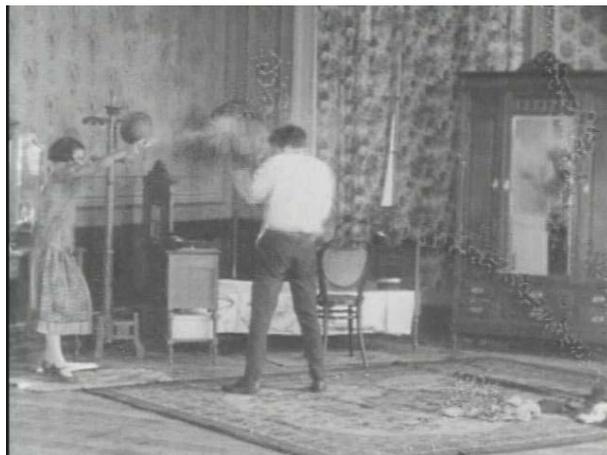


UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO



**Análise fílmica de A Filha do Advogado  
utilizando os Padrões de Intenção de  
Michael Baxandall**

MARCELO HENRIQUE COSTA DE MELO

ORIENTADOR: Dr. PAULO CARNEIRO DA CUNHA FILHO

2011

RECIFE

MARCELO HENRIQUE COSTA DE MELO

# **Análise fílmica de A Filha do Advogado utilizando os Padrões de Intenção de Michael Baxandall**



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho

M528a Melo, Marcelo Henrique Costa de.  
Análise fílmica de A filha do advogado utilizando os padrões de intenção de Michael Baxandall / Marcelo Henrique Costa de Melo. – Recife: O autor, 2011.  
300 p. : il.

Orientador: Paulo Carneiro da Cunha Filho.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação, 2011.  
Inclui bibliografia e apêndice.

1. Comunicação. 2. Cinema Pernambucano – História. 3. Soares, Jota, 1906 - 1988. I. Cunha Filho, Paulo Carneiro da. (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC2011-55)

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor do Trabalho: Marcelo Henrique Costa de Melo

Título: “Análise fílmica de A Filha do Advogado utilizando os padrões de intenção de Michael Baxandall”.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho.

Banca Examinadora:

---

Paulo Carneiro da Cunha Filho

---

Maria do Carmo Siqueira Nino

---

Alexandre Figueirôa Ferreira

Recife, 15 de fevereiro de 2011.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esse trabalho ao meu filho João, o “agraciado por Deus”, e à Jaqueline, minha esposa, que estiveram ao meu lado durante todo esse trabalho.

Aos meus pais, Aldemir e Ida, por toda a minha formação e apoio incondicional, aos meus irmãos, cunhados, sobrinhos, a todos familiares e amigos, com gratidão e carinho.

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho, por todo o apoio e pela confiança depositada no projeto.

A todos os professores do PPGCOM, em especial Profa. Dra. Isaltina Gomes e Prof. Dr. Felipe Trotta.

A Cláudia, Zé e Luci por sempre estarem disponíveis a contribuir. Um muito obrigado especial a vocês.

A Profa. Dra. Luiza Lusvarghi, pela força e pela amizade.

A Tatiana Araujo Amaral, grande amiga com quem aprendi a admirar o Ciclo do Recife.

A Betty Lacerda e toda a equipe do Centro de Documentação e Estudos da História Brasileira da Fundação Joaquim Nabuco (CEHIBRA/FUNDAJ).

Ao amigo e irmão em Cristo Padre Nilson Lourenço da Silva.

Aos amigos Otávio, Leila e João; Rimauro, Terci, e filhos.

Ao amigo, César Silveira, pelas traduções técnicas realizadas com zelo.

Ao Prof. Dr. Luis Maranhão Filho, pelas dicas sobre a vida de Jota Soares.

A Arlinda Karla Torres da Silva, pela diagramação da decupagem.

Ao cineasta e pesquisador Fernando Spencer Hartmann, que tanto lutou pela preservação da memória do cinema pernambucano.

A todos os colegas do PPGCOM que contribuíram direta ou indiretamente na minha formação.

## Jota Soares e *A Filha do Advogado*



“A foto acima revela a contemplação de uma película cinematográfica realizada por mim, através da Aurora Filme, em 1926, sob o título de *A Filha do Advogado*, composta de onze partes, em sua longa metragem. Fui o diretor e desempenhei um dos mais destacados papéis, quando contava com apenas vinte anos de idade. Contemplando outra vez a película *A Filha do Advogado*, senti orgulho de mim mesmo, recordando o sacrifício dos meus colegas de “loucura” e sentindo a grandeza da alegria d’alma.”

José da Silva Soares Filho – Jota Soares

Fonte: Álbum Histórias da minha história (CEHIBRA/Fundaj)

## RESUMO

*A Filha do Advogado* (Aurora Filme – 1926) é um dos filmes mais importantes do Ciclo do Recife, movimento cinematográfico cuja produção de filmes de ficção, ou de enredo, como se chamavam à época, destacou-se no cenário do cinema mudo nacional. Esse trabalho analisa *A Filha do Advogado* utilizando os Padrões de Intenção de Michael Baxandall, uma abordagem criada para observar obras de arte em busca dos fatores individuais e históricos que levam um autor a produzir determinada obra levando em consideração as relações entre o objeto e suas circunstâncias. O sergipano, radicado no Recife, José da Silva Soares Filho, o Jota Soares, foi o diretor e um dos protagonistas de *A Filha do Advogado*.

Palavras-chave: História do Cinema Pernambucano, Ciclo do Recife, Jota Soares, *A Filha do Advogado*

## ABSTRACT

*A Filha do Advogado* (The Lawyer's Daughter) (Aurora Filme – 1926) is one of the most important movies of the Recife Cycle. This is a cinematographic movement whose movie production on fiction, or storytelling, as it was called on those days, became noticed on the scene of national silent movies. This present work analyses *A Filha do Advogado* (The Lawyer's Daughter) using Michael Baxandall's Patterns of Intent. This method consists of an approach to look at works of art in search of individuals and historic factors that took the author to make determined work of art. It takes into consideration the relationship between the object of the work and the circumstances. José da Silva Soares Filho is from Sergipe but was registered in Recife. He is also known as Jota Soares and he was a movie director and one of the actors in *A Filha do Advogado* (The Lawyer's Daughter).

Keywords: History of the Cinema from Pernambuco, Recife Cycle, Jota Soares, *A Filha do Advogado* (The Lawyer's Daughter).

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 A GÊNESE DOS FILMES E OS PADRÕES DE INTENÇÃO DE MICHAELL BAXANDALL	17
1.1 Uma proposta de caminho: os Padrões de Intenção de Michael Baxandall	20
2 O CICLO DO RECIFE E JOTA SOARES	27
2.1 O memorialista do Ciclo	33
2.2 Trajetória de Jota Soares antes do Recife	38
3 ANÁLISE DE A FILHA DO ADVOGADO UTILIZANDO OS PADRÕES DE INTENÇÃO DE BAXANDALL	45
3.1 O enredo de A Filha do Advogado e o melodrama	45
3.2 Análise fílmica de <i>A Filha do Advogado</i>	58
3.2.1 Fotografia	60
3.2.2 Tempo	62
3.2.3 Planos e movimentos de câmera	64
3.2.4 Montagem e ritmo	69
3.2.5 Elenco	72
3.2.6 Locações e letreiros	76
3.2.7 Distribuição e apoio da sociedade	80
3.2.9 Possíveis inspirações de outras cadeias	82
4 CONCLUSÕES	90

REFERÊNCIAS	98
REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES	101
APÊNDICE	105

## APRESENTAÇÃO

A escolha do tema desse trabalho é um retorno à graduação, em Rádio e TV, quando iniciei as pesquisas no projeto de iniciação científica “Cinema Pernambucano: Relembrando o Ciclo do Recife”, em conjunto com a também bolsista Tatiana Araujo Amaral, de 1999 a 2000.

Sob a orientação do professor doutor Paulo Carneiro da Cunha Filho, realizamos o trabalho de pesquisa de campo e levantamento de dados do projeto que deu origem ao livro *Relembrando o Cinema Pernambucano: dos arquivos de Jota Soares*.<sup>1</sup>

A história do cineasta foi descoberta numa imersão aos Arquivos de Jota Soares, cedidos ao Centro de Documentação e Estudos da História Brasileira da Fundação Joaquim Nabuco (CEHIBRA/FUNDAJ).

Fernando Spencer estava à frente da cinemateca do CEHIBRA, à época, e fora amigo de Jota Soares. Exerceu, voluntariamente, importante papel na realização da pesquisa que outrora apresentamos.

Passados alguns anos, resolvi ingressar no mestrado e voltar a pesquisar a vida e obra de José da Silva Soares Filho, o Jota Soares.

Inicialmente, decidimos que analisaríamos esteticamente *A Filha do Advogado* por ser considerado um dos filmes mais elaborados do Ciclo do Recife, o único do movimento cinematográfico cuja cópia permaneceu completa ao longo dos anos.

O projeto foi construído em dois níveis complementares, teórico-conceitual e o aplicado. Os procedimentos de pesquisa apresentados nessa dissertação foram

---

<sup>1</sup> CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). **Relembrando o cinema pernambucano – Dos Arquivos de Jota Soares**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2006.

baseados num modelo metodológico, que abarcou tanto os métodos qualitativos quanto as pesquisas em acervos iconográficos e bibliográficos.

Dessa forma, analisamos como os homens e mulheres da provinciana capital pernambucana na década de 1920 projetaram-se nas telas do cinema e como lidaram com essas representações.

Os pesquisadores do Ciclo do Recife geralmente afirmam que os filmes foram, em grande parte, influenciados pelo cinema norte-americano. Todavia, um questionamento que emergia era a possibilidade de outras cadeias produtoras terem exercido algum papel inspirador para a construção do corpus no qual pretendíamos pesquisar.

*A Filha do Advogado* (Aurora Filme - terceira fase – 1926) é um filme de enredo (ficção), em onze partes, expressão usada no cinema silencioso, que dividia os filmes de acordo com a quantidade de rolos utilizados na montagem final.

Baseado na novela homônima do poeta Costa Monteiro, o roteiro foi adaptado por Ary Severo, inicialmente escalado para dirigir, porém afastado da produção devido a uma discussão na Aurora Filme. A fotografia ficou sob a responsabilidade de Edson Chagas, considerado por Jota Soares como um dos protagonistas do Ciclo do Recife, paralelamente a Gentil Roiz.

Definido o corpus da pesquisa, partiríamos para a análise do filme de Jota Soares. Mas ainda havia uma questão fundamental. Qual teoria da análise fílmica seria utilizada? Qual o melhor ou mais apropriado método para analisar comparativamente um filme da década de 1920? Em que contexto histórico essa obra teria sido realizada?

Optamos por analisar *A Filha do Advogado* utilizando a teoria de Michael Baxandall publicada no livro “Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros”.

O principal caminho trilhado foi a decupagem do filme. O resultado desse trabalho está contido no apêndice dessa dissertação. A decupagem dos 92 minutos de *A Filha do Advogado* rendeu 2.328 fotogramas.

Em termos cinematográficos, a obra que deu base a esse estudo foi o livro “Figuras Traçadas na Luz – a encenação no cinema” de David Bordwell (2008).

No capítulo 1, discutimos a importância de estudar a gênese dos filmes, como os filmes surgem e apresentamos o modelo de análise de filmes proposto por Michael Baxandall, uma teoria que se debruçara sobre a obra arquitetônica “A ponte do Rio Forth”, de Benjamim Baker; e nos quadros “O retrato de Kahnweiler”, de Pablo Picasso; “Uma dama tomando chá”, de Chardin; e “O batismo de Cristo”, de Piero Della Francesca.

A análise estética de um filme baseada num modelo teórico que utiliza quadros de artistas consagrados é um desafio ao qual nos propomos desde o início das pesquisas.

Quais foram os Padrões de Intenção que levaram Jota Soares a construir *A Filha do Advogado* daquela forma? Quais inspirações o diretor do filme pode ter utilizado para narrar a estória? As respostas a esses questionamentos formam o âmago do nosso trabalho.

No capítulo 2, aferimos as circunstâncias que levaram Jota Soares a filmar *A Filha do Advogado*. Uma película inserida num “surto” cinematográfico chamado Ciclo do Recife, que foi marcado pelo amadorismo, mas provocou reações na conservadora e patriarcalista sociedade pernambucana. Habitados ao cinema

importado dos grandes centros, os provincianos passaram a protagonizar e se representar nas telas do cinema. O processo de implantação das técnicas cinematográficas no Recife foi motivado pela forma como as ideias modernas passaram a circular na cidade a partir do final do século 19. “A vocação portuária, os vínculos comerciais históricos com a metrópole e o consumo de bens amplamente fundado no produto importado, deram ao Recife a oportunidade de ser uma encruzilhada aberta aos modismos e de certa maneira dependente deles”. (CUNHA FILHO, 2010, p. 41)

O Ciclo do Recife apropriou-se dos moldes do cinema realizado nos estúdios de Hollywood, especialmente nas primeiras películas *Retribuição* (1923-1925) e *Jurando Vingar* (1925). A ruptura com o padrão da metrópole ocorreu com o lançamento de *Aitaré da Praia* (1925 – primeira versão) e *A Filha do Advogado* (1926). O primeiro narra “a história de amor entre o pescador Aitaré e a jovem Cora. A mãe da moça, todavia, se opõe ao namoro e apóia Traíra, inimigo e rival do pescador. A trama se desenvolve com muitas peripécias e introduz elementos regionais em que a realidade da vida dos pescadores nordestinos era destacada e a beleza da paisagem litorânea explorada pela fotografia”. (FIGUEIRÔA, 2000, p. 15). As cenas foram rodadas na Praia de Piedade, praticamente erma à época, na cidade de Jaboatão dos Guararapes, Região Metropolitana do Recife.

O capítulo 2 também examina as minúcias da vida pessoal de Jota Soares. Em primeiro lugar, analisamos a vida do Jota Soares maduro, a partir da chegada ao Recife, com o intuito de recriar a personalidade e os motivos que o levaram a construir um filme melodramático. Do ponto de vista cinematográfico, Jota Soares teve a vida marcada pela participação intensa no Ciclo do Recife, preservação dos documentos e filmes do ciclo, e pelo papel de memorialista ao escrever crônicas,

produzir programas radiofônicos, enfim, manter viva a memória do surto cinematográfico.

A principal referência utilizada para contar a estória da infância e juventude do propriaense que conheceu a sétima arte numa sala de cinema do pai, no interior do Sergipe, foi a entrevista concedida por Jota Soares a Joselice Jucá da Fundação Joaquim Nabuco, em 1980. Jota viria a falecer oito anos depois, após sofrer um Acidente Vascular Cerebral, no Hospital Barão de Lucena, no Recife. A entrevista narra em detalhes a vida de Jota Soares. Desde o nascimento, numa cena que transpira melodramaticidade.

Esse segundo capítulo ainda traz à tona as inspirações de Jota Soares na infância, em Propriá, pequeno município banhado pelo Rio São Francisco, localizado na divisa entre Sergipe e Alagoas.

O Cinema Guarany, fundado pelo patriarca da família Soares, remete ao imaginário, consciente ou não, de Jota Soares, que teve de deixar a cidade natal com a família devido a uma briga com outro proprietário de cinema. Aos 11 anos, Jota deixou Propriá, os sonhos infantis e rumou em busca de uma vida nova, com os pais e irmãos.

Na vida adulta, buscou resolver esses conflitos, rememorar essa ruptura atuando e dirigindo filmes. Afirmou repetidamente que o Recife havia se transformado na *Hollywood* nacional.

O terceiro capítulo deste trabalho apresenta *A Filha do Advogado*, filme que narra melodramaticamente uma história urbana, ambientada em mansões, cabarés (ou *night-clubs*) e ruas do Centro do Recife. Personagens recifenses ou oriundos de um interior próximo formaram o núcleo central da trama.

As características do gênero melodramático foram abordadas, em seguida, com enfoque nas representações do gênero nas personagens de *A Filha do Advogado*.

Em seguida, fizemos uma descrição minuciosa do filme. Detalhando tipos de planos, movimentos de câmeras, encenação, locações, tipos de personagens, entre outros.

A conclusão resulta na definição da encomenda ou encargo e as diretrizes que nortearam o desenvolvimento e a criação de *A Filha do Advogado* utilizando os Padrões de Intenção de Michael Baxandall.

## 1 A GÊNESE DOS FILMES E OS PADRÕES DE INTENÇÃO DE MICHAELL BAXANDALL

A criação artística tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem à sua atividade vital. Segundo Tarkovski (1998, p.10) mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado da sua existência pode ser desprezado como pequeno demais.

O estudo da gênese dos filmes é primordial para entender o modo como o homem se exibiu e foi exibido ao longo da história. Das primeiras sequências de desenhos pré-históricos até a sucessão de chapas de projeção da lanterna mágica, a mão e o olho humanos trabalharam incansavelmente para dar movimento às imagens estáticas. Desse ponto de vista, o cinema representou um prodigioso avanço técnico. (CARRIÈRE, 1995, p. 15)

Essa nova tecnologia surgiu da necessidade de encantar os espectadores nas salas de cinema. Como afirma Metz (apud XAVIER, 1983, p. 406), “olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar”.

Tarkovski recebeu uma nota publicada no Jornal do Instituto de Física da Academia de Ciências sobre o lançamento do filme *O Espelho* que discutia a multiplicidade de olhares num filme.

De que fala esse filme? De um homem. Não daquele homem em particular. [...] É um filme sobre você, o seu pai, o seu avô sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda assim, será “você”. Sobre um homem que vive na Terra, que é parte da Terra, a qual, por sua vez, é parte dele, sobre o fato de que um homem responde com a vida tanto ao passado quanto ao futuro. [...] Deve-se ver esse filme com simplicidade [...] vê-lo da mesma maneira como se olha para as estrelas ou para o mar, ou, ainda, como se admira uma paisagem. Não há aqui nenhuma lógica matemática, pois esta não é capaz de explicar o que é o homem ou em que consiste o sentido de sua vida. (TARKOVSKI, 1998, p. 4)

Nos primeiros tempos, o cinema se limitou a reproduzir o real tal como se apresentava aos olhos, inclusive em tempo real. Da câmara estática aos deslocamentos aos quais os espectadores atuais estão familiarizados, a narrativa fílmica foi tomando forma cinematográfica. Livrando-se das amarras que o prendiam às narrações inerentes às outras artes (teatro, pintura, literatura e mesmo a fotografia que se desenvolvia), o cinema começou a criar uma linguagem própria, “através do aprofundamento de sua maneira de ver e de mostrar”, ganhando a onipresença daquele que tudo sabe e tudo vê, driblando a ausência do objeto e conquistando a presença da representação dele, afastando-se, portanto, do simples registro dos acontecimentos e da observação passiva dos fatos. (AMENGUAL, 1973, p. 54-57)

Dentro dessa linguagem cinematográfica, destaca-se a propedêutica do olhar realizada por David Bordwell em *Figuras Traçadas na Luz*. Sobre a obra, no prefácio, Fernão Pessoa Ramos destaca o eixo estilístico, centrado na narrativa clássica.

