UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAMPUS AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM DESIGN

WESLEY RUHAN CAVALCANTE SILVA

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO RECIFE DOS ANOS 1920: uma análise do figurino do filme *A Filha do Advogado* (1926)

Caruaru
2023

WESLEY RUHAN CAVALCANTE SILVA

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO RECIFE DOS ANOS 1920: uma análise do figurino do filme *A Filha do Advogado* (1926)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Design do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Design.

Área de concentração: Moda.

Orientador (a): Prof. Dr. Amilcar Almeida Bezerra

Caruaru

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Silva, Wesley Ruhan Cavalcante.
Tradição e Modernidade no Recife dos Anos 1920: uma análise do figurino do filme A Filha do Advogado (1926) / Wesley Ruhan Cavalcante Silva. - Caruaru, 2023.
84p. : il., tab.

Orientador(a): Amilcar Almeida Bezerra
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Design, 2023.
Inclui referências, apêndices.

1. Moda. 2. Cinema. 3. Figurino. 4. Ciclo do Recife. I. Bezerra, Amilcar Almeida. (Orientação). II. Título.

990 CDD (22.ed.)

WESLEY RUHAN CAVALCANTE SILVA

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO RECIFE DOS ANOS 1920: uma análise do figurino do filme *A Filha do Advogado* (1926)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Design do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Design.

Aprovada em: 04/05/2023

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Amilcar Almeida Bezerra (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Marcelo Machado Martins (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

_____

Profa. Dra. Amanda Mansur Custódio Nogueira (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Dedico este trabalho a todos os jovens cinéfilos do Recife que, em meio a todas as dificuldades encontradas, deixaram seus ofícios e foram produzir arte. Vocês estariam orgulhosos com o legado deixado por consequência dessa decisão.

AGRADECIMENTOS

Quando comecei a graduação, eu conseguia imaginar algumas experiências que eu poderia viver, mas não fazia ideia do quão intensas elas seriam. Em meio às viagens diárias, crises e dificuldades, sempre estive rodeado por pessoas que me apoiaram e incentivaram durante todos esses anos intensos e gostaria de agradecer a cada uma delas.

Em primeiro lugar, agradeço às pessoas da minha família que já me ajudaram de alguma forma, principalmente meus pais, Vanda e José, que sempre me forneceram, da maneira que conseguiam, tudo que eu precisava, não só durante a graduação, mas por toda minha vida até aqui.

Agradeço imensamente a uma das pessoas mais especiais que já conheci na vida, que desde o começo não saiu do meu lado nem um minuto sequer, sempre me apoiando e incentivando em literalmente todo acontecimento da minha vida acadêmica e pessoal. Seria tudo completamente diferente e, com certeza, mais triste se eu não tivesse tido você comigo durante essa jornada. Muito obrigado, Ítalo!

Aos meus amigos, Jéssica e Thiago, que desde o ensino médio vem me alimentando com incentivo, apoio e muito amor. Nunca esquecerei dos nossos momentos de conversas profundas, conselhos e fofocas durante todos esses anos de amizade, guardo memórias lindas desses momentos. Muito obrigado!

Agradeço a Breno, minha dupla na faculdade, o melhor amigo que conquistei ainda no primeiro período e não desgrudei desde então. Dividimos momentos de muita alegria e incontáveis surtos (!!!), mas, sem dúvidas, ter você por perto tornou todo esse ciclo mais fácil. Nunca esquecerei das nossas voltas com fofocas pela faculdade. Muito obrigado, por tudo!

Ao meu professor favorito, que me conquistou desde o primeiro dia de aula e que levarei para sempre como inspiração na minha vida. Que me acolheu como monitor, como orientador e amigo. Sempre fiquei e ainda fico encantado com todas as suas falas e atitudes. Professor Marcelo Machado, muito obrigado!

Por fim, ao meu querido orientador, Amilcar Almeida, que também me acolheu como monitor e orientador, que sempre me incentivou mesmo quando eu odiava tudo que escrevia e nunca me pressionou, ao contrário, sempre me tranquilizou e deixou que eu caminhasse no meu ritmo. Muito obrigado!

RESUMO

As produções audiovisuais estão repletas de personagens cuja caracterização é um elemento fundamental para a construção das narrativas. Tal caracterização extrapola a linguagem verbal e produz significados por meio de elementos não verbais, como os planos, movimentos de câmera e o figurino. Este trabalho apresenta uma análise do figurino de duas personagens do filme produzido no Ciclo do Recife, *A Filha do Advogado* (1926), com o intuito de identificar aspectos entre tradição e modernidade que se instauraram no Recife dos anos 1920. Portanto, foi utilizado como método o protocolo de análise de imagens de moda proposto por Bezerra e Miranda (2014), que visa mapear e interpretar as cenas a partir de alguns elementos pré-determinados. Após a etapa de análise, verificou-se de que maneira os figurinos contribuem para a construção da narrativa, mas também o que podem nos dizer como documentos sobre a cultura e a moda no Recife dos anos 1920.

Palavras-chave: Moda; Cinema; Figurino; Ciclo do Recife.

ABSTRACT

Audiovisual productions are full of characters whose characterization is a fundamental element for the construction of narratives. Such characterization extrapolates the verbal language and produces meanings through non-verbal elements, such as shots, camera movements and costumes. This paper presents an analysis of the costumes of two characters from the film produced in the Recife Cycle, *A Filha do Advogado* (1926), in order to identify aspects between tradition and modernity that were established in the Recife of the 1920s. Therefore, it was used as a method the fashion image analysis protocol proposed by Bezerra and Miranda (2014), which aims to map and interpret the scenes from some predetermined elements. After the analysis step, it was verified how the costumes contribute to the construction of the narrative, but also what they can tell us as documents about culture and fashion in Recife of the 1920s.

Keywords: Fashion; Cinema; Costume; Recife Cycle.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Capa do livro *La Garçonne*	19
Figura 2 –	Visual feminino da década de 1920	20
Figura 3 –	Coco Chanel vestindo blazer e misturando estampas nos anos 1920	21
Figura 4 –	Jovens cineastas do Ciclo do Recife	23
Figura 5 –	Fachada do cinema Royal, no Recife, em 1925	24
Figura 6 –	Anúncio de *Aitaré da Praia* no Diário de Pernambuco	28
Figura 7 –	Cartaz divulgado na revista *A Pilheria*	29
Figura 8 –	Cartaz de *A Filha do Advogado* divulgado na Cinearte	30
Figura 9 –	Primeira aparição de Heloísa	44
Figura 10 –	Dona Lucinda, Dr. Paulo e Heloísa	45
Figura 11 –	Heloísa e seu olhar crédulo	47
Figura 12 –	Novo visual de Heloísa	48
Figura 13 –	Plano que destaca a aparência e olhar de Heloísa	49
Figura 14 –	Louise Brooks, por volta de 1925	51
Figura 15 –	Comparação entre as personagens/atrizes	52
Figura 16 –	Dona Lucinda e Heloísa na festa de Antonieta	53
Figura 17 –	Helvécio flertando com Heloísa	54
Figura 18 –	Heloísa e sua vizinha, após a missa	57
Figura 19 –	Visual moderno de Heloísa	58
Figura 20 –	Heloísa usando chapéu *cloche*	59
Figura 21 –	Alice Terry e Heloísa	61
Figura 22 –	Antonieta enquanto estuda/trabalha em casa	62
Figura 23 –	Antonieta encontra com seu noivo Helvécio	63
Figura 24 –	Antonieta, Valerie Boothby e Henny Porten	65
Figura 25 –	Evolução do figurino de Heloísa	66
Figura 26 –	Evolução do figurino de Antonieta	67

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Critérios de análise do figurino 40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 12

1.1 OBJETIVOS..... 13

1.1.1 Objetivo Geral..... 13

1.1.2 Objetivos Específicos..... 13

1.2 JUSTIFICATIVA..... 13

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA..... 15

2.1 TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO RECIFE DOS ANOS 1920..... 15

2.2 OS RUIDOSOS *ANNÉES FOLLES* E A MODA GLOBAL NOS ANOS 1920..... 18

2.3 O CICLO DO RECIFE..... 22

2.3.1 As Produções do Ciclo do Recife..... 25

2.3.2 O Som ao Redor..... 32

2.4 A ROUPA DE CINEMA..... 34

2.4.1 O Figurino no Cinema Mudo..... 36

3 METODOLOGIA..... 38

3.1 O PROTOCOLO DE ANÁLISE..... 39

3.1.1 Primeiro Ato – Denotação..... 39

3.1.2 Segundo Ato – Conotação..... 40

3.1.3 Terceiro Ato – Mito..... 41

4 ANÁLISE *A FILHA DO ADVOGADO* (1926) 43

4.1 CENA 1 – HELOÍSA ENTRA EM CENA..... 43

4.1.1 Denotação..... 44

4.1.2 Conotação..... 45

4.1.3 Mito..... 46

4.2 CENA 2 – “CORTEI O CABELO, GOSTARAM?” 47

4.2.1 Denotação..... 48

4.2.2 Conotação..... 49

4.2.3 Mito..... 51

4.3 CENA 3 – APENAS UMA MULHER SOCIÁVEL..... 52

4.3.1 Denotação..... 53

4.3.2 Conotação..... 54

4.3.3 Mito..... 55

4.4 CENA 4 – UM PEQUENO ACIDENTE COTIDIANO..... 56
4.4.1 Denotação..... 56
4.4.2 Conotação..... 58
4.4.3 Mito..... 60
4.5 CENA 5 – UM *LOOK* PARA CADA PERSONALIDADE..... 61
4.5.1 Denotação..... 62
4.5.2 Conotação..... 63
4.5.3 Mito..... 64
5 RESULTADOS E DISCUSSÃO..... 66
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 69
REFERÊNCIAS..... 72
APÊNDICE A – FILMOGRAFIA DO CICLO DO RECIFE..... 76

1 INTRODUÇÃO

De acordo com Garcia e Miranda (2007), um dos principais aspectos da moda é seu poder de comunicação. Logo, as roupas podem ser utilizadas como ferramenta para a criação de sentidos. Nas produções audiovisuais, por exemplo, os figurinos são empregados como forma de narrativa não-verbal.

É aqui que entra em cena o figurinista, com o papel principal de agenciar a imagem dos atores e transformá-los nos personagens da trama, uma vez que essas vestimentas se encontram carregadas de significados, de modo a dialogar com os sentidos da moda vigentes em cada momento histórico.

Esta pesquisa partiu da identificação do desenvolvimento de conteúdos audiovisuais na cidade de Recife – PE nos anos 1920, o que ocasionou em questionamentos acerca dos significados culturais de tradição e modernidade que emergiram naquela época (principalmente no campo da moda) e como eram apresentados nos filmes elaborados durante o chamado Ciclo do Recife, que entre 1923 e 1931 produziu treze longas-metragens, entre eles *A Filha do Advogado* (1926).

A pesquisa se organiza em quatro capítulos principais de fundamentação teórica, neles são apresentados referenciais necessários para um desenvolvimento da pesquisa. No primeiro capítulo, é apresentado o contexto no qual o Recife encontrava-se durante os anos 1920 e, nele, ainda se discute acerca dos conflitos entre tradição e modernidade, enquanto no segundo, é discorrido sobre a moda da época e suas principais características.

Já no terceiro capítulo, o Ciclo do Recife é objeto principal da discussão e ramifica-se em outros dois subcapítulos, com detalhamentos sobre suas produções e o declínio do Ciclo, em decorrência da chegada do som ao cinema. Ele é seguido do quarto e último capítulo, no qual dissertamos a respeito do figurino como ferramenta de linguagem narrativa não verbal.

Em síntese, o objetivo principal desta monografia consiste em identificar os aspectos da tradição e da modernidade do Recife dos anos 1920, a partir da análise dos figurinos do filme *A Filha do Advogado* (1926). Para atingir esse objetivo, foi tido como base o protocolo de análise de imagens de moda desenvolvido por Bezerra e

Miranda (2014), para mapear tais aspectos e interpretar seus significados atrelados aos figurinos presentes no longa-metragem.

Ao atingir todos os objetivos propostos na pesquisa, espera-se contribuir para o avanço do conhecimento científico sobre os temas abordados, além de servir como guia ou inspiração para o desenvolvimento de outros projetos e análises que envolvam a moda, figurino, cinema e/ou o Recife dos anos 1920.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Identificar aspectos da tradição e da modernidade do Recife dos anos 1920, a partir da análise dos figurinos do filme *A Filha do Advogado* (1926).

1.1.2 Objetivos Específicos

a. Apresentar o Ciclo do Recife;
b. Discutir o figurino como ferramenta de narrativa não verbal;
c. Mapear os filmes do Ciclo com destaque para *A Filha do Advogado* (1926);
d. Identificar aspectos da tradição e da modernidade expressas a partir da análise dos figurinos do filme.

1.2 JUSTIFICATIVA

A presente pesquisa é relevante no âmbito social e cultural, visto que seu principal objetivo é a identificação de aspectos da tradição e da modernidade presentes na moda dos anos 1920 da cidade do Recife – PE, como também a análise da inserção do figurino como elemento da narrativa cinematográfica numa produção da época.

Do ponto de vista do design, o trabalho contribui para o entendimento do cinema como documento histórico para a pesquisa na área da moda e poderá servir como referência para futuras pesquisas acadêmicas, históricas, sociais e culturais. O resgate de aspectos sociais e culturais da moda recifense pode desempenhar importantes papéis na utilização da pesquisa como referência para o desenvolvimento de outros projetos teóricos, analíticos ou de diferenciais estéticos e criativos. Além

disso, a pesquisa contribui para a historiografia do cinema pernambucano com destaque para os figurinos presentes nessas produções, também da moda e indumentária, a partir dos registros do cinema.

Portanto, a importância desta pesquisa consiste em mostrar que a moda e o cinema podem ser usados em conjunto para a identificação e interpretação de acontecimentos socioculturais de uma determinada época e região, no caso desta pesquisa: na cidade do Recife, durante a década de 1920, ao mesmo tempo que discute a constituição do figurino (e a própria moda) a partir de seus vieses como narrativa não verbal.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO RECIFE DOS ANOS 1920

O Recife da década de 1920 passou por momentos turbulentos. As complexas tensões entre a tradição e modernidade, o novo e o arcaico, que surgiram na virada do século XIX ao XX, não tardaram em atingir a capital pernambucana. As tensões disseminaram mudanças em diversas áreas da cidade, dos espaços físicos até o modo como as pessoas pensavam, agiam, falavam, se vestiam e consumiam (SILVA, 2019).

Com a emergente ideia de modernidade na cidade, o governo atentou-se a projetos já discutidos no início do século. A higienização da cidade, a divulgação e o incentivo para o uso de invenções modernas, melhorias da saúde e na moradia eram as principais ideias dos simpatizantes do modernismo no Recife (REZENDE, 2012).

Os projetos de modernização movimentaram a cidade e proporcionaram mudanças nos "divertimentos públicos" dos habitantes. De acordo com Couceiro (2012, p. 87), os divertimentos mais encontrados pela cidade incluíam: "corridas de touros, brigas de galo, festas de igreja, [...] fandangos, pastoris e mamulengos, passando por bailes públicos, comemorações de datas cívicas, festejos de época – carnaval, "Ano Bom", São João e Semana Santa".

Estes divertimentos, considerados tradicionais, não deixaram de ser fortemente frequentados, mesmo com as "diversões modernas" que surgiram em grande escala na cidade e abriram espaço para um novo modo de divertimento na vida recifense:

> No Recife, os circuitos das consideradas "diversões modernas" passavam pelos cinemas, teatros, competições esportivas – sobretudo de futebol, turfe e remo –, as danças, festas nos clubes, exposições de pintura, concertos musicais, conferências e recitais de poesia, confeitarias, excursões e passeios ao ar livre, temporadas nas praias e banhos de mar, o *footing* pela Rua Nova, piqueniques, corridas de automóvel e motocicleta e parques de diversão, entre outros. (COUCEIRO, 2012, p. 88).

Antes mesmo dos anos 1920, o cinema já movimentava a cidade do Recife. No entanto, com a maior produção e disseminação de filmes norte-americanos nos cinemas do Brasil e do mundo, o público ficou cada vez mais atraído pelo divertimento, proporcionando mudanças nos hábitos, nos horários, nos assuntos conversados e na movimentação do centro da cidade do Recife (BARROS, 2012).

De fato, o cinema encantava os cidadãos e influenciava na divulgação de novos modelos de comportamento e códigos de vestimenta. O passeio ao cinema aos domingos e feriados era programação obrigatória na rotina das famílias recifenses, assim como a leitura das revistas – propagadas pelo pequeno mercado editorial do Recife – que disseminavam, além das programações dos filmes, os bastidores dos filmes e diversas curiosidades sobre a vida das estrelas do cinema (BARROS, 2012).

