um machado. Uma mulher fazendo escova no cabelo de outra. O homem com a câmera girando a manivela. O título: “Engraxate mestre de Paris”. Cenas do engraxate e mais cenas no salão de beleza. Mulheres trabalhando. Um guarda opera um sinal de trânsito. Um homem opera o caixa de uma loja. A produção de um jornal. O trabalho mecânico de uma embaladeira de produtos. O trabalho de telefonistas. A produção de cigarros. Imagens alternadas das telefonistas trabalhando e de uma mulher embalando caixas de cigarros. Uma pessoa usa uma máquina de datilografia. O operador da câmera. Uma caixa registradora. Uma mulher sendo maquiada. Planos muito curtos.

Um telefone sendo atendido. Um pianista toca um piano. Homens trabalhando, carregando pesos etc. O homem com a câmera filma o trabalho semiescravo de um mineiro. O trabalho em uma mina. Uma tecelagem. Uma represa. Muita água. Máquinas em movimento. O homem da câmera sobe em um carrinho suspenso por uma grua. Ele atravessa a represa suspenso pelo cabeamento, até o outro lado, passando por cima das águas. Mais máquinas trabalhando. Tudo gira no mesmo ritmo da manivela da câmera.

Novas cenas na cidade. Carros, bondes em movimento e o personagem principal do filme entre eles. A lente. Mais máquinas em movimento.

Pessoas tomando banhos rápidos. Mulheres penteando-se. Um navio partindo. Imagens do céu, nuvens em movimento. Pessoas em uma estação balneária, uma praia e mulheres deitadas na areia. Cenas de pernas e pés. Mulheres fazem exercícios físicos. Pessoas nadam.

Cena de um carrossel.

Um homem organiza cartazes no chão. Um título: “Caixa de coleta para contribuição ao jornal”. Coluna de esportes. Cenas de atletismo. Atletas em movimento e pessoas assistindo na arquibancada. Um jogo de vôlei. Corrida de cavalos. Salto. Natação. Treinamento para balé aquático.

Pessoas descem de um navio. Mais cenas na praia. Mulher passando bronzeador e outra maquiando-se. O homem com a câmera caminha na praia de calção de banho. Mulheres fazem *topless*. Imagens de crianças sorrindo, assistindo a um espetáculo de mágicas. Mais pessoas fazendo exercícios físicos. Um balé. Jogo de basquete. Arremesso de vara. Futebol. O carrossel girando. Corrida de motocicletas. Crianças nos cavaleiros do carrossel. Corrida de automóveis. A vitrine de uma loja.

A fachada de um cinema e o título: “Cinema Proletário”.

Uma sobreimpressão. Imagem do cinegrafista em cima de uma edificação, mas vê-se claramente que se trata de uma montagem devido às proporções. Outra cena exhibe o personagem saindo de dentro de uma xícara.

Mulheres e homens bebem em um bar. Uma loja de artigos religiosos é a cena seguinte.

Cenas rápidas de uma edificação de porte com uma cúpula central – uma catedral. A seguir, a fachada de uma edificação com a placa: “Clube dos Trabalhadores Lênin – Odessa”.

Um jogo de damas. Um homem lendo um jornal. Um jogo de xadrez. Uma mulher lendo um jornal. Uma mulher usa uma espingarda em um jogo de um parque de diversões. Uma placa: “O pai do fascismo”. O tiro da espingarda tenta atingir garrafas. Um estabelecimento comercial com a placa: “Vodca, cerveja, vinho e lanches”. O homem com a câmera sai do bar e dirige-se ao Clube do Lênin. Homens jogam xadrez.

O título: “Trabalhadores do mundo, unam-se”.

Um ouvido. Pessoas jogam damas, outra toca piano. Um homem fuma. Uma mulher toca nas garrafas com colheres. Uma sala de espetáculo repleta de gente. Uma animação do tripé da câmera em movimento. Pessoas assistindo a um espetáculo. O tripé abaixa-se sozinho e a câmera sai da maleta e acopla-se ao tripé. A câmera gira e a manivela também. O tripé com a câmera anda sozinho. A maleta fecha-se. A tela exhibe uma imagem tipo ondas sonoras. Um espetáculo de dança inicia-se. Uma pessoa toca piano. Imagens da plateia.

Imagens de aeroplanos no céu. Outro plano com sobreimpressão de imagens de veículos em movimento. Imagens da cidade. Um trem. Um homem andando de bicicleta. Pessoas

atravessando a rua. Pessoas assistindo a um espetáculo. Automóveis e motocicletas. Um cinema e, na tela, o trem. O homem com a câmera em cima da multidão – outra sobreimpressão. E mais uma de um edifício partindo-se ao meio. Um cinema. O homem com a câmera. Pessoas em automóveis deslocando-se pela cidade. Tudo em movimento e rapidez.

A cidade acontecendo. Nuvens passando rapidamente no céu. Um aeroplano voando sobre a cidade. A estação balneária. O trem. A cidade. Pessoas caminhando. O cinema. Multidão. Novamente, o trem e automóveis circulando. O homem com a câmera. Tudo acelerado. A lente fecha-se. Fim.

2. FILMES DO CICLO DO RECIFE

2.1.VENEZA AMERICANA

ANO: 1924

DIREÇÃO: UGO FALANGOLA E JOTA CAMBIERI

PRODUTORA: PERNAMBUCO FILMS

TEMPO: 68 min

O filme inicia com um quadro exibindo uma interrogação ao centro. No plano seguinte, a interrogação continua, mas já aparece uma pintura com um casario do lado esquerdo acima e um navio, do lado esquerdo abaixo. Em seguida, aparece a filha de um dos diretores (hoje, já é uma senhora — dona Didi) e o anúncio: “A Pernambuco Films apresenta”. O próximo plano tem os dizeres: “A Pernambuco-Films, continuando no desenvolvimento do programa traçado, apresenta este segundo filme, destinado a atestar, ainda mais, a grandeza do Estado de Pernambuco, que, sob o benéfico impulso de administradores criteriosos, marcha seguro no caminho do progresso para alcançar o lugar que lhe compete ao lado dos mais prósperos Estados da União”.

Neste seu empreendimento, a Pernambuco-Films, embora não tenha encontrado apoio financeiro, teve ao menos a satisfação de ver justamente avaliados seus esforços pela imprensa em geral, que não regateou elogios e palavras de estímulo, como estas que o *Diário da Noite*...(imagem da fachada do Diário)....sob a competente direção do Dr. Bezerra Leite

(imagem)... publicou no nº. 142 de 6 de dezembro último (?): “Este magnífico serviço cinematográfico que os senhores J. Cambieri e Ugo Falangola, proprietários da Pernambuco-Films, têm executado em nossa terra....é um desses serviços que se não pode pagar, porque vale pela melhor afirmativa de que somos uma grande terra e um grande povo”.

Esses são planos mais demorados para que seja feita a leitura dos textos que vão subindo até o término do plano.

Primeira parte

Os planos a seguir apresentam textos (os textos transcritos conservam a ortografia e a pontuação originais) e um desenho do farol que fica no dique de pedras da área portuária: “O pernambucano que tendo deixado a sua terra há vinte anos, voltasse hoje ao Recife ficaria perplexo diante do espectáculo grandioso que se lhe apresentaria a vista ao penetrar no porto”. A seguir, um plano do Porto tanto na parte da terra firme quanto apresentando os navios, o dique de pedras e o farol. Nessa parte aparecem os trilhos para o deslocamento de cargas. O cinegrafista foca no farol até a imagem ir desaparecendo, como se estivesse fechando a lente (um círculo vai diminuindo até a imagem desaparecer – esse recurso é recorrente ao longo do filme).

Em seguida, foca-se no navio e a lente vai abrindo-se, apresentando a imagem por completo, até aproximar-se mais do navio, como se estivesse fazendo um *close up*. O cinegrafista aproxima, mas não tanto e, de repente, vira a câmera para o lado esquerdo — para o que antes estava no fora de campo. Continua-se virando mais à esquerda até que, de repente, ele posiciona a câmera em outro local, no dique. Nessa parte, aparece ainda mais os trilhos para deslocamento de cargas no dique e as ondas do mar em choque com as pedras. Por fim, foca-se nas edificações em terra firme.

Mais um plano com os dizeres: “Julgaria que o tivessem, levado por engano, a uma cidade desconhecida, quando de longe avistasse o bello caes e os grandes armazéns, em cuja frente estão atracados os navios de qualquer tonelagem, desde os pequenos costeiros, até os grandes transatlânticos”. A seguir, uma imagem de um navio cargueiro e um pequeno barco à vela deslocando-se nas águas. O barco entra no campo e sai do campo, e a câmera não se movimenta ou se desloca. Mais adiante, ela movimenta-se com um giro à direita, apresentando outros barcos e navios ancorados no cais. Novamente o círculo fecha-se e abre-

se uma nova imagem. Dessa vez, com maior profundidade de campo, mostrando ao longe as colinas de Olinda e um navio aproximando-se, entrando na baía, dentro da área restrita abraçada pelo dique de pedras.

A seguir os dizeres: “De facto, Pernambuco tem-se transformado nestes últimos annos; o surto comercial, industrial e agrícola tem sido prodigioso, e a construcção das obras do porto, acompanhando o desenvolvimento da exportação e da importação, tem permitido que aqui aportassem os grandes navios de qualquer calado. Eis o grande transatlântico *Gelria* do Lloyd Real Hollandez com 13.868 toneladas e com 27 pés de calado, entrando no porto de Recife”.

Homens vestindo calças, paletós e chapéus, alguns com guarda-chuvas, avistam o navio do cais e esperam a sua chegada. A imagem fecha-se e abre-se com um plano mais aproximado do navio e um barco veleiro à sua frente. Novamente, um *close* no navio que, cada vez mais, se aproxima do cais. Uma vista lateral do navio. Um plano mostrando o navio já alinhado com o cais e muitos homens o aguardando. Outra vista do dique para o navio.

“O *Gelria* se aproxima do caes a 10 metros para atracar em frente ao armazém 2, na hora da maior vasante”. Uma imagem em cor sépia, novamente, do dique para o cais. Muita gente movimenta-se no cais, em uma cena com o navio do lado direito da imagem e as gruas para deslocamento de cargas do lado esquerdo da imagem. O navio é atracado no cais e os passageiros já são vistos no interior do mesmo. Um *close* maior nos pavimentos de alojamentos do navio. Aspectos do cais enquanto o *Gelria* atracava.

Agora, uma vista com as pessoas em primeiro plano, o navio ao fundo do lado esquerdo e parte de um dos armazéns do lado direito. Corta para outra vista com pessoas à frente, o navio e uma grua ao fundo. A seguir: “Sendo este o primeiro paquete de grande tonelagem que veio atracar ao caes, desmentindo des’art muitas falsas profecias, o commercio do Recife quis homenagear o Comandante Sr. Kolkman. Offerecendo-lhe um valioso presente, que lhe foi entregue por uma comissão”. Surge uma imagem frontal do comandante como se fosse um retrato, mas ele movimenta-se girando o rosto e ficando de perfil. O que difere o cinema de uma fotografia: o movimento.

“O Commandante correspondeu à gentileza, oferecendo aos presentes um almoço no salão do navio. Antes disso ele rodeado pelos visitantes, teve a amabilidade de pousar diante da

objectiva da Pernambuco- Films.” A seguir, imagens de homens de frente, posando para a câmara alguns com braços cruzados ou alinhados ao corpo.

“Na viagem successiva, quando o Gelria voltava da Europa, o Exmo Governador do Estado, Dr. Sérgio Lôreto, a convite do Sr. Júlio Von Sohsten, agente nesta praça do Lloyd Real Hollandez, foi visitar oficialmente o bello transatlântico sendo acompanhado por seu official de gabinete, pelos secretários de Estado, pelo administrador das Docas, Coronel Francisco Thamaturgo Faria pelos demais chefes das repartições e muitos políticos eminentes.”

A seguir, um plano aproximado de um marinheiro do lado esquerdo da imagem e uma passarela que liga o navio ao cais e alguns homens subindo. Provavelmente eram políticos que iriam cumprimentar o comandante. Inicia-se uma outra sequência de imagens já em terra firme, uma avenida com vários carros todos iguais, alinhados em fila, e os casarios da cidade ao fundo. Provavelmente uma ligação com o plano seguinte, que é novamente um plano médio do navio e uma vista do cais.

“Em quanto S. Exc. O Governador percorria, cheio de sincero entusiasmo, o soberbo paquete de uma limpeza insofismável, não pôde deixar de fixar por um instante o olhar admirável do encantador panorama que oferecia o imenso oceano estendendo-se além do quebra-mar, numa calma imperturbada, cariciado pela brisa suave, sob o beijo vivificador do sol.” Por fim, uma vista de dentro do navio com o guarda-corpo em primeiro plano e o cais ao fundo. Uma grua é avistada ao longe, na área do dique.

Segunda parte

“Depois da demorada visita ao paquete, antes de retirar-se, o Exmo. Dr. Sérgio Lôreto acendendo amavelmente ao nosso convite, deixou-se filmar sentado no jardim de inverno, tendo aos lados o comandante Sr. Kolkman, o Sr. Júlio Von Sohsten e os demais convidados.” A seguir, um plano que remete a uma fotografia, com homens (provavelmente personalidades da política local) sentados em primeiro plano e homens em pé, por trás, como se estivessem preparando-se para uma foto. Uma imagem mais aproximada do comandante do navio e de outro homem, provavelmente o governador Sérgio Loreto.

“Acompanhado até a porta da limousine pelo comandante do Gelria, S. Exc. Dr. Sergio Lôreto retirou-se muito satisfeito pela visita que acabava de fazer e mais ainda pelas sinceras

felicitações recebidas do Sr. Kolkman sobre a admirável aparelhagem do porto do Recife, que graças aos trabalhos nele executados nestes últimos dois anos, oferece completa segurança e facilidade de atracação aos maiores transatlânticos.” Uma imagem registra o cais e foca em direção ao navio, com os políticos descendo da embarcação pela passarela.

Fim da visita.

Mais adiante, uma cena dos políticos entrando em um automóvel. Um plano mais aproximado. Outro plano é de um carro visto de fundo. Todos partem do cais do porto. A seguir, os dizeres em um quadro de letreiros e desenhos, nas bordas, de coqueiros e do farol do porto: “De facto o porto do Recife, que ainda há poucos annos, mal podia abrigar os pequenos costeiros nacionais, é hoje, por seu movimento, o terceiro da Republica e o pernambucano pode orgulhar-se de que sua bela Capital, esta formosa Mauricéa de bosques verdes e mares turchinos, já pode offerecer no regaço azul do seu porto, bordado de arrecifes e iluminado pelo sol candente dos trópicos carinhoso agasalho a qualquer das maiores cidades fluctuantes do globo”.

Uma imagem dos arrecifes e do mar e uma outra com tons azulados de um homem, em um barco, deslocando-se na baía e os arrecifes ao fundo. “Carinhoso agasalho a qualquer das maiores cidades fluctuantes do globo.” A seguir, uma imagem de um navio para além do dique, aproximando-se da entrada do porto e um plano com os dizeres: “As obras complementares do porto, hoje sob a directa administração do Estado não estão ainda concluídas. Eis alguns aspectos desses grandiosos trabalhos, na ancia febril do movimento. A pedra necessária aos trabalhos do Porto é extraída das pedreiras de Comportas e transportada por uma estrada de ferro de 21 km até Recife”.

Mais adiante, outro plano faz a ligação com o seguinte, uma imagem da mais nova avenida da cidade. Exibe-se um vagão de um trem, trilhos no chão, homens andando e um coqueiral no lado direito da imagem. Logo depois, uma nova sequência exhibe imagens de uma pedreira, com explosões e o processo de produção de blocos de pedra que seriam usados na construção do dique do porto. “Pedreiras A, B e de Cantaria em actividade. Pedreira A, explosões de 80 kilos de dynamite.”

Corta a cena para uma seguinte com um galpão e barcos, trilhos no chão e coqueiros ao fundo da imagem. “Aspecto geral dos 400 blocos fabricados para o cais de 4m, 50.” Uma vista dos blocos fabricados para o cais e um plano com os dizeres seguintes intercalados com imagens: “Guindaste Bardeur levantando um bloco de 40 toneladas no chantier do Pina” (uma vista dos blocos e de uma guarita elevada na área portuária), “Armazens A e B totalmente em cimento armado em construção no cais de dez metros” (imagem de um armazém do porto sendo construído), “Guindaste a vapor a serviço do armazém B. Armazem 9 construído. Concretização do piso no armazém 9”.

O cais, os trilhos que percorrem toda a linha do cais e um barco ancorado. Estruturas do armazém aparentes. Cenas dos guindastes trabalhando. Um plano explica: “Pela intensidade do movimento commercial, o serviço das Docas não podia ser feito conforme necessidades, dispondo apenas de oito armazéns, embora estes fossem de grande capacidade. Por isso a construção dos armazéns continua e deverá o seu numero passar de uma dúzia. Em quanto se está cuidando de acabar os armazéns A e B no cais de 10 metros, foram concluídos os de numero 9 e 10. A inauguração foi feita no dia 20 de outubro segundo o aniversario do actual Governo, com a presença do Ex. mo. Governador do Estado Dr. Sérgio Lôreto”. A seguir, uma imagem de um armazém já construído e um portão que fecha e delimita a área.

Uma nova sequência de imagens de personalidades políticas. “O illustre Dr. Mario Castillos do Espirito Santo, engenheiro civil, Diretor das obras complementares do Porto: Naquelle dia às 15 horas, depois de ter pronunciado um vibrante discurso, enaltecendo a obra patriótica do actual Governo do Estado fez a entrega official dos dois armazéns. O Ex.mo Governador respondeu com palavras comovidas.” A seguir, uma série de imagens de pessoas e do governador assinando a ata de entrega da obra.

“Os dois novo armazéns, desde sua inauguração, principiaram a funcionar, ficando imediatamente repletos das mercadorias que aqui trazem do sul do Paiz, os navios da Comp. Nac. de Navegação Costeira.”

Em seguida, uma imagem de um navio ancorado no cais e pessoas carregando sacos de material ou mercadorias. Uma vista de um dos armazéns em perspectiva. Novamente, pessoas trabalhando no cais. Abre-se uma nova vista do porto, dos armazéns e da movimentação de cargas. Um plano explica: “O delicado serviço das Docas é de uma importância extraordinária

para a Capital pernambucana, onde é colossal o movimento de importação e exportação [...] Até Abril de 1922 as Docas ficaram sob a responsabilidade da Societé de construccion du Porto, mas desde essa data passaram a dependência direta do Estado que escolheu para administra-las um homem enérgico, trabalhador, esforçado e honesto: o Coronel Francisco Thaumaturgo de Faria, que é coadjuvado nesse trabalho de enorme responsabilidade por dois operosos auxiliares: o Dr. José Alves Villela, secretário da repartição e Astor Nina de Carvalho, chefe do tráfego e movimento”.

Uma série de imagens do coronel e de seus auxiliares, remetendo a retratos, mas explorando ambas as faces dos homens, que posam para a câmera como se ainda estivessem sendo fotografados.