Em vez de buscar a ilustração em filmes de conceitos amplos (em moda nos anos 1970), como sutura ou dispositivo, realiza o processo inverso. Constrói uma mostra aleatória, sorteando literalmente um corpus de pesquisa, dentro do que se convencionou chamar cinema clássico hollywoodiano. É nesse corpus, delimitado artificialmente, que o analista descobrirá recorrências estilísticas significativas da narrativa clássica. [...] O ovo de Colombo foi deslocar o corte metodológico de uma teoria em busca de ilustração para os filmes propriamente, onde cabe a análise ou o que chama de pesquisa de nível médio – expressão que designa o trabalho com fontes primárias e com a história do cinema, fugindo da camisa-de-força dos grandes sistemas teóricos. (RAMOS apud BORDWELL, 2008, p.17)

Em quase toda a história do cinema, a encenação foi essencial para a construção de um filme. Desde o começo do século XX até os anos 1970, os diretores da indústria cinematográfica tinham de transformar roteiros em cenas e

essa tarefa envolvia detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço.

Não havia escola para ensinar esse ofício. Os cineastas iam aprendendo pela observação, em conversas informais e por tentativa e erro. Alguns dominavam só o básico, ao passo que outros elevavam sua arte a níveis surpreendentes de sutileza. Não conversavam muito com pessoas de fora e tampouco há documentação sobre os planejamentos das filmagens. Só podemos reconstituí-los pela análise dos filmes. (BORDWELL, 2008, p. 28-29)

Ao analisar a encenação, Bordwell propõe que o olhar do espectador do cinema é direcionado para os rostos, os diálogos e para os gestos, buscando avaliar a pertinência para o desenrolar da trama.

Os rostos (e os corpos), as palavras (e seus efeitos) e os gestos (e sua coreografia) são linhas diferentes do mesmo bordado. A cada momento, em grande parte no cinema narrativo, a ficção é orquestrada para nosso olhar pela encenação cinematográfica, que é construída para informar, manifestar ou simplesmente encantar visualmente. Somos afetados, mas não percebemos. (BORDWELL, 2008, p. 29)

Sobre o não desenvolvimento dessas habilidades no espectador, Bordwell ilustra razões históricas.

À medida que o jornalismo cinematográfico progredia nos anos 1910 e 1920, boa parte da crítica tentava provar que o cinema era uma arte distinta que nada ficava devendo ao teatro. O que parecia como “puramente cinematográfico” era a técnica emergente da montagem, ao passo que a encenação, pelo próprio nome, parecia “teatral”. Graças à montagem, o cineasta podia jogar o espectador de um lugar a outro, saltar de um tempo a outro, fazer comparações metafóricas ou simplesmente imprimir ritmo, jogando com a duração dos planos. Não é de admirar que os críticos mais perspicazes, assim como os teóricos mais imaginativos, com frequência, pregavam as virtudes da montagem e ignoravam a *mise-en-scène*. [...] Até hoje os críticos elogiam uma montagem habilidosa, esquecendo de momentos da *mise-en-scène* muito mais sutis e fortes. Muitos teóricos do cinema chamam a montagem de “invisível”, mas, tanto para o espectador comum como para o estudioso, a encenação cinematográfica permanece uma arte verdadeiramente imperceptível. (BORDWELL, 2008, p. 29)

A encenação ou *mise-en-scène* é uma das frações da análise fílmica, que procede de um processo de compreensão e reconstituição de outro objeto, o filme.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a “olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade.

Parte-se, portanto, do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento. (VANOYE, 2006, p. 15)

A *mise-en-scène* cinematográfica usa um repertório rico de técnicas que se afinam com a análise poética. Por isso, faz-se necessário aprofundar a experiência de recepção, as observações sobre o filme.

### **1.1 Uma proposta de caminho: os Padrões de Intenção de Michael Baxandall**

A análise de um filme geralmente é baseada em argumentos da Teoria do Cinema ou em questões que discutem a relação da imagem em movimento, o que seria mais confortável por se tratar de um filme silencioso. A disposição de enfrentar esse paradigma surge do questionamento relacionado à expansividade da Teoria da Arte. Um padrão para analisar quadros pode servir para fazer o mesmo com filmes? Até que ponto a estética visual desses dois formatos artísticos se entrecruzam?

O historiador da arte Michael Baxandall lançou “Padrões de Intenção: a explicação histórica de quadros”, estudo no qual propôs uma nova forma de observar as obras de arte, na qual é possível explicar objetos históricos considerando-os como soluções a problemas que surgiram em determinadas situações e épocas. Para tal, Baxandall partiu da análise da Ponte sobre o Rio Forth, na Escócia para ilustrar esse modelo de explicação, que foi detalhado ao examinar os quadros Retrato de Kahnweiler, de Picasso, Uma dama tomando chá, de Chardin e Batismo de Cristo de Piero della Francesca.

Ao utilizar o modelo de Baxandall, será realizado um exame detalhado do filme *A Filha do Advogado* (Aurora Filme – terceira fase – 1926).

Segundo Baxandall (2006, p.31), “nós não explicamos um quadro: explicamos as observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele”.

Para o historiador da arte, toda explicação elaborada de um quadro inclui ou implica uma descrição complexa desse objeto artístico.

A explicação se torna parte de uma descrição maior do quadro, ou seja, uma forma de descrever coisas nele que seriam difíceis de descrever de outro modo. Mas se é verdade que a “descrição” e a “explicação” se interpenetram, isso não nos deve fazer esquecer que a descrição é mediadora da explicação. Uma descrição se faz com palavras e conceitos relacionados com o quadro, e essa relação é complexa e às vezes problemática. (BAXANDALL, 2006, p.32)

Michael Baxandall propôs uma análise histórica de quadros pela simplificação do processo de lançar um novo olhar sobre a análise estética visual e, em nenhum momento, usou o termo influência. Para ele, o termo é um vocábulo de fundo astrológico impróprio que vai diretamente de encontro à dinâmica profunda do léxico. Baxandall ainda propõe uma série de vocábulos diversificados para a análise estética visual.

Inspirar-se em, apelar a, fazer uso de, apropriar-se de, recorrer a, adaptar, entender mal, referir-se a, colher em, tomar a, comprometer-se com, reagir a, citar, diferenciar-se de, fundir-se com, assimilar, alinhar-se com, copiar ou imitar, remeter a, parafrasear, incorporar, fazer uma variação de, ressuscitar ou fazer reviver, dar continuidade a, recriar, mimetizar, emular, parodiar, fazer pastiche de, extrair, deformar, prestar atenção em, resistir a, simplificar, reconstituir, aperfeiçoar, desenvolver, defrontar-se com, dominar, subverter, perpetuar, reduzir, promover, responder a, transformar, atacar. (BAXANDALL, 2006, p.102)

O estranhamento diante da obra de arte ou de um objeto do passado no espaço contemporâneo, tanto para o historiador ou crítico que escreve a seu respeito quanto para aqueles que “passam” por eles nos museus e na cidade, ou

que contemplam sua reprodução no papel, “indica sempre uma distância, que mesmo sendo de níveis diversos, como percepção visual, entendimento e leitura, não serão jamais superados inteiramente”. O pressuposto está implícito tanto na visão do homem cultivado quanto na visão “pura” do cidadão distraído, visões essas sempre informadas por descrições, convenções, lugares-comuns e clichês. O problema para Baxandall diante de uma descrição ou interpretação a respeito da “intenção” que presidiu a produção e as formas de um quadro se resume no cuidado de escrever sobre algo situado em “um passado distante”.

Uma descrição, por ser um ato de linguagem, é feita de palavras e conceitos. Por isso, a descrição é menos uma representação do quadro, ou mesmo uma representação do que se vê no quadro, do que uma representação do que pensamos ter visto nele. Em segundo lugar, muitos termos cruciais numa descrição são um pouco indiretos, porque em vez de se referirem, antes de tudo, ao quadro como objeto físico, referem-se ao efeito que ele produz em nós. Em terceiro lugar, a descrição é um ato de demonstração – através do qual indicamos um aspecto que atrai nosso interesse. (BAXANDALL, 2006, p.44)

Por isso, a descrição é uma representação do que pensamos sobre a obra, consciente do condicionamento do olhar e dos códigos de cada leitura na base dos textos, enfim, dos limites e do caráter efêmero da escrita.

Aqui, cabe uma discussão sobre o conceito de estranhamento com relação ao autor da obra e à obra propriamente dita.

Muitas pinturas, inclusive o Batismo de Cristo, aparecem aos nossos olhos envolvidas num terrível verniz de falsa familiaridade, uma espécie de carapaça difícil de derrubar quando começamos a analisá-las. [...] Uma primeira tarefa na percepção histórica de um quadro consiste muitas vezes em fazer esforços para compreender até que ponto a obra e o pensamento de quem a criou nos são estranhos. Só depois de fazermos isto é que se torna realmente possível obter uma genuína compreensão da afinidade humana da obra conosco. Temos de empurrar *Piero* um pouco para trás antes de nos aproximarmos dele como ele é. (BAXANDALL, 2006, p. 169)

Esse distanciamento, o ato de afastar o pensamento do autor de quem o analisa, é fundamental para a crítica.

As circunstâncias, por sua vez, são constituídas de uma diversidade de meios à disposição do agente ou artista. Esses meios se distribuíram em três grupos de assuntos: os materiais, os modelos (positivos ou negativos) e as considerações de ordem estética. O agente precisa, então, selecionar alguns desses meios e fundi-los transformando-os numa solução.

Nosso modo de proceder na análise dos Padrões de Intenção parece indicar que vemos em X (o agente ou artista) um misto de racionalidade, cultura e caráter essencial. Isso significa, entre outras coisas, que só poderemos aplicar o esquema analítico que vai do problema à solução se tivermos a solução diante de nós, porque a quantidade de informações que temos sobre X é insuficiente para levar a cabo o modelo; em vez disso usamos a solução como um dado ao qual nos referimos constantemente. (BAXANDALL, 2006, p.63-64)

O que o Padrão de Intenção de Michael Baxandall (2006, p.71) faz com X (o agente ou artista), portanto, é um jogo conceitual que ele designa como triângulo de reconstituição, que é um diagrama simplificado de questões de nível cognitivo. De forma resumida, esse triângulo é formado (i) pelos termos do problema, por exemplo: fazer um filme silencioso, pintar um quadro ou escrever uma obra literária; (ii) pela cultura, ou seja, qual o padrão cultural do artista, em que níveis cognitivos do pensamento esse agente atuava, quais os conceitos teóricos que o moviam, qual a percepção da atividade cinematográfica dos participantes do Ciclo do Recife; e (iii) pela descrição que levam a uma discussão: “reconstruir de modo simplificado a reflexão do autor e as razões que o levaram a fazer uma escolha individual entre os recursos que a sociedade lhe ofereceu para cumprir a sua tarefa”.

O Padrão de Intenção não é uma narrativa, mas uma representação de atividade de reflexão ou de racionalidade intencional referida às circunstâncias, cuja existência e sentido se realizam no confronto ostensivo com a solução (ou a obra de arte) em si. “Se há uma ‘explicação’ para a forma do objeto, só é possível entendê-la

mostrando que ela é um modo racional de atingir um fim inferido”. (BAXANDALL, 2006, p.74)

*A Filha do Advogado* precisa ser analisado no contexto histórico do Ciclo do Recife. Paralelamente, a estética narrativa do cinema clássico *hollywoodiano*, as técnicas de montagem e os enquadramentos bem executados já eram comuns: Nascimento de uma Nação - D. W. Griffith (1915). O Garoto - Charles Chaplin (1920), Câmera Olho - Dziga Vertov (1924) são alguns exemplos da contextualização cinematográfica do ponto de vista técnico e estético em países mais desenvolvidos.

Dentro do período duro do Ciclo do Recife (1923-1931), Murnau rodara *Nosferatu* (de 1922 e conhecido dos pernambucanos) e Fritz Lang o *Doutor Mabuse*, assim como Flaherty o seu *Nannok do Norte* (ambos de 1922). Há *A Greve* e o *Encouraçado Potemkim* de Eisenstein, *A Corrida do Ouro* de Chaplin, *Fausto* e *Aurora* de Murnau, *Uma Página de Loucura* de Teinosuke Kinusaga e *A General* de Buster Keaton (igualmente conhecido dos realizadores do Recife). (CUNHA FILHO, 2010, p. 208)

Segundo Baxandall (2006, p.66), é possível explicar objetos históricos considerando-os como soluções a problemas que aparecem em determinadas situações. Ele separa seu método em dois enunciados: o Encargo e a Diretriz. O primeiro diz respeito ao problema principal que deve ser resolvido pelo artista: construir uma ponte, filmar uma estória, pintar um quadro. A Diretriz, por sua vez, é composta pelos termos específicos das condições culturais ou locais da atividade propriamente dita. Juntos, Encargo e Diretriz constroem um problema para a qual o artista é designado a resolver e sua obra é uma espécie de solução.

A junção do encargo principal e das diretrizes que levam um artista a idealizar e construir uma obra idealizada por Baxandall será o caminho utilizado para a análise de *A Filha do Advogado*.

Há um questionamento sobre quem formula o encargo principal e as diretrizes do autor da obra artística.

Quem então determinou o Encargo de Picasso e as Diretrizes que o guiaram na execução do Retrato de Kahnweiler? [...] O próprio Picasso as formulou para si. A marca de individualidade de um pintor depende em boa parte de sua percepção particular das circunstâncias que precisa enfrentar. [...] Contudo, se é possível dizer que Picasso construiu sua Diretriz pessoal, ele o fez com um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais. (BAXANDALL, 2006, p. 87)

Na análise do quadro de Batismo de Cristo, de Piero della Francesca, explica que o encargo geral de um artista do século XV poderia ser subdividido em três classes principais de condições: (i) é uma pintura de retábulo, ou seja, “uma imagem religiosa feita para ficar atrás e acima do altar, a mesa do Senhor, diretamente presente na cerimônia da missa”; (ii) é uma representação do batismo de Cristo mas, mesmo assim, possuía laivos seculares, pois “geralmente era instalado sobre um altar lateral de uma igreja e doado por um paroquiano, uma família ou uma confraria”; (iii) é um quadro de Piero della Francesca. Embora os termos do contrato que deu origem à obra não tenham sobrevivido até nossos dias, é bem provável que essas condições tivessem sido estipuladas pelo cliente. (BAXANDALL, 2006, p. 157-159)

Encomenda remete aos conceitos econômicos e comerciais, pois mercado indica a existência de compradores, de permuta entre o objeto artístico e o observador ou espectador. Baxandall reitera que a relação de troca na arte é mais difusa.

Na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas ideias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e – mais importante ainda – a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística. E também, às vezes, o dinheiro, que funciona como símbolo de algumas dessas coisas e como um meio de poder continuar trabalhando. (BAXANDALL, 2006, p. 88)

A questão mercadológica foi precípua para o encerramento das atividades do Ciclo do Recife e para a transitoriedade das firmas cinematográficas da época. A Aurora Filme, por exemplo, viveu três fases distintas. Na primeira, deu início ao chamado Ciclo do Recife com a firma Roiz & Cia, união de Gentil Roiz e Edson Chagas, que durou até a produção dos primeiros filmes do Ciclo: *Retribuição* (1923/1925) e *Um Ato de Humanidade*, um filme publicitário, feito por encomenda para divulgar a “Garrafada do Sertão”, do Laboratório Maciel (1925).

Na segunda fase, o fabricante de calçados Joaquim Tavares comprou o equipamento da Pernambuco Filme (empresa dos italianos radicados no Recife Ugo Falangola e J. Cambière dedicada aos *naturaes* e encomendas de particulares). Essa segunda fase, (Firma Edson Chagas – Joaquim Tavares), foi considerada por Lucilla Bernadett (1970) mais profissional do que a primeira. Nela, foram produzidos os filmes *Jurando Vingar* e *Aitaré da Praia*. No final de 1925, a empresa faliu dando início à terceira fase, quando o atacadista e comerciante de fazendas João Pedrosa da Fonseca produziu *A Filha do Advogado* e, por último, *Herói do Século XX*.

João Pedrosa da Fonseca, proprietário da terceira fase da Aurora Filme, fez a encomenda a Jota Soares de dar continuidade à direção de *A Filha do Advogado*, o que será abordado com mais profundidade no capítulo seguinte.

O encargo principal de Jota Soares foi: dirigir um filme silencioso.

No recorte do corpus feito na análise comparativa de *A Filha do Advogado* apropriando-se dos Padrões de Intenção de Baxandall, foram encontradas as diretrizes as quais Jota Soares pode ter recorrido para criar a obra cinematográfica que serão discutidas nos próximos capítulos.

## 2 O CICLO DO RECIFE E JOTA SOARES

O cinema mudo aportou no Brasil em 19 de junho de 1898, quando Alfonso Segreto registrou imagens de fortalezas e navios de guerra ancorados no porto da Baía da Guanabara. “Esse nascimento não deixa de ser estranho: um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e materiais sensíveis europeus, filma, em território francês, (o pacote Brèsil), um filme brasileiro” (BERNADET, 1995, p. 19).

Sobre o início da produção cinematográfica brasileira.

Continuávamos agrários, rurais, caipiras. O cinema, porém, funcionava como instrumento de unificação e de expressão da modernidade. De norte a sul do país, todo mundo queria praticá-lo. Daí terem surgido em cidades dos mais diferentes rincões do país ciclos cinematográficos. Em Minas Gerais, (Barbacena, Guaranésia, Ouro Fino, Pouso Alegre e Cataguases), Pernambuco (Recife), Rio Grande do Sul (Pelotas e Porto Alegre) e São Paulo (Campinas) floresceram experiências estimulantes, sejam quais foram as restrições a seu primitivismo técnico e à ingenuidade dos assuntos. (MONTEIRO, 1996, p. 14)

Ainda sobre a regionalização da produção cinematográfica brasileira nos primeiros tempos.

O surto cinematográfico do Recife no início do século XX é comparável a diferentes momentos de implantação da experiência do cinema em outros lugares do mundo – e do Brasil em particular, classificados pela historiografia como ‘ciclos regionais’. (CUNHA FILHO, 2010, p.37a)

A maioria destes surtos teve o primitivismo técnico como inimigo, mas o talento e a vontade de fazer cinema como maior aliado. (AMARAL, 2003, p.38)

Naquela que foi intitulada por Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 51) como a 3ª época do cinema brasileiro houve um crescimento na produção cinematográfica no país. “Entre 1923 e 1933, foram contemplados cerca de cento e vinte filmes, isto é, o dobro da década anterior. Qualitativamente, o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo”.

Entre 1923 e 1931, a produção do Ciclo do Recife contribuiu significativamente para o avanço da 3ª época do cinema brasileiro.

Considerando apenas esses nove anos, foram realizados treze longas-metragens de ficção e pelo menos treze “naturaes”, sobretudo filmes de encomenda para divulgação de obras públicas – prática de propaganda governamental que visava principalmente demonstrar o caráter modernizante dos administradores. (CUNHA FILHO, 2010, p.37b)

Apesar do amadorismo e da dominação estrangeira, o cinema nacional conseguiu resistir utilizando criatividade e persistência.

Diante da verdadeira avalanche de filmes de ficção importados, as produtoras nacionais se voltaram para a produção dos chamados naturaes. [...] Este gênero sustentou o cinema nacional até o início da década de 1920 e as empresas que o produziam tinham vida mais longa que às de filmes de enredo que começavam a surgir. Quanto à realização das fitas de longa-metragem de ficção, a produção passou a acontecer de forma regionalizada, isolada e descontínua, a partir do esforço de pessoas ou grupos de pessoas que insistiam em fazer cinema mesmo diante de todas as dificuldades que existiam, ou que poderiam surgir. (AMARAL, 2003, p.52)

Outro destaque do Ciclo do Recife, quando comparado aos outros ciclos regionais brasileiros, foi a quantidade de filmes de ficção. “Dentre os ciclos regionais, o que mais produziu foi o pernambucano, com um total de treze filmes”. (GOMES, 1996, p. 57)

Souza Barros (1972, p. 206) corrobora essa percepção ao afirmar que “dos ciclos regionais que marcaram a evolução do cinema brasileiro antigo, silencioso, o ciclo do Recife foi talvez o mais importante e se estendeu durante toda a década de vinte”.