Além disso, o setor industrial avançou a passos largos e firmes na cidade. É notável o aumento no número de indústrias de produção de bens de consumo e a busca por aprimoramento na produção, como nas indústrias têxteis, que importaram novos maquinários que possibilitassem maior e mais precisa fixação das cores na produção de tecidos (SILVA, 2012).

A reforma do Porto, no Bairro do Recife, reformulou o visual da cidade e exibiu marcas da sua modernização. De acordo com Silva (2012, p. 116):

> A intensa movimentação de pessoas e veículos, o funcionamento de suas máquinas e equipamentos que maravilhavam e espantavam as pessoas, os ruídos de seus guindastes fazem parte de um movimento mais amplo de modernização da cidade. O fluir de sons, coisas e pessoas é símbolo daquele "*Recife moderno*" aludido pela propaganda. São, enfim, a face visível, alguns exemplos da nova realidade que se apresentava.

Para Rezende (2012, p. 78), o Recife "perderia, aos poucos, seus fortes ares provincianos". Mas nem todos estavam contentes com essa nova e moderna cidade. No campo intelectual recifense, surgiram dois personagens principais na disputa entre a tradição e a modernização: Gilberto Freyre e Joaquim Inojosa (SILVA, 2019).

O jovem sociólogo Gilberto Freyre, já conhecido na cena cultural e intelectual da cidade, divulgava suas indignações sobre o emergente modernismo da cidade e seus desejos de manter as tradições fortes e ativas, nas colunas dos jornais, especialmente no *Diário de Pernambuco*, onde possuía canal aberto (SILVA, 2019).

Freyre, no seu livro *Nordeste*, reflete sobre os meios em que a cidade tenta se modernizar e se embelezar. Ele mostra-se incomodado com as repentinas mudanças da cidade, critica o plantio de árvores não-nativas em solo recifense e levanta questionamentos sobre os problemas ecológicos decorrentes dessa "descaracterização" da cidade (SILVA, 2019).

> O eucalipto se prestar tão gulosamente a nos secar os pântanos, ecologista nenhum se limita a ver aí a vantagem tão exaltada pelos higienistas dos subúrbios e pelos burocratas das prefeituras, [...] o eucalipto australiano viria a concorrer, com suas raízes tão exageradamente gulosas de água, para diminuir a própria umidade do nosso solo [...]. (FREYRE, 2004, p. 85).

Em 1923, Gilberto publica um artigo em que critica os novos modos de divertimento da cidade, em especial: o cinema. Inconformado com a interferência no modo de vida dos habitantes que o cinema proporcionou, Freyre defende que os moradores estavam mais empolgados e preocupados com os assuntos e argumentos do cinema que pelas escolas primárias ou outras formas de educação formal (BARROS, 2012).

Em contrapartida, Joaquim Inojosa interagiu com grande empolgação com o modernismo que surgia no sudeste do país, na Semana de Arte Moderna de 1922, por exemplo. Enquanto Freyre dialogava sobre tradição no *Diário de Pernambuco*, Inojosa divulgou seus textos de ideário modernista em publicações do *Jornal do Commercio* (SILVA, 2019).

Contudo, mesmo com os embates entre tradição e modernidade, ambos se complementavam. De acordo com Silva (2019), Freyre não renegara o modernismo por inteiro, ele apresentou maneiras de resgatar e valorizar as tradições regionais diante da onda modernista que crescia não só no Recife, mas em todo o mundo. Paulo Rezende (2016, p. 205), afirma que:

> Ele [Freyre] não atacava a modernidade em todas as suas dimensões. Simpatizava com as renovações acontecidas na produção cultural, com manifestações das vanguardas artísticas europeias. A questão fundamental era saber como absorver essas renovações sem afetar a originalidade da cultura brasileira, na sua mistura que ele tanto dizia admirar.

O Recife nos anos 1920 renovou-se. Os conflitos entre o “velho” e o “novo” marcaram momentos importantes na história do Recife. O modernismo não aboliu as tradições, elas se complementam e promovem uma cidade com identidades múltiplas e incertezas sobre seu futuro e seu passado. A cidade, de fato, se afastou de ares provincianos e se aproximou de um futuro industrial e moderno, da sua maneira, não reproduzindo os ideais de modernidade vindas do exterior e do sul do país (REZENDE, 2012; SILVA, 2019).

2.2 OS RUIDOSOS *ANNÉES FOLLES* E A MODA GLOBAL NOS ANOS 1920

A partir do ano 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial, a moda europeia passou por mudanças significativas. A fabricação mudou, os tecidos mudaram, o modo como as pessoas viviam e se vestiam mudou. Com destaque no vestuário feminino, o impacto dessas mudanças perdurou e ditou, em escala global, características marcantes na moda da década de 1920 – como as blusas sem abotoamentos desenvolvidas em 1916, com o propósito de serem fáceis de produzir, lavar e vestir (MENDES; LA HAYE, 2009).

Os anos 1920 não foram chamados de *Années Folles*[1] atoa. De acordo com Braga (2011, p. 72):

> As mudanças foram tantas e tão marcantes que fica difícil desvincular a palavra “novo” dessa década. A moda desse período confirmou e acentuou aquelas ideias que surgiram ainda em fins dos anos 1910. Funcionalismo tornou-se a palavra-chave que dominou o aspecto dessa moda. Era uma espécie de utilitarismo associado à simplificação.

Nesse período, as festas e a dança fizeram parte da vida das pessoas, ritmos como o *jazz* e o *Charleston* entraram em vigor e fora necessário fazer adaptações nas roupas usadas até então. As saias começaram a encurtar e deixaram à mostra as pernas da mulher pela primeira vez desde o período Pré-Histórico – momento em que usavam tangas como vestimenta comum (BRAGA, 2011).

O estilo mais popular e característico da década de 1920 foi o *garçonne*, traduzido para o inglês como *flapper* e para o português como “melindrosa”. Disseminado logo após a Guerra e chegando ao seu auge em 1926, o visual trouxe mudanças significativas no vestuário da mulher ao apresentar como referência uma aparência mais jovial, com silhueta curta e tubular – uma aparência, de certa forma, andrógina (MENDES; LA HAYE, 2009).

De acordo com Mendes e La Haye (2009), o emergente visual fora inspirado na novela *La Garçonne* (1922) do romancista francês Victor Margueritte. O romance apresenta a protagonista Monique Lerbier, uma jovem progressista indo em busca da sua independência e liberdade política, social e econômica. As aspirações da

[1] “Anos Loucos” em tradução livre do Francês.

personagem extrapolam suas atitudes e atingem o seu visual: cabelos curtos, jaqueta “masculina” e gravata (Figura 1).

Figura 1 – Capa do livro *La Garçonne*

Fonte: Le-livre (2017).

Com isso, a vestimenta da mulher tornou-se reflexo dessas vigentes inspirações. A mulher desprendeu-se da silhueta curvilínea e apostou no aspecto tubular, com corte reto e curto; a cintura, já sem os espartilhos, foi deslocada para baixo, na altura do quadril – conhecida como “cintura baixa” ou “baixo quadril”; e as mangas, quando presentes, possuíam aspecto tubular (BRAGA, 2011).

Ao encurtar a bainha dos vestidos, a procura por meias aumentou. As meias feitas com seda continuaram populares, encontradas em cores lisas, como o branco, preto, cinza e tons de bege. Os calçados possuíam couros lisos ou em dois tons, para serem usados durante o dia, e tecidos bordados, sedas e pelicas, para usar a noite, ambos adornados com fivelas e pedras preciosas. Os estilos mais usados eram os escarpins com salto cubado ou carretel e os sapatos com tiras cruzadas (MENDES; LA HAYE, 2009).

Os cabelos também foram encurtados, o corte mais popular era à altura do queixo ou orelhas, influenciado pelo estilo *garçonne*. Sobre os cabelos, o chapéu *cloche* encontrava-se bem encaixado na cabeça e suas pequenas abas caíam pelas laterais. O *cloche* foi muito usado nos anos 1920 e passou a ser uma das marcas registradas da época (BRAGA, 2011).

A maquiagem passou a ser usada em abundância, evidenciava os rostos cobertos por pó-de-arroz e as sobrancelhas em arco fino. Linhas escuras de *Kohl* ressaltavam os olhos e os cílios, enquanto a boca destacava-se pelo vermelho e outros tons fortes e escuros (MENDES; LA HAYE, 2009).

O estilo era prático de vestir e fácil de produzir, atendendo as exigências da época. Era econômico, com poucos metros de tecido fazia-se um vestido e, com a utilização de tecidos mais leves, podiam ser feitos em casa, com máquinas de costura caseiras. Com isso, o novo visual apresentou uma considerável diminuição da diferenciação social por meio da indumentária, possuindo como distinção apenas o preço e o material utilizado na confecção das roupas (BRAGA, 2011; MENDES; LA HAYE, 2009).

Figura 2 – Visual feminino da década de 1920

Fonte: Lira (2022).

Embora a simplicidade dominasse o corte e a modelagem das roupas da época, os tecidos enriquecem o visual. Eram encontrados tecidos altamente decorados e coloridos, linhas e formas geométricas foram privilegiadas devido à influência do movimento artístico *Art Déco,* surgido em Paris na década de 1920. Com a abertura da tumba de Tutancâmon em 1922, desenhos egípcios, escaravelhos e flores de lótus serviram de grande inspiração para os tecidos da época. Além disso, tecidos estampados com *chinoiserie*, *devorés* e sedas finas com contas e ornamentos

bordados, foram especialmente populares (MENDES; LA HAYE, 2009; BRAGA, 2011).

Na década de 1920, muito da vestimenta masculina começou a aparecer também no vestuário da mulher da moda. A renomada estilista francesa Gabrielle “Coco” Chanel era a maior influência e referência de moda na época e a pioneira a inserir essas peças nas suas coleções e no guarda-roupa feminino, além de misturar diferentes estampas na mesma composição. Algumas dessas peças já foram usadas pelas mulheres na década anterior, em decorrência dos anos de guerra, e dentre elas encontravam-se calças, *blazers*, capotes e roupas de alfaiataria feitas de *tweed* de lã grosso (MENDES; LA HAYE, 2009).

Figura 3 – Coco Chanel vestindo *blazer* e misturando estampas nos anos 1920

Fonte: Borrelli-Persson (2019).

O cinema também teve um influente papel na moda dos anos 1920. Com a ascensão de Hollywood e a grande produção de filmes norte-americanos, as estrelas de cinema inspiraram milhares de mulheres ao redor do mundo. De acordo com Mendes e La Haye (2009, p. 54):

> O público ficava encantado com *vamps* do cinema mudo, como Theda Bara, Pola Negri e Clara Bow [...] inspiraram milhões de mulheres a

> copiar suas roupas, penteados e cosméticos, além dos seus maneirismos. As revistas de fãs, surgidas pela primeira vez em 1911, revelaram as rotinas de beleza e os guarda-roupas dos astros.

Ainda por influência dos Estados Unidos, os pulôveres e os suéteres surgiram no guarda-roupa comum e tornaram-se populares, principalmente na moda masculina. O guarda-roupa masculino manteve quase todos os aspectos da moda da década anterior, ganharam algumas peças novas como os *smokings*, o tecido príncipe-de-Gales, sapatos bicolores e as calças esportivas *knickerbockers*. Algumas peças já não eram mais populares, como os coletes, substituídos pelo paletó de abotoamento duplo – o *jaquetão* (BRAGA, 2009).

A década de 1920 foi marcada pela praticidade e funcionalidade, além de trazer uma grande mudança para o vestuário feminino que se manteve com poucas variações durante toda a década. A partir de 1929, as bainhas das coleções de inverno começaram a cair e junto a elas a falência de muitos multimilionários e empresas internacionais, em decorrência do colapso da Bolsa de Wall Street, declarando o fim dos “Anos Loucos” (MENDES; LA HAYE, 2009).

2.3 O CICLO DO RECIFE

As produções cinematográficas brasileiras no período do cinema mudo ocorreram de forma intensa nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo durante as décadas de 1912 a 1930. No entanto, surgem movimentações cinematográficas em outras cidades e regiões do país, fora do eixo Rio-São Paulo, contempladas pela historiografia clássica do cinema brasileiro como “ciclos regionais”. Essa categoria enfatiza um período com um grande número de produções de filmes de enredo em determinada região sendo identificados ciclos em cidades como Recife, Campinas, Porto Alegre, Pelotas, dentre outras (ARAÚJO, 2018).

Em 1902, no cinematógrafo Lumiére, na rua da Imperatriz, centro da cidade do Recife, ocorreram as primeiras projeções de cinema na cidade e todo estado de Pernambuco (ARAÚJO, 2018). Contudo, apenas durante o período entre 1922 e 1931, com produções como *Retribuição* (1924) e *A Filha do Advogado* (1926), e nomes como Gentil Roiz e Edson Chagas, que o cinema pernambucano começa a ganhar projeção, no chamado Ciclo do Recife.

Um dos pioneiros na produção de filmes posados no Recife, Gentil Roiz, nasceu no Rio Grande do Norte e chegou à cidade do Recife ainda criança, trabalhou como ourives durante sua adolescência, mas sua verdadeira paixão era fazer cinema. O cinéfilo logo transformou seu velho projetor em uma câmera improvisada e começa a trabalhar filmando letreiros dos filmes exibidos no Cinema Olinda. A oportunidade lhe rendeu algum dinheiro com cinema, mas isso era pequeno diante das suas ambições e não demorou a comprar uma câmera inglesa, de lente objetiva 6.3, em prestações consideradas uma pequena fortuna para seu salário como artesão (PUGLIA, 2015).

A notícia sobre sua nova aquisição chegou rapidamente aos ouvidos de outro ourives, Edson Chagas, um rapaz apaixonado por fotografia, recém-retornado do Rio de Janeiro após trabalhar durante a década de 1910 na produtora carioca Bernadetti Filme. Com a mútua paixão pelo cinema norte-americano e o desejo de produzir cinema nacional, Chagas procurou Roiz com a proposta de fundar uma produtora de filmes de enredo em Recife. Por certo, em 1922, foi fundada a Aurora Filme, vindo a ser a primeira e maior produtora de filmes do Ciclo do Recife. (PUGLIA, 2015).

Figura 4 – Jovens cineastas do Ciclo do Recife

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2019).

A união dos dois despertou um admirável elo com a produção cinematográfica, atraindo a atenção de outros jovens, com as mais variadas habilidades e ofícios, todos com o mútuo objetivo de dar o melhor de si e fazer cinema em sua terra. Ainda sobre esses jovens, Bernadet (1970, p. 8) relata que eles:

> Esforçaram-se por ser profissionais de cinema, deixaram suas outras atividades [...] eram jornalistas, pequenos funcionários, comerciários, operários, artesãos, atletas, músicos populares, atores de teatro; outros simplesmente não tinham profissão nenhuma, ou então a todo momento mudavam de um emprego para outro completamente diferente.

De acordo com Nogueira (2014), o Ciclo do Recife tem sua importância histórico-social estabelecida em decorrência dos esforços desses jovens cinéfilos apaixonados pela sétima arte que se uniram para garantir a produção de filmes na cidade, com recursos próprios, e também devido aos vínculos criados com a burguesia, possibilitando o financiamento das produções. A existência de uma comunidade de laços altruístas durante o Ciclo é observada através do vínculo dos cineastas com o comércio, a imprensa, as butiques e produções artísticas na cidade do Recife.

Figura 5 – Fachada do cinema Royal, no Recife, em 1925

Fonte: Jornal do Comércio (2019).

Alguns comerciantes e proprietários de estabelecimentos, como o dono do Hotel do Bráulio, onde os jovens jantavam após as exibições, perdoavam as dívidas do grupo, entusiasmado com as produções do Ciclo. O exibidor João Fonseca do Cine

Espinheirense – localizado na Rua Quarenta e Oito, no Espinheiro – emprestava sua sala para projeção para a vistoria do material filmado. Além disso, Joaquim Matos, coproprietário do Cine Royal, na Rua Nova, fazia questão de exibir os filmes pernambucanos e incentivar seus teimosos colegas de profissão a fazerem o mesmo (NOGUEIRA, 2014).

2.3.1 As Produções do Ciclo do Recife

O Ciclo do Recife tinha como características a realização de produções com baixos recursos financeiros, a apropriação da narrativa de filmes clássicos do cinema norte-americano com montagem clássica, câmera parada, histórias de amor e traições, mocinhos e bandidos (NOGUEIRA, 2014).