“O Exmo Sr. Dr. Sergio Lôreto atendendo à relevante importância desse Departamento providenciou para que ele se tornasse na perfeição do seu funcionamento uma repartição pública modelar, digna de um porto que pelo seu movimento é o terceiro da Republica, como se pode ver pelos quadros que vamos apresentar [...] O Alegrete descarregando em frente ao Armazem n. 1” (uma cena de um navio do lado direito, uma grua faz a ligação com o plano seguinte que é de um armazém do lado esquerdo da imagem). “Descarga de madeira entre os armazéns 6 e 7.” Construções, gruas, pessoas trabalhando e cargas no chão.

Terceira parte

“O Armazem 2 para farinha e cimento.” Imagem do armazém e dos sacos de farinha e cimento no chão, em um mesmo espaço. “Descarga de canos para fornecimento d’água na cidade”, seguem os planos da cena. “Saída de mercadorias dos armazéns 7 e 8”, imagem do armazém em construção e um plano sequência de uma grua em movimento realizando o deslocamento de cargas e um armazém ao fundo da imagem.

A seguir, uma imagem de um homem e sua carroça puxada a cavalo. Mais carroças deslocando-se, entrando no campo e saindo do campo fílmico. As carroças levam os sacos de mercadorias para os locais de venda ou produção. Várias carroças carregam os sacos e homens dirigem-nas. “O movimento no recinto destinado mercadoria estrangeira.” Mais adiante, uma cena de um trem de cargas soltando uma fumaça preta e movimentando-se na

área, em frente a um dos armazéns, e os dizeres no plano seguinte: “Predio da administração das Docas em construção”, imagem do prédio em construção.

“No mesmo dia 20 de outubro, após cerimonia nos armazens 9 e 10, procedeu-se a inauguração da estrada para Autos na Avenida Beira Mar, em construção, da Avenida Ligação e do serviço de bondes até a ilha do Pina. O Exmo. Sr. Governador do Estado, as demais autoridades representantes da imprensa e muitos convidados, na Avenida Alfredo Lisboa, tomaram lugar em bondes especiais de novo feitio que a Pernambuco – Tranways mandou construir especialmente para a linha de Boa Viagem.”

Agora, uma cena na cidade, com os edifícios ecléticos do lado direito da imagem, um bonde ao centro e pessoas à esquerda. Vista da frente e da lateral do bonde, que entra e sai do campo. Um plano explica: “O Dr. Arthur Smith, Superintendente da Pernambuco Tramways e o Dr. Carlos Machado, Diretor da Tranways e Great Western presenciaram a inauguração da nova linha e dos novos bondes, acompanhando a comitiva” (imagem do superintendente e do diretor posando para a câmera). A seguir, uma vista de uma avenida com canteiro central e duas faixas. Postes de iluminação e casas térreas em ambos os lados. Árvores plantadas e protegidas por cercas de madeira. A câmera e o cinegrafista, dentro de algum automóvel ou bonde, filmam o percurso na avenida a beira-mar indo em direção a uma ponte.

Um novo plano abre-se e exhibe uma ponte de ferro, em perspectiva, estando a câmera e o cinegrafista ao longe, em terra firme. O rio passa abaixo da ponte. O texto: “Na ilha do Pina, ligada ao continente por meio de uma ponte metálica de 715 metros”. Segue uma imagem da ponte, estando o cinegrafista em algum veículo de locomoção. “O Exmo. Governador e os demais convidados, chegando ao Pina desembarcaram dos bondes e seguiram de auto até Boa Viagem.” Imagem de uma comitiva.

“Grande multidão de povo e alumnos de escolas estadoaes e municipaes acompanharam o cortejo em trens especiais organizados pela Administração das Obras do Porto” (muita gente na inauguração), “O serviço de transportes e a organização completa da festa foram dirigidos pessoalmente pelo Dr. Liberato Gomide, esforçado secretario da Administração das Obras do Porto” (uma imagem posada do doutor).

“A Pernambuco – Films tendo um lugar reservado num dos carros, teve ensejo de apanhar os trechos mais pitorescos deste admirável passeio.” Cenas de um passeio de automóveis pela Avenida Boa Viagem. A calçada já pronta, com postes de iluminação e pedras portuguesas, no eixo da avenida, os trilhos e, do lado oposto à praia, uma vastidão de coqueirais. Um homem de chapéu observa a cena, no canto esquerdo do quadro. A seguir, uma imagem centralizada dos trilhos ao centro da avenida, o mar do lado esquerdo e os coqueiros do lado direito. Nenhuma habitação ainda.

“Em Boa Viagem, depois dos discursos de ocasião, foi servido um lunch a todos os presentes, ao redor de uma grande mesa ao ar livre.” Imagens de pessoas em volta do governador. Homens e mulheres, todos de chapéus. Alguns homens fardados.

“Vários aspectos da Avenida Ligação, Entroncamento e Beira-mar depois da inauguração.”

Novamente, uma cena gravada em uma ponte. Casebres, postes de iluminação ao centro e coqueirais ao fundo em ambos os lados. Uma imagem azulada da avenida em um trecho com curvas. O desenho do calçadão em pedras portuguesas fica agora mais nítido. “A Linda praia de Boa Viagem na época da estação balnearia.”

Uma imagem da praia, com tonalidade esverdeada agora. O trilho ao centro, em perspectiva coqueirais do lado esquerdo e a areia da praia do lado direito. Pessoas tomando banho de mar. Crianças. A seguir, uma vista de dentro de uma casa com o muro em cerca de madeira, baixo, um coqueiro e o mar ao fundo.

Quarta parte

“Os novos carros da Pernambuco Tramways, em quanto não fica prompta a linha até Boa Viagem, estão fazendo serviços nas linhas urbanas”, um bonde vem de longe para o centro do quadro, em uma cena gravada no centro da cidade. Postes de ferro com luminárias pendentes ao centro e partes dos sobrados ou edifícios ecléticos nas bordas. Pessoas caminham na rua. Arborização protegida com cerca de madeira no canteiro central da avenida que possui duas faixas. Um bonde locomove-se em direção ao espectador, faz uma curva na rua e, a seguir, um plano mais aproximado do interior do bonde com pessoas dentro. O bonde realiza uma parada e, a seguir, dois bondes cruzam-se no meio da Ponte da Boa Vista — um dos cartões-

postais da cidade. Destaque para o motorista do bonde e para cenas do mesmo circulando pelos bairros em ruas mais tranquilas e sem pessoas, apenas casas e chalés.

“A ilha do Pina está ligada aos arrecifes naturais por meio de um enrocamento de grandes blocos que vai ter ao guindaste Titan.”

Uma imagem que parece colorizada (tem um tom magenta) de um trecho de um dique ou arrecife ao centro, com trilhos de trem de carga, um coqueiral ao fundo e o mar em ambos os lados.

“Quebra-mar.” Quadro do farol ao fundo com o dique e os trilhos em linha, em direção ao farol. Pessoas caminhando no dique e pedras grandes do lado esquerdo, os trilhos ao centro e blocos de pedras de acabamento liso. Uma imagem que lembra uma fotografia. Os planos mais demorados sugerem a contemplação da paisagem portuária no decorrer do filme.

Novamente, uma imagem do dique de pedras, dos trilhos, de um navio deslocando-se na baía, do cais e das edificações do lado direito do quadro.

“Reforço do enrocamento do quebra-mar pelo guindaste *Titan* de 70 toneladas.” Imagem do guindaste movimentando-se, em um giro à esquerda, carregando uma pesada carga de pedras. Um homem caminha, no centro da imagem, pelo dique. Um plano exibe uma grua trabalhando. A seguir, a imagem de um homem, localizado no lado esquerdo do quadro, avistando o mar e a linha do horizonte. A grua continua o trabalho, e um quadro com pedras e mar. O guindaste solta o conjunto de pedras no molhe: “O guindaste de 50 toneladas para o transbordo de blocos em funcionamento”.

Outra imagem de uma grande estrutura metálica localizada no dique de pedras onde os trilhos se cruzam, indicando o desvio de caminhos do trem de cargas. *Closes*, em detalhes, do trem e das rodas e o texto: “Caes do Porto . Panorama do atual Caes do Porto”. Um novo quadro com edificações no cais e gruas ao longe. A câmera gira para o lado direito do quadro e para o que estava fora de campo.

Adiante, uma cena com o cinegrafista localizado no cais, um armazém em perspectiva e um navio do lado direito do quadro. Pessoas caminham no cais — marinheiros. Um navio veleiro

ancora no cais, mas com as velas recolhidas. Novamente a câmera fecha a lente e abre em um outro plano, como se uma íris estivesse fechando-se. Os armazéns são vistos do dique. Segue uma imagem do Marco Zero, já com a praça, mas sem a arborização, e exibem-se os edifícios da Bolsa de Valores, da Associação Comercial e do terceiro edifício que foi demolido anos após para a construção do prédio da Nassau em formato circular. O plano seguinte termina com o Marco Zero filmado de frente, posicionando-se o cinegrafista do lado do mar.

“Enrocamento de proteção do isthmo de Olinda.” Uma vista de Olinda. Casa da balança (imagem da casa da balança). Imagem de um trem de carga que circulava na área portuária.

“Um trecho da avenida do porto ao lado dos armazéns 1 e 2.” Imagem com os armazéns em perspectiva. Exibe-se um trecho de galeria de 0,60m em construção ao lado do armazém 9 (imagem da construção de um canal de drenagem, com os tubos em concreto já dispostos em fila).

“Galpão entre os armazéns 9 e 10.” Imagem de um armazém em construção com as estruturas metálicas expostas.

“Embarcações das obras do porto atracadas ao cais dos armazéns 9 e 10.” Imagens dos armazéns e das gruas, vistos do dique. Um plano capturado com a câmera girando para a direita mostra os edifícios ecléticos do Bairro do Recife.

“Chantier de tubos para galerias.” “A curva do cais de 8 metros reconstruída.” *Close* na estrutura metálica da ponte. “A ponte giratória”, imagens da ponte giratória parada e em funcionamento. Pequenas embarcações deslocando-se na baía. O Cais José Mariano com os banheiros públicos (área onde hoje funciona o Delta Café).

“Armazém de inflamáveis, construído por Brandão Cavalcanti e Cia Ltda. Engenheiros Empreiteiros – Avenida Rio Branco 139 – Recife”, imagem do armazém e interior do mesmo. “Dragagem do cais de 4m, 50. Força Pública.”

“Entre as novas construções que surgiram ultimamente por conta do Governo do Estado, para atender às necessidades dos mais importantes serviços públicos salienta-se o belíssimo Quartel da Polícia, construído no Derby. O Coronel João Nunes, comanda todas as forças

estadaes das quaes faz parte também o Corpo dos Bombeiros, esta benemérita instituição, tão essencial na vida das modernas cidades. Este corpo, aparelhado com os meios mais perfeitos, e em condição de prestar eficaz serviço em caso de incêndio é comandado pelo Capitão Manoel Alfredo.”

Imagem centralizada do Quartel do Derby, seguida de imagem do coronel e do capitão posando para a câmera. “Ao primeiro sinal de perigo, os bombeiros acodem para combater o fogo destruidor” (imagem do carro de bombeiros e dos homens com a farda da corporação correndo pela ponte).

Quinta parte

“Pernambuco e sua Exposição em 1924.”

“A concurrencia do publico foi enorme. Milhares de pessoas, depois de ter corrido os salões da exposição, onde os productos expostos davam a prova mais evidente da riqueza do grande estado nordestino, emparelharam-se no imenso parque, attrahidas pelas numerosas diversões ali instaladas.”

Imagem do parque de diversões e de pessoas no descampado que ficava em frente ao quartel. Pessoas em uma roda-gigante e em um carrossel.

“Tambem o nosso operador cinematographico teve o infantil desejo de experimentar as emoções de um vôo no aeroplano, quis subir na roda-gigante, quis conhecer os segredos do túnel do amor. Porem as emoções foram demasiadas! O operador e a machina chegaram a perder o juízo e quando quiseram apanhar novo aspecto do publico que enchia o parque, eis o resultado que tiveram”, o cinegrafista filma o movimento da roda-gigante. Tudo no entorno gira. Vista do alto da roda-gigante para o chão. Uma vista de cima para um outro brinquedo em que carrosséis giram em torno de uma praça central. Pessoas em frente ao Quartel do Derby, automóveis e a roda-gigante ao fundo.

“Ao sair do edificio do Derby, o visitante, ainda admirado pelas maravilhas passadas perante o seu olhar, ia descobrir nova fonte de surperza no recinto destinado à exposição do gado. Os belíssimos exemplares que ali estavam expostos, claramente afirmavam como Pernambuco não teria nada que invejar aos outros estados do brasil, neste campo, se a criação não tomasse

o desenvolvimento que seria para desejar. Para se acreditar nisto, bastava ver os interessantes tipos de reproductores das varias raças, entre os quaes se destacavam os de propriedade do Cel. Alberto Lundegren premiados com Diploma de honra e Medalha de Ouro”, imagens de animais — gado. Venus, Brack, Peace, Topazio, Botha, Infante, Thriumpho, Hethjewk, Fidalga (letreiros com os nomes dos tipos de gados intercalam-se com imagens dos animais).

“E a bellissima égua ‘Astrologa’ de raça campolina do Snr. João Chagas premiada também com diploma de honra e Medalha de Ouro”, imagens de um cavalo negro. “O exmo. Governador do Estado com Sra. Rima, o arcebispo D. Miguel Valverde, rodeados pelas demais autoridades assistiram ao desfilar dos melhores animaes premiados”, imagens de homens e mulheres sentados, posando para a câmara.

Muita gente no parque de diversões, brinquedos, e automóveis desfilando. Bois e cavalos são puxados por homens circulando no meio do parque.

“No dia 15 de novembro, antes do encerramento do grande certâmem, foram extraídos os prêmios dos bônus da exposição, que foi pago imediatamente a feliz possuidora do bilhete premiado, pelo tesoureiro, Coronel Alfredo Osório.”

Uma cena com muitos homens de paletó e chapéus. “No dia 15 de janeiro de 1925, no paquete Andes, chegaram a esta capital o Exmo. Dr. Solidônio Leite recebidos a bordo pelos representantes de S. Exa. O Governador do Estado e demais autoridades.” Novamente imagens da área portuária, dessa vez em uma tonalidade azulada. “Os ilustres viajantes desembarcaram, em lanchas, na praça Rio Branco.”

Pessoas visitantes, marinheiros e militares circulando nas ruas do porto. “O Exmo. Dr. Estacio Coimbra acompanhado pelas autoridades que forma recebe-lo a bordo.” Cenas de pessoas descendo no cais em direção a pequenas embarcações. Imagens de homens e mulheres no cais do porto.

“O illustrissimo snr. Conde Ernesto Pereira Carneiro, chefe da importante companhia Commercio e Navegação e proprietário da grande empresa ‘Jornal do Brasil’ do Rio de Janeiro. O sr. Dr., Solidonio Leite, leader da bancada pernambucana.”

Fim.

2.2. AS GRANDEZAS DE PERNAMBUCO

ANO: 1925

DIREÇÃO: CHAGAS RIBEIRO

PRODUTORA: OLINDA FILM

TEMPO: 5 min

Os primeiros quadros do filme são: o nome da empresa “Olinda Film”, localizado no feixe de luz de um farol do porto, a linha de proteção do cais e um leão que remete ao Leão do Norte, presente na bandeira de Pernambuco, e o próximo quadro é o que anuncia o nome do filme *As Grandezas de Pernambuco*, ao centro, com um brasão no plano de fundo.

A seguir, os dizeres (os textos transcritos conservam a ortografia e a pontuação originais): “Olinda-Film, empresa que acaba de se fundar na capital pernambucana, com o intuito de proteger as bellezas de nossa pátria e desenvolver com os recursos do paiz os vários ramos da arte cinematographica, apresenta hoje o seu primeiro trabalho, intitulado: AS GRANDEZAS DE PERNAMBUCO. Nelle se apreciam os vários aspectos da Veneza americana tão pittoresca nas suas pontes, tão expressiva nas suas igrejas venerandas, tão attrahente”.

Inicia-se uma sequência de imagens de casarões neocoloniais e muros baixos dentro da cidade, e um plano com o nome da avenida: “Avenida Archimedes de Oliveira – Recife Pernambuco”. Um outro plano continua apresentando a cidade em uma curva de uma rua que tem trilhos de bondes ao centro.

Os próximos planos apresentam o Matadouro de Peixinhos: “Matadouro Municipal dos Peixinhos e sua administração”. Um plano seguinte apresenta os blocos que fazem parte do conjunto do Matadouro e homens à porta da entrada do bloco de administração.

A seguir, um plano com os dizeres: “Olinda – heroica e legendaria cidade, a mais tradicional para a pátria brasileira. Alguns dos mais bellos panoramas, templos e ruas. Olinda contemplada do armazém A das Docas do Porto”. Outro plano mostra a linha de trilhos de um dique e a cidade de Olinda ao fundo.

Mais adiante, uma rua ainda sem pavimentação, mas que já tem os trilhos da linha de bondes e uma nova sequência apresentando o casario do sítio histórico de Olinda. Imagens das ruas e ladeiras de Olinda e da Igreja do Amparo. Um plano com os nomes das ruas: “Rua São Bento”, “Rua do Carmo”, “Ruas Dr. Oswaldo Machado e Sigismundo Gonçalves e Igreja da Sé”.

Corta e inicia-se uma nova sequência de banhos de mar em uma praia, que não dá para identificar se é em Olinda ou Recife – Boa Viagem ou Pina. Jovens, adultos e crianças brincando nas águas e na areia. O filme termina nessa cena.

2.3. RECIFE NO CENTENÁRIO DA CONFEDERAÇÃO DO EQUADOR

ANO: 1924

DIREÇÃO: UGO FALANGOLA E JOTA CAMBIERI

PRODUTORA: PERNAMBUCO FILMS

TEMPO: 11 min

O filme inicia-se com o primeiro quadro em que o nome da empresa “Pernambuco Films” está, novamente, localizado no feixe de luz de um farol do porto (como se fosse a logomarca da empresa) e o título do filme logo abaixo. Mais um quadro apresenta o nome da empresa, sendo, dessa vez, descortinado pela filha de um dos diretores (hoje conhecida por dona Didi). O plano a seguir apresenta desenhos de armazéns de uma fábrica com uma chaminé e muita fumaça e, abaixo, um desenho do farol e o mar ao fundo.

Outros planos com os dizeres: “Com este trabalho a Pernambuco – Film pretende iniciar uma serie de pelliculas demonstrativas do progresso de Pernambuco em todos os ramos. Espera neste empreendimento encontrar o apoio que elle merece por parte de todos os que devem ter interesse de fazer conhecer o que realmente é Pernambuco e o que ele realmente vale”.

“Recife, a mais bela cidade do norte do Brasil, a formosa capital do heroico Estado de Pernambuco, que soube merecer o nome de Leão do Norte pela bravura de seus filhos e que por sua incontestável beleza inspirou ao grande tribuno e literato Joaquim Nabuco.”