Os jovens amadores que filmaram o Recife não conheciam a práxis cinematográfica. Havia ourives, gráficos, comerciários e um deles manipulava uma obsoleta câmera: “a famosa Ernerrmman que praticamente sozinha garantiu a existência de todo o Ciclo do Recife”. (CUNHA FILHO apud PRYSTON, 2006, p. 229)

A chegada do cinema mudo já seduzira a sociedade recifense.

No Recife, o estigma de diversão barata acompanhou o cinema, mas, mesmo assim, nenhuma classe se privou de assisti-lo. Cinemas para níveis sociais diferentes foram criados com o tempo, mas ele ainda era uma diversão popular. Uma diversão, a princípio, *sui-generis*. Uma janela para mundos de costumes e valores até então conhecidos pelas fotos de revistas, jornais, ou pelas histórias dos viajantes. Agora era possível de se ver os carros, os prédios, as pessoas e suas roupas. Mas isso as fotos já mostravam. O específico do cinema é o movimento. (DUARTE, 2009, p. 83)

Segundo Paulo Cunha Filho (2006, p. 27), “os cineastas do Ciclo faziam filmes provincianos, mas introjetavam na cidade uma tecnologia cosmopolita”.

Apesar do surgimento de outras estéticas na década de 20, como o expressionismo alemão, as vanguardas francesas e o formalismo russo, poucos filmes destes estilos chegavam aos cinemas pernambucanos. O drama com final feliz aliado ao trinômio mocinho/vilão/mocinha, bases do cinema americano da época, acaba por ganhar a preferência do público e dos pioneiros do Ciclo nas suas produções. (DUARTE, 1995, p. 40-41)

Esse trinômio mocinha/vilão/mocinho é uma das diretrizes de *A Filha do Advogado*, por ser um filme que se apropriou das referências narrativas do melodrama.

Na provinciana capital pernambucana nos anos 1920, as jovens convidadas para as filmagens corriam o risco de terem a reputação manchada porque, naquela época, “moças de família” não atuavam em filmes. Retoma-se o provincianismo de uma sociedade que hoje ainda luta contra diversos tipos de violência contra as mulheres.

Numa das últimas crônicas da Série Relembrando o Cinema Pernambucano, Jota Soares rendeu uma homenagem à Almerly Steves. Sob o título de “Tributo a uma Querida Estrela”, a crônica revelou as dificuldades de gênero numa sociedade conservadora, patriarcalista e dominada pela cultura da cana de açúcar.

No cinema, Pina Minichelli, Theda Bara, [...] Anneth Kellerman e outras eram comentadas pelas damas da sociedade, mas, aqui e ali, repudiadas face às cenas que realizavam. Algumas picantes, mas em prol do desenvolvimento do mundo. Eram atrizes e, assim, mulheres condenadas pelas religiões, pelas beatas, pela hipocrisia de quantos se acobertavam por

baixo de condições possivelmente inaceitáveis. Puro provincianismo. Hoje, não faltam flores nas sepulturas de velhas estrelas brasileiras que morreram cobertas de glória e cabelos brancos. (SOARES, 2006, p. 92)

*A Filha do Advogado* reflete discussões de gênero. Enquanto a mocinha do filme provinha de um pacato vilarejo do interior, procurava se vestir de maneira socialmente aceitável (recorrendo ao estilo da melindrosa) e se permitia fazer faxina na própria residência, a noiva do vilão era uma mulher cosmopolita para os padrões da época: estudante de Direito, usava um óculos que a masculinizava, não tinha afeições por roupas, era crítica, mas, por outro lado, tinha resquícios do provinciano, pois era noiva do vilão em busca de ascensão e prestígio social.

Nos cinemas, encontramos exemplos desses tipos urbanos que desviam o homem de bem e, por vezes, também o reconduzem. A mulher fílmica vive esse conflito dialético, lutando contra os descaminhos da vida urbana e contra aquelas mulheres já perdidas. Em *A filha do Advogado*, temos Heloisa e Antonieta disputando a centralidade do papel feminino. De um lado Heloísa, moça humilde do interior; do outro, Antonieta, mulher forte e urbana. (FURTADO, 2006, p. 136)

Durante as gravações do primeiro filme do Ciclo do Recife, em 1924, Jota Soares foi acolhido pelos pioneiros da cinematografia pernambucana.

Ofereci meus préstimos a Edson Chagas [...] para ajudar em alguma coisa, quando o cinema era uma das minhas paixões. Terminei de tripé e máquina de filmar às costas. O que repeti outros dias. Era domingo, 20 de abril. O meu ingresso estava assegurado no grupo, varrendo e arrumando a casa. (SOARES, 1980, p. 32-33)

As filmagens de *Retribuição* foram realizadas no Hospital Lazareto do Pina, que estava fechado há mais de vinte anos.

Os sanitaristas da época, acreditando que os ventos soprados do Sul levavam a peste para o Recife decidiram então desativar esse hospital transferindo-o para o istmo de Santo Amaro, no entanto, o Lazareto permaneceu em funcionamento no Pina até 1902. (SILVA, 2008, p. 17)

O primeiro filme de enredo do Ciclo do Recife foi o laboratório inicial de Jota Soares, onde se aproximou dos produtores de cinema do Recife. *Um Ato de Humanidade*, pequeno filme feito sob encomenda para o Laboratório Maciel com o

intuito de divulgar uma espécie de medicação, chamada de Garrafada do Sertão, representou a estreia de Jota como ator. Interpretou um mendigo sífilítico que vivia a pedir esmola e seria curado pela fórmula. *Jurando Vingar* foi a segunda produção do Ciclo na qual Jota atuou, interpretando dois personagens secundários da trama: frequentador de um Café-Bar e garçom na festa de casamento. *Aitaré da Praia* é considerado, ao lado de *A Filha do Advogado*, um dos clássicos do Ciclo do Recife. Nele, Jota interpretou o jangadeiro Traíra, o vilão do filme. *Herói do Século XX* é um dos filmes do Ciclo do Recife do qual não restaram imagens. Jota Soares interpretou dois papéis: um falso cego e um judeu. (SOARES, 2006)

Mesmo amadores, a paixão pelo cinema movia Gentil Roiz, Edson Chagas, Ary Severo, Almerly Steves, Rilda Fernandes, Dustan Maciel, Pedro Salgado, Eustógio Wanderley, Pedro Neves, Euclides Jardim, Guiomar Teixeira, Luiz Maranhão, Mazil Jurema, entre outros que introduziram Pernambuco na cadeia produtora do cinema nacional na década de 1920.

É comum serem contabilizados pouco mais de trinta protagonistas do Ciclo do Recife. Todavia, é importante destacar o levantamento realizado pela historiadora Lucila Ribeiro Bernadet (1970), adaptado no livro *Relembrando o Cinema Pernambucano: dos arquivos de Jota Soares*. Bernadet listou cerca de 170 pessoas que atuaram direta ou indiretamente na produção dos 13 filmes de enredo ou nos filmes naturais.

Por ordem cronológica, os filmes de enredo do ciclo foram:

1. *Retribuição* (filme de enredo em cinco partes) - 1923 a 1925
2. *Um ato de Humanidade* (filme de enredo em uma parte) – 1925
3. *Jurando Vingar* (filme de enredo em cinco partes) - 1925
4. *Filho sem Mãe* (filme de enredo em cinco partes) - 1925

5. *História de uma Alma* (filme de enredo em quatorze partes, englobando duas partes diferentes) - 1925
6. *Aitaré da Praia* (filme de enredo em oito partes) – 1925
7. *Herói do Século XX* (filme de enredo em três partes) – 1926
8. *A Filha do Advogado* (filme de enredo em onze partes) – 1926
9. *Sangue de Irmão* (filme de enredo em três partes) – 1926
10. *Revezes* (filme de enredo em sete partes) – 1927
11. *Dança, Amor e Ventura* (filme de enredo em sete partes) – 1927
12. *Destino das Rosas* (filme de enredo em seis partes) – 1929/1930
13. *No Cenário da Vida* (filme de enredo em seis partes) – 1930/1931

A religiosidade do povo pernambucano foi levada, de certa forma, às telas do cinema no filme que narrava a vida de Santa Teresinha do Menino Jesus, baseado na obra homônima *História de uma Alma*. Jota Soares considerou o filme esplêndido. (SOARES, 2006, p. 37)

Ary Severo contrapõe-se à versão de Jota Soares em entrevista concedida a Eduardo Duarte.

Pedro Verbeno, com aquele filme que fez *História de Uma Alma*. Santa Teresinha e o menino Jesus era ambientado com estória na Europa, cenário europeu. Agora, filmado aqui no Recife, Santa Teresinha desembarcava na Estação Central, a máquina fazia uma panorâmica e apareciam as coisas do Recife. Um absurdo! (SEVERO apud DUARTE, 2009, p. 119)

Em 1926, Jota Soares dirigiu, atuou e produziu *A Filha do Advogado*. Sobre o filme de enredo, Figueirôa (2000, p. 18) afirma que “foi o filme mais ambicioso do Ciclo do Recife e, segundo historiadores, marcou o apogeu do prestígio da produção pernambucana, tendo sido exibido comercialmente no Rio de Janeiro em 31 cinemas”

O professor Ary Bezerra Leite, pesquisador do cinema mudo no Ceará, divulgou um memorial relativo à exibição de filmes silenciosos no Estado. Segundo Leite, *A Filha do Advogado* foi exibido no Cinema Moderno de Fortaleza, no dia 18 de abril de 1928.<sup>2</sup>

## 2.1 O memorialista do Ciclo

Jota Soares foi um dos responsáveis pela preservação da memória do Ciclo do Recife. Segundo Fernando Spencer (2010), “praticamente tudo o que existe sobre o cinema pernambucano produzido entre 1923 e 1931 foi arquivado por Jota Soares, muitas vezes questionado por colegas do Ciclo e de profissão por perder tempo em arquivar aquele material”.



**Figura 1 - Jota manipulando seu acervo - Fonte: Histórias da Minha História (CEHIBRA/Fundaj)**

---

<sup>2</sup> Memória do Cinema. Autor: Ary Bezerra Leite. Fonte: <http://www.memoriadocinema.com.br/1920a1929.html> Acesso em 13 de setembro de 2010.

Terminado o ciclo, Jota voltou para o comércio, que fora seu primeiro emprego. Depois de trabalhar um tempo com o pai, na Bahia, retornou ao Recife, onde conheceu o veículo rádio. Soares dirigiu e apresentou o programa Epopeia do Cinema, que estreou em 25 de agosto de 1953 na Rádio Tamandaré; com a colaboração de Almeida de Castro, Aloysio Soares, Firmo Neto e Edilásio Fragoso, onde tocava trilhas sonoras e comentava filmes.



Figura 2 - Anúncio de jornal do programa Epopeia do Cinema -

Fonte: Histórias da Minha História (CEHIBRA/Fundaj)

Foi repórter e comentarista de futebol nas rádios Clube, Capibaribe e Olinda, o que lhe rendeu homenagens, como o Troféu Jota Soares, entregue ao artilheiro do Campeonato Pernambucano de Futebol de 1967, pela Rádio Olinda.

O Álbum Histórias da Minha História revela que Jota Soares também foi incentivador da prática esportiva no Estado de Pernambuco. Era fã de boxe e impulsionou o esporte. Além disso, foi considerado um dos pioneiros do futebol de botão em Pernambuco, que na década de 1930 era conhecido como “futebol

*celotex*”. O Diário de Pernambuco de 30 de agosto de 1936 afirmava numa matéria que “o *celotex* começou a ser praticado no Recife desde 1924, quando aqui chegou o celotelista Jota Soares”.

Torcedores gostavam de contar piadas a respeito do radialista esportivo Jota Soares, afirmando que deixavam o estádio após o fim do jogo ouvindo o início do comentário, tomavam o ônibus quando ele analisava o primeiro tempo e já estavam indo dormir quando, finalmente, Jota Soares fazia os comentários finais sobre uma partida entre dois times do Campeonato Pernambucano.

Em 1950, foi contratado como chefe do Departamento Comercial do Jornal Pequeno. Colaborou, ainda, com o Diário da Tarde e com a Folha do Recife. Anos depois, foi cronista de cinema do Diário de Pernambuco.

No papel de memorialista, além do Relembrando o Cinema Pernambucano, Jota Soares escreveu a série de crônicas Telas e Fatos, com maior enfoque no cinema mundial. Entretanto, também aproveitava as páginas do Diário de Pernambuco para homenagear os protagonistas do Ciclo do Recife.



**Figura 3 - crônicas da série Telas e Fatos – Fonte: Histórias da Minha História (CEHIBRA/Fundaj)**

A pesquisadora Regina Maria Rodrigues Behar, na tese de Doutorado “Caçadores de Imagens: Cinema e Memória em Pernambuco”, objetiva o discurso ufanista, uma das marcas do tom memorialístico de Jota Soares. Segundo Behar.

Ao utilizar o jornal para trazer novamente, ao Recife dos anos 60, episódios daquele período, Jota Soares fazia de suas crônicas um remédio para o esquecimento e colocava a si próprio no papel de “homem-memória”, uma vez que, dissolvido aquele coletivo, atomizara-se a memória do movimento. (BEHAR, 2002, p. 33)

A posição de Behar se justifica pelo tempo decorrido entre a produção fílmica e textual de Jota e a análise que ela propõe. No entanto, há que se considerar que o tom que hoje é considerado “excessivo” de Jota Soares era uma característica de parte importante dos intelectuais brasileiros nos anos 1920, tanto na literatura quanto no jornalismo. Desse modo, o que posteriormente é percebido como emocional, foi um tom corriqueiro no início do século XX, sobretudo quando manipulado por Jota Soares.

Ao analisar as crônicas, os recortes de jornais, ouvir o depoimento de Soares se percebe a necessidade de autoafirmação, na qual há a exaltação aos pioneiros e a si próprio.

A utilização memorialística das informações referentes ao Ciclo do Recife também foram abordadas por Luciana Corrêa da Araujo.

Em História da cinematografia pernambucana, ele (N. do E. Jota Soares) estabelece uma cronologia dessa “fase da cinematografia pernambucana”, demarcando-a entre 1923 e 1931 – ainda não havia se estabelecido a classificação “ciclo regional”, adotada a partir da década de 1950. Por trás da aparência objetiva do esquema cronológico, há uma série de imprecisões e generalizações que não disfarçam o caráter memorialístico do texto, mais baseado na lembrança do que na pesquisa histórica.<sup>3</sup>

Segundo Behar, as lembranças de Jota Soares em relação ao Ciclo do Recife eram prejudicadas também pelo fato de que havia uma tentativa de transformar o

<sup>3</sup> ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O Cinema Silencioso pernambucano e suas histórias. Disponível em <http://www.mnemocine.art.br/> Acesso em 23 de novembro de 2009.

cinema em mais um campo de batalha entre os nordestinos e as regiões mais abastadas do país.

Os textos sugeriam, claramente, uma perspectiva bélica: luta, batalha, herói, sacrifício. Tal perspectiva nos recoloca em contato com o discurso da luta nordestina pela sobrevivência física e cultural numa região condenada pela aridez do solo e pela falta de chuva e de recursos. Uma região permanentemente em crises. (BEHAR, 2002, p. 45)

Por outro lado, esse discurso que a historiadora critica provém de uma exigência dos que detêm certa superioridade. É a hegemonia que exige que a periferia seja exótica. Ela cobra do outro, periférico, pobre e primitivo, que realce os traços de sua caricatura. Esse *aggiornamento* não deveria ser tomado como transformação casual. Ele foi capaz de gerar modelos involutivos de filmes melodramáticos, de aventura, de comédia. (CUNHA FILHO, 2010, p. 223)

Para o pesquisador Eduardo Duarte, a pernambucanidade na década de 1920 era a mesma resposta à pergunta “o que nós somos”?

Os anos 20 foram palco de vários conflitos por renovação de valores, da literatura à política, passando pelos hábitos cotidianos. O pensamento reformulava sua identidade a partir de antigos hábitos e das novidades estrangeiras. (DUARTE, 2009, p.141)

Entre 1900 e 1940, os nordestinos sofreram efetiva diminuição na capacidade econômica e financeira para os estados do Sul do Brasil. Em 1920, apenas um quarto da população brasileira era alfabetizada, proporção ainda pior no Nordeste. A cultura do Recife vai se transformar na expressão de um ressentimento. Os filmes do Ciclo do Recife são parte do enunciado desse ressentimento, disfarçado em projeto utópico provinciano. (CUNHA FILHO, 2010, p. 222)

Essas análises remetem ao real significado do homem-memória. Por tudo isso, o discurso ufanista de Jota Soares deve ser estudado com precaução pelos pesquisadores do cinema pernambucano.

## 2.2 Trajetória de Jota antes do Recife

Jota Soares nasceu no dia em que uma enchente do Rio São Francisco inundava a cidade de Propriá, em Sergipe. Maria Alves Argolo Soares, a mãe de Jota, foi arrastada pelas águas do Rio da Integração Nacional, sendo posteriormente resgatada. "Nasci no dia 16 de junho de 1906 sob a influência da catástrofe que recebeu o nome de cheia das anuárias", relatou o cineasta, em depoimento à Joselice Jucá, da Fundação Joaquim Nabuco, em agosto de 1980, aos 74 anos.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2007, a cidade de Propriá possuía exatos 27.629 habitantes<sup>4</sup>.

A História de Propriá teve início no ano de 1590 quando o português Cristovão de Barros, conquistador de Sergipe, doou 40 léguas de terras a um dos filhos. O filho de Cristóvão morreu. Dona Guiomar de Melo, a viúva, repassou as terras a seu genro, Pedro Abreu de Lima. Este, depois da morte da mulher, cedeu terras aos jesuítas, aos carmelitas e aos filhos. Pedro Gomes de Abreu, filho mais velho, foi morar numa região mais baixa do morro. Ela se transformou num povoado e ficou sendo conhecida como Urubu de Baixo. (IBGE, 2010)

Logo após a transformação em vila os moradores passaram a chamá-la de Propriá, pois consideraram que o nome Urubu de Baixo não combinaria com a cidade que se tornaria a segunda maior economia do Estado de Sergipe.

A proximidade com o Rio São Francisco, os vales férteis e a produção de arroz chamaram a atenção do Imperador D. Pedro II, em 1859, que idealizou a ponte unindo Propriá ao Estado de Alagoas. "Propriá é uma vila de 3 mil habitantes, com

---

<sup>4</sup> IBGE Cidades: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=280570#> Acesso em 24 de julho de 2010

algumas casas boas e de sobrado, e uma fábrica de descascar arroz, com máquina de vapor” (IBGE, 2010).

Sobre a economia do Estado de Sergipe no início do século XX, Barreto (2002, p. 15) afirma que “o açúcar, o sal e o algodão dominavam a economia rural, ajudados pelo gado de corte, pelo gado leiteiro, pelo arroz das várzeas irrigadas do baixo São Francisco, e por uma indústria distribuída pela capital e por vários municípios sergipanos”.