> Começaram por filmes do tipo aventuras e peripécias, bandidos, tesouro e casal romântico (*Retribuição, Jurando Vingar*), em que até algumas caracterizações são réplicas de cowboys; preocuparam-se também com o aproveitamento de temas regionais – os jangadeiros (*Aitaré da Praia*), os cultivadores de cana, as usinas e os coronéis (*Revezes, Sangue de Irmão)*, figurando inclusive um cangaceiro (em *Filho Sem Mãe*) – e ainda os conflitos morais da sociedade urbana moderna (*A Filha do Advogado*, *No Cenário da Vida*). Uma comédia (Herói do século XX) estrelada por Pedro Neves reproduzia fielmente o tipo Buster Keaton; um extenso filme religioso (*História de uma Alma*) reconstituía fielmente a biografia de Santa Teresa de Lisieux; e houve um filme (*Dança, Amor e Ventura*) ambientado entre ciganos. (BERNARDET, 1970, p. 9).

Em 1923, começaram as filmagens do primeiro longa-metragem da Aurora Filme com o argumento escrito por Roiz, também diretor e financiador da maior parte da produção com suas próprias economias, acompanhado por Chagas, responsável pela fotografia do filme. Após um ano, nasce *Retribuição* (1924), o marcante primeiro filme de enredo do Ciclo do Recife. O filme conta com Barreto Júnior e Almery Steves – futuramente considerada a maior estrela do Ciclo – como um casal em busca de um tesouro enterrado que acabam sendo perseguidos por bandidos, motivados a roubar a fortuna, antes do clássico “felizes para sempre” hollywoodiano (PUGLIA, 2015).

O longa ganhou destaque nas imprensas cariocas, projetando uma sistemática campanha de apoio e estímulo ao cinema brasileiro, renovando o ânimo da produtora. Além disso, o público recifense recebe o filme de forma entusiástica, enche sessões e é atraído pelo filme de enredo realizado na própria cidade (ARAÚJO, 2018).

O sucesso do filme elevou o ânimo da Aurora e chamou atenção de investidores e admiradores – fazer cinema de ficção no Nordeste era sim possível**!** Um investidor interessado nestes projetos, o farmacêutico Maciel, encomenda um filme de propaganda para seu popular remédio, o Garrafada do Sertão. Logo entra em circulação, com roteiro de Roiz e filmagem de Chagas, o curta de 20 minutos intitulado *Um Ato de Humanidade* (1925). A produção também marcou a chegada de Jota Soares, um importante personagem para o Ciclo, tanto na produção de filmes, quanto na preservação da memória do período (PUGLIA, 2015).

Com o dinheiro resultante destes filmes, deu-se início a produção do segundo longa da Aurora Filme, *Jurando Vingar* (1925). A nova produção conta com a direção de Ary Severo, um jovem engenheiro que se junta à dupla, pouco depois da fundação da produtora, como terceiro sócio. O novo longa-metragem é uma história de aventura, onde o protagonista – interpretado por Gentil Roiz –, tenta libertar sua namorada raptada por bandidos, em meio ao cenário de plantações de cana-de-açúcar do interior de Pernambuco (ARAÚJO, 2018).

Contudo, diferentemente das positivas e entusiásticas críticas concebidas à *Retribuição*, *Jurando Vingar* é recebido sob comentários que repudiavam a imitação de formatos do cinema norte-americano, deixando de lado, pelos produtores, a abundante temática local (ARAÚJO, 2018).

De acordo com Puglia (2015), as críticas devem ser relativizadas, já que o mimetismo estético e narrativo durante o Ciclo é praticamente inevitável. Na época, a cidade do Recife não continha cursos de capacitação e possuía pouca – e inacessível – bibliografia sobre cinema. Logo, os sócios da Aurora – e qualquer outro interessado em cinema – não possuem alternativa a não ser aprender assistindo aos filmes norte-americanos em circulação.

As produções Hollywoodianas tomavam conta dos cinemas brasileiros, e sua alta qualidade e grande investimento em publicidade proporcionaram que seu *Star System*[2] tomasse conta também do imaginário recifense, onde os atores, não os

[2] “sistema de estrelas”, em tradução livre do Inglês, refere-se ao método de contratação dos estúdios Hollywoodianos, no qual atores e atrizes tinham suas imagens moldadas como forma de serem promovidos ao estrelato (KREUTZ, 2019).

diretores, serviam como maiores referências para os produtores cinematográficos do Ciclo do Recife (PUGLIA, 2015).

Em resposta às críticas, a Aurora lança sua superprodução *Aitaré da Praia* (1925), com iniciativa e roteiro de Ary Severo, direção por Gentil Roiz, fotografia de Edson Chagas e atuações do próprio Ary, de Jota Soares e Almery Steves. O filme acompanha a vida do jangadeiro Aitaré, seu trabalho de pesca em uma pequena aldeia do litoral até sua chegada ao Recife, onde adota hábitos novos e se insere na cidade (ARAÚJO, 2018).

A combinação de cenários entre praia e cidade, conforme Araújo (2018, p. 98):

> contempla tanto a tradição como a modernização, agrada à imprensa local, a exemplo da resenha publicada no jornal *Diário de Pernambuco*. Nela, o crítico de teatro Samuel Campello elogia [...] a apresentação de aspectos das praias, das ruas e palacetes do Recife, "tudo isto num respeito muito louvável aos costumes pitorescos da gente do povo aos elegantes da alta sociedade".

Além da Aurora, outras oito produtoras foram fundadas, dentre elas a Planeta Filme, que estreou seu primeiro e último lançamento em 1925, o longa-metragem *Filhos Sem Mãe*. O filme chamou atenção por gerar desconforto por parte da burguesia recifense com relação ao atraso político-social de modernização da cidade, sintetizado no poder dos coronéis e sua aliança com o cinema. Desse desconforto, surgiu a produção *História de uma Alma* (1925), que adaptou os manuscritos de Santa Teresa de Lisieux e contou com o apoio da igreja católica e de famílias da burguesia recifense (PUGLIA, 2015).

A partir de 1926, conforme Puglia (2015), as produções cinematográficas pernambucanas sentiram as primeiras dificuldades econômicas e começaram discussões sobre a proteção do cinema nacional por parte do estado de Pernambuco. Muitas das produtoras faliram ao lançar um único filme, diminuindo a confiança dos exibidores e investidores nas produções – agravando quando a maior produtora do ciclo, a Aurora Filme, entrou em uma séria crise financeira.

Ainda durante a estreia da maior e mais cara produção da Aurora – *Aitaré da Praia* –, desentendimentos entre os sócios provocados por questões pessoais e financeiras levam a produtora à falência. Gentil Roiz saiu da companhia e se mudou para o Rio de Janeiro, onde aproveita a oportunidade para vender o seu mais novo e

elogiado sucesso para os exibidores cariocas – embora a cópia tenha se perdido no caminho do Recife até o Rio (ARAÚJO, 2018).

Figura 6 – Anúncio de *Aitaré da Praia* no Diário de Pernambuco

Fonte: Diário de Pernambuco (1926).

Mas não era o fim da Aurora Filme. De acordo com Araújo (2018), em 1926, a produtora ressurge das cinzas graças a um novo sócio investidor, o comerciante João Pedrosa da Fonseca. O novo sócio era bem-sucedido e consagrado na sociedade por sua loja de roupas *A Simpatia* e passou a atuar como produtor dos filmes, intervindo nas escolhas e desenvolvimento das produções, além de contribuir com estratégias para promover a nova fase da Aurora e seus filmes.

A produtora deixou de lado as questões regionais e apostou em formatos que assegurassem o retorno comercial. Logo, voltaram a beber da fonte norte-americana e surgiu a comédia escrita e dirigida por Ary Severo, *Herói do Século XX* (1926). No filme, copiam as comédias do diretor norte-americano Mark Sennett e apresentam o ator Pedro Neves como uma representação do comediante mundialmente popular Buster Keaton (PUGLIA, 2015).

Como esperado, o longa recebeu críticas positivas do público, e os produtores – entusiasmado pelas críticas –, aceitaram a proposta de um viajante de ampliar a exibição do filme para a Bahia, porém, o viajante desapareceu com as fitas e nunca mais foi encontrado. Da produção sobrou apenas uma fotografia das filmagens, guardada por Jota Soares que, a partir desse infortúnio, passou a preservar todo o material dos filmes seguintes em sua própria casa (PUGLIA, 2015).

Em paralelo com a estreia de *Herói do Século XX*, estavam em andamento as filmagens de uma nova produção considerada um clássico da nova fase da Aurora e do Ciclo, o longa-metragem *A Filha do Advogado* (1926). Após a saída de Ary Severo por desentendimentos pessoais, Jota Soares assumiu a direção do filme e intercalou o trabalho assumindo o papel de intérprete na história (ARAÚJO, 2018).

A Figura 7 apresenta um cartaz do filme *A Filha do Advogado* (1926) publicado na edição número 265 da revista *A Pilheria*, um periódico recifense que surgiu em setembro de 1921 e trazia nas suas principais pautas "[...] informações sobre vida social, cultural, literatura, moda feminina e esportes." (FUNDAJ, 2021).

Figura 7 – Cartaz divulgado na revista *A Pilheria*

Fonte: A Pilheria (1926).

No enredo do filme, o jovem rico interpretado por Jota Soares fica obcecado por uma jovem moça recém-chegada ao Recife, sem saber que a mesma era sua meia-irmã – filha de uma relação extraconjugal do seu pai, um renomado advogado do Recife. Atacada em seu quarto pelo jovem, a moça o mata a tiros ao tentar se defender. O caso vai a julgamento e ela é defendida por um advogado misterioso, posteriormente revelado ser o pai tanto da jovem como do agressor. Com o desenrolar da história, a moça se casa com um jovem amigo do pai, completando o final feliz com sua inocência e seu retorno à boa sociedade recifense (ARAÚJO, 2018).

A história do filme apresenta os aspectos da vida moderna que surgiam nas ruas do Recife. Sobre esses aspectos, Araújo (2018, p. 102) aponta “[...] o fluxo de veículos, bondes e pessoas no centro da cidade, as novas modas no figurino e nos penteados femininos, as festas animadas por *jazz band* – sem descuidar dos valores tradicionais, seja da narrativa melodramática, seja da cultura local.”

A Filha do Advogado foi um sucesso e é considerado um clássico do Ciclo do Recife, já que foi exibido comercialmente em 31 salas do Rio de Janeiro, recebido com festa pela Cinearte[3], agradou ao público e os críticos do cinema nacional (PUGLIA, 2015).

A Figura 8 apresenta o cartaz do filme em destaque na edição 48 da revista. Nele, encontram-se em destaque os nomes dos atores principais acompanhados de imagens dos seus personagens no filme. Além disso, o cartaz evidencia o logo da Aurora Filme e os nomes por trás da produção do longa, como Jota Soares na direção e Edson Chagas na fotografia.

Figura 8 – Cartaz de *A Filha do Advogado* divulgado na Cinearte

Fonte: Cinearte (1927).

[3] Revista brasileira sobre cinema, fundada no Rio de Janeiro em março de 1926. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>

Puglia (2015) afirma que o investimento do João Pedrosa reergueu boa parte da reputação da Aurora junto à elite recifense, portanto Jota Soares não teve dificuldades para conseguir figurinos de alfaiatarias e locações luxuosas. “A sociedade fazia questão de cooperar com o nosso cinema, oferecendo seus ricos patrimônios para a filmagem das cenas, tornando-as mais suntuosas e valorizando o nosso esforço”, afirma o diretor em publicação de suas memórias no *Jornal do Commercio* (MARCONI, 1986, p. 17).

Ainda sob forte influência americana, Jota Soares produziu *Sangue de Irmão* (1926), filmado no interior do estado, na cidade de Goiana, na Zona da Mata pernambucana. A história chamou atenção para uma visão da elite agrária interiorana, que possuía como vilão um proprietário de terra da região açucareira, transparecendo certa hostilidade da população urbana com o campo, cenário de violências e injustiças (PUGLIA, 2015).

O desfecho de *Sangue de Irmão* se dá com a revolta dos pobres que, após anos de abusos, perseguem o vilão fazendeiro e o espancam até a morte sob a sombra de um cajueiro, árvore-símbolo da cultura nordestina. O filme retrata uma explosão de vingança e violência que surgia no cinema do Ciclo, também fortemente presente em *Revezes* (1927), dirigido por Chagas Ribeiro da produtora Olinda Filme. Dessa vez, o povo não se contenta com a vingança em matar o seu opressor e destrói toda a fazenda, para que dali surgisse um melhor e novo mundo (PUGLIA, 2015).

Mesmo com os esforços do investidor Pedrosa da Fonseca, a Aurora Filme não lançou mais nenhum outro filme após *A Filha do Advogado.* Pedrosa possuía planos de transformar a produtora em uma sociedade que reunisse pessoas interessadas em investir em produções cinematográficas. Mas, com nenhum resultado relevante, a Aurora veio novamente à falência, em 1927 (ARAÚJO, 2018).

Os ex-sócios da falecida Aurora Filme, Edson Chagas e Ary Severo, se uniram e fundaram a produtora Liberdade Filme. Ainda em 1927, lançaram o longa-metragem *Dança, Amor e Ventura*, apostando no protagonismo romântico de Ary Severo e Almery Steves, aclamados pelo desempenho em *Aitaré da Praia,* e a fotografia nas mãos do renomado Edson Chagas (ARAÚJO, 2018).

De acordo com Bernadet (1970), em *Dança, Amor e Ventura* encontramos ciganos, bandidos, representações da alta sociedade do Recife, um pintor e a polícia.

Em suma, o filme narra a história de uma moça da alta sociedade raptada ainda pequena por um grupo de ciganos; ela só é reconhecida por seus pais, após uma pintura sua ser exibida anos depois em uma exposição de arte da alta sociedade recifense. Em contrapartida, vemos o desenrolar de um romance entre a moça e um recém-cigano, que deixou a vida de bandido para integrar o grupo.

O filme estreou no Cine Royal com simpatia, mas pouco entusiasmo. Nas diversas críticas sobre o filme são identificadas as baixas condições da produção, problemas que decorreram diretamente dos recursos limitados da produtora, agora com cada vez menos investidores e entusiastas do cinema pernambucano (ARAÚJO, 2018).

Após a perda de partes do filme *Aitaré da Praia*, a produtora Liberdade Filme anuncia a refilmagem dessas cenas perdidas, além da renovação das cenas consideradas piores pela crítica. Logo, em 1928, *Aitaré da Praia* é relançado de cara nova nos cinemas, enquanto emergiram – vindas do exterior –, discussões acerca da introdução do som no cinema brasileiro (ARAÚJO, 2018).

2.3.2 O Som ao Redor

Em 1927, estreou com sucesso o primeiro filme falado da história do cinema, *O Cantor de Jazz*, do diretor norte-americano Alan Crosland. A produção prometeu revolucionar o modo de fazer cinema e a novidade não demorou a se alastrar e chegar a outros países e aos seus ciclos regionais de cinema (PUGLIA, 2015).

Conforme aponta Puglia (2015), alguns cineastas brasileiros mais otimistas acreditavam que o advento sonoro era uma grande oportunidade para o avanço do cinema nacional, já que o público não conseguiria acompanhar as legendas dos filmes estrangeiros. Mal sabiam que a nova tecnologia acabaria de vez com os ciclos regionais – que já estavam em declínio –, inclusive o mais popular e produtivo de todos, o Ciclo do Recife. A novidade alavanca de forma significativa os custos das produções, o que provocou novas e pesadas crises para as produtoras de cinema, já que elas passaram a contar cada vez menos com o investimento financeiro de patrocinadores externos.

No Cenário da Vida e *Destino das Rosas* estreiam em 1930, com um lançamento modesto e exibição em poucas salas de cinema; os dois filmes foram as últimas produções de cinema silencioso em Pernambuco (ARAÚJO, 2018).

Seis meses antes do lançamento do longa-metragem *No Cenário da Vida* – dirigido por Jota Soares e Luiz Maranhão –, a cidade do Recife já havia conhecido o cinema sonoro. Logo, a produtora Liberdade Filme procurando não parecer obsoleta, vendeu a produção como “o primeiro filme pernambucano sincronizado e dançado” (ARAÚJO, 2018).

Em um ambiente burguês e policial, com inspirações do sucesso *A Filha do Advogado*, o filme contou a história de uma jovem burguesa apaixonada por um rapaz condenado injustamente à prisão. Os espectadores não mais tão entusiasmados com o cinema nacional se surpreenderam com essa nova produção. Durante as 14 sessões de *No Cenário da Vida,* Jota Soares entrava em uma cabine de projeção e sincronizava, com uma vitrola, sons de copos, lutas, falatório e músicas, captados anteriormente com as imagens exibidas na tela do cinema (PUGLIA, 2015).

Na mesma época, Ary Severo desenvolvia *Destino das Rosas*, uma adaptação da peça *As Rosas de Nossa Senhora*, de Luiz Maranhão. A produção foi o primeiro e único filme do Ciclo sem um final “felizes para sempre”, traduzindo o clima que se formava em torno dos cineastas nesses últimos suspiros criativos (PUGLIA, 2015).