Um quadro mostra um retrato de Joaquim Nabuco e, a seguir, um quadro com os dizeres (os textos transcritos conservam a ortografia e a pontuação originais): “[...] entusiasticas phrases como esta: “o que faz a grande belleza desse nosso torrão pernambucano é, em primeiro lugar, o seu céu, leve, puro, suave, onde as nuvens parecem ter azas [...]”, uma vista do cais do porto. “[...] o nosso mar verde, vibrátil, luminoso [...]”, imagem do mar e de arrecifes. “[...] as nossas areias tépidas e cobertas de relva”, imagem da areia, mar e pedras. “[...] os nossos coqueiros, que com seu espanador parecem ao longe sacudir as nuvens brancas”, quadro com imagens de coqueiros. “[...] e o oceano a quebar-se em branco lençol de espumas, por sobre o extenso recife, que guarda a cidade como uma trincheira, genuflexório imenso, onde o eterno alluidor da terra se ajoelhará inda por séculos, deante da graça frágil dos coqueiros”, um plano da área do dique, da muralha e as pedras e o mar em choque.

Outro plano com os dizeres: “Recife, a heroica terra de Fernandes Vieira, de Filippe Camarão e de Frei Caneca, a cidade que sempre esteve na vanguarda de todos os movimentos visando a conquista da liberdade e victoria da democracia, cujo solo foi irrorado pelo nobre sangue de seus melhores filhos em 1710, em 1817 e em 1824, sentiu-se invadida por um frêmito de entusiasmo na solemne commemoração do centenário da Confederação do Equador, tributo de gratidão áqueles que fizeram holocausto da vida pela liberdade do povo, ao meigo frei Caneca que foi fuzilado por ter muito amado sua terra” — e segue um quadro com um busto de Frei Caneca e os dizeres: “[...] 2 de julho de 1924 [...] Segundo ano de um governo fecundo, por cuja iniciativa foi com o maior brilho celebrada esta data gloriosíssima da historia pernambucana”.

“O Exmo. Dr. Sérgio Lôreto, Governador de Pernambuco”, um plano com imagens do governador de frente e de perfil; “Dr. Coaracy de Medeiros, oficial de gabinete do Governador” (um quadro com uma imagem do doutor Coaracy); “Dr. Annibal Fernandes, secretario do interior, Justiça e instrucção” (um quadro com imagem do doutor Annibal); “Dr. José de Goes, secretário da Fazenda” (um quadro com imagem do Dr. José de Goes); “Dr. Samuel Hardman, secretário da agricultura” (imagem dele); “Dr. Antonio de Goes, prefeito da capital” (imagem dele).

A seguir, uma série de planos com textos intercalados com imagens: “A solemne comemoração”. “A bandeira de Pernambuco, a mesma que viu as gloriosas pelejas de 1824,

brilha hoje, em toda a sua beleza, no ceu puro do Recife”, segue imagem da bandeira. “A força pública do Estado, precedida pela música, entra no largo das cinco Pontas, onde deverá celebrar-se a missa campal”, segue imagem do largo com pessoas circulando e um desfile militar. “O Major Martiniano Correia à frente do primeiro Batalhão de Infanteria” (imagem da cavalaria).

“A segunda Companhia do mesmo Batalhão” (imagem do batalhão). “Terceira e quarta companhia com a bandeira do batalhão” (imagem dos batalhões). “O corpo de Bombeiros comandado pelo Capitão Manoel Alfredo” (imagem da corporação). “A cavalaria sob o comando do Capitão Sergio Cardim” (imagem da cavalaria).

“S. Ex. cia Rv. Ma D. Miguel Valverde celebrando o Santo Sacrificio da Missa”, imagem da missa, com a estrutura montada para os representantes da igreja e o povo logo abaixo, na frente, assistindo à missa.

“O representante do Ex. Governador e outras autoridades assistem à Santa Missa em lugar reservado no coreto”, um plano mais aproximado, focando nas personalidades sentadas ao lado do representante da igreja.

“Aspecto da praça na ocasião da missa”, uma imagem do largo lotado de gente assistindo à missa. Sequência de imagens do povo.

“Após a missa, o Sr. D. José Pereira Alves, bispo de natal, pronuncia um eloquente discurso enaltecendo a figura de frei Caneca e dos demais mártires da ideia republicana”, imagem mostrando a estrutura montada para a missa vista de longe.

“Na praça da República, onde existia o quartel de polícia, vae ser construído majestoso Palácio de Justiça, cuja primeira pedra foi solememente collocada no mesmo dia”, um plano mostra a colocação da pedra.

“O presidente do Superior tribunal de Justiça lendo o discurso”, *close* nas pessoas.

“O Exmo. Dr. Sérgio Loreto rodeado pelas notabilidades políticas, assiste ao acto”, imagem do governador rodeado pela sua comitiva.

“Após a cerimônia o Exmo. Governador volta ao palácio, onde haverá recepção”, imagens das pessoas voltando ao palácio. Fim.

2.4. A CHEGADA DE JAHÚ

ANO: 1927

TEMPO: 19 min 31’

O filme trata da chegada e recepção de João Ribeiro e da tripulação do Jahú ao Recife, em 1927. Inicia com um plano que captura imagens de pessoas em pé, no porto, à espera do hidroavião. O próximo plano já é do hidroavião posando nas águas do Rio Capibaribe, em frente ao cais do porto. Os tripulantes posam para as câmeras, em cima da parte fronteira da máquina. Mais cenas de pessoas no cais.

Corta para uma cena da cidade, com bondes circulando nas ruas em baixa velocidade e pessoas caminhando, atravessando a rua ao lado do bonde, convivendo com os veículos (o bonde e os automóveis). Imagens dos sobrados e do Edifício do *Diario de Pernambuco*. O cinegrafista filma de baixo até o topo desse edifício (o relógio) e de outros durante o filme, mostrando as partes das edificações.

Mais cenas de pessoas, desta vez pegando um bonde, uma fila de automóveis na rua. Um pequeno engarrafamento. Pessoas caminhando, atravessando ruas, e um guarda de trânsito. Homens de paletó e chapéu e mulheres vestidas como melindrosas. Pessoas descendo do bonde. Homens e uma criança. O número de pessoas nas ruas é maior neste filme.

Uma nova sequência de imagens dos edifícios ecléticos do entorno do Marco Zero. O antigo edifício onde hoje fica o prédio da Nassau, a Associação Comercial e a Bolsa de Valores. Todos são filmados de baixo até o topo.

Nova sequência de um pequeno barco a vela nas águas do rio em frente ao cais. Um plano sequência do edifício da Faculdade de Direito e da praça em frente ao prédio, filmado de cima de algum outro edifício distante. A câmera gira para o lado direito mostrando todo o entorno do prédio.

Uma imagem aproximada de uma criança que sorri para a câmera e começa a dançar *charleston*. Mulheres ficam ao lado da criança, com uma sombrinha (guarda-sol). Novamente, uma sequência do hidroavião percorrendo as águas do rio. Outros barcos o acompanham. Um navio, ao fundo, navega e solta muita fumaça.

Muita gente no cais, a maioria homens e quase todos de calças e paletós brancos, além de chapéus. Alguns levantam seus chapéus e abanam para os tripulantes e demais pessoas nos barcos. Acenam para eles. O navio está lotado de gente. Algumas pessoas sobem na estrutura da vela e também acenam para as pessoas que estão no cais.

Uma multidão no cais. Pessoas e automóveis. Uma sequência de imagens de pessoas, multidão, capturadas de cima de algum lugar, prédio ou navio. Fim.

2.5. A FILHA DO ADVOGADO

ANO: 1926

DIREÇÃO: JOTA SOARES

PRODUTORA: AURORA FILM

TEMPO: 92 min

O filme inicia com um quadro apresentando a empresa e o nome “A cinta Pernambucana”, produzida em 1926. A seguir, um quadro com o nome do filme *A filha do Advogado* e um desenho de um anjo com uma balança, símbolo da advocacia. “Uma realização de João Pedrosa da Fonseca, extraída da novela de Costa Monteiro.” “Cinematografada por Edson Chagas – cofundador da Aurora Film.” “Roteiro de Ary Severo.” “Com interpretação de Euclides Jardim, Guimar Teixeira, Jota Soares, Norberto Teixeira, e Ferreira Castro”. Letreiros com vinhetas desenhadas por Fausto Silvério Monteiro (Fininho). “Direção de Jota Soares aos vinte anos de idade.”

A seguir, os textos (com ortografia e pontuação originais conservadas na transcrição) dos letreiros e a narrativa do filme: “Recife – berço de heróis e indomáveis guerreiros. tem em sua

alma uma história e em seu sorriso uma beleza que empolga e enobrece. Com as suas ruas movimentadas e o ‘footing’ ao entardecer”.

“Tem também as suas tragédias, contos de fadas e romances passionais, como o que ides ver no desenrolar deste film. O Dr. Paulo Aragão, notável advogado e uma das mais respeitáveis figuras da Elite recifense: Norberto Teixeira. O Jornalista Lucio Novaes, primo e amigo do dedicado Dr. Paulo Aragão: Euclides Jardim.”

“Como quase todos os homens, o Dr. Paulo trasia comsigo um grande segredo.”

— “Lúcio, tendo de seguir para a Europa por todo este mez, quero confiar-te um segredo: possuo uma filha natural, rebento das minhas extravagancias de rapaz, e que por conveniências, conservo-a longe d’aqui”.

“Heloisa, filha natural do Dr. Paulo Aragão, Guiomar Teixeira. Dona Lucinda Correia, amante do Dr. Paulo quando solteiro e mãe de Heloisa: Jasmelina Oliveira.”

— “Precisa cortar os cabelos. Pretendo em breve fazer uma longa estada na Europa.”

— “Já estás moça, zela pela tua honestidade, e que ela seja um reflexo do meu honrado nome. Isto se passou na última visita que fiz. Eis o contrato de arrendamento de uma vivenda nos Afflictos, após minha partida effectuarás a mudança de minha filha e sua mãe para a Capital.”

“Helvecio, único filho legítimo do Dr. Paulo Aragão, orphão de mãe, libertino e estroina, victima das loucuras do mundo: Jota Soares.”

— “Meu filho, embarcarei no próximo sábado para Europa, este cheque cobrirá todas as tuas despesas, na minha ausência, tenha juízo e evita as más companhias.”

“Antonietta Bergamini, bacharela em direito, noiva de Helvecio: Olyria Salgado.”

“Ao sahir do clube as 9 horas da manhã. Helvecio procura desfarçar sua embiagrez. O casal Bergamini e sua filha não ligam as extravagancias do Helvecio pois veem nelle um ótimo partido monetário.”

— “Bravos! Meus parabéns! Os teus artigos tem causado uma verdadeira revolução no mundo intelectual.”

— “Heloisa este senhor vem aqui da parte do teu pae. Falam os olhos. Dias mais tarde no Recife...”

— “Heloisa, o senhor Lucio... Pensava D. Helosia. No meu querido pae. O senhor gosta de rosas? Quando não tem espinhos. Quer fazer-me um favor. Não me trate por senhor sim. Como se aproveita a liberdade.”

— “Incontáveis foram as festas realizadas pela sociedade recifense, entretanto, apesar dos murmuros dos filhos da Candinha permaneceu intacto o grande segredo do advogado. Irão todos em minha limousine. No dia seguinte.”

— “Não tenho troco p’ra tanto. Esse troco fica para vc. Isto é uma vergonha.”

— “Quando seu pae me recomendou que vigiasse seus passos, é porque sabia que eras indigno da liberdade que gosas . Não preciso de mentores, favoreça – me com a sua ausência. Ainda que tenha de chegar a extremos far-te-ei respeitar e conservar dignamente o honrado nome do teu pae. O outro dia era domingo. De volta da missa.”

— “Tenho me casa um figurino chegado recentemente. Vou buscal -o para te mostrar. Vou buscar um figurino. Quem o introduziu aqui?”

— “A paixão que me inspirou a tua beleza. Deixe-me Deixe-me fuja pela janella. Se continuas a me repelir me desmoralisar-te-ei. Guarda esta arma e se um dia fores afrontada em tua honra, que ela seja tua defensora.”

— “Nem mais um passo!”

— “Onde está a chave da porta?”

— “A patroa trancou-se por dentro com um homem. Esper-me no telegrapho inglez; Siga sempre o caminho do bem. Meu pae, meu pae.”

“Minutos depois. Na delegacia de policia.”

— “Preciso falar com urgência com D. Heloisa Correia.”

— “Hei de condenâ-la. Gatuna de noivos. O inquérito prosseguia em segredo. O delegado Zacharias de Souza. Estava no jardim quando ouvi um tiro, corri em direção ao quarto da patrôa e aí pressenti um grande barulho. É tudo quanto sei dizer.”

“Dias depois... Personagem meio misteriosa que se assigna pelo nome de Henry Valentim e diz-se advogado no Rio de Janeiro.”

— “Que fim levaste? Há dois dias que esta carta se acha sobre tua banca de trabalho.”

“Decorrido o processo e sendo Heloisa pronunciada, comparece a barra do tribunal, para ser julgada.”

“O juiz Pedro Salgado:”

— “Porque cometteu o crime de que é acusada?”

— “Em defesa de minha honra. Pediram d’ahi duas sacas de carvão?”

“O promotor Gomes de Carvalho:”

— “Eil-a ahi senhores jurados, Heloisa Correia que diz ter assassinado um homem em defesa de sua honra, entretanto, momentos antes havia se trancado em seu quarto com sua vítima....para mim não passa de uma ladra de noivos, de uma pesadoura de lamaçais!”

— “Minutos depois. Gironcio, Deita esta carta no correio...Não sei o que dizia a carta, mas pela cara que fez o snr Helvecio , o negócio não ia lá muito bom.”

— “Naquelle domingo... Para desviar suspeitas, coloquei a chave pelo lado de dentro e depois daquele dia não tive mais soccego. Aquele dinheiro maldito queimava-me as mãos, em toda parte e em tudo eu. Via sangue”

— “Senhores jurados, abstenho-me de toda e qualquer defesa após a confissão espontânea que acabastes de ouvir. Preciso entretanto dizer-vos que todo pae que nesse tribunal der o seu voto pela condenação de Heloisa, concorrerá para o desmoronamento da família, pois a sociedade está cheia de D. Juans que desmoralizam lares, atirando aos lupanares almas puras e inocentes.”

“Vinte minutos após. O veredctum é ‘Absolvida!’”

— “E por fim meus senhores, tenho a dizer-vos que não é um simples advogado que defende uma constituinte, mas é o próprio pae que defende a sua filha. E foi assim que dois anos mais tarde...”

2.6. AITARÉ DA PRAIA

ANO: 1925

DIREÇÃO: GENTIL ROIZ

PRODUTORA: AURORA FILM

TEMPO: 60 min

O filme Aitaré da Praia inicia com um quadro com um poema de Adelmar Tavares:

“Uma barquinha branca... uma cabana,
Em volta da cabana – coqueirais...
O mar em frente... a vida soberana
De ser pobre e pescador...
Viver feliz com teu amor
E nada mais.”

A seguir, um plano de uma rua do Recife com seus sobrados. Corta a cena e segue uma de paisagem de mar e arrecifes. Um quadro com os letreiros (os textos e diálogos transcritos conservam a ortografia e pontuação originais): “Aitaré da Praia é o nosso terceiro filme, com elle, apresentamos a primeira super produção, dadas as circunstâncias de ser um trabalho genuinamente nacional. Vêde este poema talhado nos costumes de nossos héroes jangadeiros, dos verdadeiros filhos do esquecido nordeste e deixae que vibre em vossas almas o orgulho espontâneo de serdes irmãos, destes bandeirantes desconhecidos e humildes, que vos apresentamos. Ave Brasil !... ”.

Os próximos planos são do mar e da apresentação do nome do filme e da produtora: “Aurora Film apresenta Aitaré da Praia – super produção em 8 atos”, “Cinematographado pelo conhecido e habil technico Edson Chagas”. Mais cenas de mar, pedras e mata de um trecho do litoral pernambucano. Imagens de coqueirais em fotogramas que parecem ter sido colorizados. No decorrer do filme, várias cenas de coqueirais, cabanas e do casal apaixonado.

“Cora, a rainha da praia onde nasceu (Cora é Almerly Steves).”

“Neste recanto, feliz e sossegado, vive um homem chamado Zeno. É um ente banido da sociedade e perseguido pela justiça dos homens (Claúdio José).”

Seguem cenas de coqueiros caídos nas areias da praia do Tatiá (praia de Piedade – Jaboatão dos Guararapes).

— “A festa em casa do capt. Affonso, será no próximo dia 28 e, ... nós seremos o mais bello par.”

Cenas do casal conversando e de Cora sentada em um coqueiro caído. Um plano do mar.

“D. Guilhermina avó de Cora” (atriz Rosa Temporal).” A seguir, cena de Cora e a mãe no terraço da casa.

— “E, para nos levar daqui, e não são estes os meus desejos.”

“Seis velas ao vento, são doze homens que se arriscam pela subsistência” (quadro com desenhos pintados de mar e coqueiros).

As cenas seguintes são da praia, dos coqueiros e de uma jangada sendo empurrada em direção ao mar por jangadeiros. O casal. Toras de madeira usadas para o deslocamento da jangada jogadas na areia, e a jangada já dentro do mar. Ondas. Cora olhando para o mar, localizada no centro do quadro.

“Verdes mares, mares bravios de minha terra natal.” Planos do mar e das pedras de um arrecife. Homens remando em uma jangada. Uma jangada voltando do mar e sendo arrastada para a areia. Novamente mais cenas de jangada no mar e homens remando. Agora, uma cena de um homem abrindo a porta de uma cabana toda construída com palhas de coqueiro dispostas em camadas horizontais (tanto as paredes da cabana como a porta). O interior da cabana.

Um quadro com os dizeres: “José Amaro, amigo dedicado de Aitaré” (ator Mano Cardoso).

Um plano aproximado do homem no interior da cabana. Outro plano de um homem trabalhando na jangada. Aitaré sai da cabana de palha.

— “Que foi feito do teu companheiro?”

— “Não tenho satisfações a dar-lhe.”

— “Nunca me respondeste assim agora, talvez obedeças aos conselhos de Zeno.”

— “Antes de obedecer a Zeno do que a ti, ladrão de covos.”

— “Como?”

— “Ladrão de covos, já disse.”

Cena dos homens nessa conversa.

Aitaré na cabana de palha, movimentando uma vara. Cena de homem caminhando no coqueiral. Uma mulher caminha também pelo coqueiral.

— “Não encontraste ninguém?”

— “É hoje o dia da festa em casa do capt. Affonso.”

“Capt. Affonso, o homem das festas” (ator Luiz Marques).

Quadro com imagem do capitão. Uma festa. Pessoas dançam. Um homem toca uma sanfona.

— “Apôs entonce cá sua licença.”

— “Eu entrei de mar a dentro... Fui pegar dois tubarão... errei um ferrei outro... Já vi peixe valentão.”

Um casal dança junto.

— “Sustente méste.”

— “Eu entrei de mar a dentro... fui brigar com a maresia... Quando eu ia ella voltava... quando eu voltava ella ia.”