Nessa cidade na divisa de Alagoas e Sergipe, aos seis anos de idade, em 1912, Jota Soares viu o pai alinhar-se com Antônio Melo, irmão de sua professora, que “possuía um projetor e o manjava para nos mostrar pequenos filmes de *Charles Pathé*, de *Georges Méliès*, ou tentativas de *Ferdinand Zecca* ou de *Louis e August Lumière*”. (SOARES, 1980, p. 5) Daí surgiu o Cinema Guarany. Fundado na Rua da Piedade, em Propriá.

O irmão mais velho, por toda a vida, foi um exemplo para o diretor de *A Filha do Advogado*. Heleno Soares Castelar se dedicou com afinco aos estudos, foi expedicionário da FEB na II Guerra Mundial de onde retornou conquistando honrarias militares, sendo um dos “tríplices coroados”.

A mais expressiva condecoração do Exército é a Medalha Marechal Hermes de Aplicação e Estudo. Receberam-na três vezes de prata dourado com três coroas, por haverem sido primeiro lugar em todos os cursos regulares que fizeram os oficiais conhecidos como tríplices coroados.<sup>5</sup>

Jota Soares era avesso aos estudos, brincalhão e possuía talento para construir invenções. O “homem memória” narra o arrebatamento pelo cinema, na sala do Cinema Guarany, em Propriá.

Apesar dos meus seis anos, acompanhava tudo com a avidez que ainda hoje parece ter sido feita das tintas, do óleo, das máquinas, das gomas das

---

<sup>5</sup> Academia de História Militar Terrestre do Brasil. Medalhas Condecorativas em Tempos de Paz. Disponível em <http://www.ahimtb.org.br/medcpaz.htm> Acesso em 1 de outubro de 2010.

bandeirinhas de papel, do som da sinetinha colocada no alto da porta principal, destinada a chamar os frequentadores, o cheiro característico do celulóide que atuaram em minha alma para sempre. Terminando por me levar muitos anos depois ao pioneirismo do cinema nacional. A minha vida era traçada como uma predestinação, mergulhada numa incontida paixão a tudo o quanto envolvia o cinema. (SOARES, 1980, p. 12)

A divulgação dos filmes do Cinema Guarany era feita por Jota, acompanhado do irmão Heleno e colegas que percorriam a cidade fixando os cartazes de propaganda. Durante a exibição, a família tinha lugares reservados, mas Jota e o irmão preferiam misturar-se à plateia. No cinema do pai, Jota Soares recebeu as primeiras inspirações.

Quando vi pela primeira vez o filme da Nordisk *Paixão de Cigano*, colorido à mão, quadrinho por quadrinho, quase morri de emoção. Eu era uma criança. Parecia um sonho. *A Gruta do Suplício*, *A Filha do Faroleiro*, *Robinet contra a Torneira* e *A Paixão de Cristo*. Senti que um mundo maior existia lá fora. (SOARES, 1980, p. 8a)

Foi nessa fase de encantamento infantil que nasceu uma característica das mais importantes na vida de Jota Soares, a de arquivista.

Passei a guardar tudo o que se relacionasse com o cinema: cartazes, retratos, minúsculas lembrancinhas, pedaços de filmes, programas educativos... Vendo os artistas, as coisas do cinema que cada dia me empolgava mais. E minha idade marchava. Robinet, Max Linder, Valdemar Psilander, Ebba Thomsen foram os primeiros artistas que vi. Mais tarde, Pina Menichelli, Francesca Bertini, Lyda Borelli, Lidia Quaranta, Alberto Capozzi, Emilio Ghione e muitos outros constituíram o universo da minha paixão pelas coisas da tela. (SOARES, 1980, p. 8b)

Uma disputa entre dois proprietários de salas de cinema em Propriá, em 1917, iria mudar a vida de Jota Soares. Naquele ano, José Soares Silva, proprietário do Cinema Guarany e pai de Jota, venceu uma concorrência para exibição do filme *O Atlantes*, baseado no naufrágio do Titanic. O português Agostinho Gonçalves era o dono do cinema concorrente, o Rio Branco.



**Figura 4 - Cinema Rio Branco de Propriá.**

**Fonte: CASTRO, Djalma. Álbum Fotográfico de Propriá.**

Segundo Jota Soares (1980, p. 11), o português ficou indignado por não poder exhibir o filme. Mais ainda porque se sentiu desrespeitado com os dizeres de um anúncio pintado no muro de uma casa: “Domingo, no Guarany, *O Atlantes*, da Nordisk, mas é no Guarany”. O português e dois cunhados tentaram matar o patriarca da família Soares, mas não conseguiram. Estava selado o destino dos Soares.

A família deixou Propriá em direção a Aracaju e teve que se desfazer de todas as posses. “Um grande armazém de ferragens, uma verdadeira avalanche de prédios próprios, uma padaria, uma refinaria, uma fábrica de bebidas finas, outra de vinagre, uma saboaria, tudo em prédios próprios”. (SOARES, 1980, p. 9)

Numa data incerta de 1917, acompanhado dos pais e dos irmãos, José Soares Silva Filho, o Jota Soares, aos 11 anos, partia em direção a Aracaju. Lá a segunda paixão da infância de Jota começou a sobrepor-se ao cinema. Na cidade

natal, Jota tinha sido zagueiro do time infantil do Botafogo de Propriá. Em Aracaju, a paixão futebolística se manifestaria de maneiras distintas.

Eu era um aluno endiabrado. Na véspera de um jogo entre sergipanos e baianos [...] cometi um desatino terrível. Fechei os gabinetes sanitários e joguei fora as chaves. Apanhei muito e fiquei de castigo de onde sairia dois dias depois. A primeira coisa que o professor Zezinho Cardozo disse foi que eu não iria ao futebol. Aquilo representava a morte para mim. (SOARES, 1980, p. 14)

Em 1918, no que se chamava naquele tempo de terceira classe do secundário, Jota Soares ingressava na equipe de futebol do Colégio Salesiano de Aracaju. O time chamava-se Esperança Futebol Clube. Na mesma unidade de ensino, tornou-se cantor de um grupo sacro, fazendo a voz de solista.

O Colégio Salesiano Nossa Senhora Auxiliadora foi fundado no dia 6 de julho de 1920, para funcionar no lugar conhecido como Povoador do Thebaidinha. Na sua criação estava previsto, junto ao Colégio, o funcionamento de um Oratório Festivo para amparar os estudantes pobres. (BARRETO, 2002, p.140)

Em 7 de setembro de 1919, aos 13 anos, José Soares Silva Filho saiu do Colégio Salesiano Nossa Senhora Auxiliadora para nunca mais voltar a estudar porque fugira para assistir uma parada militar. “Foi um grande mal, mas eu também era empolgado pelas paradas militares. Os padres mandaram dizer ao meu pai que não me devolvesse ao colégio. Eu era indesejado”. (SOARES, 1980, p. 16)

Em 1920 e 1921 dedicou-se às atividades comerciais, trabalhando e dedicando-se à leitura de revistas de cinema e futebol, as duas grandes paixões. Trabalhou em casa de ferragens, armazém de molhados, onde aprendeu a fazer bebidas, auxiliado pelos irmãos mais novos. (SOARES, 1980, p. 18)

Os outros irmãos de Jota Soares são uma incógnita, pois nos documentos pesquisados nos Arquivos Jota Soares no Centro de Documentação e de Estudos da História Brasileira da Fundação Joaquim Nabuco (CEHIBRA/FUNDAJ) o único irmão a quem Jota nomeia é Heleno Soares Castelar. Os outros são chamados de

“os irmãos mais novos”. Com relação à quantidade, afirma que os pais tiveram sete filhos.

Os negócios da família ruíram em Aracaju e ainda em 1921 acontece mais um êxodo familiar. Salvador é a nova morada dos Soares. A capital baiana não agradou a família. O pai de Jota, no mês de outubro do mesmo ano, resolveu tentar vida nova em Maceió. Segundo Jota Soares (1980, p. 20), “meu pai era um verdadeiro cigano. Para atender a todos os parentes, andava muito. Não sei como viveu tantos anos, em busca de melhor situação”.

Tendo um tio que morava no Recife, conseguiu mudar-se para a capital pernambucana com o intuito de trabalhar na loja de móveis na Rua Estreita do Rosário, logradouro que não existe mais. “Cheguei ao Recife pela primeira vez em janeiro de 1923, nas proximidades do Carnaval. Aprendi a tocar cavaquinho e entrei para o Bloco das Flores na Campina do Bode, hoje, Praça Sergio Lorêto”. (SOARES, 1980, p. 21)

Uma curiosidade da vida pessoal de Jota remete ao filme *A Filha do Advogado*. Em 1923, assim que chegou à capital pernambucana Soares ingressou no Bloco das Flores. Três anos mais tarde, o presidente do mesmo bloco, Pedro Salgado, seria escalado para interpretar o papel do juiz em *A Filha do Advogado*.

Entretanto, ainda não fora dessa vez que Jota Soares aportou definitivamente na capital de Pernambuco. Pouco tempo depois, lendo o Jornal do Recife, viu um decreto do Exército convocando voluntários para o Rio de Janeiro. Era a chance de se aproximar do irmão, uma espécie de ídolo, e ver de perto os grandes nomes do futebol brasileiro. Escreveu uma carta pedindo autorização ao pai, o que conseguiu com dificuldade. (SOARES, 1980, p. 26)

A vida dos irmãos no Rio de Janeiro era um paradoxo. Heleno era um sargento em plena ascensão. Jota vivia sendo preso por indisciplina. O que os unia eram os jogos de futebol, sendo a principal causa das prisões de Jota. Fugia do quartel, passava-se por doente, fazia tudo para assistir um jogo que considerasse importante. (SOARES, 1980)

Em fevereiro de 1924, deixou o exército e voltou ao Recife. Dois meses depois, entrou no Lazareto do Pina para assistir as filmagens de *Retribuição* e ingressou na equipe da Aurora Filme dando início às atividades cinematográficas que iriam culminar na produção de *A Filha do Advogado*.

### 3 ANÁLISE DE *A FILHA DO ADVOGADO* UTILIZANDO OS PADRÕES DE INTENÇÃO DE BAXANDALL

#### 3.1 O enredo de *A Filha do Advogado* e o melodrama

O que levaria Jota Soares aos 20 anos, que chegara ao Recife havia pouco mais de dois, a unir-se a Ary Severo (adaptação do roteiro - 23) e a Edson Chagas (operador de câmera - 25) para levar às telas do Recife uma adaptação de uma estória do poeta Costa Monteiro, produzida pela Aurora Filme que à época pertencia a João Pedrosa da Fonseca?

Em entrevista concedida a Eduardo Duarte (2009, p.120), Ary Severo relata que foi substituído por Jota Soares na direção de *A Filha do Advogado* porque “a Aurora Filme possuía muitos donos. João Pedrosa bancou o negócio todinho e nós partimos para fazer *A Filha do Advogado*, era a história de um literato. Eu ainda dirigi até mais ou menos a terceira parte, depois havia muita política lá dentro”.

Segundo o cineasta, pesquisador do Ciclo do Recife e crítico de cinema Fernando Spencer, amigo de Jota Soares e de Ary Severo, “o que ocasionou a saída de Ary da direção de *A Filha do Advogado* foi uma questão envolvendo a escalação de atrizes, pois Severo já era casado com Almerly Steves, considerada uma das musas do Ciclo” (SPENCER, 2010).

Fernando Spencer ainda reforça a participação de Ary Severo como roteirista do filme tendo adaptado o livro do poeta Costa Monteiro para o roteiro da película e credita a Jota Soares a direção de *A Filha do Advogado* aos 20 anos de idade.

A estória original de Costa Monteiro é uma incógnita, pois os livros da época eram feitos de forma artesanal. (SPENCER, 2010). Coube então a Ary Severo realizar o que hoje é habitual chamar de roteiro adaptado.

O enredo do filme narra a história maniqueísta de Helvécio Aragão (Jota Soares), o vilão do filme, filho de um advogado renomado da sociedade pernambucana, o Dr. Paulo Aragão (Norberto Teixeira).



**Figura 5 - Helvécio sendo repreendido pelo Dr. Paulo Aragão**

O advogado tivera outra filha, Heloisa Correia (Guiomar Teixeira), a mocinha do filme. Era mantida incógnita num vilarejo do interior de Pernambuco, fruto de um relacionamento do Dr. Paulo quando solteiro com Lucinda Correia (Jasmelina Oliveira).



**Figura 6 - Heloísa Correia ainda com cabelos grandes**

A sociedade pernambucana em 1926 tinha a oportunidade de discutir valores morais em um filme urbano.

Os filmes do Ciclo do Recife mostram, ao menos na ficção, que nessa cidade tão aparentemente moderna, espancam-se homens com cintos como se fosse legítimo bater assim naquele que foge da moral burguesa. [...] Eleva-se a relação entre pai e filha como um Édipo exacerbado, multiplicado pela sua própria potência. E se faz tudo isso num mesmo quadro, numa mesma imagem, fruto de uma montagem servindo para a divulgação e reunindo num único plano a violência do espancamento infantilizador e a paixão edipiana.(CUNHA FILHO, 2010, p. 131)

O Dr. Paulo Aragão confia ao jornalista e primo Lucio Novaes (Euclides Jardim), o galã do filme, a missão de trazer de um vilarejo do interior para a capital a família que mantinha escondida após decidir fazer uma viagem à Europa por seis meses. Ao conhecer Heloisa Correia e a mãe, Lucinda Correia, o jornalista se encanta pela filha do advogado e os dois começam a nutrir uma paixão.



**Figura 7 - Lucinda Correia recebendo o jornalista Lúcio Novaes**

Helvécio era um notívago. Mesmo sendo noivo da estudante de direito Antonieta Bergamini (Olyria Salgado), frequentava bordéis, tinha hábitos que escandalizavam a sociedade e era uma preocupação constante para o pai, que antes de rumar para a Europa o aconselhara com veemência: “tenha juízo e evite as más companhias”.



**Figura 8 – a urbana Antonieta Bergamini: noiva do vilão e bacharel em Direito**

O casal Bergamini (Luis Marques e Valdez de Souza) tinha mais interesse na condição financeira daquele que seria o futuro esposo de Antonieta e optava não enxergar as extravagâncias de Helvécio Aragão.



**Figura 9 - O casal na cena em que “prefere” não notar a embriaguez de Helvécio**

O vilão termina por conhecer a mocinha sem saber que eram irmãos e se apaixona. Tenta seduzi-la, mas não há reciprocidade. Em seguida, suborna o empregado negro Gerôncio (Ferreira Castro), que a família havia trazido do interior e consegue entrar na residência de Heloisa.



**Figura 10 - Gerônimo, o criado negro, um segundo vilão do filme**

Assustada, a mocinha, já apaixonada pelo jornalista Lucio Novaes, impele Helvécio querendo expulsá-lo do próprio quarto. O vilão insiste em seduzi-la à força. Heloisa lembra os conselhos do pai para defender a própria honra, pega uma arma que tinha sido dada pelo Dr. Paulo Aragão, atira contra a cabeça de Helvécio e o mesmo passa exatos 30 segundos cambaleando antes de cair. Morreria depois no hospital.

Um inquérito é instaurado pelo delegado (Zacharias de Souza) que interpela a versão de Heloisa com a do criado Gerônimo, que, em defesa própria, omite todas as informações do crime e permite que a patroa seja presa.



**Figura 11 - O delegado pronto para ouvir o depoimento de Gerônimo**

O julgamento foi transformado num acontecimento social, pois uma moça simples do interior havia assassinado o filho de uma ilustre família da capital.

Durante o julgamento, o juiz (Pedro Salgado) faz apenas uma pergunta à Heloisa antes de ceder a palavra à promotoria: “Por que cometeu o crime de que é acusada?” Heloisa responde categórica e resumidamente: “Em defesa de minha honra”.



**Figura 12 - Pedro Salgado - presidente do Bloco das Flores na vida real e juiz de *A Filha do Advogado***

A estudante de Direito e noiva da vítima Antonieta Bergamini é a assistente do promotor (Gomes de Carvalho). Um dado curioso é que a cosmopolita noiva de Helvécio, bacharel em Direito, que usava óculos modernos para a época, mesmo numa condição subalterna, teve direito a maior tempo de acusação do que o promotor.



**Figura 13 - Promotoria em ação no julgamento**

O crime causara tanta tensão na sociedade pernambucana que nenhum advogado da região aceitara defender a assassina do filho de um renomado jurista. Um advogado recém-chegado do Rio de Janeiro, o Dr. Henry Valentim, desconhecido da sociedade local, solicita a Lucio Novaes que o permita fazer a defesa de Heloisa, sem nenhum ônus.



**Figura 14 - O advogado Henry Valentim em ação**

Iniciado o julgamento, a palavra é cedida à promotoria. Heloisa é acusada pelo promotor porque “havia se trancado em seu quarto com a sua vítima” e por

Antonieta Bergamini que afirma em defesa própria que “para mim não passa de uma ladra de noivos...”

Mas o Dr. Henry Valentim possuía uma testemunha que iria alterar o rumo do julgamento. O criado Gerônimo muda o depoimento que havia dado à polícia, revela detalhes do crime e acaba sendo preso.

O advogado de defesa faz um pronunciamento emocionado e, após vinte minutos, sai o veredicto inocentando Heloisa do assassinato de Helvécio Aragão.

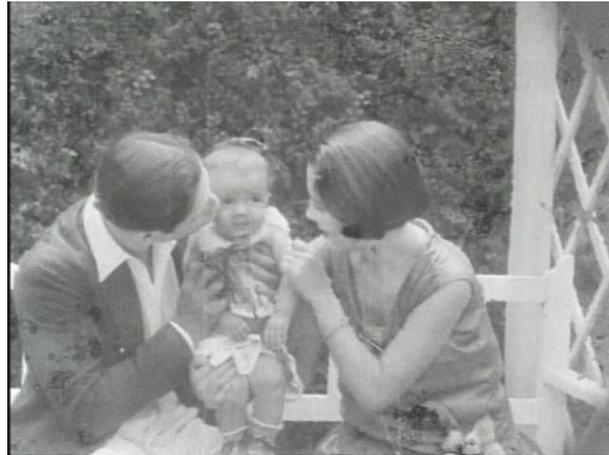
Somente após a sentença, o Dr. Henry Valentim retira o óculos escuro, a barba e o bigode postiços para revelar sua verdadeira identidade. Era o Dr. Paulo Aragão, pai da vítima. E ainda revela aos presentes que era o pai de Heloísa Correia.



**Figura 15 - Pai e filha se abraçam observados por Lúcio Novaes**

E como em todo melodrama, o final é feliz, como descreveria 37 anos mais tarde o próprio Jota Soares.

“Conjuradas as amarguras do enredo, surge uma legenda na tela que diz: ‘E assim, dois anos depois...’ E aparecem os dois jovens já infiltrados na realidade do lar, trazendo à cena o rebento de um amor traduzido na presença da garotinha Normar, com um ano de nascida. Foi, realmente, *um epílogo feliz e do gosto das plateias* (grifo nosso). Tudo acabou bem e...muito bem mesmo” (SOARES, 2006, p.78)



**Figura 16 - Cena foi rodada num casarão de família rica no Bairro dos Aflitos**

Em seguida, a nova família é admirada pelo orgulhoso pai, avô e sogro, o Dr. Paulo Aragão.



**Figura 17 - enquadramento iniciando *fade-out* para anunciar o fim**

Um epílogo feliz ao gosto da plateia remete ao gênero melodramático, que surgiu no século XVI, na cidade italiana de *Firenze*, entre intelectuais que pretendiam reaver o “falar cantado” da tragédia grega, uma reação típica do Renascimento. (OROZ, 2008)

Segundo Thomasseau (2005), o termo nasceu na França, no século XVIII. A palavra melodrama designava, na época, um drama inteiramente cantado.