Em *Destino das Rosas*, de acordo com Bernadet (1970, p. 114), o enredo “[...] trata-se de um drama de amor e honra, mais uma vez com o rico mau e o pobre bom. E desenlace infeliz. Desta vez, o bom, além de pobre, é aleijado. A moça, ao que tudo indica é completamente passiva”. Lucilla Bernadet ainda comenta que: “o cinema pernambucano vai caindo completamente em um romantismo doentio”.

Puglia (2015) indica que as produtoras do Ciclo mal conseguiam financiar seus filmes mudos, logo, a chegada de novos equipamentos sonoros encareceram ainda mais os custos de produção e exibição dos filmes. Impossibilitados de arcar com a inovação, as produtoras e cinemas do interior foram à falência, aumentando a concentração de produções e exibições nas grandes cidades brasileiras.

Enquanto no exterior os veneráveis estúdios norte-americanos produziam seus filmes em grande escala, com sofisticação e possuíam uma estrutura de divisões de

trabalhos organizada, o Ciclo do Recife surgiu do árduo trabalho de um grupo de jovens sonhadores que não desistiram diante das incontáveis dificuldades. Eram jovens demais para pensar em viabilizar de forma política e econômica uma produção local sustentável e logo pereceram junto a outros ciclos regionais (PUGLIA, 2015).

2.4 A ROUPA DE CINEMA

A representação visual é de incontestável importância para o desenvolvimento de projetos cinematográficos. Ela contribui para a narrativa fílmica, comunica sentimentos e desejos, além de traduzir esteticamente a atmosfera cênica pretendida pelo diretor. Uma das representações visuais que esteve sempre presente no cinema, mesmo que inicialmente não fosse muito desenvolvida e celebrada, é o figurino – ou a roupa de cinema (ESCHER, 2008).

Para alguns autores como Viana e Bassi (2014), o termo “figurino” se difere do “traje de cena”. Para eles o termo “figurino” está relacionado às ilustrações de moda (*croquis*) muito frequentes nas revistas de moda do século XIX, enquanto o traje de cena caracteriza tudo aquilo que cobre o corpo do intérprete durante a cena.

No entanto, para esta pesquisa, ambos os termos serão adotados como sinônimos. Logo, os termos “figurino”, “traje de cena” e até mesmo “vestuário”, serão utilizados com base na afirmação de Costa (2002, p. 38), em que o autor os define como:

> [...] todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades do orçamento. O vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens.

De acordo com Maciel e Miranda (2009), é comum que as pessoas sejam interpretadas por seu jeito de vestir. São identificados com certa facilidade o sexo, classe social, profissão e até mesmo características pessoais do indivíduo, apenas com a observação e análise do seu traje. O mesmo acontece na relação entre figurino e personagem, uma vez que a roupa foi pensada e projetada para contribuir com a história por meio da representação visual, ou seja, como narrativa não verbal.

Conforme Martin (1990) e Betton (1987), os figurinos podem ser mapeados em três categorias: os figurinos realistas, composto por todo vestuário que traduz com

precisão histórica a época retratada no filme; os para-realistas, em que o figurino é inspirado na moda da época, mas passa pelo processo de estilização, em que o figurinista preocupa-se mais com a beleza da peça do que com a precisão histórica; e os figurinos simbólicos, em que a exatidão histórica é deixada de lado e o vestuário assume a importância de representar simbolicamente características, estados de espírito e efeitos dramáticos e/ou psicológicos do personagem que o veste.

A partir disso, é possível observar a influência do figurino em elementos narrativos importantes, como o tempo, o espaço e o personagem. No espaço-tempo, Costa (2002) denomina a influência do figurino de modo sincrônico e diacrônico, onde no modo síncrono, o traje tem como função determinar o momento histórico em que a história se passa – presente, passado, futuro, estações do ano, feriados, dentre outros aspectos.

Já no modo diacrônico, é possível observar a passagem do tempo através das trocas de vestimentas dos personagens. Trocas que, além de comunicar a delimitação geográfica da história ou a localização específica de determinados personagens – se ele está na cidade, no campo ou na praia, por exemplo –, também auxiliam na representação da transformação do *status* social e/ou psicológico dos personagens, apresentando através do traje de cena seu desenvolvimento no decorrer da narrativa (COSTA, 2002).

Em estudos sobre moda, Garcia e Miranda (2007) acreditam que um dos seus aspectos é a moda como instrumento de comunicação. Logo, a roupa passa a ser utilizada, por quem a veste, como ferramenta para ser percebido na sociedade ou no contexto em que vive ou se encontra. Por exemplo: “[...] um homem trajando uma malha listrada, calças brancas e um chapéu característico será facilmente reconhecido como um marinheiro, um homem do mar” (SCHOLL; DEL-VECHIO; WENDT, 2009, p. 11).

No cinema não é diferente. O figurino entra como meio de comunicação e de narrativa não verbal nas produções cinematográficas, portanto, ajuda a diferenciar ou semelhar os personagens, induzir arquétipos e até mesmo desvincular a *persona* do ator com o personagem interpretado. (COSTA, 2002).

Seria difícil acreditar que determinado personagem é um super-herói incrível, forte e poderoso, por exemplo, se ele não estiver portando vestimentas que ajudem a

sustentar a crença. Portanto, um figurino inserido de forma irregular afeta a chamada “suspensão da descrença”, interferindo negativamente no seu papel narrativo (COSTA, 2002).

Aqui entra em cena o figurinista como gerenciador de aparência. O figurinista é o profissional responsável por pesquisar, estudar e elaborar vestuários que possam ser atrelados a significados que extrapolam o campo visual. Como nos casos de produções históricas, onde o figurinista precisa (em alguns casos não) representar fielmente a moda de determinada época, capaz de transportar o personagem e o espectador para o período histórico em questão (MORAES, 2021).

De fato, a moda e o figurino são áreas que se relacionam. Esta relação ocorre quando a narrativa fílmica se desenrola no espaço-temporal condizente à produção do filme, ou seja, a época representada na produção é a mesma em que o figurinista se encontra, inspirando-se nas tendências de moda vigente para a criação dos trajes de cena (SCHOLL; DEL-VECHIO; WENDT, 2009).

Portanto, de acordo com Costa (2002, p. 39), “Não são apenas os tempos distantes que são retratados pelo vestuário de um filme: o figurino também serve para definir a contemporaneidade de um filme, e, eventualmente, serve como documento histórico da moda de sua época”. Esta afirmação contribui para a presente pesquisa, já que ela busca entender aspectos da moda de uma determinada época a partir do seu figurino cinematográfico.

2.4.1 O Figurino no Cinema Mudo

Na história do cinema, quando tudo era mudo e em preto e branco, as produções usufruíram de recursos visuais teatrais para o seu desenvolvimento. Portanto, elementos de comunicação não verbal, como o gestual, a cenografia e o figurino, foram de vital importância para a produção cinematográfica da época (ESCHER, 2008).

O cinema mudo teve sua estética marcada pelas formas de comunicação não verbal. Nos filmes, é possível notar a grande habilidade comunicativa em expressar emoções, sentimentos e outros aspectos, a partir da linguagem corporal dos

intérpretes, ou seja, suas expressões faciais, gestos, posturas, aparência física, etc. (ANDRADE, *et al.*, 2014).

Como já apresentado, o figurino é fortemente utilizado como narrativa não verbal. Contudo, de acordo com Escher (2008), observa-se que no cinema mudo essa linguagem desenvolve-se gradualmente, já que não era comum as produções contarem com um profissional figurinista – e quando contavam, não apareciam creditados nos filmes.

A partir dos anos 1920, o figurino tornou-se elemento essencial não apenas para a narrativa. Os trajes dos personagens, especialmente das mulheres, tornaram-se mais detalhados e com influências da moda atual, o que transformou as atrizes que interpretavam esses personagens em padrões de beleza feminina e em divas do cinema, consolidadas mais tarde pelo *star system* (ESCHER, 2008).

Durante o Ciclo do Recife, o figurino, embora pouco discutido até então, não passa despercebido. Dentre os desafios e as precárias condições em que rodava o cinema mudo pernambucano, Nogueira (2014) indica que a burguesia, a imprensa e o comércio recifense criaram uma rede de apoio e de incentivo à sétima arte. Nos filmes, os carros, as casas e até as roupas eram emprestadas, pois “a sociedade fazia questão de cooperar com o nosso cinema, oferecendo seus ricos patrimônios para a filmagem das cenas” (CUNHA; SOARES, 2006, p. 40).

De acordo com Araújo (2008), em *A Filha do Advogado* (1926) fica nítido a representação da modernização do Recife não somente nos cenários do filme, mas também nos figurinos e nos penteados femininos. Embora a narrativa apresente aspectos da modernidade, ela ainda se encontra repleta de estereótipos conservadores e preconceituosos.

É possível observar, por exemplo, o contraste entre a protagonista e a noiva do vilão: enquanto a primeira usava um penteado e roupas da moda da época, dedicava-se a atividades domésticas e participava ativamente dos eventos da sociedade, a segunda se distanciava dos padrões conservadores ao “masculinizar” sua aparência, ou seja, seu cabelo, seus óculos, suas roupas e sua atitude – ao formar-se bacharela em Direito e exercer a profissão majoritariamente masculina (ARAÚJO, 2008).

3 METODOLOGIA

A pesquisa pode ser classificada como aplicada, pois fornece subsídios para que designers de figurino compreendam o papel de seu ofício na construção da narrativa cinematográfica e levem em consideração este aspecto em sua prática profissional. Quanto ao objetivo, classifica-se como descritivo, visto que visa ao mapeamento de dados, sua análise, classificação e interpretação durante o desenvolvimento da pesquisa. A abordagem do problema de pesquisa é de classe qualitativa, já que a pesquisa não se preocupa com representatividade numérica e sim na interpretação e atribuição de significados ao objeto de estudo em questão (PRODANOV; FREITAS, 2013).

O método de abordagem presente na pesquisa é o indutivo pois, de acordo com Prodanov e Freitas (2013), o método parte da observação de fatos em que se deseja conhecer as causas e busca compará-los com a finalidade de descobrir possíveis relações entre eles.

Para o desenvolvimento da pesquisa, torna-se necessária a adoção de métodos de procedimentos técnicos para atingir os objetivos do trabalho, logo, para a pesquisa, é aplicado o método bibliográfico, por meio do qual é feito o mapeamento de referências teóricas já estudadas e publicadas, procurando recolher informações e conhecimentos sobre o assunto em questão. Além disso, também é utilizado o método documental, já que a pesquisa recorre a referências encontradas em materiais mais diversificados e sem tratamento analítico prévio, como em jornais, revistas, filmes, fotografias, pinturas etc. (FONSECA, 2002).

A pesquisa tem como tema central a análise do filme *A Filha do Advogado* (1926) produzido durante o Ciclo do Recife e o resgate de aspectos de tradição e modernidade na cidade do Recife dos anos 1920. Para a coleta dos dados é adotada a observação, já que a técnica consiste em observar e examinar os fatos que se deseja estudar, logo, os filmes disponíveis no acervo digital da Cinemateca Pernambucana[4] passam pelo processo de observação e seleção, mapeando-se os filmes do Ciclo do Recife.

[4] Localizada na Avenida 17 de Agosto, 2187 – Casa Forte, Recife – PE e acervo digital disponível no site: <http://cinematecapernambucana.com.br/>.

A moda na década de 1920 é discutida por meio do levantamento documental feito em livros e artigos sobre história da moda, matérias de jornais, revistas e fontes da internet. Para a análise dos dados coletados, é utilizado como metodologia o protocolo de análise da moda em imagens em movimento proposto por Bezerra e Miranda (2014).

3.1 O PROTOCOLO DE ANÁLISE

No cinema, o figurino é um elemento de grande importância para a narrativa, portanto, entendemos que as escolhas e os processos de produção desse artefato possuem dimensões simbólicas e aspectos estéticos como os cenários, sequências, planos, dentre outros elementos subordinados à narrativa do filme. Logo, é possível observar um certo planejamento e preocupação dos produtores em inserir elementos visuais consagrados, visando fortalecer as relações entre os símbolos e os significados presentes nas peças da narrativa em questão (BEZERRA; MIRANDA, 2014).

O protocolo proposto por Bezerra e Miranda (2014) consiste em uma análise semiológica separada por três níveis, também chamados de atos, são eles: o denotativo, conotativo e mítico. A análise se apoia em outras metodologias como a proposta por Gemma Penn (2002), aplicando conceitos de interpretações de signos a imagens paradas, na análise da moda em imagens paradas proposta por Maciel e Miranda (2009) e nas ferramentas de análise fílmica (planos e movimentos de câmera) descritos e interpretados por Jullier e Marie (2009).

3.1.1 Primeiro Ato – Denotação

O primeiro ato, o denotativo, é o nível mais básico de significação. Trata-se da criação de um “inventário” das cenas coletadas para análise, descrevendo minuciosamente as principais ações dos personagens, os trajes, os cenários, os planos e movimentos de câmera observados na cena (BEZERRA; MIRANDA, 2014).

O traje deve ser dissecado a partir do mapeamento de elementos como a forma, cor, materiais, composição e gestual. De acordo com Maciel e Miranda (2009), os critérios para análise do traje podem ser observados do seguinte modo:

Tabela 1 – Critérios de análise do figurino

01 – Forma	Construção do traje – modelagem, comprimento, volumes das peças em análise.
02 – Cor	Predominância das cores e sua composição na peça ou no traje.
03 – Materiais	Materiais utilizados para confecção das peças, tais como tecidos e aviamentos e materiais utilizados para confecção de acessórios.
04 – Composição	Forma de compor as peças no traje e o uso de acessórios, mesmo que atualizados ou substituídos por outros símbolos de composição do traje.
05 – Gestual	Forma de usar e de se comportar no momento da captação da imagem.

Fonte: Adaptado de Maciel e Miranda (2009, p. 5-6).

Para o gestual, é importante identificar as ações dos personagens (interações com os cenários e/ou outros personagens) e suas posturas no desenrolar da cena em questão. Convém descrever cenários e artefatos, a maneira como estão dispostos na cena, a composição da imagem, as interações entre os personagens e as relações de contraste, afinidade e complementaridade entre os figurinos que compõem uma determinada cena.

Os planos e movimentos de câmera são recursos utilizados para a construção narrativa de produções cinematográficas, e devem ser mapeados juntamente a outros elementos narrativos como as ações dos personagens, os trajes e os canários. Jullier e Marie (2009) apresentam que os planos podem ser classificados pela sua extensão, intenção e composição, logo, é comumente observado nas narrativas: ponto-de-vista, *close up*, plano médio, plano geral, dentre outros enquadramentos; movimentos de câmera como a panorâmica, *travelling*, *zoom in/out* e outros; distância focal e profundidade do campo, composto por câmera baixa, alta, subjetiva, dentre outras.

3.1.2 Segundo Ato – Conotação

De acordo com Bezerra e Miranda (2014), para esta etapa é necessária a identificação e interpretação dos efeitos de sentido atribuídos aos itens mapeados no ato anterior – no inventário denotativo. Logo, no ato da conotação, o analisador deve evidenciar certos conhecimentos culturais adquiridos previamente para gerar uma leitura semiológica que responda aos questionamentos de “como” e “por que” a mensagem foi desenvolvida daquela forma.

Para a análise proposta na metodologia, são necessários conhecimentos previamente elaborados e difusos pelo campo da arte, da cultura, do meio midiático e do universo da moda e do cinema. Este é o momento em que os itens observados na cena do filme analisado são interpretados de modo a serem entendidas as suas intenções narrativas (BEZERRA; MIRANDA, 2014).

A premissa inicial é de que os elementos estéticos (os itens mapeados) foram estritamente pensados e desenvolvidos com o propósito de agregar efeitos de sentidos na narrativa do filme em questão. Deste modo, a produção dos figurinos "cumpre um importante papel na expressão da personalidade das personagens e de sua função em cada situação retratada, bem como na narrativa como um todo." (BEZERRA; MIRANDA, 2014, p. 8).

3.1.3 Terceiro Ato – Mito

O mito se classifica como uma representação que define e naturaliza valores éticos e/ou estéticos e os compreendem em narrativas e/ou imagens. A cultura da mídia, como o cinema, produz e dissemina diversos mitos contemporâneos, sintetizados em referências simbólicas, que dialogam sistematicamente com o imaginário do público (BEZERRA; MIRANDA, 2014).

As referências simbólicas são percebidas no perfil dos personagens através da estética presente nos figurinos. Logo, no terceiro ato, são considerados os aspectos e significados metalinguísticos encontrados na conotação (segundo ato), para compreender como, na narrativa do filme, são produzidas alusões a mitos, em especial nos campos da moda e do cinema, e entender que essas alusões possuem a finalidade de produzir sentidos que serão posteriormente interpretados pelo público (BEZERRA; MIRANDA, 2014).