— “Levanta-te cão, és tão miserável que nem podes offerecer lucha a um homem.”

“... e assim, terminara aquella festa, tão esperada e almejada.”

— “Eu bem que sabia que isto terminava assim mesmo.”

— “Aquella moça...Deus me pêrdoe, é uma tentação.”

— “Tenho mêdo, muito medo.”

— “De que?”

— “De tudo e de todos, u’a immensa nuvem negra ameaça toldar o céu do nosso sonho de felicidade.”

Cora no terraço e cadeiras de balanço em madeira.

— “Já, a estas horas?”

- “Aitaré?!”

— “Tu, minha filha, tu queres casar com o último de uma raça que foi a nossa maior inimiga?”

— “Esse mestiço por quem te apaixonaste, é o último descendente de uma raça que há cem annos passados imperou com todo despotismo, neste recanto... Aqui consumaram-se factos terríveis, verdadeiros actos de atrocidade.”

— “O sangue maldicto daquela raça, ainda deve imperar, influindo no character do homem a quem, na tua ingenuidade, amas.”

— “Não, mamãe, elle é bom e ama o nosso Deus; elle não é um bárbaro.”

Mãe e filha abraçam-se no terraço da casa. Cenas do mar, seguidas de cena da casa com alpendres, com paredes de taipa ou alvenaria, pintada de cal branca e telhados com telhas cerâmicas de capa e canal, cercada de coqueiros. Nenhuma outra casa no entorno. Cora caminha na praia e, depois, encontra Aitaré e conversam.

— “Porem amo-te e estou prompta a todos os sacrificios.”

— “Não vês, Amaro, que não podemos perder todos os nossos covos e armadilhas.”

— “Não, Tare, eu não irei contigo.”

— “Então, ajuda-me a partida, irei só.”

— “Desejas a minha morte?”

— “Como a minha salvação.”

Mais cenas de homens empurrando uma jangada em direção ao mar e um poema:

“Velas fugindo pelo mar em fôra, vela... pontos... depois... depois, vasia. A curva azul do mar, onde, sonora canta do vento a triste psalmodia” (Medeiros e Albuquerque).

Planos com nuvens no céu. Coqueiros. A mãe de Cora na janela da casa e, depois, no terraço, conversando com um homem.

— “O que me diria D. Guilhermina, se eu fosse à pesca por um dia destes?”

— “Que estava louco ou que ia compactuar com o demonio”.

Cora em uma cadeira de balanço.

— “Conheço alguém que foi hoje à pesca.”

— “Como...Aitaré foi à pesca?”

Um plano com os personagens sentados no terraço.

“Depois da tempestade vem a bonança.”

“O Cel. Felipe Rosas, uma das maiores fortunas do Brasil e a sua filha Gloria, ambos naufragos de um hiato de recreio e salvos por Aitaré” (Coronel Felipe Rosas – Queiroz Coutinho e Gloria – Rilda Fernandes).

Novamente cenas de jangadeiros e da casa vista em um plano médio, mais aproximado. Vistas de outros casebres do lugarejo, todos de palhas de coqueiros nas paredes de vedação e capim nas cobertas, como choupanas.

“Era o signal convencionado.”

Um plano de Cora na janela da casa. Outro dela saindo da casa, com portas tipo saia e blusa, lembrando as de ficha — metade aberta, metade fechada.

Uma cena do casal conversando — Cora e Aitaré.

— “Meu irmão chega amanhã.”

A mãe de Cora na porta. Metade fechada.

— “Aitaré já não é o senhor do seu coração.”

— “Que tem, senhora?”

— “Alguem fez mal a Dona Gloria?”

— “Gloria e seu pai não podem viver, por mais tempo, ao teu encargo. Devemos deixar este lugar.”

— “Senhora a minha casa, não é minha, e sim dos meus hospedes. Mande Aitaré deitar fogo às palhas que elle obedecerá, somente para ver satisfeita.”

— “Goyanna, a onde fica?”

Vista de uma choupana.

— “Precisamos deixar este lugar... morro de tristezas.”

Os personagens Cora, a mãe e um homem conversam no terraço em cadeiras de fibras.

“Mario, o irmão de Cora, é o chefe da família que, depois da morte de seu pae, se acha a frente dos negócios, pretendendo vender as terras do Tatiá e com a família retirar-se para Itabayanna” (Mario – Tito Severo).

— “Não sabem?... a estrangeira partio, hoje, pela manhã na “Flor de Lotus” e Aitaré, preso pelos encantos da sua hospede; partio também.”

— “O que em verdade acontecera na ausencia de Aitaré.”

— “Devido ao mau tempo e a falta d’agua o barco ‘Flor de Lotus’, arribara na praia do Tatiá.”

— “Graças a Deus, ainda bem que encontro um meio de sahir daqui.”

— “Enquanto fazem as provisões, vou escrever um bilhetinho a Aitaré.”

— “Entregue isto ao meu salvador e de-lhe, juntamente, um saudos abraço.”

— “Mil saudades à bella Cora.”

— “É de Aitaré que me deseja falar?... Estou inteirada.”

— “Este deucaville vae até o Engenho Serra Negra onde tomaremos o carro de boi.”

As personagens partem em um carro de boi.

“Regressando de Goyanna onde fora arranjar conducção.”

Imagens da cabana de Aitaré. Mar e jangada.

— “Aonde estão os hospedes?”

— “Falaste à Cora?”

— “E porque?”

— “Oh meu doce rabbi! Oh querido Jesus! Derrama na minh’alma a luz do teu amor, com o teu fulgente olhar que aos corações seduz aplaca o meu pesar, abrandando a minha dor” (Milciades Barbosa).

— “Vou dizer um ultimo adeus ao meu amigo de infância.”

— “Já me esta parecendo que não sou eu somente, quem vive embriagado.”

Cenas de uma briga.

— “Amaro, foste para Aitaré um amigo, mais do que isto, um irmão. Aitaré parte e se for feliz, volta para te buscar. Fica com o que nos pertence, é uma pequena lembrança.”

— “Com a tua ausencia, o Tatiá ficará de luto. Se é para tua felicidade, parte.”

— “Para Recife em busca do impresvisto.”

Aitaré caminha.

“E os coquiros saudosos repetem para o amigo abandonado ‘Adeus Aitaré’.”

Imagens de uma cidade, uma rua com ladeira e sobrados. Um casarão. Homens e crianças na rua.

“Villa Retiro — Recife”

Aitaré chega ao portão de uma casa, na cidade.

“Cinco annos mais tarde.”

A cidade, os sobrados, os bondes e as pessoas na rua. Uma fachada de uma loja, com toldo e o nome Annita. Homens de calças, paletó e chapéu e mulheres em traje de melindrosas caminham em uma calçada. Aparece Cora.

— “Perco minha feliciade se aquelle não for Aitaré.”

O homem fala:

— “Vocês mulheres são impressionáveis.”

Uma cena de um casarão e pessoas no alpendre. Um homem lê um jornal.

“Arthur, sobrinho do Cel. Felipe Rosas” (Arthur – A. Campos).

Cora aparece no jardim e senta-se em um banco de madeira.

— “Prefiro os desdens de Aitaré, aos teus repetidos protestos de amor.”

“Uma familia que resolveu habitar Recife.”

Cora prova um vestido em uma loja.

- “Estás digna de um príncipe.”
- “Sim... digna de Aitaré.”
- “Credo!... Livra!”
- “Arthur... ainda estás no propósito de casar comigo?”
- “És o meu único pensamento.”

Cena do casal conversando e outra de uma vista da cidade em uma fresta de uma janela.

“Vós que soffreis porque amais, amai mais ainda. Morrer de amor, é viver delle” (Victor Hugo).

Fim.

2.7. JURANDO VINGAR

ANO: 1925

DIREÇÃO: ARY SEVERO

PRODUTORA: AURORA FILM

TEMPO: 52 min

Um plano com o nome “Aurora Film” e o próximo com os dizeres: “Ave Brasil! Brasileiros!... filhos deste immenso rincão sagrado!... vós que tivestes a suprema felicidade de vir ao mundo sob a luz fulgurante do Cruzeiro do Sul; vós que tivestes como berço esta natureza prodigiosa, guardae em vosso espírito a lembrança destas paysagens, talvez menos bellas, porem que dirão o quanto magestoso é, o sacrosanto florão d’America. E, seguindo por este intermino caminho, a AURORA FILM espera merecer os aplausos daquelles corações que pela primeira vez souberam reconhecer os seus esforços, o que ella muito agradece. JURANDO VINGAR, que veio ser a segunda producção, não poudé ainda ter a perfeição desejada, porém sempre relembremos que a primeira foi inferior e, finalmente reconheçamos que ainda se não deve desejar melhor”.

Imagens de nuvens. Imagem de uma paisagem, um campo.

“Porque NÃO... NO BRASIL! Recife a bella metropole de Pernambuco onde todos desejam viver.”

Imagem de uma avenida da cidade, com edificações ecléticas, posteamento e árvores. Sobrados com seus toldos. Carros e bondes. Pessoas. Escurece. E uma torre de uma igreja em silhueta. Um plano de uma rua de um bairro, tranquila, sem pessoas, e trilhos no eixo da rua. Casas ecléticas e postes nas calçadas. Além de arborização recém-plantada. Imagem de um palacete. Imagem da mesma rua e de um automóvel chegando.

“O agricultor Julio Serra que durante três annos estava afastado da capital” (Gentil Roiz).

Imagem do agricultor dentro do carro.

“Na cidade, em casa de Luiz Peres um inesquecido amigo de Julio” (Ary Severo).

Um homem no terraço, sentando em cadeira de fibra segurando um jornal. Cena do encontro deles (Julio e Luiz) no jardim da casa.

“A presença de Julio foi para Luiz uma verdadeira surpresa.”

Os homens entram na casa e conversam no terraço.

— “Não fumo...”

— “Já não te lembravas mais de nossa bella Capital... sei bem que a vida no interior é adorável; como eu me sentiria feliz em ouvir alguma coisa de lá.”

— “Ora!... vivi todo esse tempo!”

“Maria... a irmã de Julio” (Yara Alencar).

Uma casa tipo chalé em um campo e um casal encontra-se. Uma pérgola com uma trepadeira ao lado da casa.

— “Já’vais para a rua, maninho?”

— “Sim... vou até as collinas dar um passeio.”

— “Não voltes demasiado tarde, lembre-se que fico sozinha.”

— “Sim... estarei de volta antes do por do sol.”

O casal despede-se e ele toma um cavalo, abre a porteira e parte por uma estrada de barro. Uma cena de paisagem do campo e o cavalo e cavaleiro ao longe. Ele adentra na mata.

“No café da povoação, onde se reúne toda a sorte de gente.”

A seguir, uma cena no bar, com mesas e estantes repletas de bebidas, homens sentados conversam e bebem.

“Antonio Moraes, o máo elemento do logar, conhecido vulgarmente pelo nome de AVIADOR” (José Lyra).

“Manoel Rato, seu companheiro inseparável” (Berardo Ribeiro).

“Quando se faz necessário lutar pela subsistencia, o trabalhar nunca é penoso – Bertha” (Rilda Fernandes).

Cenas das pessoas no bar.

— “Conheces este novato? Elle parece querer namorar a caixeira e, eu vou pirraceal-o.”

Segunda Parte

Homens no bar.

— “Qanto foi meu gasto?”

— “700 réis.”

— “Não custumo dá grujeta.”

— “Para os maus pagadores tem a lista de preços, vamos á ella.”

Cena com cartaz dos preços do bar e o nome “Fratelli Vita”.

— “Estúpido...saiba respeitar u’a moça.”

Uma confusão se arma no bar, briga entre os homens.

— “Oh!... moço, gostei de ver ‘cuma se exempra um cabra ruim’ pois a gente d’aqui nunca se atreveu a fazer isto, o velhinho não é nada, mas lhe considera digno de tudo quanto é bom.”

— “Muito agradecida Senhor, de um cavalheiro não se podia esperar outra acção.”

Cena de homens conversando em um terraço, sentados em cadeiras de fibra vegetal.

“E naquela venturosa tarde um tenue crepusculo offuscava o dia.”

Cena do crepúsculo. Sol se pondo (imagem com tonalidade magenta). Uma mata. O casal conversa, caminhando até uma cachoeira.

— “Quão venturoso seria se conhecesse teu querido nome.”

— “Ficou triste porque?”

— “Este nome lembra-me qualquer coisa de santo...”

Eles saem com um cavalo. Conversam e trocam olhares. A moça despede-se e vai embora. O homem fica com o cavalo e passa pela porteira.

— “Patrõesinho, sou de opinião que se arranje o mais breve possível um comprador para estas cannas, pois não tarda a seca.”

— “Não ha dúvida, irei amanhã a uzina tratar de vendel-as.”

Homem no meio de um canavial que segue a cavalo por uma estrada de barro e arborizada. Cena em uma casa, o casal à mesa.

— “Vou a cidade vender a plantação deste anno, talvez me demore alguns dias.”

— “... e, se precisar sirva-se do meu rifle.”

Ele despede-se.

“Em casa de Bertha.”

— “Minha mãe, este é o rapaz que me defendeu das garras do bandido ‘Aviador’.”

“D. Chiquinha mãe de Bertha” (Valderez de Souza).

— “Oh! Senhor Julio não sei como lhe agradecer este favor, só o bom Deus lhe recompensará.”

— “A mim não tem o que agradecer, cumpri o meu dever. E aproveito esse momento para lhe fazer sciente da amizade que dedico a sua filha, e sentir-me-hia feliz se tivesse o seu consentimento.”

— “Ah... senhor Julio, minha filha não está em condições de se casar comsigo.”

— “Se não está...eu farei.”

— “Você quer minha filha?”

— “Ella quer e eu não me oponho.”

O casal despede-se.

— “Olha querida, vou a cidade comprar alguma coisa para mim, muito breve estaremos casados.”

Cena de paisagem do campo, das colinas e da mata, de uma cerca de madeira e uma casa. Uma usina, com as edificações que a compõe, inclusive a moita e a chaminé. Trilhos no chão por onde percorrem os vagões com cargas. O homem chega a cavalo. Sobe uma escadaria.

“No escritório da uzina.”

— “As cannas estão cortadas a 20\$000 por tonelada e é este o meu preço. Dou-lhe 50%, à vista e o restante após o corte, como de costume.”

— “Aceito pois quero liquidar.”

“Resolvido o negócio, Julio embolsará os cobres.”

Eles fecham negócio e apertam as mãos.

“De regresso...”

Ele chega à casa da irmã.

— “Ah!... meu rapaz, sentimos immenso, porem sua irmãzinha não é mais deste mundo.”

— “Morreu...minha irmã?... é incrível, deixei-a com toda saude.”

— “Se fosse por isso ella não teria morrido, sua irmã foi assassinada.”

— “Assassinada!... como assim?”

— “Isto não sei bem explicar, porem vem ali o filho do sapateiro, elle foi quem nos trouxe a noticia.”

— “Se você visse esses homens, reconhecia-os?”

— “Um deles tem o bigode curto e o outro a cara raspada.”

Eles conversam na frente do alpendre da casa.

“Lá embaixo no valle.”

Ele vai ao bar.

— “Podes me dar alguma informação sobre o tal ‘Aviador’?”

— “E não sabes onde elle mora?”

— “Triste!... e na seder de vingar a morte de sua irmã.”

— “Não sabes que Bertha está para casar com aquelle typo que se bateu contigo?”

— “É preciso que lhe mostre mais uma vez que não esqueci a afronta recebida. Arranja-me um auto e vai para o ‘Cruzamento’.”

“Aguardando a occasião para a cilada.”

“Bertha voltava do commercio.”

— “Minha N. Senhora, envia-me um socorro... minha filha está em perigo.”

— “E como, ouvida por N. Senhora, o almejado socorro se não fizera esperar.”

— “Depressa Julio... os bandidos raptaram Bertha e tomaram a estrada da velha cabana.”

Cena de paisagem. Julio bate à porta. A moça está trancada em um quarto de uma casa com paredes de taipa.

— “Miserável...onde está minha noiva?”

— “Tua noiva... ella está aqui.”

Eles brigam.

— “Agora vamos lutar como homens, pois eu quero que morras aprendendo.”

Ele liberta a noiva.

— “Ah... patife!... hei de te matar também.”

A casa toda enfeitada e pessoas sentadas à mesa.

— “É uma creança que está no portão e, eu vou buscá-la para aqui.”

Cena na cidade. Um automóvel parado em frente à casa. Homens cumprimentam-se.

Fim.

2.8. REVEZES

ANO: 1927

DIREÇÃO: CHAGAS RIBEIRO

TEMPO: 43 min

O filme inicia com o quadro que apresenta a Olinda Film, o Leão do Norte e o Farol do Porto.

Plano com textos (os textos transcritos conservam a ortografia e a pontuação originais): “Ao publico: Olinda Film apresentando a sua primeira produção de enredo ‘Revezes’ onde a paisagem pernambucana é optimamente aproveitada, não alimenta a vaidade de ter feito uma pellicula impeccavel”.

“Espera por isso a desculpa dos que sabem a dificuldade das primeiras produções, mesmo porque os grandes ‘studios’ de hoje começaram fracos e pequenos.”

“Revezes – cinematographia de Horacio de Carvalho – Direção de scena de Chagas Ribeiro – exclusividade da Olinda Filme.”

“Na quadra em que as arvores se enfloram para o grande banquete da primavera, a natureza exuberante desperta do torpor em que se mergulhara e semeia sobre a terra poesia, vida, luz, beleza e amor. O perpassar da brisa, o gorgueio sonoro das aves, o céu límpido e sereno, os raios fecundantes do sol dourando a terra, tudo povoa de esperanças acalentadoras o coração da juventude, quando alentado de amor. Mas quando vida affectuosa o destino traça a linha da inclemencia, o coração juvenil desfaz-se em prantos, a natureza parece fundir seu deslumbramento em chimeras e os sonhos de auras esperanças dissolvem-se na voragem dos enganos.”

“Como se estende a Natureza numa das mais férteis regiões agrestes de Pernambuco”.

Cenas de paisagens.

“A serra dos Quilombos, em cujas redondezas ainda não brilhou o sol da civilização.”

“A um quilômetro da serra, numa grande chapada rica em pasto, estende-se a ‘Fazenda Esmeralda’.”

Cenas da fazenda.

“Na Fazenda Esmeralda trabalham ha muitos annos dois vaqueros e amigos inseparáveis.”

Cenas de gado e vaqueiros.

“Anselmo, vaqueiro administrador da fazenda.”

“Augusto, companheiro e amigo intimo de Anselmo.”

Os dois homens conversam.

“Pelos contínuos feitos de desumanidade, que ali se praticam, a Fazenda Esmeralda é vulgarmente conhecida como a Fazenda dos Supplicios.”

“Anselmo dá ordem para soltar o homem, mas os vaqueiros levam-n’o à presença do fazendeiro.”

“Jacyntho, o fazendeiro, homem irreflexo e de instinto brutal.”

— “Levem-n’o ao tronco!”

Cenas de homens levando-o ao tronco. Cavalos, um homem, a sela e o gado ao fundo. Homens.