No final do século XVIII, o melodrama é marcado pela mudança cultural do público. Existiu certo paralelo entre o melodrama e o público do cinema primitivo, semianalfabeto, que induziu a um campo de desenvolvimento de descrições cinematográficas simples.

As alterações, de caráter democrático, foram decisivas para os autores, já que os espectadores começavam a constituir-se numa massa com interesses próprios. O público dos espetáculos das feiras ao ar livre, que assistia ao *vaudeville* e ao melodrama teatral, era de soldados, trabalhadores e empregados e será parente direto do primeiro espectador cinematográfico. (OROZ, 2008, p. 19)

Romântico por excelência, o melodrama absorveu modificações sugeridas pelo contexto social e histórico, com a finalidade de repercutir positivamente no gosto da plateia, identificando nessa adesão um caminho para o sucesso. Segundo Huppés (2000), o gênero melodramático assume um ar de crônica para repercutir as inquietações da sociedade. Os movimentos do melodrama têm motivo e endereço precisos. Convergem numa zona de interseção bem nítida, que é a intenção central de satisfazer a plateia.

A relação dos convencionalismos sociais com o melodrama perpassa toda a produção de cultura de massas. Segundo Oroz (2008, p. 33a), no século XX, alguns editores de novelas de folhetim prestabeleceram parâmetros de comportamento para o material a ser editado, normas que não diferem, em essência, do código moral que regeu a indústria cinematográfica norte-americana desde 1920.

Esses códigos se resumem em (i) não se produzirão filmes contra os princípios morais do público. A simpatia do espectador não pode orientar-se para o crime, delito, maldade ou pecado; (ii) serão apresentados corretos modelos morais de vida, sujeitos apenas ao drama e entretenimento; e (iii) a lei não será ridicularizada nem se poderá despertar simpatia por sua violação. (OROZ, 2008, p.

33b) *A Filha do Advogado* seguiu à risca esse código moral estabelecido pela indústria cinematográfica dominante, influenciada pelo melodrama.

Maniqueísmo. Luta entre o bem e o mal. Envolvimento do público com as personagens do bem de acordo com os códigos morais da sociedade. Tramas nas quais os vilões inadvertidamente são derrotados pelos heróis. Para Ismail Xavier (2003. p. 64), “o melodrama viveu seu apogeu em termos cinematográficos durante o cinema mudo, pois nada exige mais *encenação* (grifo nosso) e uma contundente expressividade do que o cinema silencioso”.

A expressividade ou expressão corporal, segundo Bordwell (2008) é estruturada em diálogos por meio da atitude, da linha do olhar da orientação e dos gestos dos atores.



**Figura 18 – A mocinha de *A Filha do Advogado* após atirar no vilão**

A imagem acima mostra Heloisa Correia (interpretada por Guiomar Teixeira), a mocinha de *A Filha do Advogado*, logo após ter atirado no vilão que tentara abusar sexualmente dela e “atentar contra a sua honra”, segundo o letreiro do filme. O maniqueísmo (luta entre o bem e o mal) é latente no melodrama de Jota Soares.

A estrutura do melodrama é uma composição bipolar marcada pelo maniqueísmo e pelo (re) estabelecimento das virtudes.

A composição do melodrama estabelece contrastes em nível horizontal e vertical. Horizontalmente, opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outros de serenidade ou de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade. Em geral, o polo negativo é mais dinâmico, na medida em que oprime e amordaça o bem. Mas, no final, graças à reação violenta, que inclui duelos, batalhas, explosões etc., a virtude é restabelecida e o mal conhece exemplar punição. O movimento representa uma confirmação da boa ordem: aquela que deve permanecer de agora para sempre. (HUPPES, 2000, p. 27)

*A Filha do Advogado* utiliza essas duas composições: a luta dos bons contra os maus e alterna momentos de profunda melancolia com uma alegria desmedida, principalmente no polo negativo do filme, ou seja, nas atitudes do vilão Helvécio Aragão.

No enredo do melodrama, a principal característica é a surpresa iminente que pode desvendar características das personagens ou a solução de um crime.

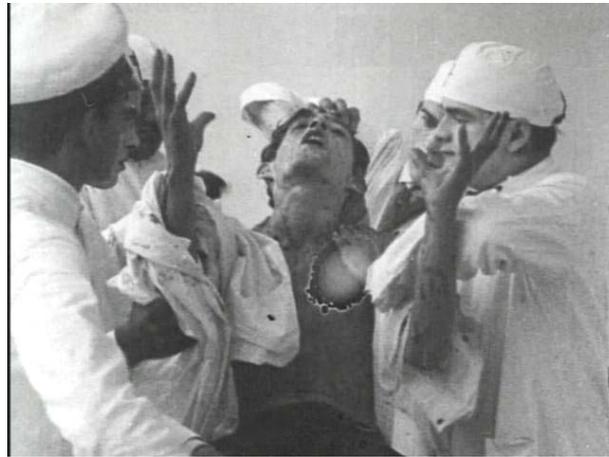
O melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento de virtude e de pecado. (XAVIER, 2003, p. 39)

Em *A Filha do Advogado*, a surpresa iminente pode ser visualizada na imagem abaixo. Heloísa Correia, a mocinha do filme, é surpreendida no próprio quarto pela presença estranha de um homem que mal conhecia e que a assediava.



**Figura 19 – Personagem principal do filme assustada**

A morte do vilão Helvécio Aragão (interpretado pelo próprio Jota Soares) num hospital, cercado por médicos e enfermeiros, é mais uma cena na qual o tom melodramático se sobressai. Há um tom exacerbado dos sentimentos e da angústia de um homem jovem, que havia levado um tiro na testa e, mesmo assim, ainda cambalearia exatos 30 segundos de pé até cair e, posteriormente, ser levado ao hospital.



**Figura 20 – Morte melodramática em *A Filha do Advogado***

Outro aspecto importante do melodrama *A Filha do Advogado* é o distanciamento das questões regionais para a escolha de um drama universal, sem deixar de lado as características e o modo de viver de Pernambuco. Essa escolha reforça a capacidade do cinema pernambucano da época de mostrar uma história capaz de se passar em qualquer outro lugar do mundo.

O fato do enredo se passar no seio da sociedade pernambucana transformou a adaptação da novela de Costa Monteiro numa obra simpática aos espectadores.

A fita foi elogiada pelas mais importantes e influentes revistas de cinema da época, *Cinearte* e *Para Todos*, ambas enaltecendo o fato de o enredo fugir aos temas ligados às classes mais pobres, tanto ao gosto dos cineastas cariocas e paulistas. (AMARAL, 2003, p. 98)

Além disso, o filme pernambucano se enquadra como um melodrama policial e judiciário.

O melodrama tradicional trazia em si, virtualmente, o melodrama policial e judiciário: o inocente era frequentemente cumulado de suspeitas e só conseguia se justificar na última cena. Era necessário sublinhar esta dimensão, insistir sobre o erro judiciário, colocar em cena o cenário já bastante teatral de um tribunal de júri e criar um personagem policial perspicaz e obstinado. [...] ao longo do inquérito, desvendava-se para o espectador o modo de vida e os hábitos sociais de ambientes os mais diferentes, desvelava-se o ódio entre membros de uma mesma família, e escondia-se, também, cuidadosamente, alguns elementos do quebra-cabeça, que só seriam descobertos nas últimas cenas. (THOMASSEAU, 2005, p. 112-113)

O filme de Jota Soares atende aos requisitos do melodrama policial e judiciário, inclusive no título. A inocência perseguida de Heloísa Correia somente é devolvida na cena final, a do julgamento, onde, inadvertidamente, desvendou-se o crime do qual era acusada.

De acordo com Thomasseau (2005), algumas convenções técnicas caracterizam o melodrama, tais como o reconhecimento, o amor, os personagens, a mocinha, o vilão, a inocência perseguida, o pai nobre, o personagem misterioso e a moralidade. *A Filha do Advogado* é um melodrama por inserir em sua narrativa essas convenções técnicas.

### **3.2 Análise fílmica de *A Filha do Advogado***

Michael Baxandall afirma que “mesmo quando o próprio autor descreve seu estado de espírito, esses relatos têm pouca validade para uma explicação da intenção do objeto; é preciso compará-los com a relação entre o objeto e as condições em que foi produzido”. (BAXANDALL, 2006, p. 81a)

Na obra *Figuras Traçadas na Luz - a Encenação no Cinema*, David Bordwell (2008, p.59) destaca duas questões fundamentais que surgem para explicar uma análise fílmica mais direcionada às questões estilísticas do que às hermenêuticas.

“Como podemos descrever e analisar o estilo de um filme de maneira pragmática? E como podemos explicar suas causas e consequências históricas de maneira produtiva?”

Sobre a importância de estudar o estilo dos filmes.

Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, [...] não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar, é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo o mais que é importante para nós. E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros do estilo, nós nos sentimos compelidos a mergulhar nos detalhes. Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção. (BORDWELL, 2008, p.58)

Baxandall, por sua vez, afirma que a análise precisa levar em consideração, em sua práxis, a discussão sobre intenção.

Quando falo em intenção, não me refiro a um estado psicológico real ou particular, nem sequer a um conjunto de acontecimentos que tivessem se passado em determinado momento [...] Penso, antes, numa condição geral de toda ação humana racional, uma condição que pressuponho quando organizo uma série de fatos circunstanciais ou exploro os termos do “triângulo de reconstituição” [...] Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. (BAXANDALL, 2006, p. 81b)

É essa relação entre *A Filha do Advogado* e as circunstâncias que levaram Jota Soares a filmá-lo exatamente daquela maneira que se pretende abordar. Para analisar o filme, em primeiro lugar, faz-se necessário deslocar a discussão da intenção do autor para o objeto analisado, ou seja, para *A Filha do Advogado*.

A análise fílmica do filme produzido no contexto do Ciclo do Recife será realizada levando conta as inferências que Baxandall propõe nos Padrões de Intenção.

A primeira das inferências a ser analisada é a fotografia de *A Filha do Advogado*.

### 3.2.1 Fotografia

Sobre *A Filha do Advogado*, o crítico de cinema e escritor Celso Marconi (1985, p. 9), atestou que “o filme foi dirigido com precisão, ganhando um ritmo ágil devido ao uso do claro-escuro, da técnica de campo e contracampo e das angulações de câmera que favoreceram a dramaticidade da trama”.

Segundo Bordwell (2008, p.67), as técnicas de iluminação, composição e interpretação reforçam a deriva natural em direção a corpos, olhares e expressões. “O processo de busca visual é ativo, rápido e decorre de nossa herança biológica. Sondar o ambiente e nele detectar mudanças fixando os aspectos essenciais constituiu uma evolução muito vantajosa para os mamíferos como nós”.

Houve falhas na facilitação dessa busca visual em *A Filha do Advogado*, especialmente nas cenas filmadas nos jardins. Os arbustos e plantas escondiam os atores, como se pode aferir na figura abaixo. Esse é um erro básico, mesmo numa cadeia cuja produção foi amadora. Em duas cenas semelhantes, porém distintas, as personagens enquadradas foram encobertas pelo chafariz ou pelos arbustos.



Figura 21 – Arbustos encobrem três atores em cena

Sobre a técnica fotográfica de *A Filha do Advogado*, Jota Soares escreveu na crônica intitulada “Histórica e simples aparelhagem”, em 20 de outubro de 1963, referindo-se a uma fotografia, onde narra a precariedade do equipamento de iluminação.

Aparecem os refletores, rudimentares por sinal, mas eficientes. Dois são em forma de bacia, lapidados para a multiplicação das lâmpadas enquanto o que está ao lado de Edson Chagas é cônico, espelhado e com poder de reprodução de focos bem pronunciado. Se as cenas eram feitas ao sol faziam-se aplicações de rebatedores de luz pelo processo de panos bem alvos colocados em quadriláteros de madeira. E a luminosidade era obtida satisfatoriamente, desde que se conseguisse reduzir os defeitos provocados pela sombra, mormente quando esta se projetava no rosto dos artistas. (SOARES, 2006, p. 74-75)

*A Filha do Advogado* apresenta uma precária iluminação em diversos trechos da película, em especial na visita dos personagens Lucio Novaes e Lucinda Correia à Heloisa Correia na Casa de Detenção, onde o claro-escuro, principal característica de iluminação num filme em preto e branco, praticamente não se diferencia.



**Figura 22 - Cena da visita à Casa de Detenção**

Segundo Fernando Spencer (2010), a preservação dos filmes do Ciclo do Recife foi prejudicada por um aspecto técnico da película utilizada na época, feita à base de nitrato. O material tendia a autocombustão e foi necessário um esforço do Centro de Documentação e Estudos da História Brasileira da Fundação Joaquim

Nabuco para preservar a película fotográfica dos filmes do Ciclo, cedidos por Jota Soares, pouco antes de morrer.

O fotograma abaixo induz a uma reflexão negativa sobre a qualidade fotográfica do filme, mas é importante ressaltar que as películas de nitrato sofreram desgaste com o passar das décadas. É necessário, então, analisar com esmero e diferenciar o amadorismo do equipamento e da técnica fotográfica das marcas do tempo que depreciaram o material fílmico.

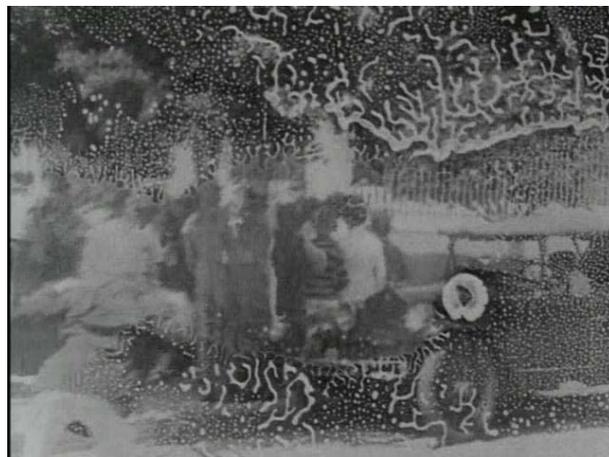


Figura 23 – manchas nos quadros do filme corromperam película

### 3.2.2 Tempo

Outra diretriz a ser analisada concerne às questões do tratamento de tempo. *A Filha do Advogado* utilizou uma linearidade alternada, pois o filme possui dezenas de analepses ou *flashbacks*, como são mais conhecidas, em que uma modificação da ordem da história retorna a um acontecimento anterior, para lembrar o espectador, situá-lo perante uma determinada situação ou revelar enigmas.

As articulações e as funcionalidades do retorno ao passado foram usadas nos filmes do Ciclo do Recife, onde se inclui *A Filha do Advogado*, como estratégia narrativa para fazer apelo à linguagem e para realçar contextos ideológicos, como um componente crucial do filme para operar acima do bem e do mal em aspectos temáticos fundamentais. (CUNHA FILHO, 2010, p. 141)

A figura do flashback corresponde a um deslocamento do eixo temporal do filme. “De alguma forma, ao lado de outros procedimentos igualmente estruturais, o retorno ao passado permitiu ao cinema tornar-se uma forma narrativa complexa”. (CUNHA FILHO, 2010, p. 139)

As cenas em que são utilizados os recursos da analepse ou flashback são: (i) a cena na qual o Dr. Paulo Aragão visita Heloísa Correia e D. Lucinda avisando-as que irá fazer uma viagem para a Europa, encerrada por um letreiro que afirma “Isto se passou na última visita que fiz”; (ii) após a notícia do escândalo no *cabaret* em que Helvécio Aragão tem medo de que o motivo que levava Lúcio Novaes a ir até sua casa para repreendê-lo fosse o suborno que tinha oferecido a Gerôncio; (iii) na cena do crime, na qual Heloísa Correia relembra os conselhos do pai para que utilizasse a arma em defesa da própria honra; (iv) no hospital, próximo da morte, Helvécio Aragão rememora os conselhos do pai que pede ao filho para “seguir sempre o caminho do bem”; (v) após o crime, Lúcio Novaes visita o quarto e nota algo estranho na tinta que fora utilizada para pintar a fechadura e relembra que Gerôncio utilizara uma tinta semelhante ao pintar uma cerca do jardim; (vi) após receber um telegrama misterioso de Paris, Lúcio Novaes lembra rapidamente de Heloísa, que estava presa.

Além desses, o depoimento de Gerôncio no tribunal é uma exemplificação da utilização dos flashbacks na película. No depoimento, Gerôncio contradiz o que outrora fora informado à polícia e revela uma co-participação no crime em que Helvécio Aragão foi assassinado pela irmã.

No primeiro flashback do depoimento, (vii) Gerôncio recebe uma carta de Heloísa, que solicita ao criado que a leve até os Correios. Gerôncio aparenta indecisão ao caminhar pela rua, mas em seguida prefere entregar a carta ao

comparsa Helvécio. Gerôncio narra também a angústia de Helvécio após ter recebido a carta e mais um suborno que recebera do vilão do filme



Ainda depondo, (ix) rememora como facilitou a entrada de Helvécio na casa de Heloisa Correia. Por último, (x) a cena em que o misticismo vem à tona, quando Gerôncio revê o fantasma de Helvécio, se assusta com uma imagem de Heloísa atrás das grades, e vê a nota do dinheiro do suborno jorrando sangue.

Sobre como a apreciação do passado é construída na forma enunciativa dos filmes do Ciclo do Recife.

Aspecto interessante e muito pouco estudado são as fórmulas usadas pelos próprios cineastas do Ciclo do Recife para criar, no presente narrativo de seus filmes, um passado interno às histórias que contavam. Nem na literatura, nem no cinema, os deslocamentos no fluxo temporal do relato são pontos pacíficos entre os narratólogos. (CUNHA FILHO, 2010, p. 137)

### 3.2.3 Planos e movimentos de câmera

A decupagem de *A Filha do Advogado* rendeu 2328 fotogramas. Nela, foram reproduzidos todos os *takes* (ou tomadas – a ação de filmar um plano. Em uma filmagem, podem ser feitas várias tomadas de um mesmo plano, das quais apenas uma será aproveitada.) de *A Filha do Advogado*. Houve o cuidado de respeitar o tempo fílmico, ou seja, repetindo-se as cenas de acordo com a duração das mesmas

na película, pois a duração dos *takes* é um problema quando se faz uma decupagem de um filme de 92 minutos, especialmente um silencioso, onde a extensão da eloquência das personagens varia bastante.

A decupagem poderá ser utilizada por pesquisadores como uma referência na reprodução das vivências experimentadas durante a reprodução da obra. Além disso, facilitará a análise fílmica de *A Filha do Advogado* permitindo uma sensação dos enquadramentos e do ritmo que esses quadros proporcionam ao espectador. Desconstruindo o filme, faz-se uma análise mais detalhada do mesmo enquanto objeto.

*A Filha do Advogado* utilizou 440 *takes* para narrar a história do filme. Foram utilizados os seguintes tipos de planos: geral aberto, geral fechado, conjunto, médio, americano, médio primeiro plano, close e detalhe.

O plano geral, seja aberto ou fechado, é usado em cenas externas, com o intuito de descrever ruas, casas, paisagens, rios, pontes, etc. A diferenciação entre o plano geral fechado e o aberto é que o último mostra o objeto de forma abrangente, incluindo suas estruturas. No plano geral fechado, há a possibilidade de excluir partes da estrutura do objeto. *A Filha do Advogado* utilizou 13 (treze) planos gerais abertos e 58 (cinquenta e oito) planos gerais fechados.