Aqui, o mito será explorado a partir desses aspectos encontrados nas representações oriundas dos cenários da moda e do cinema, assim como pela ótica apresentada na obra de Morin, *As estrelas: mitos e sedução no cinema* (1989), na qual o autor discute acerca de alguns dos principais arquétipos femininos construídos na indústria cinematográfica durante o período que se situa entre os anos de 1920 a 1931-1932.

De acordo com o autor, esses arquétipos podem ser classificados a partir dos seguintes títulos: a virgem inocente, frequentemente relacionada com a imagem da jovem donzela inocente e pura; a *vamp*, figura intrigante e sedutora que muitas vezes acompanha um lado frio e perverso e, por fim, a divina, aquela que traz o mistério e a soberania da *vamp* e a pureza e inocência da virgem, mas de uma maneira introvertida que se traduz em seus sonhos inatingíveis.

Com base nessas ideias de Morin (1989), torna-se possível, em alguns casos, realizar uma correlação entre esses arquétipos e algumas figuras consagradas pelo *Star System*, como forma de exemplificar as construções das personagens presentes nas produções do Ciclo do Recife e avaliar as composições de sentido para as narrativas contadas pelas mesmas.

4 ANÁLISE *A FILHA DO ADVOGADO* (1926)

Durante o processo de mapeamento dos filmes do Ciclo do Recife (Apêndice A), a produção de Jota Soares se mostrou mais relevante no que diz respeito tanto às técnicas cinematográficas quanto ao potencial de comunicação dos figurinos utilizados pelos personagens do filme, os quais traduzem da melhor maneira os aspectos entre tradição e modernidade estudados neste trabalho.

As análises do filme em questão têm como foco duas personagens femininas, a protagonista Heloísa Correia (Guiomar Teixeira) e a noiva do vilão, Antonieta Bergamini (Olíria Salgado). A escolha da Heloísa foi baseada na trajetória narrativa da personagem no longa, em que são mostrados variados momentos de sua vida, enquanto uma moradora do campo em processo de mudança e adaptação ao contexto da cidade grande. Antonieta foi escolhida devido ao seu modo ser e viver na sociedade da época, modos que transparecem no seu figurino durante sua trajetória no filme.

Percebe-se que o figurino das personagens passa por transformações de acordo com o momento em que elas estão inseridas. Por isso, tornou-se objeto principal para as análises do filme, uma vez que o trabalho possui como objetivo o resgate das características do arcaico e o novo expressas nos figurinos das produções cinematográficas da década de 1920 no Recife.

4.1 CENA 1 – HELOÍSA ENTRA EM CENA

Entre os minutos 00:06:00 e 00:08:16, Heloísa tem sua primeira aparição no filme. Nesse momento, o espectador entra em contato com uma mulher do campo no ano de 1926. Aqui, a personagem apresenta algumas das suas particularidades intrínsecas em seu modo de ser e vestir, que podem ser observadas no seu gestual e nos detalhes do seu visual.

Ao longo do filme, algumas mudanças começaram a ser notadas em suas particularidades diante da nova realidade em que se insere ao mudar do campo para a cidade. No entanto, o ponto de partida para o processo de modernização da personagem está presente nesta primeira cena em que aparece. Assim, a análise a seguir também a toma como pontapé inicial.

4.1.1 Denotação

No início da cena, Heloísa, filha nascida de uma relação jovial do advogado Dr. Paulo Aragão, é apresentada. Um plano aberto mostra a entrada de uma casa com três grandes janelas e uma escada que leva à entrada da casa. Ao observar certa movimentação do lado de fora, Heloísa sai de dentro da casa e vai até o topo da escada para ver quem está chegando nesse ponto, o enquadramento utilizado é o *contra-plongée* (câmera de baixo para cima), e transaciona para um primeiríssimo plano (dos ombros para cima).

Figura 9 – Primeira aparição de Heloísa

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Seu figurino é composto por uma saia de comprimento na altura da canela e corte reto, alguns pedaços de tecidos de tom claro estão presos na saia e balançam quando ela se movimenta. Na parte superior, ela usa uma blusa de decote quadrado, com alguns detalhes de pedraria na parte frontal, e mangas longas com amarras nos pulsos. A blusa possui cor em tom médio, assim como a saia, enquanto as mangas são em tons claros e com uma leve transparência. Seus cabelos são longos e ondulados e estão levemente presos por um laço na parte de trás.

Heloísa percebe que a movimentação é proveniente da chegada do Dr. Paulo em seu automóvel e uma câmera alta (*plongée*) mostra a personagem descendo as escadas para abraçar o pai. Ambos sobem as escadas e encontram-se com dona Lucinda Correia, mãe de Heloísa e antiga amante do Dr. Paulo, na varanda da casa, onde se cumprimentam e entram na casa.

Figura 10 – Dona Lucinda, Dr. Paulo e Heloísa

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Os três conversam de forma descontraída, Dr. Paulo diz a Heloísa que ela precisa cortar os cabelos, os conta sobre sua longa viagem para a Europa e dá conselhos paternos para ela. As duas parecem tristes, mas escutam com atenção.

4.1.2 Conotação

O plano aberto inicial é um plano de ambientação em que a câmera se distancia do personagem e apresenta o cenário ao seu redor. Percebe-se que a casa está rodeada de vegetação e possui estradas de terra, portanto, está localizada no interior, na zona rural da capital recifense.

No momento em que Heloísa sai da casa, a câmera a enquadra em *contra-plongée* no topo das escadas enquanto seu pai encontra-se na base. Esse enquadramento serve para mostrar como ela é vista pelo personagem recém-chegado: ele a coloca num pedestal, em uma posição de admiração, a filha preferida, inocente e pura.

Em seguida, o enquadramento muda para um primeiríssimo plano, utilizado para enquadrar a figura humana (o personagem) e destacar suas feições. Nota-se que Heloísa está curiosa e confusa com a estranha movimentação na entrada da sua casa, ela franze o rosto e tenta identificar quem está chegando de automóvel naquele momento. Vale ressaltar que o automóvel era símbolo de modernidade na época, o

que justifica a estranheza da Heloísa ao vê-lo por ali, inserido em um ambiente tradicional.

Com a ação do vento presente na cena, percebe-se que apesar das peças que ela veste serem longas, a modelagem é solta e o material leve e maleável, o que permite mais liberdade de movimento do corpo para as atividades diárias exercidas pela personagem.

Seu pai, Dr. Paulo Aragão, critica seus cabelos longos e ondulados e aconselha que ela deveria cortá-los. Paulo é advogado e vive na zona urbana do Recife, diferente da sua filha, que vive no interior, na zona rural da capital. Portanto, o personagem estava rodeado por símbolos de modernidade, como os novos estilos visuais emergentes na década de 1920, que não incluíam cabelos longos e ondulados, diferente de Heloísa, que vive rodeada por símbolos interioranos e tradicionais.

4.1.3 Mito

Nesse nível de interpretação, cabe uma análise que relacione o visual e o gestual da personagem Heloísa com algum dos grandes arquétipos femininos descritos por Morin (1989). No decorrer da cena, é possível identificar diversas características do arquétipo da Virgem Inocente presentes na personagem, que contribuem para as construções de sentidos da narrativa.

O arquétipo da Virgem Inocente está associado à donzela indefesa, a jovem pura, sensível e imatura, que age e enxerga o mundo de maneira infantilizada. Na sua obra, Morin (1989, p. 8) também descreve o arquétipo como uma jovem de “imensos olhos crédulos, de lábios entreabertos ou suavemente sarcásticos [...]”.

No início da cena, Heloísa tem o seu corpo e rosto destacados pelo enquadramento da câmera e é possível identificar essas características nela. Seu olhar ao ver a chegada do seu pai é puro, jovem e inocente, além de manter seus lábios entreabertos. Ela desce as escadas rapidamente com alguns pulinhos tal qual uma criança corre em direção aos pais.

Figura 11 – Heloísa e seu olhar crédulo

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Além disso, o enquadramento *contra-plongée* em que Heloísa aparece no filme pela primeira vez a coloca em uma posição elevada. Ela é vista em um pedestal, como alguém a ser admirada, no topo das escadas: a donzela a ser resgatada, um prêmio a ser conquistado.

No decorrer da cena, nota-se que Heloísa é influenciada pelo pai, que a manda cortar os cabelos, a fim de se modernizar. Por ser imatura e inocente demais, a personagem envolta pelo arquétipo da Virgem Inocente tende a ser mais fácil de manipular e ser enganada, por isso, precisa descobrir sua força rápido ou arrisca ser "presa" de alguma forma e depender de ajuda externa para conseguir se salvar (CUSTÓDIO, 2022).

4.2 CENA 2 – "CORTEI O CABELO, GOSTARAM?"

Durante os minutos 00:25:08 e 00:27:55, o filme retoma o cenário do campo em que Heloísa foi apresentada no início. Nesse momento, a personagem aparece com um visual que contrasta de forma direta com sua aparência na cena anterior.

Após a visita do seu pai, Heloísa acata seus conselhos e muda não apenas seu cabelo, mas também seu traje e sua maquiagem. Aqui, observa-se que mesmo inserida em um contexto considerado tradicional, ela começa a mostrar indícios de modernização, que se manifestam no seu figurino.

A cena é um momento de transição da personagem, em que é possível perceber as mudanças em suas particularidades. Portanto, foi escolhida para ser analisada em segundo lugar, já que o contraste entre os dois visuais é um dos fatores essenciais para a compreensão da trajetória de Heloísa durante a narrativa do filme.

4.2.1 Denotação

A cena inicia em um plano aberto com dois personagens distantes da câmera, na varanda de uma casa, são eles: dona Lucinda Correia, mãe da Heloísa, e o jornalista Lúcio Novaes, primo e amigo dedicado do Dr. Paulo. Ambos se cumprimentam na varanda e dona Lucinda acompanha Lúcio para dentro da casa enquanto conversam.

Os dois entram conversando e deparam com Heloísa nos seus afazeres domésticos, limpando a poeira dos móveis e da casa com um espanador. O enquadramento muda para o plano médio e nesse momento já é possível notar uma grande mudança de visual da personagem.

Figura 12 – Novo visual de Heloísa

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Heloísa usa um vestido de corte reto e tom médio na altura da canela, possui decote canoa e mangas longas com detalhes na barra em listras de tons escuros que se repetem na gola e na linha da cintura do vestido. Usa meias longas e um sapato baixo de abotoamento, ambos em tons escuros. Seu cabelo é escuro, curto (na altura

da orelha), liso e brilhante. A sobrancelha, boca e cílios são escuros e marcados e destacam-se sobre sua pele pálida.

Dona Lucinda chama a filha, que se aproxima e cumprimenta Lúcio. Ela avisa que ele veio trazer notícias do seu pai e caminham até o local em que Heloísa estava anteriormente. Ambos se sentam agrupados e o enquadramento muda para um meio primeiro plano (da cintura para cima).

Lúcio entrega uma carta escrita pelo Dr. Paulo para Heloísa, é uma carta de despedida que também expressa o desejo de que a filha e sua mãe mudem do interior para a capital. Ela entrega a carta à mãe e troca olhares com Lúcio, após ele fazer um comentário sobre seus olhos. Nesse momento, o enquadramento transiciona para primeiro plano e logo retorna ao meio primeiro plano quando a troca de olhares se encerra.

Figura 13 – Plano que destaca a aparência e olhar de Heloísa

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

4.2.2 Conotação

O plano aberto é um enquadramento de ambientação, logo, fora utilizado no início para contextualizar a cena: onde acontece (na varanda de uma casa) e quem participa (Dona Lucinda e Lúcio Novaes). Todo o cenário percebido é o mesmo apresentado na cena 1, a casa rodeada de vegetação, a estrada de terra, a varanda e a sala no interior da casa; portanto, seus significados permanecem inalterados.

No momento em que entram na casa e encontram com Heloísa, o plano americano é escolhido para destacar o posicionamento e a movimentação da personagem, já que ela ocupa uma parte considerável do cenário e torna-se perceptível sua ação, além do ambiente à sua volta.

Heloísa está concentrada na limpeza dos móveis da sala e demora para notar a presença da mãe e de Lúcio na sala, o que demonstra seu comprometimento e responsabilidade em realizar suas tarefas domésticas. Desde o início da cena já é possível notar sua mudança de figurino em comparação com a Cena 1, quando é apresentada ao público pela primeira vez.

Seu vestido permanece na altura da canela e o corte reto com cintura baixa modelam a silhueta da personagem para os padrões visuais da moda dos anos 1920, a deixa mais esguia e jovial; as mangas são longas e com aspecto tubular, assim como o vestido. O traje possui tom médio predominante e detalhes em listras de tons mais escuros, que colaboram para delimitar e destacar a linha baixa da cintura (quase na altura do quadril). Seus sapatos de abotoamento acompanhados pela meia longa e lisa é uma das combinações mais usadas pelas mulheres da moda nos anos 1920 (MENDES; LA HAYE, 2009).

No final da Cena 1, durante a visita do seu pai, ele a repreende e diz precisar cortar os cabelos. Agora, seu cabelo curto condiz com o corte *la garçonne*, popular na década de 1920 e símbolo de modernidade e liberdade feminina. Seus olhos e sobrancelhas escuras são compatíveis com a maquiagem da época, em que as mulheres branqueavam o rosto com pó-de-arroz e escureciam a região ao redor dos olhos, os cílios e as sobrancelhas e evidenciavam a boca com o vermelho ou outros tons fortes e escuros.

Ao comparar com a cena anterior, o ambiente tradicional refletia no figurino de Heloísa, o que causou estranheza para seu pai, que vivia em um ambiente “modernizado”. Agora, mesmo no ambiente tradicional e interiorano, ela se veste e se comporta como se espera de uma mulher conhecedora dos novos visuais estéticos mais populares da época.

Enquanto Dona Lucinda lê a carta do Dr. Paulo trazida por Lúcio, ele e Heloísa trocam olhares. Nesse momento, o enquadramento muda para um primeiro plano e enquadra a personagem no eixo central da tela, enquanto ela troca olhares e sorrisos

tímidos com o jovem jornalista. O momento serve para introduzir alguns pequenos indícios do futuro envolvimento romântico entre os dois personagens da cena.

4.2.3 Mito

Nesse ato, identifica-se que o cabelo e a maquiagem da personagem são referências simbólicas que estão diretamente relacionadas ao campo da moda e do cinema da época. O corte de cabelo dos anos 1920, o *garçonne*, foi uma tendência liderada na França pela estilista Coco Chanel e nos Estados Unidos pela estrela do cinema mudo Louise Brooks.

Naquela época, cabelos longos e cacheados ainda ditavam os padrões de beleza das estrelas do cinema. Então, a atriz Louise Brooks ousou cortar seus cabelos e adotar um penteado curtíssimo *à la garçonne*, tornando-se um símbolo da moda da mulher moderna da época.

Figura 14 – Louise Brooks, por volta de 1925

Fonte: Azevedo (2019).

Sabe-se que o Ciclo do Recife tomou como referência a grande massa de filmes produzidos pelos Estados Unidos e disseminados até a cidade. Logo, é possível associar as semelhanças narrativas e estéticas entre os personagens dos filmes recifenses com as personagens e as estrelas do cinema das produções cinematográficas norte-americanas.

É possível visualizar isso na cena em que Heloísa atende ao pedido do pai e corta os cabelos. O corte escolhido, como esperado, é o *garçonne*, de comprimento curto, na altura da orelha, que agora aparece mais liso e escuro do que antes. Sua maquiagem também muda, e aparece composta pelo pó-de-arroz exagerado e a boca, olhos e sobrancelhas escuras e marcadas.

Sob esse ponto de vista, foi possível identificar que o corte *à la garçonne* e a maquiagem são elementos simbólicos importantes para a produção de sentidos da narrativa, pois, percebe-se que a personagem, além de atender ao desejo do pai, dá início ao seu processo de modernização.

Na Figura 15, percebe-se a semelhança entre as duas personagens: à esquerda a personagem Jenie, interpretada pela atriz Louise Brooks no filme *Amá-las e Deixá-las* (1926), uma mulher moderna e insubordinada que se vê em meio a um romance com o pretendente de sua irmã mais velha e à direita Heloísa, interpretada por Guiomar Teixeira em *A Filha do Advogado* (1926).

Figura 15 – Comparação entre as personagens/atrizes

Fonte: Britto (2015); Cinemateca Pernambucana (2018).

4.3 CENA 3 – APENAS UMA MULHER SOCIÁVEL

Entre os minutos 00:34:22 e 00:36:23, o filme acompanha a personagem recém-chegada à cidade que começa a frequentar as incontáveis festas realizadas pela sociedade recifense nos anos 1920.