“Nos arredores da Serra dos Quilombos, nos limites da Fazenda dos Supplicios à margem da estrada.”

Casebres da região e uma moça saindo de uma das casas.

“Célia, a virgem serrana, filha de Anselmo.”

“Na placida região agrícola da fazenda.”

Trabalhadores da roça.

“Um grande amor enraizado na alma e a florescer viçoso no coração.”

O casal conversa. Homens a cavalo.

— “Que o eterno, meus filhos prolongue-me a vida para sempre meus olhos a ver unidos e engastados nesse seio de amor.”

As manhãs. A moça varre a frente da casa, de porta e janela e coberta de palha. Homens chegam a cavalo. Homens com enxada.

“Naquelle momento Celia gosa o esplendor de sua vida.”

“Na magnificencia da vida e na inebriez do amor.”

“A mesma hora: Jayme, procurando a solidão campestre, faz bailar no pensamento os espectros dos seus instinctos perversos.”

“No outro dia. Já com sol quase ao meio do céu.”

— “Não Jayme, nunca serei tua! Deixa-me!”

“Entrementes. Há dois metros grassava na Fazenda dos Supplicios a febre aphtosa.”

“Jacyntho, já com a perda de dois terços do gado, sente-se preso às garras da ruína.”

“Em nome dos vaqueiros, Augusto reclama as três semanas vencidas de salário.”

Cenas de pessoas no interior de uma casa. Cenas do campo.

— “Se não obrigar Celia a abandonar aquelle homem, expulso-o da Fazenda!”

— “Jayme, Anselmo não domina o coração de Celia, nem teme as tuas ameaças!”.

“Esperanças que se dissipam na voragem da desdita.”

Um homem atira. Outros acodem o que foi baleado.

“Compassividade paterna – ultimo rebate.”

Homens. A casa. O campo.

“Alma que se desprende; coração que se dilacera; tristezas que nascem; felicidades que morrem!. No topo da Serra dos Quilombos.”

O local onde foi enterrado. Uma cruz. E uma mulher visita a cova. Ela reza.

“E neste atilho afflictivo e pezaroso, Celia adoece, sentindo, com a sequencia dos mezes, que em cada gotta de lagrima desprende-se-lhe uma gotta de vida!”

Pessoas à mesa.

“Já sem forças, as syncopes succedem-se.”

“Sem que a vissem. Na manhã do dia seguinte.”

“Quinze annos depois: Paralytico, sem recursos já e residindo em misera choupana, Jacyntho implora a protecção de Deus e a benevolencia dos homens.”

“E ainda hoje, quem passa na Serra dos Quilombos, à hora em que o sol descamba, verá três velhinhos a resarem em frente de duas cruzes já corroidas pelo tempo, marcando a campa de dois jovens que se amaram muito e em cuja vida de amor o destino traçou a linha inclemente dos Revezes.”

Fim.

2.9. RETRIBUIÇÃO

ANO: 1924

DIREÇÃO: GENTIL ROIZ

TEMPO: 30 min

Inicia com um quadro dos dizeres (os textos e diálogos transcritos conservam a ortografia e a pontuação originais): “Cinematograpahado por M. Edison Chagas”. O ator. Uma estrela e uma rosa dentro. Logo após uma mulher aparece de perfil e vai virando o rosto até ficar de frente para a câmara e dá um sorriso. “Almery Steves.” Outro ator.

Imagens da cidade do Recife. Casario e torres de igrejas.

“Frederico Paes que atravez de longos meses sofria horriavelmente de uma moléstia incurável” (Ferreira da Graça).

Cenas do homem sifilítico na cama, e sua filha ao lado.

“Sua filha Edith – Almery Steves”.

Ela lê para ele. O homem fala.

— “Minha filha, sinto aproximar-se os últimos instantes de minha vida, quero portanto deixar em tuas mãos o que te pertence.”

Ele aponta, em um papel, o lugar de um tesouro.

— “Neste lugar encontra-se a dois metros de profundidade um thesouro com moedas de ouro que circulavam no tempo em que o Brasil era Imperio.”

— “Esta é a única herança que teu pae pode deixar-te.”

— “Tua mãe já não existia.”

Ele lembra da filha pequena sentada em seu colo, em um banco ardeado por um jardim de roseiras.

— “... e eu com medo de morrer muito jovem reservei este dinheiro para não te deixar sem pão neste mundo de crueldade.”

— “Minha filha peço-te que saibas viver neste mundo juntamente com teu irmão, não chores por mim, pois a vida em que estás, não é mais que uma prisão.”

— “Deus te abençoará.”

O pai morre. Ela abraça a criada.

— “Meu bom Deus ! dai-me resignação para resistir a perda de meu carinhosos pae.”

“Um anno mais tarde...”

Ela sentada no terraço a ler um livro avista um homem ferido que se aproxima da casa.

“Como sempre fora caridosa, Edith recolhe em sua casa um desconhecido que chega ferido – Arthur de Almeida.”

— “Espere e eu lhe farei um rápido curativo”.

— “Já me sinto mais aliviado”

— “Sou muito curiosa... mes sentiria satisfeita se me relatasse como se fez assim...”

Ele conta que caiu numa emboscada.

— “Permita-me que me retire pois necessito de repousar...”

— “Não medirei esforços para retribuir-lhe o favor que agora me fez...”

“Courisco: um salteador de estradas e chefe de um terrivel bando...”

“Bala na agulha: dedicado adepto da quadrilha.”

Imagens dos bandidos.

“Depois de uma ausência, Courisco reassume a chefia.”

“O chefe fora sempre bem acatado pelos seus inferiores.”

— “Está bem vou contar como adquirir algum capital.”

“Depois de restabelecido, Arthur faz uma visita à Edith.”

Eles passeiam e conversam no jardim.

— “Seria capaz de me auxiliar em uma excursão? — pergunta a moça.”

“Ele responde.”

— “Tenho imenso prazer em lhe ser útil.”

Em outro plano, inicia-se uma conversa entre dois homens.

— “O que trouxestes?”

— “Nada.”

— “Nada!...pois eu lhe mando a rua e tu não me trazes nada?”

— “Voltas patife, has de me trazer alguma coisa.”

“Finalmente o espião encontrou alguma reprotagem”.

Volta o plano da conversa entre a moça e o rapaz.

— “Sou herdeira de um thesouro e tenho urgente necessidade de o arrancar.”

— “Estava aguardando a chegada do meu irmão, porém elle vem agora”.

— “Onde está seu irmão?”

— “... foi ao interior para liquidar a venda de umas propriedades que meu pae lhe deixou como herança.”

— “Não existe empecilho... podemos ir amanhã... deixarei hoje mesmo um auto contractado e arranjado para isto.”

Um homem escuta a conversa dos dois por trás de uma moita.

“A quadrilha se acha na sua diversão comum. Eles planejam uma ação.”

— “Rapazes temos um serviço de grande proveito para amanhã.”

— “Desta vez eu hei de te arranjar mas há de ser a policia.”

— “Depressa o auto nos aguarda defronte a fábrica do Elixir americano.”

Cenas na cidade. Uma larga avenida com duas faixas e um canteiro central. Iluminação e arborização. Eles entram em um auto e saem. O carro solta muita fumaça.

“A quadrilha havia chegado com adiantamento.”

Os bandidos chegam antes do casal ao local onde pode estar o tesouro.

O casal chega de carro à mata onde desejam encontrar o tesouro.

O chefe fala.

— “Cimbira, olho no caminho.”

Um deles fica espiando.

— “Chefe, o pessoal vem ahi.”

— “O mappa descreve que o thesouro fica situado em um baixio defronte à Igreja de N. Senhora do Monte...”

— “... a Igreja que tem por aqui é aquela.”

Eles apontam para lá e seguem o caminho. Depois, afastam-se um do outro e a moça é capturada pelos bandidos.

— “Socorro... socorro.”

Ele briga com os bandidos e também é apreendido.

“Na ilha onde fica situado o covil dos malfeitores, accabam de chegar os prisioneiros destes.”

Eles predem o moço em um porão de uma casa.

— “Macioto, você abre o salão e deixa lá essa moça...”

— “Aqui ficarás até que eu esteja de posse do thesouro.”

“O espião trata de sua vingança.”

— “Estou seriamente arrependido e desejo-lhe salvar.”

— “Salvar a mim, porque tens este interesse?”

— “Sou o culpado da sua prisão e trabalharei pela sua liberdade.”

Um homem fala para a moça.

— “Depressa vá em minha casa pedir socorro.”

“Em casa de Edith.”

— “A moça daqui está presa por uma quadrilha de bandidos...”

— “Está presa! Tenho aqui um telegramma de seu irmão dizendo que chega hoje.”

— “Muito bem, estamos na hora do trem e eu vou para estação esperá-lo – diz o bandido que quer se redimir.”

“Na Estação da Via férrea.”

Cenas de um trem chegando à Estação. Vagões e trilhos.

Roberto Paes — o ator que entra na trama —, irmão da moça.

O homem o aborda.

— “Sim sou Roberto, porque?”

— “Tenho algo de importante para lhe revelar.”

— “Sou revoltado com uma quadrilha que eu tomava parte como espião, porem sempre fui matratado pelo chefe...”

— “Ultimamente eles fizeram encarceramento de dois jovens em Ruynas de Palmyra onde forma arrancar um thesouro...”

— “Minha irmã?”

— “Desejo o mais breve chegar neste lugar, apenas deixarei esta mala em casa...”

— “Chefe, não encontramos tal thesouro...”

— “Cavamos e procuramos, porem nada encontramos...”

— “Não nos entregará o mappa do thesouro?”

— “Isto vocês não terão...”

O moço fala para os bandidos.

— “Elle não terá mais o que comer, e só a fome lhe obrigará a revelar o que sabe.”

“Roberto se adianta para contractar uma lancha de aluguel.”

Eles pegam a lancha em direção ao local onde a irmã está presa.

— “Conduza-nos immediatamente à ilha e será bem gratificado – fala Roberto.”

— “Depressa, por onde vamos?”

— “Entre por aquella passagem e...”

— “... dentro encontrará umas janellas, que são justamente do quarto onde ella está encarcerada.”

— “Vá chamar a polícia e eu me encarrego do resto...”

— “Pessoas! mãos a obra... tem ali um estranho... tragam-n’o aqui...”

Eles lutam entre si. Policiais chegam para dar um reforço e capturam os bandidos.

“Vendo o fim de sua quadrilha, Curisco acaba com a existência.”

— “Oh, meu irmão!”

— “Depressa, vamos libertar o rapaz...”

Todos são libertos e voltam para casa. Ele fala.

— “Estou sinceramente agradecido, hei de lhe pagar isto, com uma boa collocação...”

— “Agora estamos livres e trataremos de tudo com vagar...”

“Depois de arrancarem o thesouro Edith e Arthur passeiam destrahidamente...”

Ela fala.

— “Meu irmão esteve me relatando que passou no interior, como é adorável a vida fora da cidade, principalmente quando se conhece o logar...”

— “Está melancolico!”

— “Tenho que partir muito breve, minha missão está terminada...”

— “Porque se vae embora quando lhe devo este grande favor?”

— “Bem sabe que não fiz mais que meu dever e não favores. O que fiz por si foi apenas uma pequena RETRIBUIÇÃO que me ficará como lembrança de quanto lhe devo.”

— “Amo-te porque retribues a este amor...”

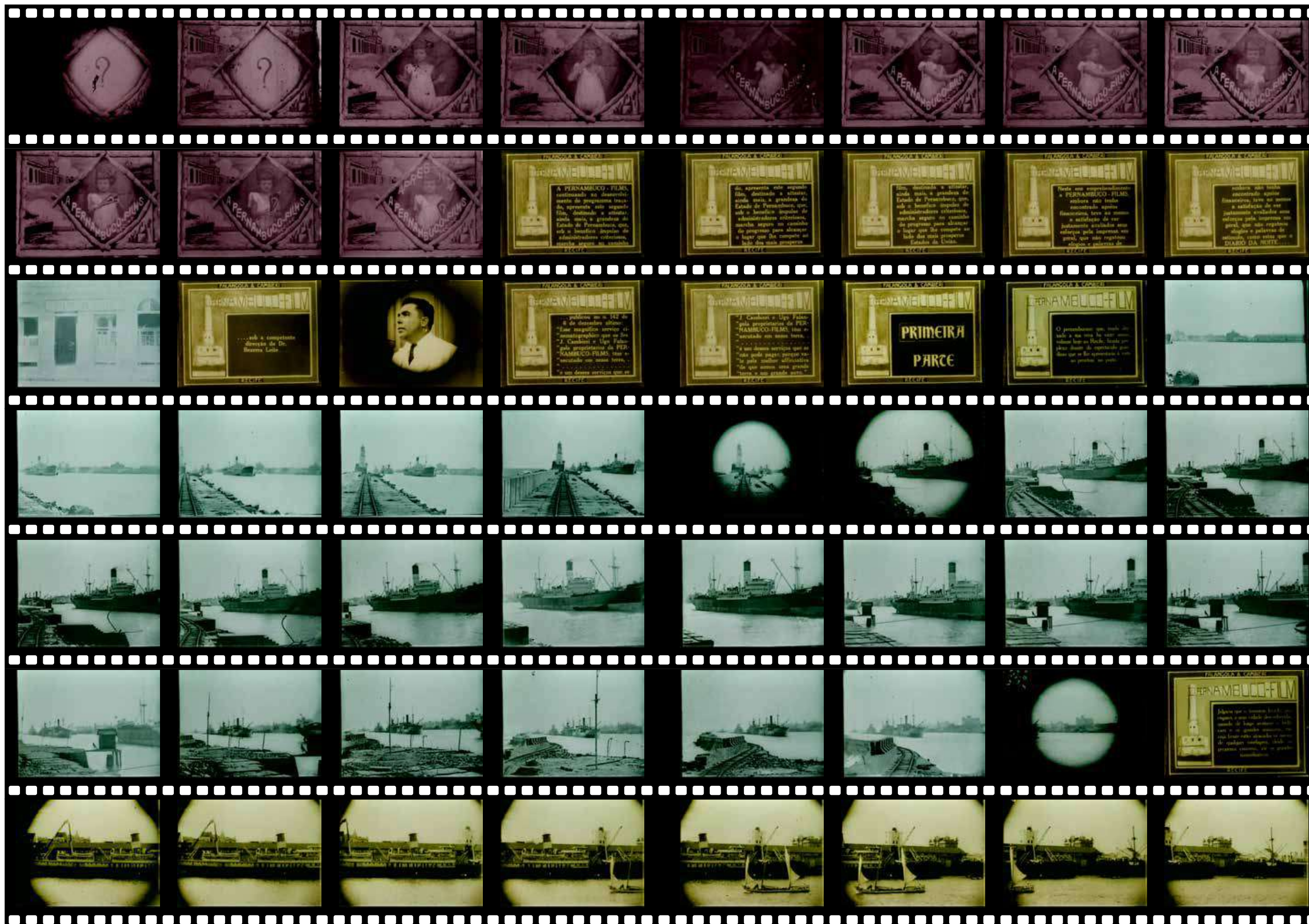
— “Sou de acordo com o que acabo de ouvir, tenho que partir para o Rio no próximo Pacote, e seria melhor se a deixasse casada.”

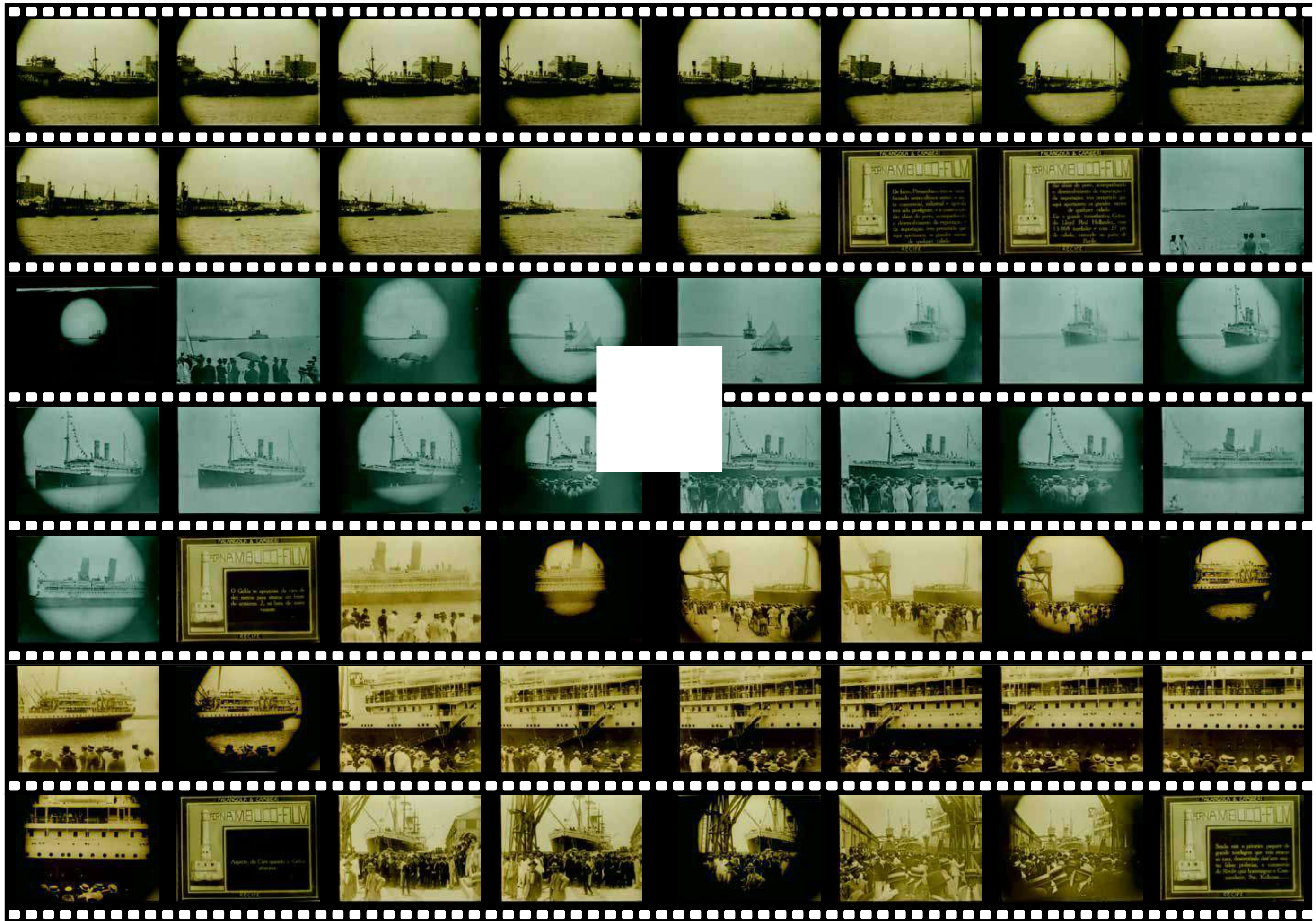
“Tempo depois... Eles caminham em direção ao carro.”