**Figura 24 - Plano Geral Aberto do Bairro de Santo Antônio, em 1926**

O plano conjunto é utilizado em ambientes fechados ou cobertos, como salas, escritórios, quartos, terraços ou um tribunal. Tem função descritiva, situando os personagens dentro dos ambientes. Jota Soares e o cinegrafista Edson Chagas empregaram 106 (cento e seis) planos conjuntos nas cenas do filme, especialmente na cena do crime, na do julgamento, nas conversas dos personagens em ambientes como quartos, salas e terraços.



**Figura 25 - planos conjuntos dominaram cenas do julgamento**

No que concerne às encenações mais intimistas, nas quais as personagens são enquadradas de maneira individual ou em dupla, foram utilizados 13 (treze) planos médios (pessoa dos pés à cabeça), 20 planos americanos (pessoa do joelho

à cabeça), 91 (noventa e um) médios primeiros planos (pessoas da cintura à cabeça), 122 primeiros planos (pessoa enquadrada a partir do busto ou como objeto de referência na frente de outras personagens), 2 (dois) closes (cabeça ou rosto de uma pessoa) e 15 (quinze) planos detalhes (detalhes de objetos).

A *Filha do Advogado* usou apenas dois closes nos 93 minutos do filme. A principal característica dos enquadramentos da película é a utilização de planos médios e gerais.

Bordwell (2008, p. 63) analisa a importância do esmero técnico na escolha dos enquadramentos para facilitar a compreensão do espectador.

Em todas as culturas, uma postura ereta tende a sugerir um status mais elevado do que uma postura encolhida. O gesto pontua e acentua a fala e, algumas vezes, dispensa palavras, como em signos culturalmente específicos (como os cornos do marido traído) ou alguns pouco universais (aplaudir, dar de ombros).

Qualitativamente, percebe-se um cuidado técnico em *A Filha do Advogado* no uso de planos diferentes e diversos. Por outro lado, evidenciam-se descuidos em enquadramentos, como o corte de cabeças (figura abaixo) e personagens que vazam nos quadros de outras personagens.



Figura 26 – enquadramento cortou cabeça da protagonista do filme

Os movimentos de câmera são raros em *A Filha do Advogado*. O mais duradouro deles é uma panorâmica no início da cena do julgamento, usada para dar uma dimensão da composição das marcações das personagens da promotoria, do juiz e da defesa. O movimento inicia mostrando o lado esquerdo (na visão do espectador) do “palco” do julgamento, com os promotores sentados na parte superior ao fundo. Em seguida, o juiz e o advogado de defesa sentado numa das cadeiras do lado esquerdo aguardando a entrada da acusada para posicionar-se no lugar apropriado.





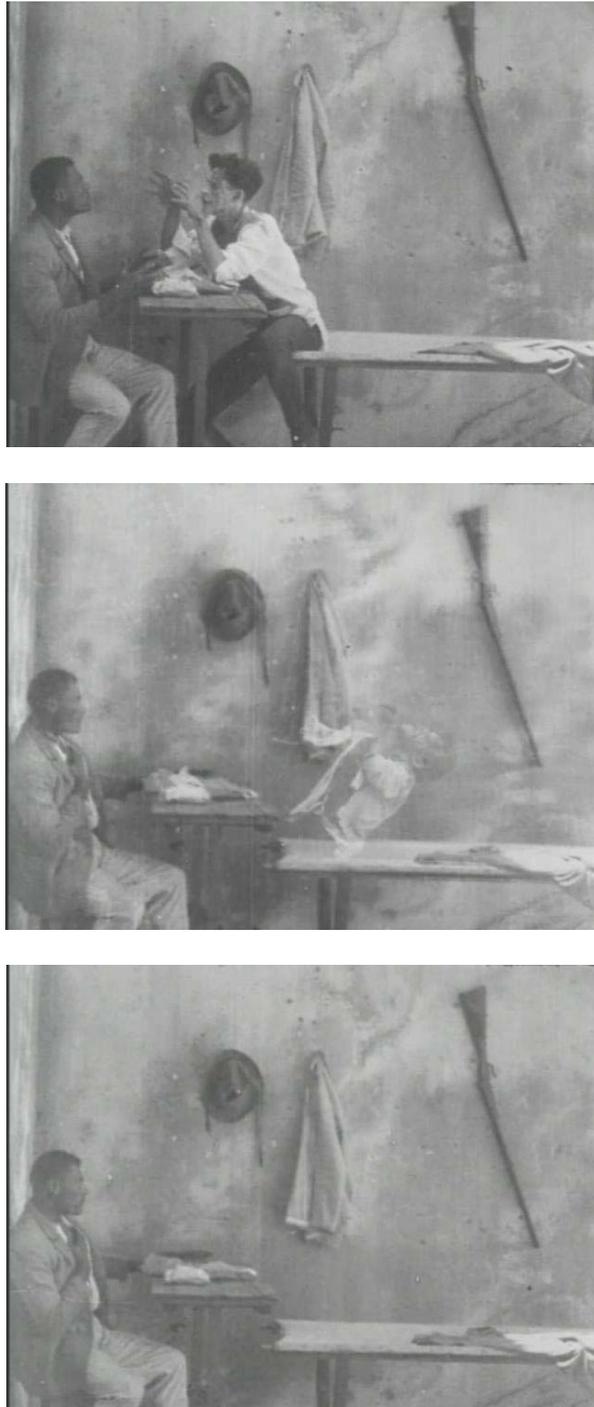
Figura 27 – PAN da esquerda para a direita dá a noção de posicionamento

A Panorâmica ou PAN é utilizada para dar uma visão geral do ambiente, mostrando-o. Com a câmera fixa, a câmera gira para da esquerda para a direita (PAN para a direita) ou em sentido inverso (PAN para a esquerda).

### 3.2.4 Montagem e ritmo

A 3ª fase da Bela Época do Cinema Brasileiro, entre 1923 e 1933 (BERNADET, 1995), da qual o Ciclo do Recife fez parte, ainda não possuía o esmero técnico da montagem. Em *A Filha do Advogado*, as produções não tinham condições econômicas que permitissem uma elaboração prévia das tomadas. “O cinema dominado pela montagem requeria um planejamento bastante cuidadoso, incluindo roteiros detalhados das filmagens. [...] Rodar um filme baseado na filmagem também exige novos profissionais na produção”. (BORDWELL, 2008, p. 116)

Mesmo sem o auxílio de equipe profissional, Jota Soares usou a técnica de montagem da sobreposição de imagens (comumente conhecida como fusão) numa das dez cenas que utiliza o *flash-back*.



**Figura 28 - sobreposição de imagens para mostrar o “fantasma de Helvécio”**

A técnica do corte seco preponderou na transição das cenas, exceto nas ocasiões nas quais se recorreu aos *flashbacks*, onde Jota Soares e Edson Chagas, o cinegrafista do filme e um dos protagonistas do Ciclo, ilustraram a diferença

temporal do filme valendo-se do efeito de Fade IN e Fade Out. As imagens abaixo ilustram o Fade Out e, em seguida, o Fade IN.



Fade Out é um escurecimento (para uma tela preta) ou clareamento (para uma tela branca) gradual da imagem partindo de sua intensidade normal de luz. O Fade In, por sua vez, é o surgimento de uma imagem a partir de uma tela escura ou branca, que aos poucos vai adquirindo a intensidade normal de luz da cena.

A pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo, ao analisar a cópia original em nitrato do filme *Jurando Vingar*, realizado pela mesma Aurora Filme, em 1925, discute a possibilidade de uma pós-montagem nos filmes arquivados por Soares após o encerramento do Ciclo do Recife.

É possível aventar a hipótese de uma “reforma” realizada por Jota Soares, antes de vender seu acervo à Fundação Joaquim Nabuco. Muito cioso da memória da época, ele poderia ter procurado realizar algumas alterações, nesse e em outros filmes em seu poder, que os tornassem mais “eficientes”, valorizando-os aos olhos dos espectadores de hoje. Esse é um procedimento, aliás, que está longe de ser uma exceção entre aqueles que conservaram filmes antigos.<sup>6</sup>

Segundo Bordwell, os espectadores de um filme são levados a prestar atenção nos seus semelhantes. E a montagem facilita esse processo rítmico.

<sup>6</sup> ARAÚJO, Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1103>. Acesso em 9 de setembro de 2010.

Como o cinema é formado por imagens, o diretor deve usar dicas pictóricas para nos guiar. Ele pode manipular o movimento, o tamanho das figuras no quadro, as diferenças de tonalidade o desenho da composição como um todo. (BORDWELL, 2008, p. 47)

O ritmo de *A Filha do Advogado* é eficaz se fizermos uma analogia à apreciação de Eduardo Duarte sobre os filmes do Ciclo do Recife.

A preocupação dos filmes é com o ritmo, a sequência emocional, a apresentação do problema, desenvolvimento, clímax e desfecho da história. No que muito se assemelha com os filmes curtos americanos, de um ou dois rolos, da década de 1910, onde os personagens, o tempo e o lugar existiam em função da trama. (DUARTE, 2009, p.138)

O cinema mudo norte-americano foi a fonte de inspiração de *A Filha do Advogado* em termos de escolha de planos, pois o modelo usado nos estúdios de Hollywood, desde a década de 1910, foi apropriado pelos cineastas do Ciclo do Recife.

Nos anos 1910, o diretor podia escolher entre a decupagem americana plenamente resolvida, que realçava uma série de planos aproximados de diferentes ângulos, ou um tipo de continuidade atenuada ou esparsa, que ressaltava o plano médio e alguns acréscimos, de uma ou duas inserções. (BORDWELL, 2008, p. 105)

### 3.2.5 Elenco

No que se refere à escolha do elenco, *A Filha do Advogado* nutriu-se de profissionais do teatro e até mesmo amadores. E havia uma tendência à interpretação exagerada (baseada nos gestos dos atores), fato corriqueiro aos melodramas da época.

Os atores e respectivas personagens principais de *A Filha do Advogado* foram: Jota Soares (Helmécio Aragão), Guiomar Teixeira (Heloísa Correia), Euclides Jardim (Lúcio Novais), Norberto Teixeira (Dr. Paulo Aragão e Dr. Henry Valentim), Ferreira Castro (Gerôncio), Olíria Salgado (Antonieta Bergamini) e Jasmelina de Oliveira (dona Lucinda Correia).

Os secundários foram Walderez de Souza (Sra. Bergamini), Luiz Marques (Sr. Bergamini), Pedro Salgado (juiz), Zacarias de Souza (delegado).

Entre os figurantes, participaram, segundo o levantamento de Lucila Ribeiro Bernadett: Olegário Azevedo (ajudante do delegado), Severino Steves (oficial de justiça), Normar (filha de Heloísa e Lúcio), Sales (médico), Pedro Neves, Carmem Nolasco, Diamantina Menezes, Adamastor Guerra, Pepino, Fred Júnior, Creusa Albuquerque, Durval Nunes, Moacir Campos, Adelita Monteiro, Antônio Carvalho, Mário Lima, Álvaro Gomes, Pedro Carvalho, Severino Steves, Sizenando Pavão e músicos do Jazz-band. (BERNADETT, 1970).



**Figura 29 - 19 figurantes numa única cena**

Norberto Teixeira, intérprete do Dr. Paulo Aragão e do também advogado Dr. Henry Valentim, era um ator de teatro. Por isso, não faltavam ao ator carioca técnicas para utilizar a expressividade corporal nas telas de cinema.



**Figura 30 – encenação de Norberto Teixeira**

O casal de protagonistas, Heloísa Correia e Lúcio Novaes, foram interpretados por Guiomar Teixeira e Euclides Jardim.

A graciosa baiana Guiomar Teixeira foi descoberta e convidada para o filme quando integrava o elenco do Conjunto Regional, que se exibia no Teatro Santa Izabel, em 1926, sob a direção do famoso cômico Modesto de Souza. Euclides Jardim, por sua vez, teve sua inclusão na Aurora Filme quando, na qualidade de excelente atleta, integrava a equipe de remadores do Sport Club do Recife. (SOARES, 2006, p. 78-79)



**Figura 31 – Atriz Guiomar Teixeira foi descoberta no teatro**

Mesmo sendo amador, o atleta Euclides Jardim desempenha com firmeza o papel de Lúcio Novaes, o que denota qualidade no contexto de *A Filha do Advogado*.

Luiz Marques e Walderez de Souza interpretaram o casal Bergamini, pais de Antonieta e sogros do vilão Helvécio Aragão. Luiz Marques era guarda da Casa de Detenção e pianista de um cabaré, enquanto Walderez de Souza era proprietária de uma pensão familiar. (SOARES, 2006, p. 67)



**Figura 32 - Walderez de Souza reprimindo Luiz Marques na cena do julgamento**

Coube a Ferreira Castro o papel do criado Gerônimo. Cúmplice do crime, o negro Gerônimo atua com tal expressividade corporal que corroborou para a seguinte interpretação do pesquisador Arthur Autran.

Chama a atenção a atuação de Ferreira Castro, a nosso ver, a mais exagerada dentre todo o elenco de *A Filha do Advogado*. Tal exagero esgares faciais, gestos e comportamentos têm por função criar uma imagem animalizada do personagem negro. (Autran in FAMECOS, 2001, p. 7).



Figura 33 - o criado Gerônimo constantemente em atividade braçal

### 3.2.6 Locações e letreiros

Os filmes do Ciclo do Recife foram bem recebidos pela elite da sociedade pernambucana da década de 1920, que cederam seus casarões para as filmagens. Além disso, um sítio em Socorro, na época um vilarejo rural em Jaboatão dos Guararapes, Região Metropolitana do Recife, serviu como locação para a primeira residência de Heloísa e D. Lucinda Correia.

A cena final do filme foi rodada num casarão na esquina da Avenida Rosa e Silva com a Rua Amélia, endereço nobre da capital pernambucana. “O casarão pertencia ao Dr. Eduardo Wanderley. [...] Outras cenas do filme foram feitas em várias dependências do prédio citado”. (SOARES, 2006, p. 78)

A *Filha do Advogado* teve uma cena de *cabaré* rodada no Clube Pernambucano, que funcionava normalmente como uma casa de espetáculos de cantos e danças. “O Clube Pernambucano, famoso night-club onde a mocidade do Recife se derramava em orgias e suas conseqüentes batidas policiais, retratava em toda sua plenitude aquilo que um novelista poderia dizer sobre um ambiente onde os adeptos do pecado encontram as razões de suas vidas”. (SOARES, 2006, p. 48)

Outra qualidade inerente na escolha das locações foram os planos gerais do Centro do Recife usados na abertura do filme.

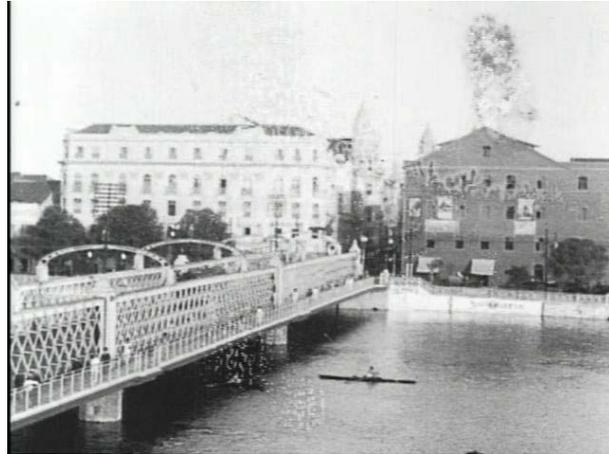


Figura 34 - Ponte de Ferro liga Rua Nova á Rua Imperatriz

No que concerne aos letreiros, a sequência inicial de *A Filha do Advogado* fez-se valer de 12 letreiros, e usou o texto como elemento constitutivo essencial em nove deles. Em dois, há o recurso da utilização de uma espécie de logotipo do filme (figura abaixo). No último, há um texto que dá início à narração fílmica.



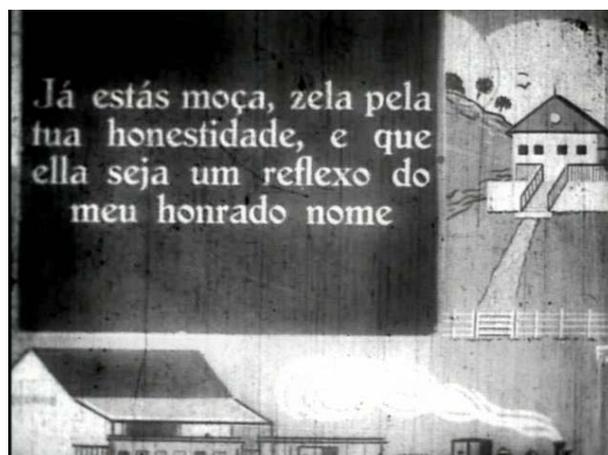
Figura 35 - símbolo da justiça no letreiro do filme

Os letreiros dos filmes do cinema mudo eram desenhados por desenhistas. O décimo letreiro de *A Filha do Advogado* revela o autor dos mesmos. “Letreiros com vinhetas desenhadas por Fausto Silvério Monteiro, (Fininho).”

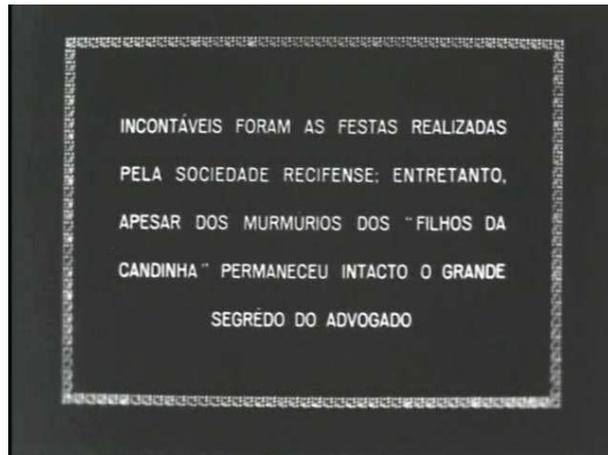
Esses letreiros auxiliaram o diretor a separar os filmes em capítulos. O principal (i) deles, mostrado durante todo o filme, tinha apenas uma espécie de caneta tinteiro, além do logotipo da Aurora-Filme.



Outra sequência do filme, na visita do Dr. Paulo Aragão à residência da filha no vilarejo do Socorro, o letreiro destacava um Plano Geral Aberto da casa da fazenda, no canto superior direito da tela e um Plano Geral Fechado, na parte inferior (ii). O mesmo letreiro foi repetido quando Lúcio Novaes visitou a localidade.



Uma falha recorrente na utilização dos letreiros são os *inserts* (iii) sem a criação artística do desenhista, que devem ter sido colocados na montagem final do filme.



No total, além dos letreiros que foram incluídos sem criação artística, *A Filha do Advogado* recorreu a cinco modelos diferentes. Em seguida, são apresentados os três modelos restantes: (iv) para a cena do cabaré, (v) criado para ilustrar Heloísa enquanto estava presa e o da cena do julgamento de Heloísa correia (vi).