Nessa cena, Heloísa aparece em um traje de festa que também contrasta diretamente com seu guarda-roupa apresentado nas cenas analisadas até aqui. Esse é um momento de adaptação, em que a personagem busca inserir-se socialmente em um grupo através da semelhança que se manifesta no seu figurino atual.

4.3.1 Denotação

A cena, enquadrada em meio primeiro plano (da cintura para cima), inicia-se com um grupo de homens que conversam alegremente na festa enquanto fumam, dentre eles está o galanteador Helvécio, filho assumido do Dr. Paulo. Em certo momento durante a conversa, algo chama a atenção do personagem e a cena muda.

Com a mudança de cena, o que despertou o interesse de Helvécio é relevado. Ainda em meio primeiro plano, a cena mostra uma movimentação de pessoas na saída da festa que logo são identificadas como Heloísa, sua mãe Lucinda e Lúcio Novaes. Os anfitriões se despedem deles enquanto Helvécio oferece para levá-los em casa na sua limusine. O convite é aceito e todos seguem em direção à saída.

Figura 16 – Dona Lucinda e Heloísa na festa de Antonieta

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Nesse momento, é possível identificar com mais detalhes o figurino de Heloísa. Ela veste um vestido de corte reto e sem mangas. O decote tem formato em “U” e dois longos colares caem sobre ele em direção à barriga. Sobre os cabelos curtos (na altura das orelhas) lisos e escuros, a personagem usa uma faixa espessa que começa na altura da sobrancelha e cobre toda a testa e parte do seu cabelo. A faixa do cabelo

e o vestido possuem cores em tons claros e tecidos de textura lisa; seu gestual é retraído.

O cenário muda para a rua da casa de Heloísa e sua mãe e um carro estaciona em frente à casa. Descem, respectivamente, Helvécio, Lúcio, Lucinda e por fim Heloísa. Helvécio despede-se de Lucinda primeiro e de Heloísa logo em seguida. No entanto, durante um aperto de mão demorado, ele profere algumas palavras para ela, que não as recebe bem, larga sua mão com força e segue na direção da casa.

Figura 17 – Helvécio flertando com Heloísa

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Aqui, Heloísa aparece em cena com a adição de um xale no seu figurino. Ele é longo, de caimento leve e possui uma estampa com formas irregulares que mesclam duas cores, uma de tom claro e uma escura. O enquadramento permanece o mesmo.

4.3.2 Conotação

A cena se desenvolve sempre no meio primeiro plano, enquadrado da cintura do personagem para cima. O plano é utilizado para enfatizar ações entre os personagens, que estão em uma festa e interagem constantemente entre si. Os gestos, as expressões e o cenário são destacados pelo enquadramento, enquanto o figurino aparece apenas sua parte superior, da cintura para cima.

Nesse momento, embora não enfatizado durante este trabalho, Helvécio já fora apresentado aos espectadores como o problemático e galanteador filho do advogado

Dr. Paulo. Logo, o seu interesse por Heloísa não gera surpresa, ele busca aproximar-se da personagem e descobrir seu endereço residencial ao oferecer-se para levá-la para casa em seu automóvel.

É notório algumas mudanças no figurino de Heloísa em comparação aos demais já analisados. Aqui, pela primeira vez a personagem não usa um vestido com mangas, o que transmite feminilidade e sensualidade em comparação aos trajes anteriores. O vestido é reto, de caimento leve e com decote em “U”, correspondem de forma fiel às características do estilo de roupa em voga nos anos 1920 (MENDES; LA HAYE, 2009).

A faixa de cabeça, assim como os chapéus *cloche*, era usada com abundância pelas mulheres da época, principalmente em festas, como símbolo de sofisticação e feminilidade, geralmente adornadas com pedraria ou pena de aves. Aqui, Heloísa usa uma faixa simples que complementa a composição. As cores são em tons claros, o que indica que a festa ocorre durante o dia, pois são esses os tons mais utilizados nesse determinado período.

Embora o corte, modelagem, cor e textura sejam simples, Heloísa aparece ao final da cena usando um xale de tecido altamente decorativo. A estampa do xale pode ser uma padronagem com influências do *Art Déco* (movimento artístico influente na época), egípcias (devido à abertura da tumba de Tutancâmon em 1922) ou até mesmo algum tecido fino estampado com *chinoiserie*.

Heloísa é apenas uma mulher sociável e fica perceptível seu desconforto em meio aos galanteios de Helvécio ao descer do carro no final da cena, pois ela está retraída e o trata com visível desinteresse. Sua reação na cena pode ser relacionada como consequência do ambiente tradicional em que vivia no campo e pelo pequeno romance já iniciado pelo amigo da família, Lúcio Novaes.

4.3.3 Mito

No decorrer da cena, Heloísa tenta se adaptar às grandes festas organizadas pela elite recifense. Embora rodeada de aspectos de modernidade que explodem pela cidade, como também os que podem ser percebidos na composição das peças do seu figurino, ela ainda apresenta traços significativos de uma personalidade tradicional

atrelada ao arquétipo da Virgem Inocente identificado na Cena 1, o que se traduz na sua timidez e inaptidão em interagir socialmente durante a festa.

Por isso, a personagem é atrelada a novos pontos de vista, já que esse conflito entre sua imagem e o contexto no qual está inserida causa um jogo de sentidos que a torna uma figura misteriosa e soberana, uma mulher que precisa a todo custo ser conhecida e decifrada. Essa classificação pode ser relacionada com o arquétipo da *Vamp* descrito por Morin (1989).

Dessa forma, no terceiro nível de interpretação da cena, pode-se associar às características estéticas e gestuais de Heloísa, com o arquétipo da Divina, classificado por Morin (1989) como aquela mulher que emana tanto aspectos encontrados no arquétipo da *Vamp,* quanto a pureza e a inocência presentes na Virgem Inocente.

O arquétipo da Divina também toma forma com base em entendimentos de moralidade e tradicionalidade, refletidos em comportamentos como o que Heloísa tem no final da cena, quando Helvécio, um rapaz ousado e até então desconhecido que, fascinado pelo ar misterioso da jovem, tenta flertar com ela ao deixá-la em casa que reage com irritação e se retira com um ar de soberania e indignação.

4.4 CENA 4 – UM PEQUENO ACIDENTE COTIDIANO

Essa cena é o clímax central do filme, é uma sequência que durante os minutos 00:45:51 e 00:51:24 prepara o espectador para uma grande reviravolta que está por vir na história.

O “pequeno acidente cotidiano” retratado na cena é um dos momentos mais importantes para o desenrolar da trama e para a personagem. Aqui, é possível identificar que Heloísa encontra-se no seu apogeu de modernização. Seu visual e gestual representam seu novo estilo de vida, ela agora está, de fato, inserida na sociedade recifense dos anos 1920.

4.4.1 Denotação

Em um determinado domingo, logo após a missa, Heloísa caminha com sua mãe e suas vizinhas da casa em frente a delas. A cena inicia-se em um plano aberto

(onde o objeto ocupa um espaço pequeno na tela) e apresenta os personagens ao longe, caminhando em direção à câmera. A imagem muda para um meio primeiro plano (da cintura pra cima) e é possível identificar Heloísa, sua mãe, duas outras mulheres e um garoto. Elas andam juntas até a casa das vizinhas, conversam e se elogiam até que as mulheres as convidam para entrar na casa.

Dona Lucinda, mãe de Heloísa, acompanha uma das mulheres até o jardim na frente da casa e conversam enquanto observam algumas flores. Contudo, Heloísa e a outra mulher conversam durante o tempo em que sobem abraçadas para a varanda da casa. Aqui, a cena é enquadrada em um plano médio, com a câmera em uma distância mediana do personagem, e permite observar o corpo inteiro das duas personagens em cena.

Figura 18 – Heloísa e sua vizinha, após a missa

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

O figurino de Heloísa é composto por um vestido de corte reto com modelagem solta e mangas pequenas. Possui um decote canoa, cores com tons médios predominantes e uma estampa com padronagem em formas geométricas (retângulos). Existe uma forma retangular na posição vertical no centro do vestido, que se liga às formas presentes no decote e na barra do vestido. Além disso, uma outra forma retangular (agora na horizontal) está localizada na altura dos quadris na personagem.

Na sua composição, um chapéu *cloche* de tom médio encontra-se sobre seus cabelos, que possuem corte curto (na altura da orelha) e cor em tom escuro. Ela usa brincos médios com uma pedra preta suspensa. Seu sapato é de fivela, salto médio e com bico arredondado. Um xale pequeno e peludo de tom médio/escuro complementa a composição do seu figurino.

Figura 19 – Visual moderno de Heloísa

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Em um determinado momento, Heloísa sai para buscar uma nova peça de roupa que afirma ter acabado de chegar em sua casa. Heloísa sobe para seu quarto e é surpreendida por Helvécio que, obcecado pela jovem, entrou escondido em seu quarto. Ela o confronta e tenta expulsá-lo dali enquanto ele tenta agarrá-la à força. Os dois lutam agressivamente e acabam rasgando partes da roupa de ambos. Heloísa resiste e, em um ato de salvar sua honra, pega a arma que seu pai lhe deu e atira contra Helvécio.

4.4.2 Conotação

No início da cena, o plano aberto proporciona um ângulo visual amplo, em que os personagens ocupam uma pequena parte do cenário, é considerado um plano de ambientação. Quando a cena muda, os personagens são exibidos mais de perto e o meio primeiro plano é utilizado para evidenciar o posicionamento e a movimentação desses atores/personagens em cena.

Além disso, esse enquadramento mantém uma distância média dos personagens, o que permite uma boa percepção dos seus figurinos, objetos de principal discussão durante toda a cena, já que exibe o corpo inteiro das personagens. O vestido de corte reto e modelagem solta que Heloísa veste é o modelo mais comum de vestimenta feminina dos anos 1920. O decote canoa destaca seus ombros, as cores de tons médios condizem com a paleta de cores utilizada popularmente durante o dia – cores mais claras (MENDES; LA HAYE, 2009).

O elemento retangular na posição vertical no centro do seu vestido deixa sua silhueta mais alta e fina, sem nenhum destaque para as formas curvilíneas do corpo. A silhueta esguia é uma das características mais importantes para definir uma peça da moda nos anos 1920, além da linha da cintura mais baixa, na altura dos quadris, como é destacado pela forma retangular na horizontal (MENDES; LA HAYE, 2009).

A padronagem da estampa do vestido é composta por formas geométricas retangulares. Essas formas foram usadas com bastante frequência na década de 1920, devido ao emergente movimento artístico chamado *Art Déco.* Com isso, as peças de roupas, tecidos, joias, elementos arquitetônicos e de decoração interna, receberam inspirações das propostas visuais do movimento que resultou no desenvolvimento de peças com tais características visuais, que dentre as quais percebe-se a valorização das formas geométricas.

Figura 20 – Heloísa usando chapéu *cloche*

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

O *cloche* de Heloísa é o chapéu mais utilizado pelas mulheres da época e considerado uma das marcas registradas dos anos 1920, assim como seus sapatos de fivela, seus brincos com joia preta, seus cabelos curtos e sua maquiagem com sobrancelhas, olhos e boca marcados.

Logo, entende-se que a personagem está inserida no mundo da moda da época, preocupa-se com o seu visual e busca sempre modernizar seu guarda-roupa, pois, ainda na cena, ela afirma ter chegado um novo “figurino” e vai buscá-lo para mostrar à amiga que conversava com ela na cena.

Além disso, no momento de tensão que acomete a luta entre a protagonista e o seu meio-irmão, observa-se que o ato de rasgar as roupas dela a expõe contra sua vontade, tornando-a mais vulnerável em meio ao clima de medo e apreensão já instaurados na cena. Heloísa fica alguns segundos sem reação, mas logo se recompõe e cobre-se novamente por inteira.

4.4.3 Mito

Nesse ponto do filme, Heloísa encontra-se no seu ápice de modernização e, em consequência, sua aparência e gestual aparecem diferentes do que foi visto até então. É sabido que o chapéu *cloche* foi um dos acessórios de cabeça mais popular entre as mulheres da década de 1920, por essa razão, nota-se que Heloísa assume essa peça como parte do seu vestuário e usa em composição com um xale de pele que conota sua sofisticação e modernidade.

Ademais, esses elementos podiam ser visualizados no corpo de várias figuras famosas relacionadas ao universo da moda e do cinema, como uma das grandes estrelas do cinema, Alice Terry. Tida como um dos ícones do cinema mudo, Terry tornou-se conhecida por sua beleza e elegância, o que lhe garantiram escalações para papéis de mulheres modernas e sofisticadas, como a personagem Marguerite Laurier, no filme *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1921), uma jovem amante de um rico fazendeiro que coleciona móveis antigos e os armazenam em um castelo.

Na Figura 21, pode-se observar o visual da atriz Alice Terry e sua semelhança com o figurino de Heloísa. Ambas usam o chapéu cloche e a xale de pele que

contribuem para a criação de sentidos narrativos da personagem do filme, em que a mesma se encontra rodeada de aspectos de modernidade e sofisticação.

Figura 21 – Alice Terry e Heloísa

Fonte: Verlag (192-?); Cinemateca Pernambucana (2018).

4.5 CENA 5 – UM *LOOK* PARA CADA PERSONALIDADE

Entre os minutos 00:14:17 e 00:17:48, o longa apresenta alguns personagens importantes para a trama, dentre eles está o filho do renomado advogado Dr. Paulo Aragão, Helvécio Aragão, um jovem irresponsável e gandaieiro que vive pelos bares e cabarés da cidade.

No entanto, o foco principal da cena é a sua noiva, Antonieta Bergamini, uma jovem graduanda em Direito que está em casa lidando com trabalhos e estudos, quando é surpreendida pelo jovem bêbado, que acaba de chegar da sua indiscreta vida noturna. Antonieta faz vista grossa sobre os feitios de Helvécio, pois vê nele uma oportunidade promissora de pertencer à alta sociedade recifense e ganhar notoriedade no meio advocatício.

Nessa cena, é possível observar comportamentos distintos da personagem em dois contextos diferentes em que está inserida. Esses modos de agir e se portar são reforçados pelo seu figurino e, por isso, é material importante para a análise proposta

como objetivo deste trabalho, uma vez que seu visual é considerado símbolo de modernidade da época.

4.5.1 Denotação

Nessa cena, Antonieta Bergamini, bacharela em Direito e noiva do vilão Helvécio, é vista pela primeira vez. A câmera fixa e do plano médio mostram que a personagem encontra-se estudando em sua casa quando é surpreendida pela visita do seu noivo que tenta disfarçar sua embriaguez.

Figura 22 – Antonieta enquanto estuda/trabalha em casa

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Seu figurino, nesse primeiro momento, é estruturado por uma sobreposição de peças composto por uma camisa de mangas longas e um paletó por cima. Uma gravata borboleta e óculos de aros redondos acompanham o visual da personagem. Ela usa uma cor de tom claro para a camisa de baixo (talvez branco) e cores em tons escuros (talvez preto, cinza ou marrom) para o paletó, a gravata e os óculos. Seu cabelo é escuro e curto, pouco acima da orelha.

Em seguida, ainda com a câmera fixa, mas agora em plano americano (enquadramento dos joelhos para cima), acompanhamos Helvécio ao entrar sorrateiramente na casa e encontra os sogros distraídos na sala de estar. Ele brinca e conversa com os dois, que parecem felizes ao vê-lo e o ajudam a despir o paletó e

o colete. Ao ouvir a movimentação, Antonieta sai do cenário no qual estudava e vai ao encontro deles.

Figura 23 – Antonieta encontra com seu noivo Helvécio

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Nesse momento, seu traje muda. Ela veste um vestido de forma reta e modelagem solta, com mangas curtas e um detalhe vertical no eixo central da peça. A cor é de tons claros, os óculos e o cabelo permanecem iguais, no entanto, agora usa um bracelete no braço esquerdo.

Antonieta chega em silêncio e toma o lugar da mãe, segura o paletó que o noivo está despindo e finge ser sua mãe por um instante, brincando com ele. Seus olhares enfim se encontram, Helvécio a abraça e saem de cena conversando.

4.5.2 Conotação

No começo da cena, a câmera fixa e o plano médio dão destaque para o posicionamento e a movimentação da personagem, contribuindo para identificar que ela está estudando.

A sobreposição das peças (camisa e paletó), a gravata borboleta, os óculos de aros redondos e o cabelo curto, presentes no primeiro figurino, correspondem ao estilo *la garçonne*, modelo popular na moda nos anos 1920. Antonieta é uma mulher de classe média com bacharelado em Direito, vestir-se *à la garçonne* é um sinal de modernidade, independência e emancipação dos padrões sociais impostos sob a

mulher da época, atitudes que a personagem já possuía, pelo fato de dedicar-se ao ensino superior, mas que transparecem no seu visual, já que traz características que se aproximam ao vestuário masculino.