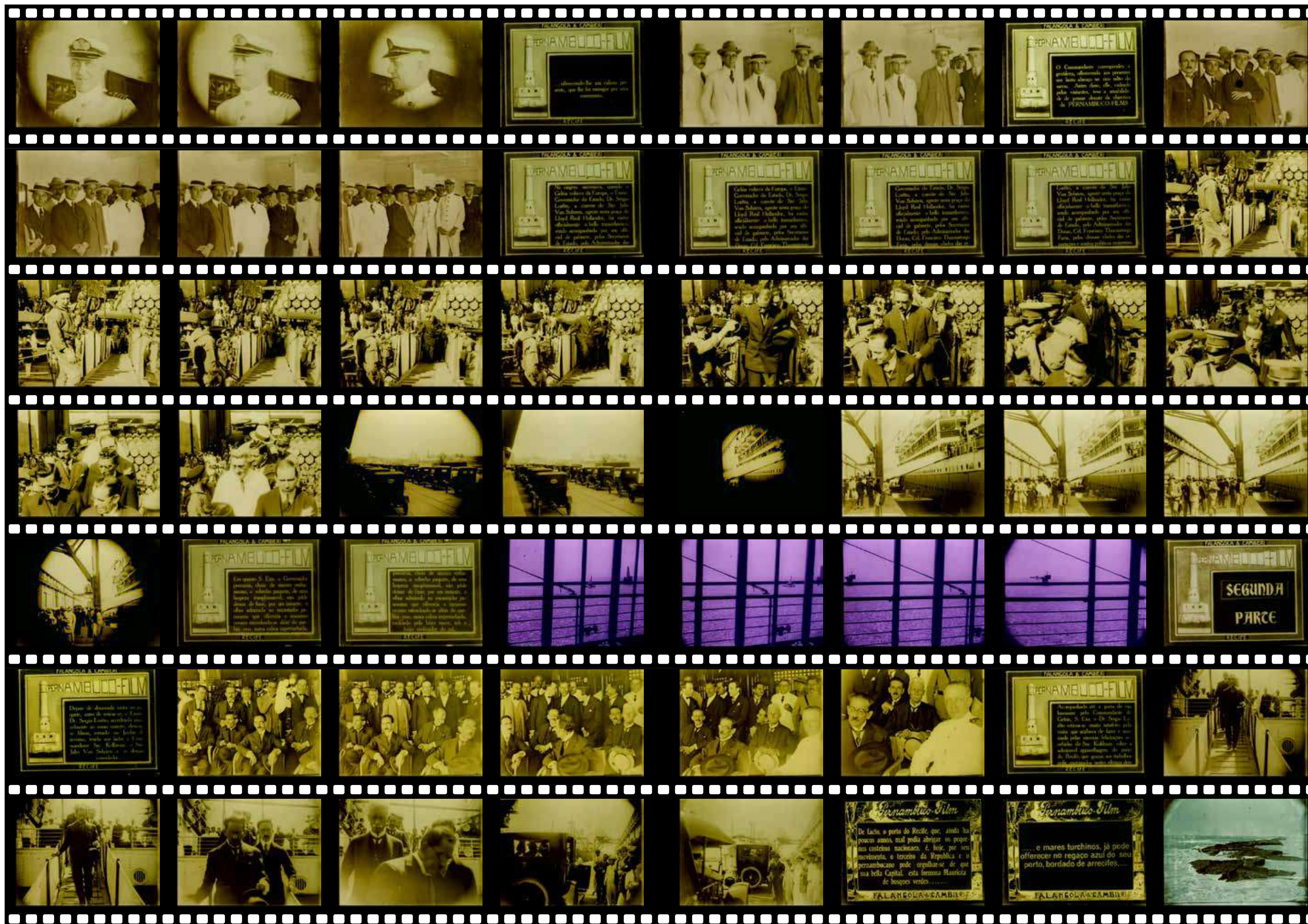
— “A ti meu bom cunhado, desejo sempre felicidades...”

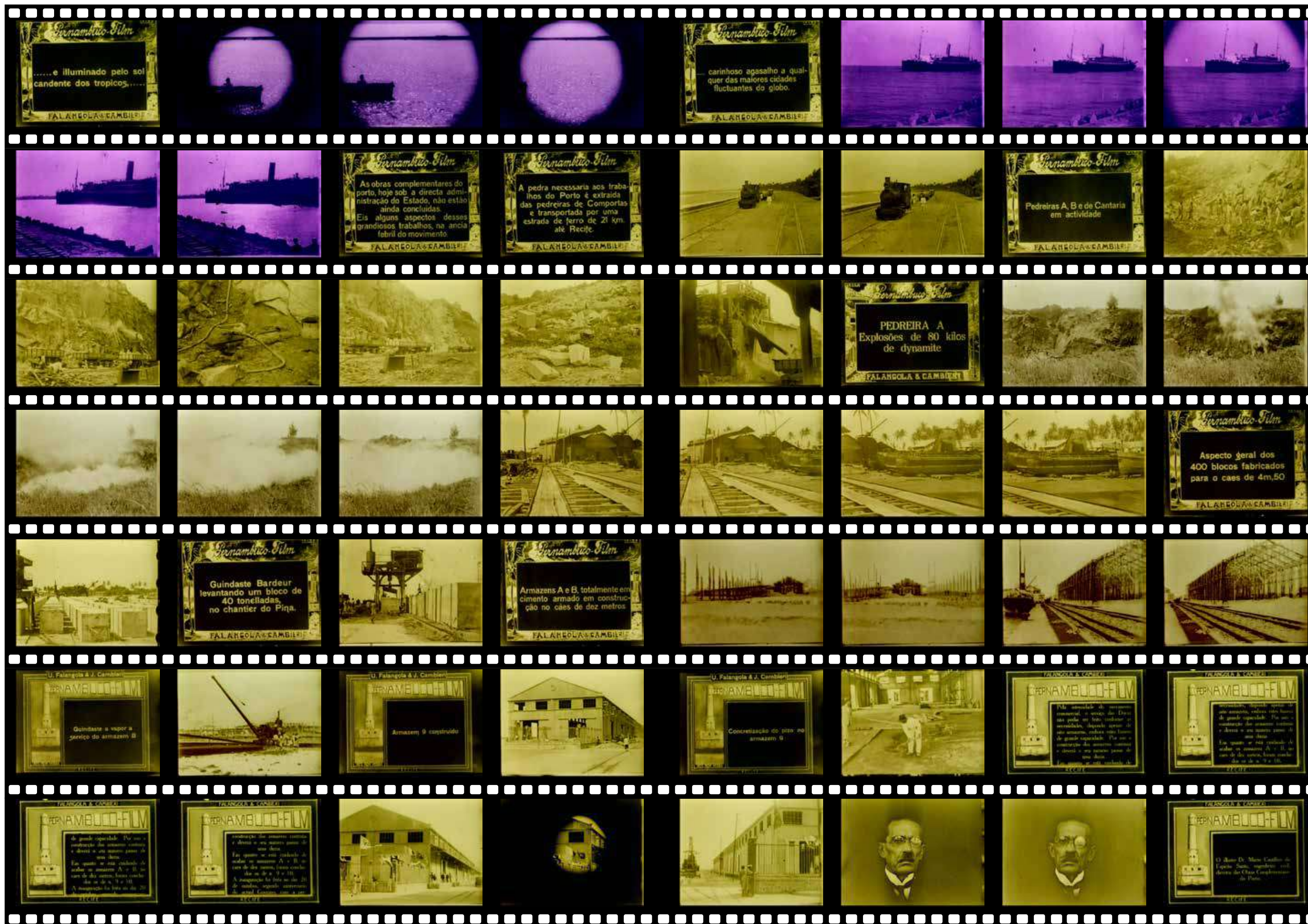
— “Minha querida irmã que o bom Deus seja sempre convosco, e que saiba viver bem com teu esposo – o irmão fala e se despede.” Fim.