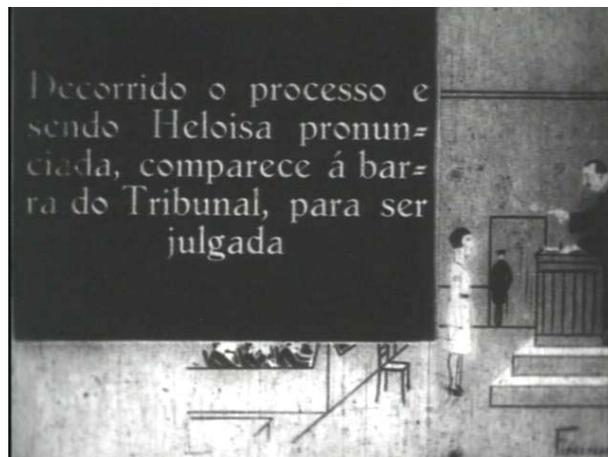


Figura 36 - letreiros ilustravam seqüências importantes do filme

### 3.2.7 Distribuição e apoio da sociedade

Após o encerramento do surto cinematográfico pernambucano da década de 1920, Jota Soares reclamou a falta de apoio dos governantes, de partes da mídia e, essencialmente, da cadeia exibidora de filmes. (SOARES, 1980, p. 109) Mas é necessário levar em conta que já estava aos 74 anos.

A rigor, o Ciclo foi muito prestigiado pela alta sociedade pernambucana.

Uma pesquisa cuidadosa entre os principais financiadores diretos ou indiretos do Ciclo do Recife inclui, entre outros, o joalheiro Samuel Bortnik (patrão do então ourives Edson Chagas), os ricos Barreto Costa, Amelinha Brito, Domingos Magalhães, Álvaro Oliveira, Guedes Ferreira, Pereira da Silva e Eduardo Wanderley (que emprestaram palacetes ou hotéis para as filmagens), Antônio Albuquerque Campos (que aplicou cinco contos de réis em Retribuição), Maciel (farmacêutico que bancou sozinho *Um Ato de Humanidade*), Luís de Farias (dono do Jornal do Recife), os

exibidores João Fonseca, do Cine Espinheirense, Luís Álvaro Ferreira Leite, do Cine São José, Miguel Russo, do Cine Central, Joaquim Matos, do Cine Royal (todos favoreceram os produtores do Ciclo do Recife num momento em que a exibição ainda tinha um caráter descentralizado no Brasil). (CUNHA FILHO, 2010, p. 136-137)

Mesmo com todo esse apoio, parte da sociedade burguesa parecia indiferente ao Ciclo, fato comum a qualquer novidade estética ou mesmo ao controvertido termo *movimento*.

Em 26 de maio de 1963, na vigésima terceira crônica da série Relembrando o Cinema Pernambuco, Jota Soares enalteceu nomes de profissionais do jornalismo pernambucano que contribuíram com a produção do ciclo.

Dedico este meu comentário de hoje aos gráficos, relembrando o titanismo dos continuadores de Gutenberg, quando, irmanados, escreveram também sua grande página para a história do Cinema Pernambucano, nas pessoas de Chagas Ribeiro, Lourenço Cisneiros, Horácio de Carvalho, Antonio Marrocos, Domingos Gusmão, todos do batente dos nossos periódicos da época. (SOARES, 2006, p. 50)

A cidade vivia uma fase de efervescência cultural.

Na década de vinte (N. E. 1920), continuam os espetáculos teatrais com uma frequência considerável, com destaque para o ano de 1924 quando estiveram no Recife, entre outros, a Companhia Velasco, Brandão e Celestino e a Companhia de Lea Candini, com suas operetas bem representadas. No ano de 1926, justamente no dia 2 de fevereiro, acontece a primeira audição da opereta Berenice, regida pelo seu autor, o pernambucano Valdemar de Oliveira. (REZENDE, 1997, p. 76)

Por dia, entre 1923 e 1926, as salas de cinema da capital pernambucana projetavam diversas produções. O Cine Royal, por exemplo, considerado o maior exibidor das películas do Ciclo do Recife, além da sala principal, exibia filmes no Salão *Chrysantemos*. E cada um desses espaços chegava a exhibir dois filmes distintos num único dia. Havia ainda o Moderno, Helvética, Parque, Polytheama, Ideal, Guanabara, Paz, Odeon, Tejipió, Espinheirense, São José, entre outros.

O cinema exercia um fascínio especial, atraía grandes públicos para a época. Cerca de 4632 (sic) espectadores assistiram a Tosca no Cine Pathé. Fitas francesas, italianas, dinamarquesas empolgaram as pessoas. Sucessos realmente inesquecíveis como Os Miseráveis, Cleópatra,

Germinal, Quo Vadis, Garoto de Paris. Artistas que provocaram a maior admiração dos seus fãs como Lídia Boreli, Asta Nielsen, Max Linder, Gustavo Serena, Deed... (REZENDE, 1997, p. 77)

### 3.2.8 Possíveis inspirações de outras cadeias produtoras

Numa cidade pobre, provinciana, patriarcalista Jota Soares construiu um filme onde se percebe a utilização de técnicas cinematográficas como o tratamento alternado do tempo, a utilização de planos e contraplanos diversos, uma técnica fotográfica que, mesmo amadora, apropriou-se, como diria Baxandall, do cinema produzido em países desenvolvidos, como Itália, Suécia e, essencialmente, Estados Unidos.

Os filmes do Ciclo do Recife tinham estruturas narrativas similares a dos filmes americanos, mas essas tentaram se adaptar às peculiaridades regionais. O ciclo é, na verdade, o exemplo de como os valores culturais estrangeiros podem ser absorvidos e retrabalhados pela cultura local, dentro das necessidades de manutenção e transformação cultural que lhe caiba. (DUARTE, 2009, p.135)

Ainda considerando aspectos da técnica cinematográfica, um dos diretores suecos citados por Jota Soares no Relembrando o Cinema Pernambucano na crônica “Efêmeros, porém proveitosos ensaios” de 14 de julho de 1963 é o sueco Victor Sjöström.

Realmente fecundo tem sido o cinema sueco, graças aos gigantes Victor Sjöström e Mauritz Stiller, desde os remotos dias do cinema mudo, destacando-se a grande época de após guerra, 1918, quando os escandinavos viveram os seus maiores dias em relação ao cinema. [...] Eles foram responsáveis pela criação de várias escolas dramáticas na Suécia, destacando-se a Escola Dramática do Teatro Nacional de Estocolmo, onde estudaram e estudam quase todas as estrelas que dali partem para as grandezas da tela, após rigorosa seleção. [...] Ensaiar sempre foi o grande lema do cinema sueco. (SOARES, 2006, p. 57-58)

De fato, Jota Soares conhecia a história do cinema na década de 1960. Entretanto, a analogia forçada ao Ciclo do Recife é explicitada na mesma crônica.

Os pioneiros do Cinema Pernambucano nunca dispuseram de escolas, nunca encontraram caminho certo à perfeição, a frente de mestres

consagrados. Mas ensaiavam, mesmo sem premeditados propósitos, armavam cenas isoladas, imaginárias, bastando que lhes aparecessem às mãos uma chapa virgem. Entre eles mesmos se realizavam seus rudimentares ângulos e buscavam a melhor maneira de acertar, tinham paixão pelo que defendiam e concluíam por tornar digno de respeito o que hoje apresentamos. (SOARES, 2006, p. 58)

*Victor Sjöström* protagonizou e dirigiu o clássico *A Carruagem Fantasma*, onde “se fez passar por mendigo e viveu um tempo com os moradores de bairros miseráveis de Estocolmo, preparando-se para viver o personagem central”.<sup>7</sup>

Montado sobre uma tragédia, o filme ressentia-se da predominância e objetivo de narrar uma história de começo, meios (mais do que meio) e fim, pois já em 1921, fez uso de retrospectos dentro de retrospectos, quebrando a ordem cronológica das cenas. Do ponto de vista técnico, *A Carruagem Fantasma* é um primor por utilizar a sobreposição de imagens na montagem dos personagens e da própria carruagem. (BILHARINHO, 2003, p 179-180)



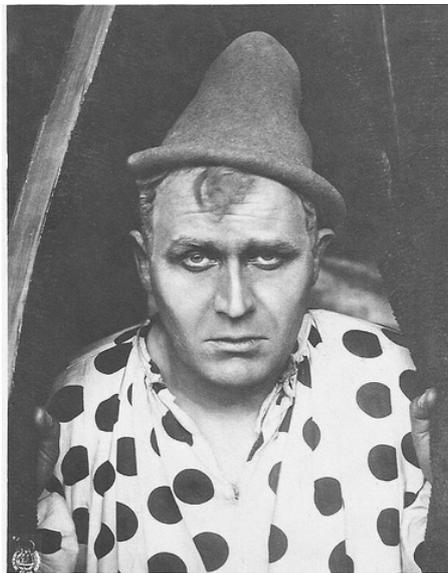
**Figura 37 – Cena onde o espírito do protagonista sai do corpo para encarar a morte**

**Fonte <http://www.torerenberg.no/sider/anbefalinger.html>**

<sup>7</sup> Biography for Victor Sjöström. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0803705/bio> Acesso em 12 de outubro de 2010.

*Valdemar Einar Psilander* foi o ator que popularizou a Nordisk Film, empresa surgida em Copenhague em 1906, que continua em plena atividade e orgulha-se de possuir o “o estúdio de cinema mais antigo do mundo”.<sup>8</sup>

*Psilander* protagonizou filmes que se tornaram referência para a história do cinema dinamarquês, como *The Evangelist's Life* (1915), *The Great Circus Catastrophe* (1912) e *The Clown* (1917).<sup>9</sup>



**Figura 38 – Valdemar Psilander interpretando o Clown**

**Fonte: <http://filmstarpostcards.blogspot.com/>**

*Max Linder* era o pseudônimo usado pelo francês *Gabriel Leuvielle*. Considerado uma importante fonte de inspiração para Charles Chaplin, que o estudou cuidadosamente. Sua comicidade partia das elegantes roupas que utilizava e do uso que fazia delas, inclusive os inseparáveis chapéus.

---

<sup>8</sup> Confessions of a tour guide in Nordisk Film. Fonte: <http://www.nordiskfilm.com/corporate/visit-nordisk-film-in-valby/confessions-of-a-tour-guide-in-nordisk-film/> Acesso em 15 de outubro de 2010.

<sup>9</sup> Valdemar Psilander. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Valdemar\\_Psilander](http://en.wikipedia.org/wiki/Valdemar_Psilander) Acesso em 15 de outubro de 2010.

Depois de desenvolver e estudar diferentes personagens, Linder encontrou seu “alter-ego cinematográfico” no personagem Max, um homem urbano, de chapéu e terno elegantes que constantemente se dava mal por ser um típico *bon vivant* e correr atrás de belas garotas. Com a criação de um personagem fixo, Max Linder se tornou uma figura cômica, ou melhor, a primeira figura reconhecível ao público da história do cinema.<sup>10</sup>



**Figura 39 - Chaplin e Max Linder**

**Fonte: <http://bioscopic.wordpress.com/2007/12/>**

A inspiração de Max Linder segundo os Padrões de Intenção de Baxandall em *A Filha do Advogado* é evidenciada pelo figurino utilizado por Helvécio Aragão, um personagem que sempre veste ternos sofisticados, utiliza chapéu do tipo Randal em grande parte do filme, como na cena em que tenta conquistar Heloisa ao levá-la para casa num Ford 1924. Além disso, a personagem Helvécio Aragão era um *bon vivant* que vivia correndo atrás de belas garotas. Por isso, pode-se afirmar que Jota Soares apropriou-se do que era realizado em outros países para a composição das personagens do filme pernambucano.

---

<sup>10</sup> Max Linder. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Max\\_Linder](http://pt.wikipedia.org/wiki/Max_Linder) Acesso em 15 de outubro de 2010.



**Figura 40 - Terno clássico e chapéu para seduzir a melindrosa mocinha**

Do ponto de vista temático, há relações entre *A Filha do Advogado* e a formação do imaginário criativo de Jota Soares, revelada tanto na série de crônicas *Relembrando o Cinema Pernambucano* quanto na entrevista concedida à historiadora Joselice Jucá, em 1980.

Dentre os filmes que Jota Soares afirma ter assistido no Cinema Guarany em Propriá, destaca-se *A Filha do Faroleiro*, cujo título é semelhante ao que seria utilizado em *A Filha do Advogado*.

*The Lighthouse Keeper's Son* (1915) foi dirigido por Tom Chatterton (1881–1952). *A Filha do Faroleiro* teve em seu elenco *Betty Burbridge*, *Joseph J. Dowling*, *Jack Nelson*, *Jerome Storm* e *Ethel Ullman*. Tratava-se um drama em curta-metragem (2 rolos de 300 metros), filmado em 35 mm.<sup>11</sup>

Segundo o Diário de Pernambuco de 27 de julho de 1916, *A Filha do Faroleiro* foi exibido no Cine *Polytheama*, em Recife.

Outra película que marcou a infância de Jota em Propriá foi *Paixão de Cigano*. O título original do filme é *The Love of a Gypsy Girl*, realizado em 1911, pela

<sup>11</sup> *The Lighthouse Keeper's Son* (1915) - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0489201/> Acesso em 10 de outubro de 2010.

produtora *Nordisk*, da Dinamarca. É um curta-metragem de apenas um rolo de 300 metros em 35 mm.<sup>12</sup>

Também compuseram o imaginário de Soares na infância os italianos *Alberto Capozzi*, *Pina Menichelli*, *Francesca Bertini*, *Lyda Borelli*, *Lidia Quaranta* e *Emilio Ghione*.

Percebe-se nessa análise que o cinema europeu foi principal o marco de inspiração na infância, pois houve a predominância do cinema italiano, dinamarquês e francês. Uma importante associação a *Robinet* é a paixão que Jota Soares nutriu pelo boxe.

Em *Robinet boxeur* (1913), há uma comicidade exagerada. O filme inicia com uma luta entre dois boxeadores. O vencedor, por nocaute, agride o juiz do embate. Em seguida, o personagem cômico *Robinet* sobe no ringue para ridicularizar o lutador agressivo. As cenas posteriores ilustram o que seria o treinamento de *Robinet* para se tornar um boxeador. O personagem agride todos em sua volta, despedaçando paredes e quadros. Sai para a rua e continua a agredir pedestres, chegando a *explodir* um vendedor de artesanatos dando-lhe um soco. Dá outro murro, dessa vez, contra um bonde que vem em sua direção. Num simples corte seco, o bonde toma o sentido contrário. O final é feliz. Robinet exhibe-se para a câmera, mostrando a musculatura adquirida com o “treinamento”.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> The Love of a Gypsy Girl (1911) - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt1198599/> Acesso em 9 de outubro de 2010.

<sup>13</sup> YouTube - Robinet - Robinet boxeur (1913) Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=Y2-L5avoTZQ> Acesso em 12 de outubro de 2010.



**Figura 41 – Cena final de Robinet boxeur (1913)**

**Fonte: Circo Méliès: Robinet.**

Uma atriz e diretora citada na série de crônicas é a estadunidense Grace Cunard (1893–1967), que atuou em 172 filmes, a partir de 1910. No início da carreira, fez uma duradoura parceria com o ator e diretor *Francis Ford*.<sup>14</sup>

Para a análise de *A Filha de Advogado* utilizando os Padrões de Intenção de Baxandall, destaca-se o *western A Daughter of the Law* (1921), dirigido e estrelado por *Grace Cunard*, que numa tradução simples seria chamado de *A Filha da Lei*. Lançado em 6 de fevereiro de 1921, nos Estados Unidos, foi filmado em 2 rolos de negativos de 35 mm.<sup>15</sup>

Essa película de *Cunard* remete ao homônimo *A Daughter of the Law* (também de 1921), dirigido por *Jack Conway*, filmado em cinco rolos de 35 milímetros. O elenco de *A Filha da Lei* foi composto por *Carmel Myers* (interpretando *Nora Hayes*), *Charles Arling* (Detetive *Hayes*), *Fred Kohler* (*George Stacey*), *Jack*

<sup>14</sup> Grace Cunard - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0192062/> Acesso em 29 de setembro de 2010.

<sup>15</sup> *A Daughter of the Law* (II) (1921) - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0310980/> Acesso em 29 de setembro de 2010.

*O'Brien (Jim Garth), Jack Walters (Slim Dolan), Dick La Reno (Pata Marlowe) e Joe Bennett (Eddie Hayes).*

O enredo do filme é melodramático. *Nora*, a filha do inspetor *Hayes*, tenta recuperar o irmão errante *Eddie* da gangue de *George Stacey* e avisá-lo de uma perseguição iminente da polícia. *Nora* é interceptada e presa, no entanto, *Eddie* é forçado a trabalhar com a gang. *Nora Hayes* escapa e avisa o pai da situação do irmão *Eddie*. O detetive-chefe *Jim Garth*, apaixonado pela mocinha, rodeia o grupo com seus homens e, na batalha, *Eddie Hayes* é morto por *George Stacey*. O vilão e os capangas são condenados no testemunho de *Nora*, mas escapam e a sequestram, ameaçando cegá-la. *Nora* barganha pela própria vida, enquanto *Garth* captura a gangue. Os bandidos são levados em custódia e, no final, *Garth* e *Nora* permanecem unidos e felizes.<sup>16</sup>

Boa parte dos pesquisadores do cinema pernambucano afirma que as produções do Ciclo do Recife foram “influenciadas” pelo cinema norte-americano. Do ponto de vista estético e de enredo, a incidência do padrão hollywoodiano é atestada. Por outro lado, se analisarmos sob a ótica dos Padrões de Intenção de Michael Baxandall há de se levar em consideração o contexto histórico e social, além dos padrões de cultura dos realizadores da obra.

Do ponto de vista histórico, a elite pernambucana na década de 1920 procurava se espelhar em mais em Paris do que qualquer outra cidade cosmopolita do mundo (CUNHA FILHO, 2010). Além disso, o acesso a escolas de cinema distintas da norte-americana naquela época era mais abrangente do que em épocas futuras, como o início do século XXI.

---

<sup>16</sup> The American Film Institute catalog of motion pictures: feature films 1921-1930. University of California Press: Los Angeles, 1997. p. 172-173.

## 4 CONCLUSÕES

Dadas as várias funções estilísticas de um filme, como explicar proficuamente as causas e conseqüências históricas de uma tendência de estilo. Quais escolhas o diretor sente-se obrigado a fazer para transformar uma obra literária num filme, permeado por alternativas livres ou que nascem devido às limitações da filmagem.

A organização estilística que detectamos é resultado da seleção que os diretores fizeram entre as alternativas disponíveis. Tais escolhas podem ter sido planejadas antes de filmar, podem ter emergido espontaneamente durante a filmagem ou se imposto na pós-produção. [...] Dessa perspectiva, *para explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme temos de examinar as circunstâncias que influenciaram mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais*. Fatores mais “distantes”, tais como fortes pressões culturais ou demandas políticas, podem manifestar-se somente através dessas circunstâncias próximas, nas atividades dos agentes históricos que criam um filme. O espírito do tempo não liga a câmera. (BORDWELL, 2008, p. 69)

Qualitativamente, *A Filha do Advogado*, assim como os demais filmes do Ciclo do Recife, não deve ser comparado com os melhores filmes dos grandes centros da época.

Os estudos se habituaram a chamar *A Filha do Advogado* de “clássico”, quase sempre com o complemento “do cinema pernambucano”. Não há, entretanto, qualquer possibilidade de comparação qualitativa entre *A Filha do Advogado* e, para citar apenas esses, *Battling Butler*, de Buster Keaton, *La Bohème*, de King Vidor, *Fausto*, de Murnau, ou *A Mãe*, de Pudovkin – todos lançados no mesmo ano de 1926. (CUNHA FILHO, 2010, p. 102-103)

Por outro lado, a produção pernambucana estava na média do cinema produzido nas periferias do capitalismo.