Na segunda cena, o enquadramento muda para um plano americano e permite maior visualização dos personagens em cena, as interações entre eles e com o cenário.

No visual, Antonieta aproxima-se de lado menos masculinizado do estilo *la garçonne* quando vai ao encontro do noivo. Ela muda seu traje para um vestido *chemise*, peça dominante durante a década de 1920 (MENDES; LA HAYE, 2009), possuía corte reto e comprimento curto, era usado com frequência em cores claras durante o dia a dia e em encontros informais, como retratado na cena.

O vestido desce a cintura ao nível dos quadris e modela a silhueta da personagem, tornando-a esguia e jovial. Antonieta aparenta estar mais contente e descontraída com esse figurino, diferente de quando está com um visual mais sério e "masculinizado", como na primeira cena.

A mudança do seu figurino corresponde aos modos de comportamento da mulher na sociedade da época, já que para estudar e/ou trabalhar a personagem usa um tipo de vestimenta e outra para encontrar com o noivo, mesmo em sua própria casa.

4.5.3 Mito

Nesse nível de interpretação, cabe analisar o visual à *la garçonne* como símbolo de emancipação feminina na moda francesa e no cinema americano da época. Não foi por acaso que esse visual foi escolhido para compor a identidade visual da personagem Antonieta Bergamini no filme.

Assim como a personagem do romance francês que inspirou o visual *La Garçonne*, Antonieta é uma mulher progressista que se dedicou ao estudo superior e visa sua emancipação feminina na sociedade da época e, além das atitudes, resiste aos padrões sociais através da sua vestimenta.

O visual *garçonne* se apropria de peças até então exclusivas do vestuário masculino e transmite uma aparência mais jovial e, de certa forma, masculinizada da

mulher. Algumas estrelas do cinema mudo utilizaram e consagraram esse visual, o que consagrou ainda mais alguns dos elementos estéticos que viriam a ser representativos da moda da década de 1920. Na Figura 24, é possível observar as semelhanças entre a aparência da personagem Antonieta e as atrizes Valerie Boothby e Henny Porten.

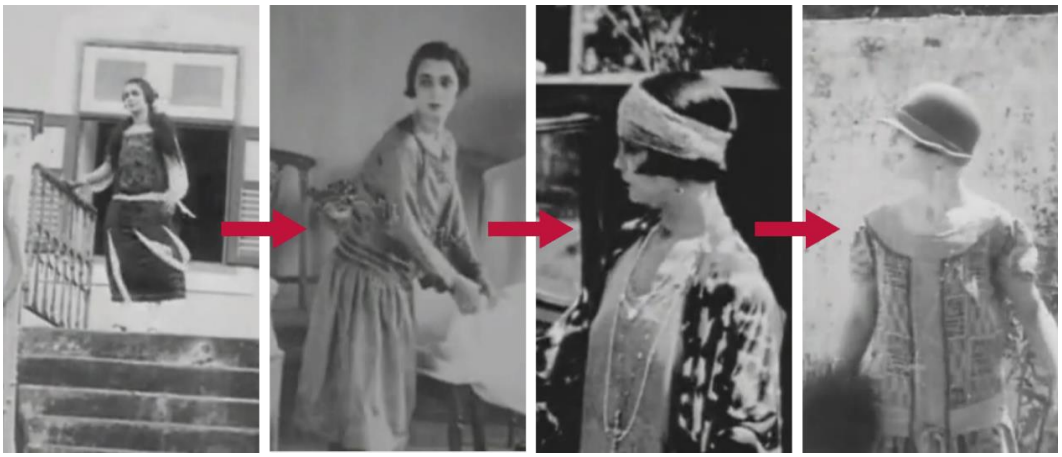
Figura 24 – Antonieta, Valerie Boothby e Henny Porten

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018); Jacobi (1930); Imagno (1925).

5 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Após a etapa de análise das cenas, nota-se que Heloísa e Antonieta, personagens escolhidas como recorte do trabalho, apresentam os aspectos que se pretendiam analisar com a pesquisa durante suas evoluções narrativas no filme. A Figura 25 ilustra de maneira ordenada como se deu a mudança de cenários, estilo de vida e personalidade da personagem Heloísa, refletida no seu figurino.

Figura 25 – Evolução do figurino de Heloísa



Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

Na primeira cena, era uma moça do campo cercada de elementos do tradicional, com cabelos longos e ondulados e a modelagem comprida de sua roupa, acompanhados de um gestual livre e jovial. Já na segunda cena, embora ainda parte de um contexto tradicional, é possível identificar o início de seu processo de adequação à modernização imposta pelos anos de 1920 na forma como passa a se vestir, no corte de cabelo (agora curto e liso) e no seu rosto maquiado.

A terceira cena apresenta a personagem ainda em um momento de adaptação entre tradição e modernidade, sua vida social está mais ativa e ela começa a frequentar algumas festas, como a da cena em questão, organizada por Antonieta. Aqui, Heloísa aparece com o figurino mais moderno, sofisticado e detalhado, mas com o gestual mais retraído, já que está fora do seu contexto usual (tradicional) e, comparado às cenas anteriores, fica perceptível uma mudança progressiva na narrativa da personagem.

A quarta e última cena é tida como o ápice da modernização de Heloísa. Nesse momento, ela se desprende do gestual retraído e dá lugar a um gestual mais livre e

espontâneo, similar ao percebido na primeira cena em que a personagem é apresentada. Além disso, seu figurino permanece envolto em aspectos da moda dos anos 1920, ou seja, um visual moderno da cabeça aos pés, que também contrasta diretamente com a primeira cena da personagem.

Em relação à personagem Antonieta, embora em nenhum momento ela apareça inserida em um contexto tradicional, é possível identificar alguns aspectos de modernidade que contribuem para a percepção da moda e suas características nos anos 1920, como seus dois figurinos usados durante a cena (Figura 26).

Figura 26 – Evolução do figurino de Antonieta

Fonte: Cinemateca Pernambucana (2018).

No primeiro momento, Antonieta aparece com um nítido visual moderno, já que, um dos grandes estilos da moda nessa época era o *Garçonne*, inspirado na protagonista moderna e empoderada do romance francês que leva o mesmo nome e apropriou-se de elementos do vestuário masculino.

Já no segundo, a personagem troca seu figurino para que se concilie com o contexto da cena, nesse caso, com a chegada do seu noivo, Antonieta ainda opta por se vestir com uma roupa moderna, mas se despede das peças do guarda-roupa masculino, deixando de lado elementos que remetiam ao seu empoderamento e emancipação feminina.

Em síntese, Antonieta é bacharela em Direito e exerce uma profissão até então majoritariamente masculina, transmitindo explicitamente aspectos de modernidade. No entanto, quando veste o primeiro figurino, torna-se necessário exalar um ar de

seriedade, profissionalismo e dedicação nas suas expressões e gestualidades, pois existem códigos de comportamento (além dos de vestimenta) a serem seguidos enquanto estiver atuando profissionalmente. Já no segundo, ela não precisa se preocupar com esses códigos, uma vez que está na presença apenas da sua família e do seu noivo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desta pesquisa, reiteramos que o uso da moda nas produções audiovisuais é um dos elementos principais para a construção de uma narrativa bem estruturada, uma vez que a roupa como figurino cinematográfico — e isso também engloba cabelo, maquiagem, acessórios, gestualidade e em alguns casos, o cenário — extrapola sua função prática de servir apenas como uma peça que cobre ou adorna o corpo e atrela diversos sentidos ao ator ou atriz que a veste no filme.

Esses sentidos são construídos com base nas intenções do figurinista de atrelar significados aos personagens através do figurino, como forma de contribuir com as histórias narradas nas produções que, por sua vez, também exercem influência na maneira como o figurino se constrói diante da percepção do público. No entanto, a interpretação desses significados pelos espectadores vai depender principalmente dos seus repertórios de vida, que fará com que eles se aproximem mais ou menos dos sentidos pretendidos pelo figurinista.

Partindo dessa ideia, o Ciclo do Recife tornou-se objeto de pesquisa primordial para o estudo a respeito da moda da época de 1920 na capital Pernambucana, pois, no período que acometeu o Ciclo (1923-1931) a cidade passava por um momento de modernização, afirmação sustentada por momentos históricos como a construção do Porto e o início da produção audiovisual regional conduzida pelos próprios moradores do Recife.

Em meio a esse processo, conflitos entre tradição e modernidade se estabeleceram na cena intelectual. Dessas oposições surgiu o ponto de partida para o objetivo principal desta pesquisa, já que a mesma consiste na identificação de aspectos do arcaico e do novo, a partir da análise do figurino de um dos mais famosos filmes do Ciclo do Recife, *A Filha do Advogado* (1926).

Dessa forma, para o desenvolvimento do projeto foi preciso realizar um levantamento bibliográfico sobre o Ciclo do Recife e suas produções, com o intuito de entender o contexto em que o filme foi rodado. Além disso, foi necessário pesquisar sobre outros assuntos envolventes com o tema, como a batalha intelectual entre a tradição e modernidade, a moda na década de 1920 e, por fim, o figurino como forma de narrativa não verbal em obras cinematográficas, em especial, do cinema mudo.

Em seguida, o mapeamento das produções do Ciclo do Recife foi organizado no Apêndice A e nele foram descritos os detalhamentos técnicos dos filmes e suas respectivas sinopses. Portanto, ao mapear o filme *A Filha do Advogado* (1926) com mais destaque para si, foi possível observar personagens, narrativas e elementos presentes no longa que tornaram a produção um objeto ideal para análise dos aspectos descritos no objetivo da pesquisa.

Concluídas essas fases, foi desenvolvida uma análise a partir do recorte das cenas mais relevantes para o trabalho. Essa etapa consiste na aplicação do protocolo de análise de imagens de moda desenvolvido por Bezerra e Miranda (2014). Nele, as cenas são lidas por meio de três atos que seguem uma série de atributos a serem observados, como a forma, modelagem, cor, material, além da gestualidade, planos, dentre outros.

Essa análise teve o intuito de identificar, por meio do figurino mapeado das cenas, as características de tradição e modernidade presentes no filme e com isso, atingir o objetivo principal do trabalho. Essa etapa foi cumprida de forma satisfatória, já que, durante o processo, foi possível associar diversos elementos tradicionais e modernos nas personagens, como as roupas, cabelos, maquiagens e gestualidades, que contribuem para a produção de sentidos, estritamente associados como forma de narrativa não verbal – um dos pontos centrais da pesquisa.

No entanto, durante a aplicação do protocolo, foram encontrados problemas de legibilidade do material analisado durante a criação do inventário realizado na etapa da denotação o que, consequentemente, dificultou a interpretação dos elementos durante a conotação. Por exemplo, no que se refere ao uso da cor, houve obstáculos pelo fato de a película ser inteiramente em preto e branco e, por isso, não foi possível identificar com precisão as cores escolhidas para os figurinos. Assim, a análise ficou restringida à percepção de tons claros, médios e escuros, sem uma especificação exata das cores.

O mesmo aconteceu em relação ao entendimento acerca dos materiais utilizados na confecção dos vestuários das personagens, visto que, por conta da ausência de detalhamentos técnicos aprofundados sobre a produção do filme e da baixa qualidade da mídia, só foi possível deduzir os tipos de tecidos encontrados nos

figurinos com base no que foi obtido a partir do levantamento realizado na etapa da fundamentação teórica a respeito da moda da década de 1920.

À medida que as personagens se inserem na vida social da elite pernambucana, percebe-se que se aproximam dos padrões de modernidade associados à moda global nos anos 1920, que chegavam à cidade por meio de revistas como *A Pilheria*, que surgiu em 1921 e retratava aspectos do cotidiano recifense e registros de mudanças de hábitos, costumes e paisagens urbanas da cidade, como também informações a respeito da cultura, literatura, esportes e a moda feminina do mundo à fora (FUNDAJ, 2021).

Além disso, a ida ao cinema tornou-se comum na rotina da população recifense e as produções cinematográficas da época apresentavam influência nos novos modelos de comportamento e vestimenta emergentes na cidade, já que os cineastas do Ciclo do Recife se inspiravam nos filmes vindos do exterior para desenvolver os seus próprios conteúdos e aplicavam esses “novos modelos” nas produções do Ciclo.

Por fim, vale ressaltar possíveis desdobramentos que este trabalho pode gerar, como a aplicação do protocolo de análise em outras cenas do filme ou nas outras oito produções do Ciclo do Recife que se encontram restauradas e disponíveis no acervo da Cinemateca Pernambucana. Além disso, torna-se viável uma revisão do protocolo com o intuito de adaptar seu método para uma aplicação mais satisfatória em mídias como essa, a fim de sanar os problemas encontrados no decorrer desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

A FILHA do Advogado. **A Pilheria**, Recife, n. 265, p. 2, 23 out. 1926b. Disponível em: <https://www.gov.br/fundaj/pt-br/composicao/dimeca-1/biblioteca/acervos/publicacoes-digitalizadas/a-pilheira-pdf/>. Acesso em: 7 mar. 2023.

A FILHA do Advogado. Direção: Jota Soares. Produção: João Pedrosa da Fonseca. Roteiro: Ary Severo. Recife: Aurora Filme, 1926. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2313>. Acesso em: 24 mar. 2022. 11 abr. 2023

A Pilheria. **FUNDAJ**, 2021. Disponível em: < https://www.gov.br/fundaj/pt-br/composicao/dimeca-1/biblioteca/acervos/publicacoes-digitalizadas/a-pilheria>. Acesso em: 7 mar. 2023.

ACERVO Audiovisual. **Cinemateca Pernambucana**, 2018. Disponível em: < http://cinematecapernambucana.com.br/acervo/filmes/>. Acesso em: 24 mar. 2022.

AITARÉ da Praia. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 14, 20 dez. 1925b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_10&pagfis=16546>. Acesso em: 7 mar. 2023.

AITARÉ da Praia. Direção: Gentil Roiz. Roteiro: Jota Soares, Tito Severo, Ary Severo. Recife: Aurora Filme, 1925. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2314>. Acesso em: 24 mar. 2022.

ANDRADE, L. L. S. de; *et al.* A expressividade do cinema mudo na construção de significados. Revista **Distúrbios da Comunicação** (PUC-SP), n. 26, p. 95-100, mar. 2014.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O cinema em Pernambuco (1900-1930). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc, 2018. v. 1. p. 90-123.

AZEVEDO, Lucas. Louise Brooks: A “It Girl” original dos anos 20. **Só Queria Ter Um**, 2019. Disponível em: <https://www.soqueriaterum.com.br/louise-brooks/> Acesso em: 14 fev. 2023.

BERNADET, Lucilla Ribeiro. **O Cinema Pernambucano de 1922 a 1931:** Primeira Abordagem. 1970. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BEZERRA, A.; MIRANDA, A. P. C. de. Despindo Anna Karenina. **PragMATIZES** – Revista Latino Americana de Estudos em Cultura, a. 4, n. 6, p. 212-227, mar. 2014.

BORRELLI-PERSSON, Laird. **Raising the Roof at Chanel: A Story in Pictures,** 2019. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/chanel-spring-2020-ready-to-wear-visual-review>. Acesso em: 9 mar. 2023.

BRAGA, João. **História da Moda.** 9. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2011.

BRITTO, Rafaella. 7 filmes inesquecíveis da atriz mais famosa dos anos 20, Louise Brooks. **Universo Retrô**, 2015. Disponível em: <https://universoretro.com.br/7-filmes-inesqueciveis-da-atriz-mais-famosa-dos-anos-20-louise-brooks/>. Acesso em: 24 fev. 2023.

CINEMATECA PERNAMBUCANA. **Almery Steves, Edson Chagas e Ary Severo, pioneiros do Ciclo do Recife (1923 a 1931).** Recife, 27 julho 2019. Facebook: Cinemateca Pernambucana. Disponível em: <https://www.facebook.com/2139237866393876/photos/almery-steves-edson-chagas-e-ary-severo-pioneiros-do-ciclo-do-recife-1923-a-1931/2564219950562330/?paipv=0&eav=AfbJ0uJ_gxbjCLAHyQeQwDY7AXHVSc7quUlKG-Q4lMHyhMSg3F-EsagVOyWkJ4sINjU&_rdr>. Acesso em: 7 mar. 2023.

COSTA, Francisco Araújo. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do imaginário** (FAMECOS/PUCRS), v.8, p. 38-41, ago. 2002.

COUCEIRO, Sylvia. Entre festa, passeios e esportes: o Recife no circuito das diversões nos anos 1920. In: BARROS, Natália; REZENDE, Antonio Paulo; SILVA, Jaílson Pereira da. (org.). **Os anos 1920:** histórias de um tempo. Editora UFPE. Recife, 2012.

CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). **Relembrando o Cinema Pernambucano:** Dos arquivos de Jota Soares. Recife: Massangana, 2006.