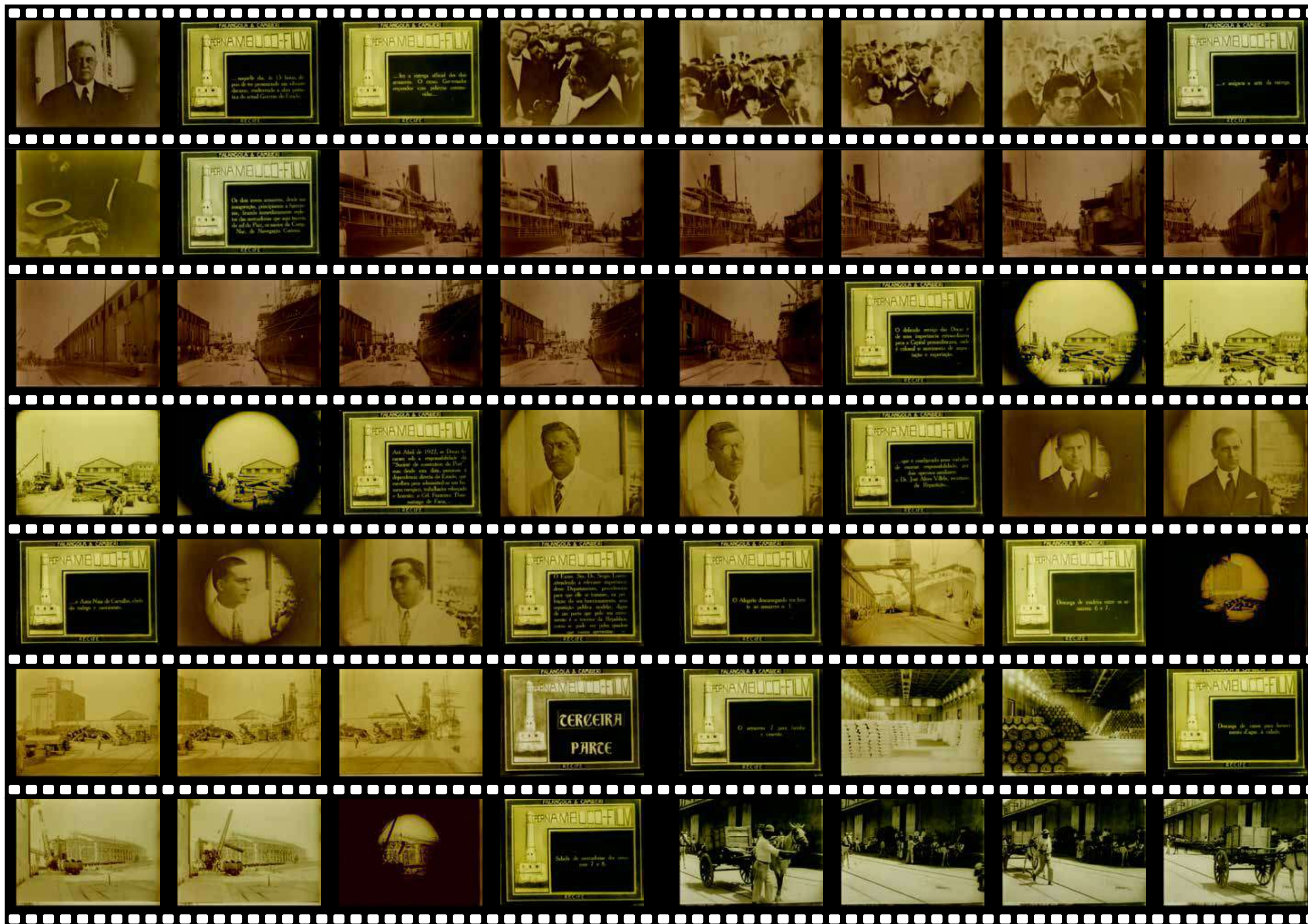
APÊNDICE B – CADERNO DE IMAGENS

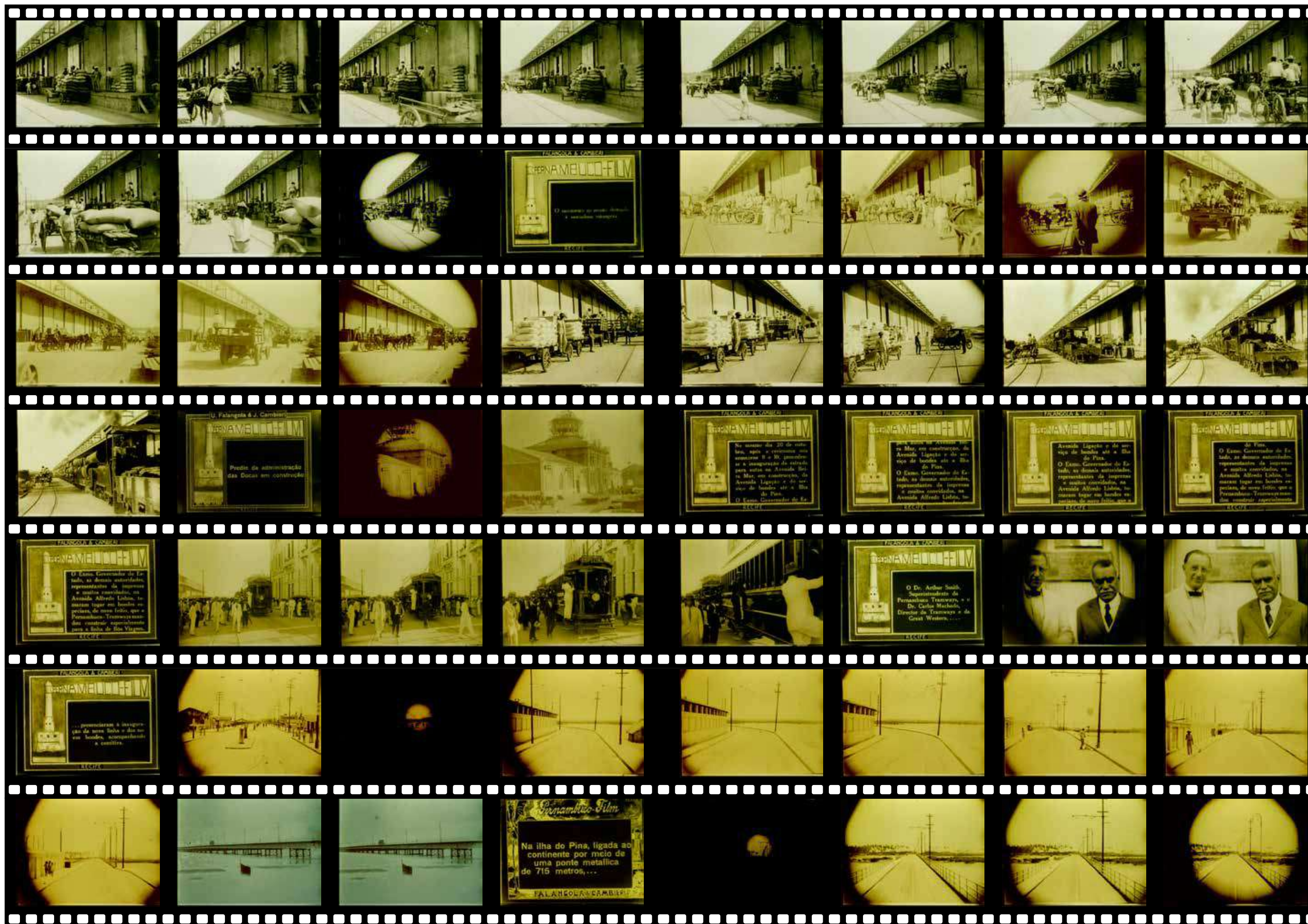


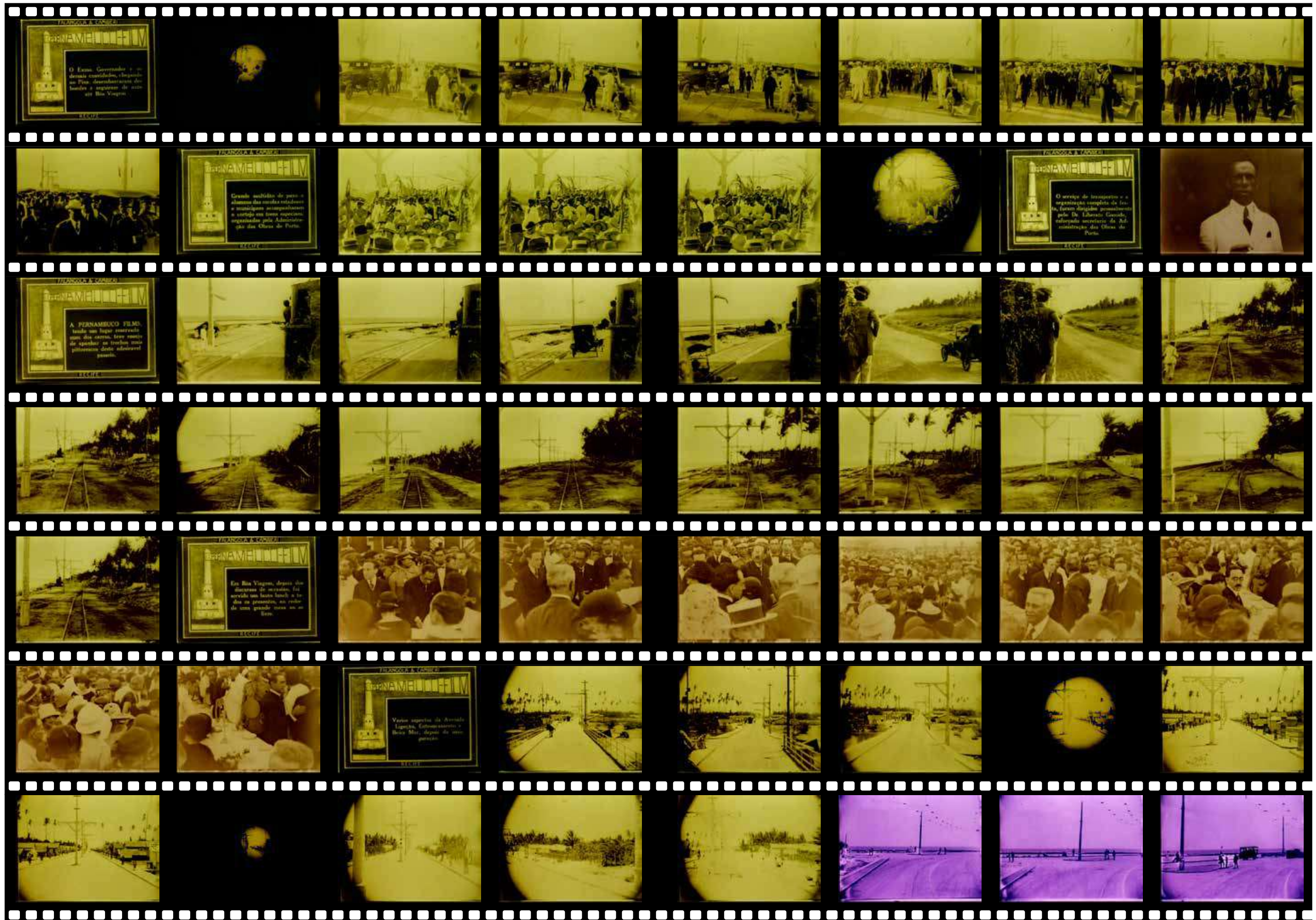


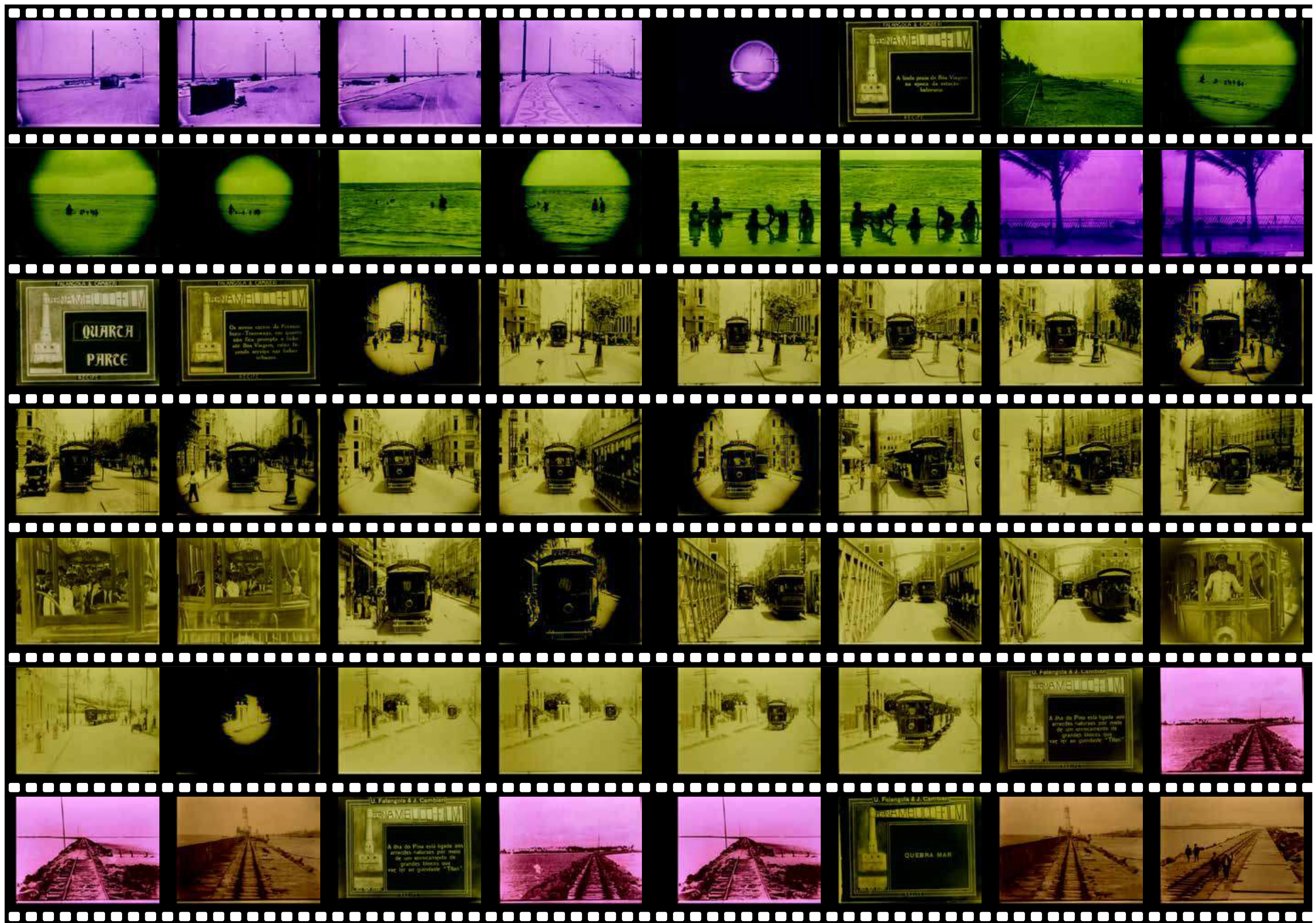


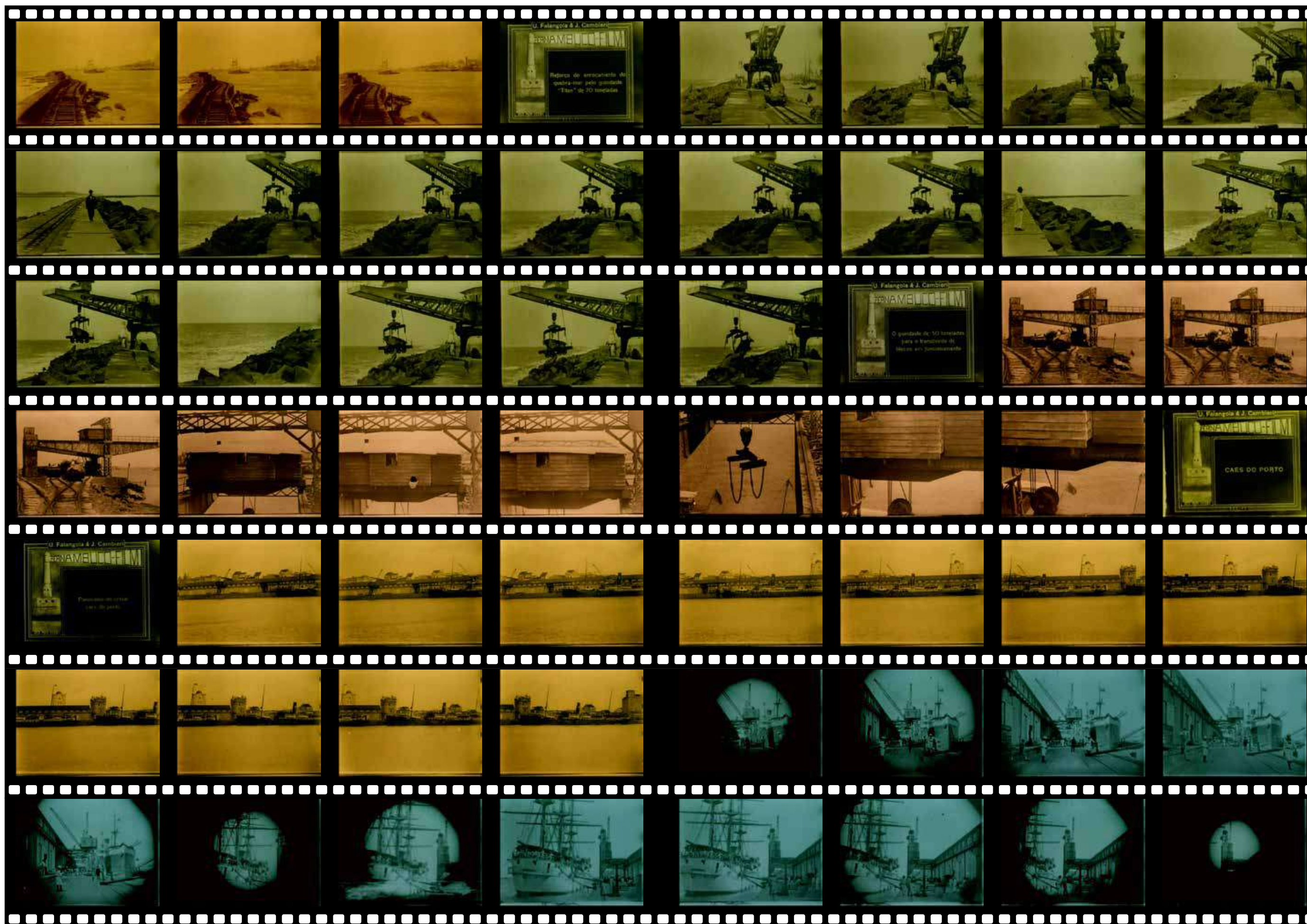


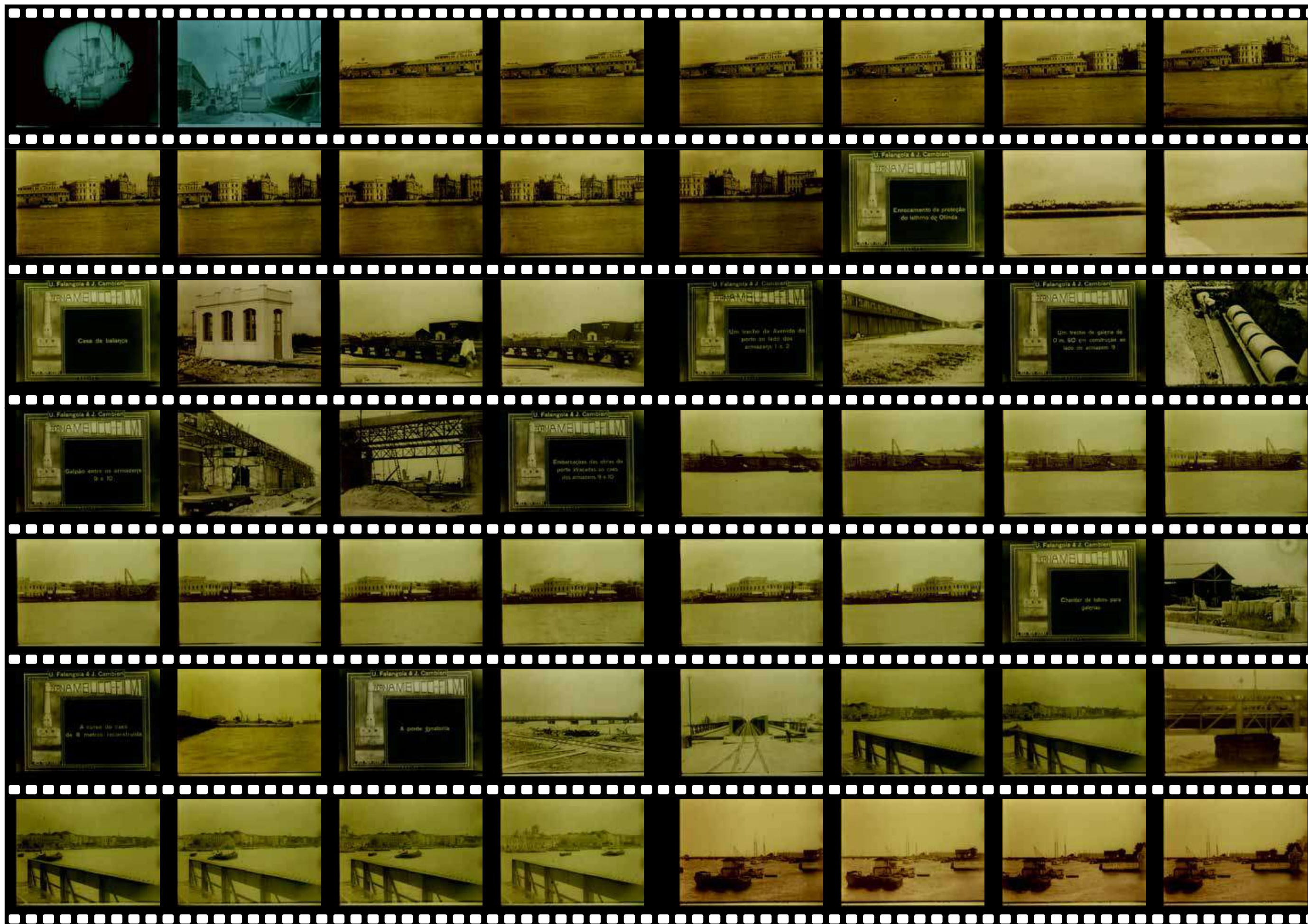


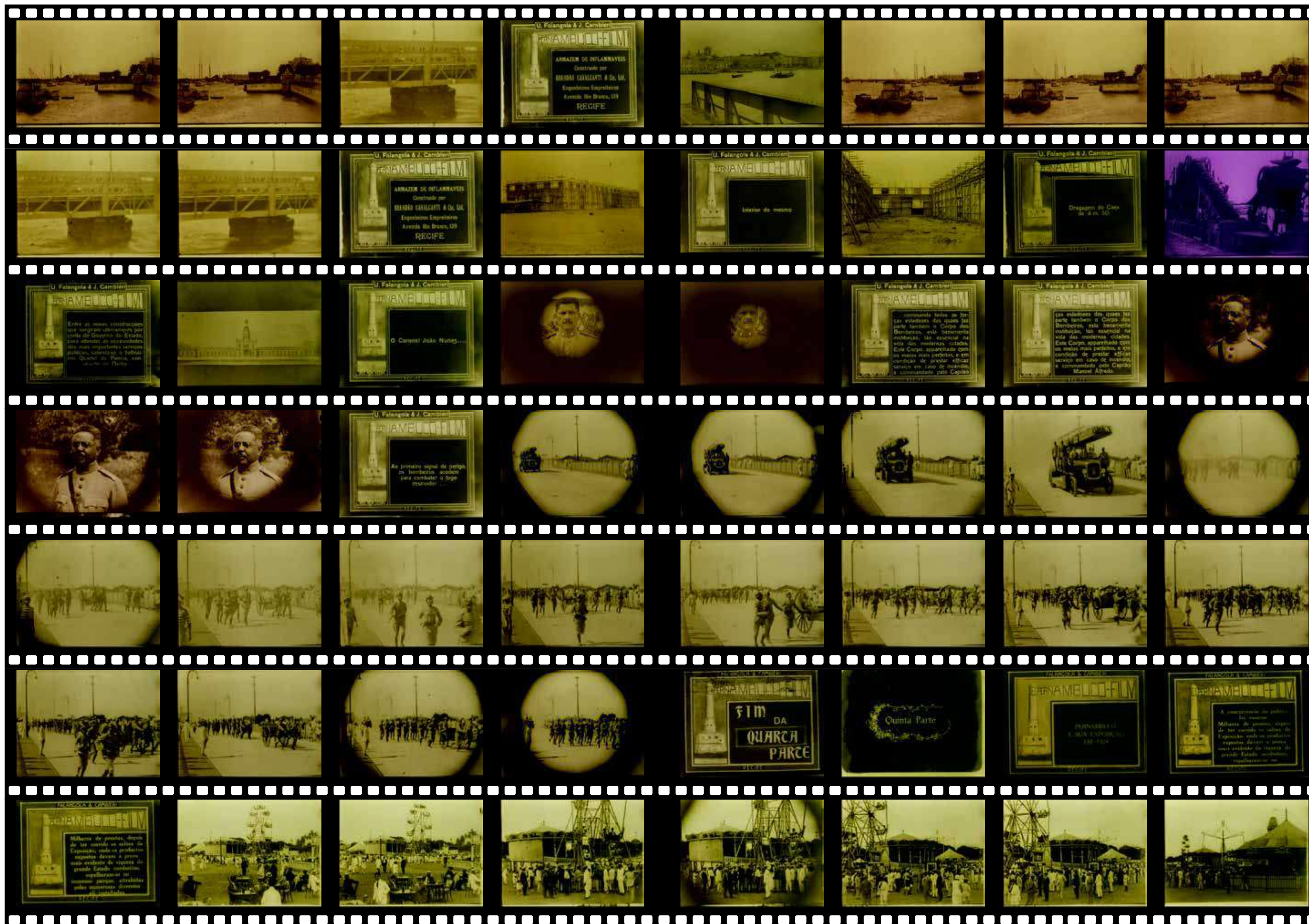


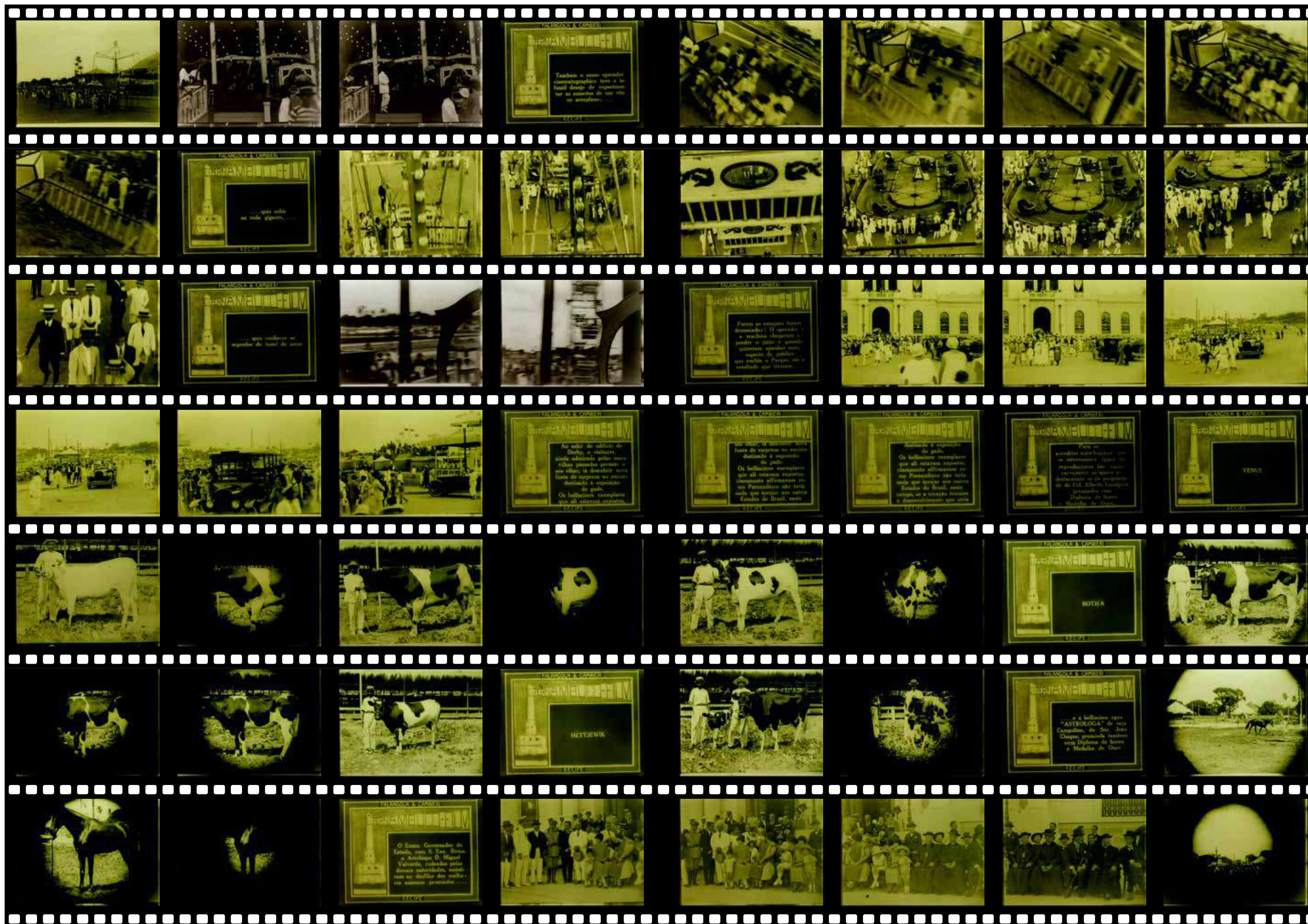






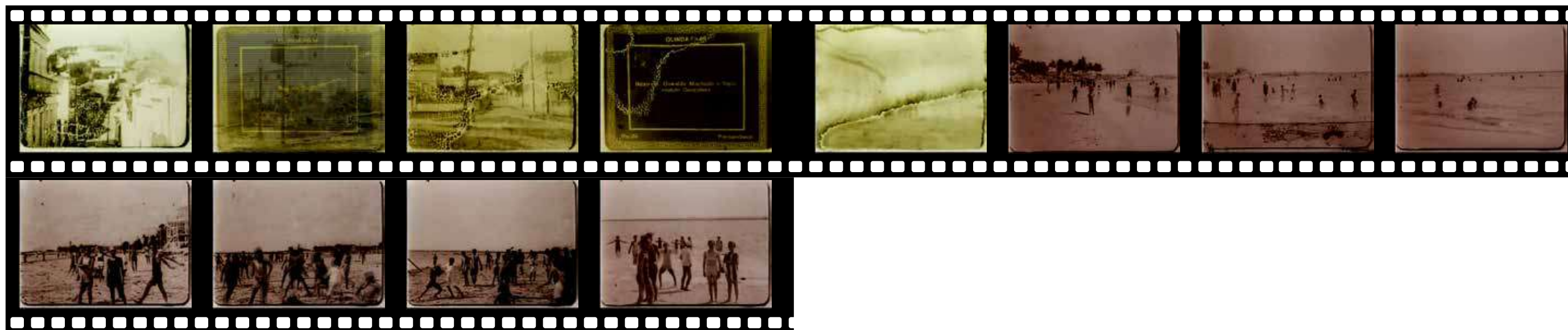


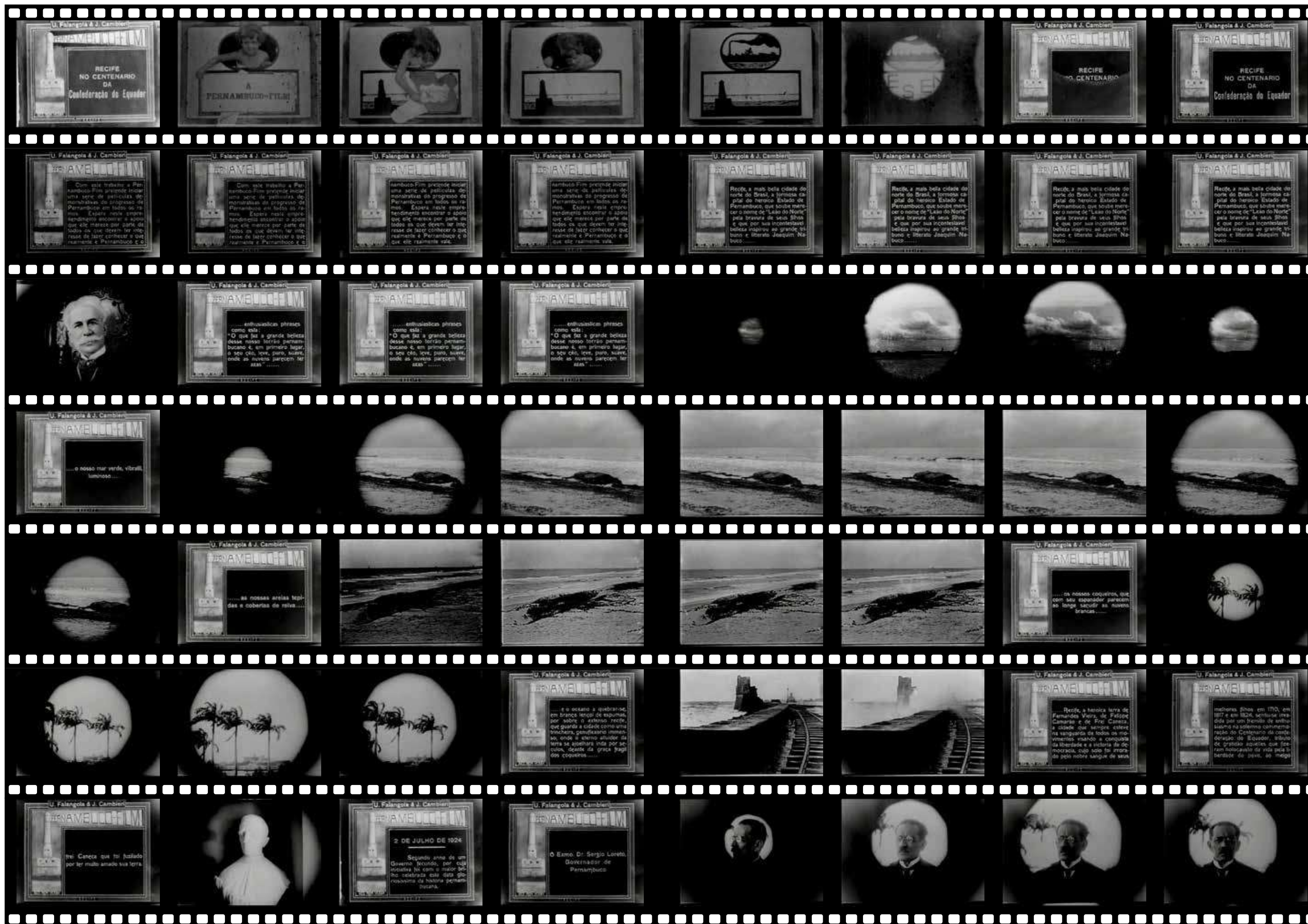
























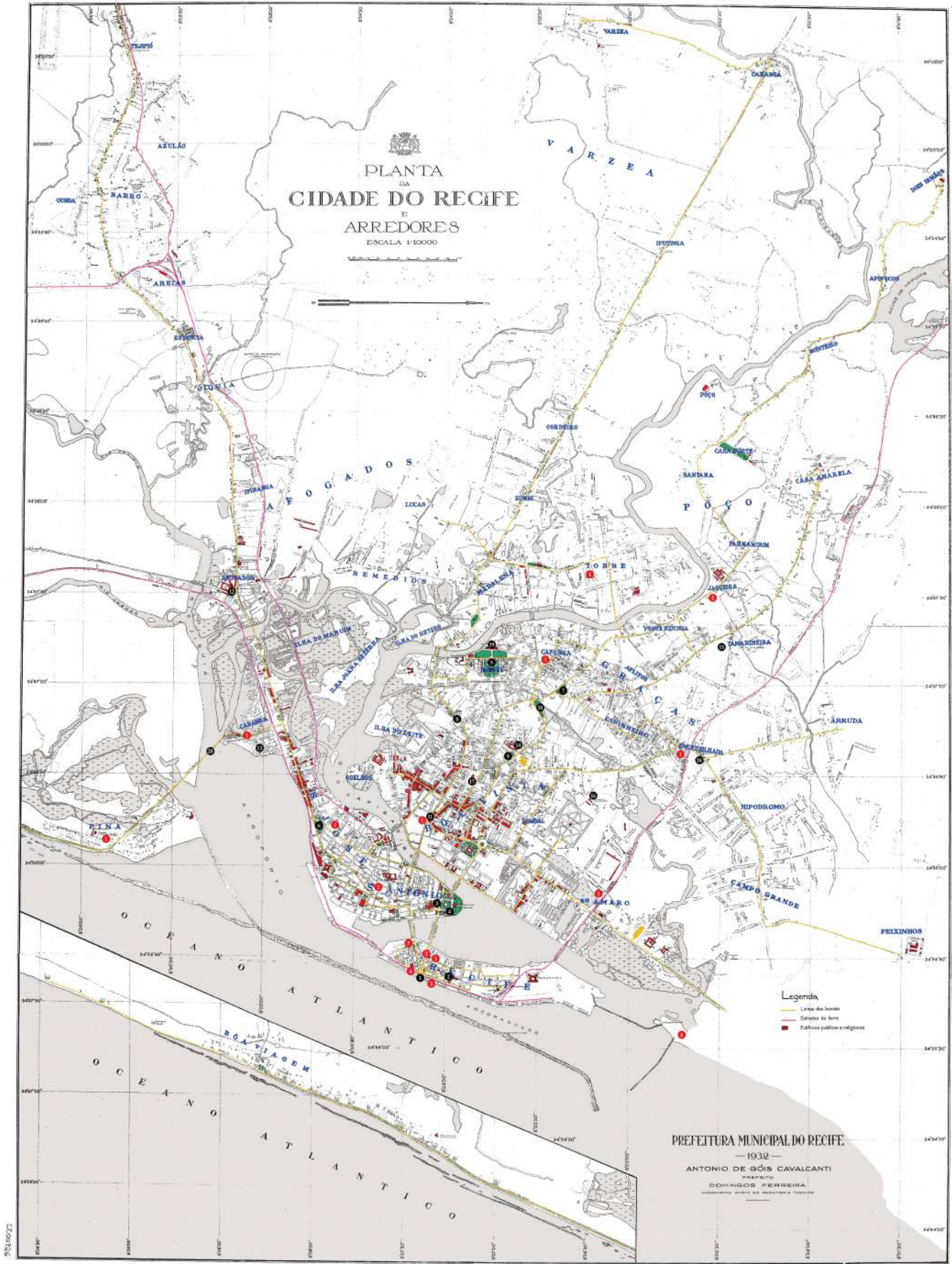








APÊNDICE C – MAPAS



ANTECEDENTES (1909-1915)

- 1 Plano de saneamento: Saneamento do Bairro do Recife, Rua Virgem, Santa Anna, St. A. Antônia, São José, Colégio, Pina, Capanga, Torre, Joazeiro, Encruzilhada
- 2 Reforma do Bairro do Recife: Saneamento, Edifício Toldados, Rua do Bom Jesus e Avenida Central (atual São Brás), Mercado de Olinda e do Porto (atual Alfredo Lisboa)
- 3 Porto do Recife
- 4 Demarcação (Antes e Depois) do Bairro do Recife, Monte do Corpo Santo, Largo de Monte
- 5 Construção do Grupo Escolar
- 6 Construção do Café e Máfia de Olinda
- 7 Luchas Etnicas

OBRAS DA GESTÃO DE SÉRGIO LORETO (1922-1926) [PRAÇAS E EQUIPAMENTOS PÚBLICOS]

- 8 Obras complementares no Porto do Recife (Barragem, quebra-mar, diques, muros, elevação das ruas e separação em canais, saneamento de bairros, construção da linha do Saneamento e Cal do Norte)
- 9 Edifício das Casas do Porto
- 10 Construção do Palácio da Justiça
- 11 Reforma da Praça da República e melhoramento do Jardim e dependências do Palácio do Governo
- 12 Parque do Urubity
- 13 Praça Sérgio Loreto
- 14 Praça do Estacionamento
- 15 Praça do Palácio
- 16 Praça Olinda Cruz
- 17 Parque Antônio
- 18 Reforma da Praça Marechal Póvoa
- 19 Largo da Pátria
- 20 Construção do Repetição de Saneamento - Colégio
- 21 Departamento da Saúde e Assistência
- 22 Hospital de Doenças Nervosas e Mentais
- 23 Hospital Olinda Cruz (Instituição sanitária)
- 24 Grupo Escolar Frei Carlos
- 25 Melhoramento do Largo e Mercado de Encruzilhada
- 26 Quilômetro de Foz de Pádua no Urubity
- 27 Praça de Agitação entre o Colégio e o Pina



Esgotamento Sanitário (coletores de esgotos)

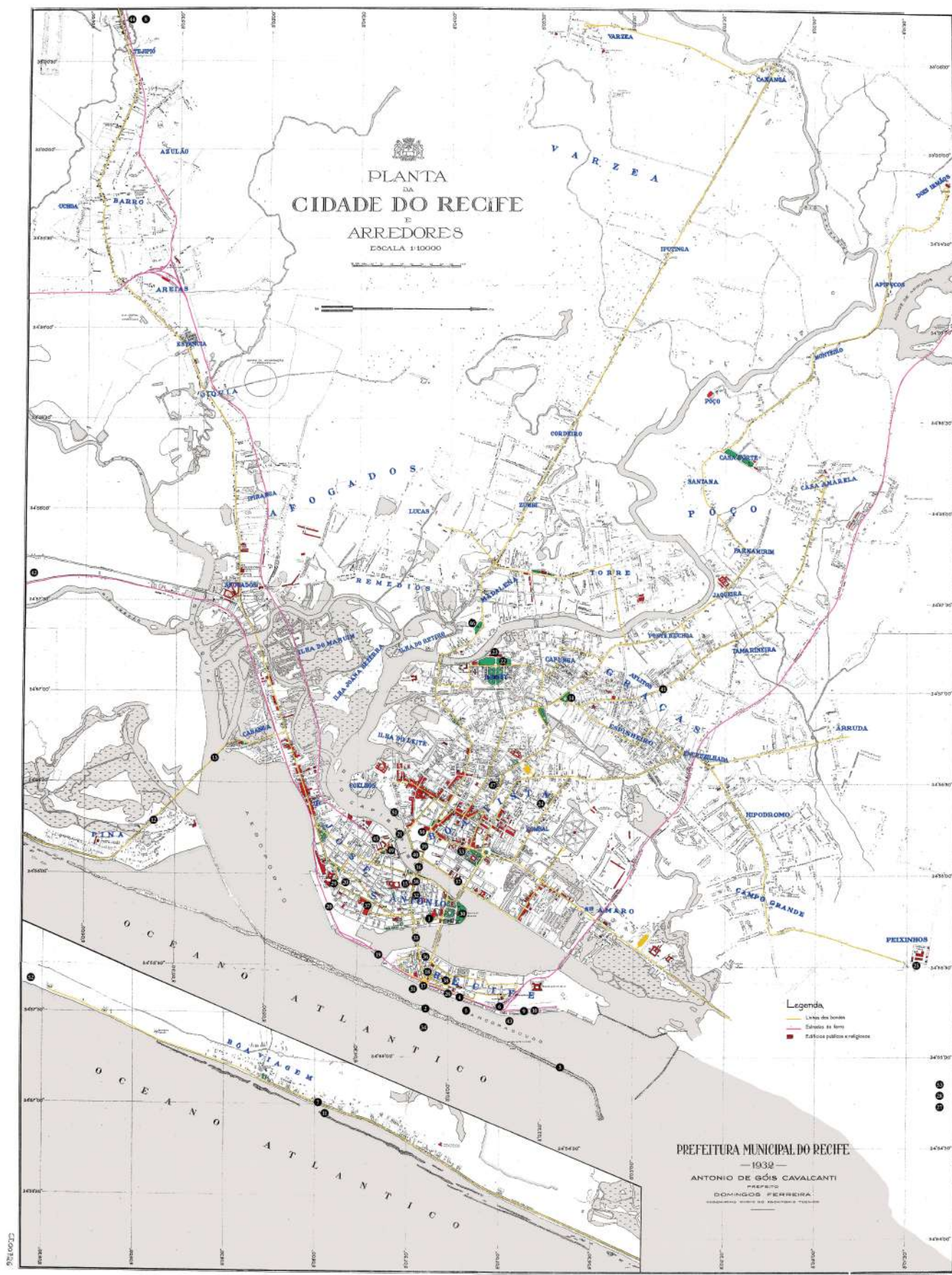
- Abastecimento D'água

- Iluminação Pública

-
- Largo da Poeta

- Avenidas

1. Deixa-Mar (atal: Av. Dos Vinhos)
2. Avenida da Ligação (atal: Marquês de Pombal)
3. Avenida dos Bombeiros
4. Av. José Viegas
5. Avenida das Urbes
6. Avenida Rosa e Silva
7. Av. Calvoeiro (atal: Estádio de Braga)



LOCAÇÕES DOS FILMES DO CICLO DO RECIFE

Venezia Americana (1924)

- 1 Fachada do Distrito da Nazar