No entanto, o melodrama do Recife é um exercício impressionante para o contexto em que foi realizado, embora contenha elementos retóricos e dramáticos acanhados e heterogêneos. [...] o Ciclo do Recife foi amplamente melodramático. *A Filha do Advogado* se apresenta como o seu projeto mais ambicioso, por isso representativo de um conjunto de filmes que lhe são inferiores. (CUNHA FILHO, 2010, p. 103)

Os percalços financeiros dificultaram a realização das produções do cinema pernambucano entre 1923 a 1931. Mesmo em situação adversa e amadora, os produtores de *A Filha do Advogado* realizaram um filme eficiente para os padrões da época. “Com todos os problemas políticos e econômicos o filme (N. do E. *A Filha do Advogado*) consegue ser tecnicamente e emocionalmente o melhor trabalho feito por aquele grupo”. (DUARTE, 2009, p. 120)

Os donos da Aurora Filme João Pedrosa da Fonseca e Edson Chagas encomendaram o encargo principal da obra a Jota Soares: fazer um filme silencioso.

Esse encargo possui subdivisões como: ter sido baseado no roteiro de Ary Severo, que, por sua vez, adaptou a estória do livro homônimo do poeta Costa Monteiro. Utilizando a estrutura da Aurora Filme. Contextualizado no Ciclo do Recife.

Entretanto, as diretrizes, ou seja, os termos mais específicos do problema foram analisadas sob a perspectiva de que juntos, encargo e diretrizes, parecem constituir um problema para o qual a obra de arte seria a solução. (BAXANDALL, 2006, p. 77)

Baxandall explica de forma pragmática os enunciados do Encargo Geral e da Diretriz. Para tal, recorre à análise da Ponte do Rio Forth, de Benjamin Baker.

Nossa tarefa nada mais é que organizar as relações entre uma série de circunstâncias heterogêneas e uma forma complexa no processo de concepção de um projeto. Vamos começar fragmentando o encargo geral e sucinto de Baker – “Fazer uma ponte!” – em diretrizes específicas para o seu trabalho. [...] O que doravante passarei a designar de Diretriz compõe-se das condições locais relacionadas com um caso específico. (BAXANDALL, 2006, p. 66)

Jota Soares construiu *A Filha do Advogado* inserido num contexto histórico, cultural, econômico, com uma história de vida melodramática desde o nascimento. Marcada por rupturas familiares, como a ausência do irmão Heleno e a saída de Propriá. A vida do diretor de uma forma ou de outra reflete na obra fílmica. *A Filha do Advogado* tem características comuns com a vida do diretor da película.

Os fatores que compuseram a Diretriz ou a seleção de recursos comumente empregados para responder os problemas específicos da obra artística para a construção de *A Filha do Advogado* serão listados a seguir.

O enredo é essencialmente melodramático e a melancolia na construção das personagens é constante durante todo o filme. Dentro do contexto do melodrama, percebe-se a interpretação exagerada dos atores, característica do gênero.



A fotografia foi inspirada no cinema clássico norte-americano com predomínio de planos médios e gerais. Não há nenhuma grande inovação técnica no filme devido tanto à escassez técnica dos equipamentos quanto ao próprio repertório dos integrantes do Ciclo do Recife. Notadamente, houve um esforço em levar às telas dos cinemas pernambucanos um paralelo ao que se produzia na cadeia produtora predominante da época.



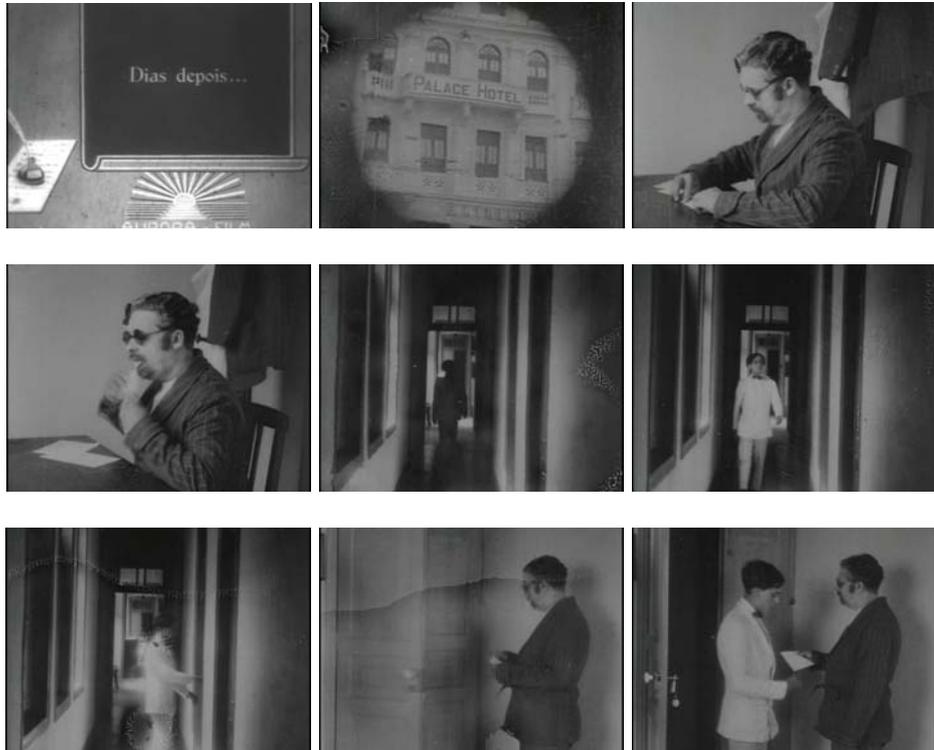
Apesar da precariedade dos recursos técnicos e aparelhos obsoletos, alguns elementos visuais do filme de Jota Soares buscam mostrar um olhar diferenciado, com planos esteticamente produzidos visando possibilitar um entendimento visual no espectador.



A linearidade de *A Filha do Advogado* foi alternada, pois recorrentemente Jota Soares e o diretor de imagens Edson Chagas utilizaram o recurso da analepse ou flash-back. O depoimento de Gerônimo no tribunal do julgamento é o momento do filme no qual a analepse predomina.



Apesar de apresentar uma montagem tecnicamente precária, o ritmo de *A Filha do Advogado* é eficaz para os padrões da cinematografia brasileira da década de 1920.



O amadorismo também é uma das diretrizes de *A Filha do Advogado*. Os técnicos que produziram os filmes do Ciclo do Recife eram essencialmente amadores e o corpo artístico também contou com a colaboração de atores do teatro, músicos de orquestras locais e até do presidente do Bloco das Flores, que nos dias atuais ainda participa efetivamente do carnaval pernambucano.



Os letreiros foram produzidos especificamente para *A Filha do Advogado* e fazem parte da narrativa fílmica. Os desenhos que compõem os letreiros pontuam e ilustram o tempo fílmico, com imagens da casa no interior na qual viviam Heloísa Correia e a mãe, uma caneta tinteiro, a prisão de Heloísa, o julgamento final do filme, entre outras.



Do ponto de vista moral, uma diretriz marcante em *A Filha do Advogado* é o amor paterno de um pai constantemente preocupado com o futuro dos filhos, que não mede esforços para, de alguma forma, contribuir para o final feliz, característica do enredo melodramático.

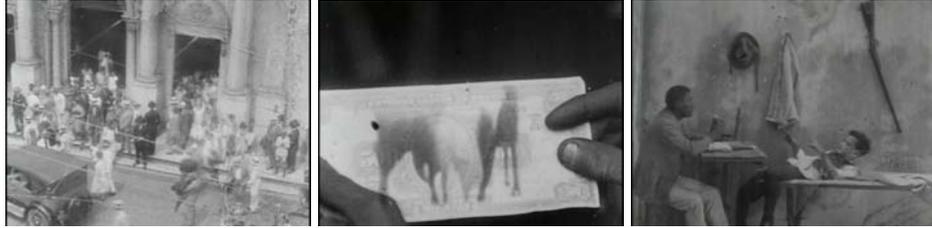


Maniqueísmo, luta entre o bem e o mal, entre a mocinha e o vilão, no qual as virtudes do bem sempre vencem. Outra característica do gênero melodramático é uma diretriz do filme pernambucano. Esse dilema moral tem como ápice a cena do assassinato no qual, mesmo sem saber que era sua irmã, Helvécio tenta estuprar Heloísa e ela relembra os conselhos do pai e atira na cabeça do vilão, matando-o.



Outra importante diretriz do filme é a religiosidade. Enquanto o criado Gerôncio era místico, tendo visões fantasmagóricas, a mocinha do filme era católica,

inclusive tendo saído da missa dominical da Matriz da Boa Vista, no Centro do Recife, pouco antes de cometer o crime no qual assassinaria o próprio irmão.



Ainda no que concerne às questões morais, o criado Gerônimo é um exemplo do racismo do Brasil num período pós-escravocrata, no qual o criado negro, místico, sempre atua em trabalhos braçais, é covarde e traidor, tendo medo de dizer a verdade logo após o crime e recuando durante o julgamento, além de ter se deixado subornar por Helvécio Aragão, traíndo a confiança das patroas.



Triunfo da família e final feliz. Os valores morais da família foram exaltados, algo ratificado na cena final do filme, quando Heloísa Correia e Lúcio Novaes brincam com a filha do casal.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMENGUAL, Barthélemy. Chaves do cinema. Trad. Joel Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, 172p.

AMARAL, Tatiana Araujo. Ciclo do Recife: mito, história estética. Belo Horizonte, 2003. 120 folhas. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais. Artes Visuais.

ARAÚJO, Vicente de Paulo. A Bela Época do cinema brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Jurando vingar: anotações sobre a cópia em nitrato. Revista Universitária do Audiovisual. Disponível em <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1103>. Acesso em 11 de setembro de 2009. Postado em 15/11/2008

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O Cinema Silencioso pernambucano e suas histórias. Mnemocine - memória e imagem. Disponível em [http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=85:o-cinema-silencioso-pernambucano-e-suas-historias&catid=42:historia-no-cinema-historia-do-cinema&Itemid=67](http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=85:o-cinema-silencioso-pernambucano-e-suas-historias&catid=42:historia-no-cinema-historia-do-cinema&Itemid=67) Acesso em 23 de novembro de 2009.

AUMONT, Jacques. A estética do filme. 3.ed. Campinas: Papirus, 2005. 310 p.

BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 213p.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. Caçadores de imagens: cinema e memória em Pernambuco. São Paulo, 2002. 299 folhas. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo. Comunicações e Artes.

BERNADET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1995, 203p.

BERNARDET, Lucilla Ribeiro. O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem. São Paulo: mimeo, 1970.

BILHARINHO, Guido. Clássicos do cinema mudo. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003. 296 p.

BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema. Campinas, SP: Papirus, 2008, 352p.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). Relembrando o cinema pernambucano – Dos Arquivos de Jota Soares. Recife, Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2006.

\_\_\_\_\_. A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010. 241 p.: Il., fotos.

\_\_\_\_\_. A representação visual da memória: imagens e melancolia na cidade periférica. In: PRYTHON, Ângela. (Orga.). Imagens da cidade. Porto Alegre: Sulinas, 2006. p. 219-234.

DANTAS, Leonardo. Carnaval do Recife. Prefácio de José Ramos Tinhorão. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. 410 p., Il., fotos.

DUARTE, Eduardo. Sob a luz do projetor imaginário. 2ª Ed. Revisada - Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009. 190 p.

\_\_\_\_\_. A estética do Ciclo do Recife. Recife: Editora Universitária/UFPE, 1995.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Pernambucano: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000, p. 18.

FURTADO, Marcelo Pais Tabachi. Espectros e silhuetas em uma cidade: Imagens da mulher no cinema brasileiro. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HUPPES, Ivete. Melodrama: o gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 161 p.

MACHADO, Arlindo. "Cinema e virtualidade". In: XAVIER, Ismail,(org.). O cinema no século. Rio de Janeiro: Imago, 1996, 384 p.

MARCONI, Celso. Cinema: uma panorâmica. Recife: ASA Pernambuco, 1986, 79 p.

MELO, Marcelo Henrique Costa de. Relembrando o Cinema Pernambucano: o Ciclo do Recife por Jota Soares. Em Anais do VIII Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UFPE. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000, p. 412.

MONTEIRO, José Carlos. História visual do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996, 216 p.

OROZ, Silvia. Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina. 2.ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999. 238 p.

REZENDE, Antônio Paulo. (Des) Encantos modernos – Histórias da cidade do Recife na década de vinte. Recife, Fundarpe, 1997.

SILVA, Oswaldo Pereira da. Histórias do Pina. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008. 54 p.:II

SOUZA BARROS. A Década de 20 em Pernambuco. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Acadêmica, 1972.

SPENCER. Fernando. Hartmann. Ciclo do Recife - 60 anos. Recife: Massangana, 1993.

TARKOVSKI, Andreaei Arsensevich. Esculpir o tempo. 2ª Ed - São Paulo, Martins Fontes, 1998, 306 p.

TEIXEIRA, Erasmo Rodrigues. Compêndio sobre a História de Propriá.  
<http://www.propria.se.gov.br/> Acessado em 27 de setembro de 2010.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. 4. ed. Campinas (SP): Papyrus, 2006. 152p.

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

THOMASSEAU, Jean-Marie. Melodrama. São Paulo: Perspectiva. 2005, 303 p.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 381 p.

\_\_\_\_\_. O discurso cinematográfico: opacidade e transparência. 4ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

### ÁLBUNS

CASTRO, Djalma de. Álbum Fotográfico de Propriá. Disponível em <http://picasaweb.google.com/DjalmadeCastro/AlbumFotograficoDePropriaSE#>. Acessado em 20 de setembro de 2010.

SOARES, Jota. Histórias da minha História. Álbum de recortes e anotações. Arquivo Jota Soares. Recife: CEHIBRA, Fundação Joaquim Nabuco, [entre 195- e 198-].

### CATÁLOGO

The American Film Institute catalog of motion pictures: feature films 1921-1930. University of California Press: Los Angeles, 1997, p. 172-173.

### SITES

A Carruagem Fantasma (1921) - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0012364/> Acesso em 9 de setembro de 2010.

A Daughter of the Law (II) (1921) - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0310980/> Acesso em 29 de setembro de 2010.

Alberto Capozzi - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0135421/> Acesso em 27 de setembro de 2010.

Academia de História Militar Terrestre do Brasil. Medalhas Condecorativas em Tempos de Paz. Disponível em <http://www.ahimtb.org.br/medcpaz.htm> Acessado em 1 de outubro de 2010.

Biography for Victor Sjöström. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0803705/bio> Acesso em 12 de outubro de 2010.

Circo Méliès: Robinet. Fonte: <http://www.circomelies.com/2010/01/robinet.html> Acesso em 29 de setembro de 2010.

Confessions of a tour guide in Nordisk Film. Fonte: <http://www.nordiskfilm.com/corporate/visit-nordisk-film-in-valby/confessions-of-a-tour-guide-in-nordisk-film/> Acesso em 15 de outubro de 2010.

Ebba Thomsen - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0860895/> Acesso em 9 de setembro de 2010.

Emilio Ghione - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0315780/> Acesso em 10 de setembro de 2010.

European Film Star Postcards. Fonte: <http://filmstarpostcards.blogspot.com/> Acesso em 10 de outubro de 2010.

Evangeliamandens liv (1915) – IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0127544/> Acesso em 30 de setembro de 2010.

Francesca Bertini - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0078116/> Acesso em 10 de setembro de 2010.

Grace Cunard - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0192062/> Acesso em 29 de setembro de 2010.

Grace Cunard - Wikipedia. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Grace\\_Cunard](http://en.wikipedia.org/wiki/Grace_Cunard) Acesso em 2 de outubro de 2010.

Jack Conway (filmmaker) - Wikipedia. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Jack\\_Conway\\_\(filmmaker\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Conway_(filmmaker)) Acesso em 2 de outubro de 2010.

John Ford - Wikipedia. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/John\\_Ford](http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Ford) Acesso em 2 de outubro de 2010.

Lidia Quaranta - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0702894/> Acesso em 10 de setembro de 2010.

Lyda Borelli - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0096330/> Acesso em 10 de setembro de 2010.

Marcel Perez - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0264683/> Acesso em 29 de setembro de 2010.

Max Linder - Wikipedia. Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Max\\_Linder](http://pt.wikipedia.org/wiki/Max_Linder) Acesso em 3 de outubro de 2010.

Max Linder - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0511729/> Acesso em 29 de setembro de 2010.

Memória do Cinema. Autor: Ary Bezerra Leite. Fonte: <http://www.memoriadocinema.com.br/1920a1929.html> Acesso em 13 de setembro de 2010.

Pina Menichelli - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0579618/> Acesso em 28 de setembro de 2010.

Robinet contro un rubinetto - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt1640553/> Acesso em 29 de setembro de 2010.

The Brass Bullet (1918) - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0008919/> Acesso em 1 de outubro de 2010.

The Broken Coin (1915) – IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0005005/> Acesso em 1 de outubro de 2010.

The Lighthouse Keeper's Son (1915) - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0489201/> Acesso em 28 de setembro de 2010.

The Love of a Gypsy Girl (1911) - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt1198599/> Acesso em 28 de setembro de 2010.

Valdemar Psilander – IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0699637/> Acesso em 30 de setembro de 2010.

Valdemar Psilander - Wikipedia. Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/Valdemar\\_Psilander](http://en.wikipedia.org/wiki/Valdemar_Psilander) Acesso em 2 de outubro de 2010.

Victor Sjöström - IMDb. Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0803705/> Acesso em 9 de setembro de 2010.

## **AUDIOVISUAL**

SOARES, Jota: depoimento [ago. 1980]. Entrevistadora: Joselice Jucá. Recife: CEHIBRA (Centro de Documentação e Estudos da História Brasileira/Fundação Joaquim Nabuco), 1980.

SPENCER, Fernando. Hartmann: entrevista [jun. 2010]. Entrevistador: Marcelo Melo. Recife: 2010, arquivo MP3.

YouTube - Dansk Filmhistorie - Hævnenes nat / Klovnen (1916-17). Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=jIGmaWOIs04> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Ingmar Bergman on Victor Sjöström's The Phantom Carriage. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=lgHUJM8MwmE> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Part 1 - The Phantom Carriage (1921). Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=PBauRMdbbIk> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Part 2 - The Phantom Carriage (1921) Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=R5DWhArRbx4&NR=1> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Part 3 - The Phantom Carriage (1921) Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=buyxAzYbOHM&feature=related> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Part 4 - The Phantom Carriage (1921) Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=POcntmxyUIY&feature=related> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Part 5 - The Phantom Carriage (1921) Fonte:

<http://www.youtube.com/watch?v=4TtIsIGedJ0> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Part 6 - The Phantom Carriage (1921) Fonte:

<http://www.youtube.com/watch?v=ADARfOJ0mjpg&feature=related> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Part 7 - The Phantom Carriage (1921) Fonte:

<http://www.youtube.com/watch?v=oPqVWiqY3Dk&feature=related> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Part 8 - The Phantom Carriage (1921) Fonte:

<http://www.youtube.com/watch?v=6Z4WzU8v7Zk&feature=related> Acesso em 15 de outubro de 2010.

YouTube - Robinet - Robinet boxeur (1913) Fonte:

<http://www.youtube.com/watch?v=Y2-L5avoTZQ> Acesso em 12 de outubro de 2010.

## APÊNDICE