- 2 Praça de pedras e casinhas (na proximidade do Cais do Porto e Armazém)
- 3 Favela e colinas
- 4 Cais do Porto (na proximidade da Torre Malhães e do Edifício dos Docas)
- 5 Instalações do Norte Galês
- 6 Linha férrea (frente dos armazéns)
- 7 Ao. Reta (mar, galpões, estradas e colinas)
- 8 Pedra na Zona da Mata
- 9 Armazém do Porto (L, L, 9 e 10)
- 10 Interior de um Armazém

Recife na Confederação do Equador (1924)

- 1 Praia de Boa Viagem (mar, areia e casinhas)
- 2 Avenida da Ligeira - Praia
- 3 Praça da Pira
- 4 Avenida de Entrearmazéns
- 5 Rua do comércio comercial do Recife
- 6 Praça da Boa Vista
- 7 Praça Rio Branco e edifícios colônias - Bairro do Recife
- 8 Avenida Rio Branco e Marquês de Olinda
- 9 Praça glorieta
- 10 Cais do Porto
- 11 Praça Velha

As Grandezas de Pernambuco (1925)

- 1 Praça de pedras e casinhas (na proximidade do Cais do Porto e Armazém)
- 2 Praça da Boa Viagem (mar, areia e casinhas)
- 3 Avenida de Entrearmazéns
- 4 Praça da Boa Vista
- 5 Praça Rio Branco e edifícios colônias - Bairro do Recife
- 6 Avenida Rio Branco e Marquês de Olinda
- 7 Praça glorieta
- 8 Cais do Porto
- 9 Praça Velha
- 10 Praça de pedras e casinhas (na proximidade do Cais do Porto e Armazém)

A chegada do Jahu ao Recife (1927)

- 1 Rua Capibara - (instalações do Museu Zé)
- 2 Cais do Porto (na proximidade da Torre Malhães e do Edifício dos Docas)
- 3 Rua do comércio comercial do Recife
- 4 Subúrbio e Edifício do Distrito de Pernambuco

A Filha do Advogado (1926)

- 1 Praça Rio Branco e edifícios colônias - Bairro do Recife
- 2 Avenida Rio Branco e Marquês de Olinda
- 3 Faculdade de Direito e Praça Malhães
- 4 Cais do Porto (na proximidade da Torre Malhães e do Edifício dos Docas)
- 5 Praça Rio Branco e edifícios colônias - Bairro do Recife
- 6 Avenida Rio Branco e Marquês de Olinda
- 7 Praça glorieta
- 8 Cais do Porto
- 9 Praça Velha
- 10 Praça de pedras e casinhas (na proximidade do Cais do Porto e Armazém)

Recife na Confederação do Equador (1924)

- 1 Praça de pedras e casinhas (na proximidade do Cais do Porto e Armazém)
- 2 Praça da Boa Viagem (mar, areia e casinhas)
- 3 Avenida de Entrearmazéns
- 4 Praça da Boa Vista
- 5 Praça Rio Branco e edifícios colônias - Bairro do Recife
- 6 Avenida Rio Branco e Marquês de Olinda
- 7 Praça glorieta
- 8 Cais do Porto
- 9 Praça Velha
- 10 Praça de pedras e casinhas (na proximidade do Cais do Porto e Armazém)

Ataíde da Praia (1925)

- 1 Praia de areia comercial do Recife
- 2 Praia areia e casinhas, com o rio de pedras (Praia de Pedras)
- 3 Ladeira da Olinda
- 4 Rua Nova
- 5 Rua do Império
- 6 Palácio de São José e São Afonso