CUSTÓDIO, Lucas. Arquétipos femininos: quais são e como são utilizados!. **Blog da Trybe**, 2022. Disponível em: < https://blog.betrybe.com/carreira/arquetipos-femininos/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

ESCHER, P. S.; O Figurino e o Cinema Mudo. *In:* IV COLÓQUIO DE MODA. **Anais** [...] Novo Hamburgo: Feevale. v. 4, 2008.

FILMAGEM Brasileira. **Cinearte**, Rio de Janeiro, 26 jan. 1927. Disponível em: < http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1927_00048.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2023.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica.** Fortaleza: UEC, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste:** aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7ª edição revisada. Global Editora. São Paulo, 2004.

GARCIA, Maria Carolina; MIRANDA, Ana Paula de. **Moda é Comunicação.** São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

IMAGO. **GERMANY - JANUARY 01: Henny Porten, German film-star.** 1925. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/henny-porten-german-film-star-photography-around-foto-jornal%C3%ADstica/56466018?adppopup=true>. Acesso em: 15 mar. 2023.

JACOBI, Lotte. **Valerie Boothby**. 1930. Disponível em: < https://dasverborgenemuseum.de/files/Kuenstlerinnen/lotte_jacobi/valerie_boothby_berlin_um_1930.jpg>. Acesso em: 15 mar. 2023.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

JURANDO Vingar. Direção: Ary Severo. Produção: Gentil Roiz. Fotografia de Edson Chagas. Recife: Aurora Filme, 1925. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2601>. Acesso em: 24 mar. 2022.

KREUTZ, Katia. Hollywood: da Era de Ouro aos Blockbusters. **Academia Internacional de Cinema**, 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/hollywood-da-era-de-ouro-aos-blockbusters/>. Acesso em: 28 jan. 2023.

LA Garçonne- tome 2- collection l amour nº 30. **Le-livre**, 2017. Disponível em: < https://www.le-livre.fr/livres/fiche-r150220160.html>. Acesso em: 7 mar. 2023.

LIRA, Gabriela. A Moda Feminina nos Anos 1920 – Características. **História da Moda,** 2022. Disponível em: < https://www.historiadamoda.com.br/2022/11/Moda-anos-20.html>. Acesso em: 9 mar. de 2023.

MACIEL, E. J. C.; MIRANDA, A. P. C. de. DNA da Imagem de Moda. *In:* V COLÓQUIO NACIONAL DE MODA. **Anais** [...] Recife, 2009.

MARCONI, C. **Cinema:** uma panorâmica. Recife: Editora ASA Pernambuco, 1986.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

MENDES, Valerie; LA HAYE, Amy de. **A moda do século XX**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MORAES, Eduarda Y. **O Figurino Cinematográfico e o Caráter Social da Moda:** Uma Análise da Narrativa do Filme Adoráveis Mulheres. Orientador: Nuno Manna. 2021. 86 p. Dissertação (Bacharel em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

MORIN, Edgar. **As estrelas:** mito e sedução no cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NA telona e no palco, protagonismo. **Jornal do Comércio**, 2019. Disponível em: < https://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/100anos/post_materias/cinema-e-teatro/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A Brodagem no Cinema em Pernambuco**. Orientador: Paulo Carneiro da Cunha Filho. 2014. 237 p. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. *In:* BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 319-342.

PUGLIA, Leonardo Seabra. **O Cinema em Pernambuco**. Orientador: Luiz Jorge Werneck Vianna. 2015. 165 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

RETRIBUIÇÃO. Direção: Gentil Roiz. Fotografia de Edson Chagas. Recife: Aurora Filme, 1924. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2631>. Acesso em: 24 mar. 2022.

REZENDE, Antonio Paulo. As costuras das histórias: o Recife e a modernidade. In: BARROS, Natália; REZENDE, Antonio Paulo; SILVA, Jaílson Pereira da. (org.). **Os anos 1920:** histórias de um tempo. Editora UFPE. Recife, 2012.

SCHOLL, R. C; DEL-VECHIO, R.; WENDT, G. W. Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação. *In:* X CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL. **Anais** [...] Blumenal, 2009.

SILVA, Jaílson Pereira da. Velo(z)cidade: o Recife dos anos vinte e os delírios das invenções modernas. In: BARROS, Natália; REZENDE, Antonio Paulo; SILVA, Jaílson Pereira da (org.). **Os anos 1920:** histórias de um tempo. Editora UFPE. Recife, 2012.

SILVA, Luiz V. M. Discursos de uma cidade em dúvida: tradicionalismo e Modernidade no Recife dos anos 1920. Revista **Em Perspectiva** (PPHG/UFC), v. 4, n. 1, p. 185-195, fev. 2019.

VERLAG, Ross. **Alice Terry**. 192-?. Disponível em: < http://rosspostcards.com/1449-2.jpg>. Acesso em: 16 mar. 2023.

VIANA, Fausto e BASSI, Carolina. **Traje de cena, traje de folguedo.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

APÊNDICE A – FILMOGRAFIA DO CICLO DO RECIFE

Retribuição (1923/25)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
30 min. *(Fragmento)*

SOBRE O FILME

Primeiro filme do Ciclo do Recife, dividido em cinco partes e filmado no próprio Recife. A história começa com uma moça que assiste a morte do pai enfermo, que pouco antes de morrer entrega à filha um mapa com indicações de um tesouro escondido. Tempos depois, aparece em sua varanda um jovem ferido, afirmando ser vítima de um assalto. A moça cuida dos seus ferimentos e o jovem conta como fora enganado por bandidos na estrada ali perto.

Em algum outro lugar, o bandido conta ao bando sobre como enganou um jovem e o roubou. O bando está em um casarão abandonado, escondidos enquanto bebe, fuma e conta suas peripécias. Curisco, o chefe do bando, está a procura por um novo golpe e manda um de seus capangas ir atrás de algo.

O bandido então espiona a moça e o jovem estudando o mapa do tesouro e combinando para sairem para procurá-lo. Ele retorna e relata para Curisco que logo arma uma emboscada para pegar o mapa assim que os jovens chegassem ao local do tesouro. E assim acontece, os bandidos raptam o casal e os levam para seu esconderijo. Curisco tortura o jovem para que releve onde o tesouro está enterrado, mas ele não cede. Irritado, Curisco maltrata o bandido que ajudou no golpe e o mesmo se revolta e decide se vingar do chefe e ajudar o casal. O bandido procura a empregada da moça e relata o golpe e o local onde estavam escondidos; ela pede para que o bandido avise ao irmão da moça que chegaria de viajem em breve.

Logo, ele encontra o irmão na estação de trem e juntos mobilizam a polícia local para resgatar a sua irmã e o jovem das mãos do bando. Após muita luta, o bando é dominado e preso, enquanto Curisco suicida-se com um tiro na cabeça. Todos, inclusive o ex-bandido, voltam para a casa da moça, que se casa com o jovem.

FICHA TÉCNICA

Direção: Gentil Roiz
Produção: Gentil Roiz
Roteiro: Gentil Roiz
Assistência de direção: Ary Severo
Fotografia: Edson Chagas
Assistente de fotografia: Jota Soares

ELENCO

Almery Steves, Barreto Jr, Oséias Torres de Lima, Tancredo Seabra, José Lira, Mário Freitas Cardoso, José Steves, Berardo Ribeiro, Eronides Carvalho, Ferreira da Graça, Amália de Souza, José Barreira, Eronides Gomes

Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2631>

Um Ato de Humanidade (1925)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
20 min. *(Filme desaparecido)*

SOBRE O FILME

Filme de propaganda da Garrafada do Sertão, remédio contra sífilis à venda na Farmácia Maciel. Conta a história de um jovem sifilítico, interpretado por Jota Soares, que vivia a pedir esmola em uma escadaria, lugar por onde sempre passava uma linda moça por quem o mendigo era encantado.

Um dia um jornalista, após entrevistar o mendigo, traz um farmacêutico para vê-lo; esse leva o mendigo para tratamento e, após alguns meses, o personagem retorna curado e bem vestido, contando à imprensa que foi curado pelo remédio vendido na Farmácia Maciel. O ex-mendigo, agora curado, finalmente casa-se com a linda moça por quem sempre fora apaixonado.

FICHA TÉCNICA

Direção: Gentil Roiz
Produção: Maciel, Aurora Filme
Argumento: Gentil Roiz, Edson Chagas e Maciel
Roteiro: Gentil Roiz
Fotografia: Edson Chagas

ELENCO

Jota Soares, Carmem Freitas, Bartolomeu Mendes, Sr. Maciel, Amália de Souza, Maria Cacilda

Jurando Vingar (1925)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
49 min. *(Fragmento)*

SOBRE O FILME

Estreia de Rilda Fernandes, Ary Severo e Gentil Roiz como atores de cinema, sendo o único filme no qual Roiz atuou. O filme acontece numa casa do interior onde o plantador de cana Júlio Serra, sua mãe e sua irmã residem. A trama começa num café-bar onde o frequentador Zé Morais tenta conquistar a garçonete Berta, agarrando-a. Júlio a defende e parte para brigar com Zé Morais.

Tempos depois, Zé se vinga de Júlio matando sua irmã e raptando Berta. No entanto, um garoto vê onde ele prende Berta e corre para visar Júlio, que está na cidade vendendo sua safra de cana-de-açúcar.

Ciente da morte da sua irmã e do rapto de Berta, Júlia acha o esconderijo do inimigo, mata-o e salva Berta. Tempos depois, os jovens se casam e, durante a festa de casamento, um amigo de Zé Morais tenta matar Júlio mandando um garoto colocar veneno na sua bebida. No entanto, um amigo de Júlio consegue localizar o mandante através do garoto, travando um intenso tiroteio onde o amigo do finado Zé é morto e a festa prossegue normalmente.

FICHA TÉCNICA

Direção: Ary Severo
Produção: Gentil Roiz
Fotografia: Edson Chagas

ELENCO

Gentil Roiz, Rilda Fernandes, José Lira, Iara de Alencar, Altina Lira, Jota Soares, Mario Lima, Ary Severo, Prazin, Walderez de Souza, Raul Figueireido, Berardo Ribeiro, Pedro Salgado Filho, Pedro Salgado, Antônio Campos, Luiz Marques, Ubirajara Ferreira

Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2601>

Aitaré da Praia (1925)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
60 min. *(Incompleto)*

SOBRE O FILME

Este filme encontra-se quase completo e sua trama envolve pescadores e jangadeiros da praia de Tatiá, filmado na praia de Piedade, região metropolitana do Recife. Dois desses pescadores, o bom Aitaré e o inescrupuloso Traíra, são apaixonados pela bela Cora que, no entanto, namora Aitaré às escondidas, já que sua família não o aceita. Traíra é bem aceito pelos pais da moça e aproveita para falar mal de Aitaré, suas origens diabólicas e bastardas. Aitaré é desafiado por Traíra e, no meio da luta nas areias da praia, aparece Zeno, o melhor amigo de Traíra que havia combinado com ele de matar Aitaré. Na briga, Aitaré mata Zeno e Traíra jura vingar o amigo.

Passado algum tempo, ocorre um acidente com o iate de um rico industrial que viajava com sua bela filha Glória. Aitaré salva os náufragos e pede a Cora que cuide de Glória, por quem Aitaré está fascinado. Quando o industrial e a filha conseguem um barco para retornar ao Recife, convidam Aitaré para passar uma temporada em seu palacete e ele aceita.

Em maio à tristeza, Cora chega a notícia de uma herança deixada por um parente rico no Recife. Ela e sua família se mudam para lá integrando a alta sociedade recifense. Traíra ainda tem esperança de conquistar Cora e vingar seu amigo morto. Num baile realizado na casa do industrial com toda a alta sociedade reunida, estão Cora e Aitaré, mas ambos não se reconhecem. Aitaré namora Glória, apesar das súplicas do primo e ex-noivo da moça que vive a jurar seu verdadeiro amor.

De repente ouve-se um tiro: Traíra acerta Aitaré que cai ferido e é socorrido às pressas. Quando lhe tiram a camisa, Cora vê o bracelete de coco que ela havia dado anos atrás para Aitaré. Ambos se reconhecem e percebem que ainda se amam e acabam ficando juntos no fim.

FICHA TÉCNICA

Financiador: Joaquim Tavares
Direção: Gentil Roiz
Produção: Aurora Filme
Fotografia: Edson Chagas
Roteiro: Jota Soares, Tito Severo, Ary Severo

ELENCO

Ary Severo, Almery Steves, Rilda Fernandes, Queiroz Coutinho, Rosa Temporal, Antônio Campos, Tito Severo, Jota Soares, Claudio José, Mario Cardoso, Luiz Marques, Queiroz Coutinho, Tito Severo, Walderez de Souza

Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2314>

Filho sem Mãe (1925)

Longa-metragem, Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
(Filme desaparecido)

SOBRE O FILME

Numa praia de elegantes veranistas, um rapaz salva uma moça de afogamento, diante de um grupo de outras moças. Há cangaceiros. Há um tiroteio entre forças militares e cangaceiros. O espectador toma conhecimento de vários fatos através de sucessivos *flashbacks*, cada um do ponto de vista de um personagem diferente. Há casamento entre galã e heroína.

FICHA TÉCNICA

Direção: Tancredo Seabra
Produção: Paulino Gomes e Planeta Filme
Argumento: Tancredo Seabra
Roteiro: Tancredo Seabra
Fotografia: Alcebíades Araújo

ELENCO

Barreto Jr., Tancredo Seabra, Creusa das Neves, Herlon Brederodes, Maximiniano Albertim, Eronides Gomes, Noemi Montebello, Mario Fonseca, Eronides Andrade

História de uma Alma (1925)

Longa-metragem, Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
52 min. *(Filme desaparecido)*

SOBRE O FILME

Não existe cópia ou negativo desse filme sacro que procurou reconstruir a biografia de Santa Terezinha, seguindo à risca seus manuscritos (vida, milagres e sofrimentos). Os interiores dos lugares onde as filmagens foram realizadas retrataram com muita semelhança os ambientes europeus.

FICHA TÉCNICA

Direção: Eustórgio Wanderley
Assistente de Direção: Ramon Azevedo e alguns padres europeus residentes no Recife.
Produção: Pedro Vergueiro e Vera Cruz Filme
Argumento: Eustórgio Wanderley
Roteiro: Eustórgio Wanderley
Fotografia: Alcebíades Araújo

ELENCO

Noemi Gomes de Matos, Maria Pompeia Alcoforado Gesteira, Carmem Medeiros, Severino Gaião, Rubens Vanderlei, Herlon Brederodes, Armando Temporal, Guilherme Azevedo, Phil Shapher, Julieta Azevedo

Herói do Século XX (1926)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
(Filme desaparecido)

SOBRE O FILME

Esta comédia foi perdida quando entregue a um viajante que a exibiria na Bahia, depois do sucesso das exibições no Recife. O ator Pedro Neves, perfeito imitador de Buster Keaton, criou o cômico personagem Bilu.

Na história, Bilu era um tipo que não tinha tostão; vivia de expedientes, mas aparentava ser rico e chique; usava roupas finas (por fora) e tinha um criado negro para servi-lo; ridicularizava um policial e um judeu barbudo e rabugento, falso cego; roubava os pães das portas alheias; camisa só tinha uma, e sem mangas, mas usava gravata; subia pelos postes de iluminação acima (às vezes de cabeça para baixo) para apagar o lampião, quando queria fazer das suas; de uma feita, rouba o guarda-chuva de um velhote, deixando o cabo pendurado no braço do homem; este persegue Bilu, se atrapalha todo, deixa cair as calças, fica de cueca e cabo de guarda-chuva.

FICHA TÉCNICA

Direção: Ary Severo
Produção: João Pedrosa da Fonseca e Aurora Filme
Roteiro: Ary Severo
Fotografia: Edson Chagas

ELENCO

Pedro Neves, Jota Soares, Pedro Salgado Filho, Ferreira de Castro, Maria Cacilda Valderez de Souza, Luis Marques Mario Lima, Silvino Meira Aldo Américo

A Filha do Advogado (1926)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
90 min. *(Completo)*

SOBRE O FILME

O filme é uma trama urbana que acompanha o jovem, boêmio e irresponsável Helvécio Aragão, filho do renomado advogado Dr. Paulo Aragão, motivo pelo qual todos toleram as desordens do rapaz. Sua noiva, a doutoranda em direito Antonieta Bergamini, apesar de saber da sua vida noturno em cabarés e bares da cidade, faz vista grossa já que vê nele um futuro promissos na alta sociedade, motivo também que leva seus pais a aproveitarem o noivado dos jovens.

Dr. Paulo Aragão não se conforma com a vida que o filho leva e, antes da sua viagem para o exterior, pede ao seu primo, amigo e procurado Lúcio Novaes que tente endireitar seu filho. Nessa conversa, o advogado revela um grande segredo: a existência de uma amante, dona Lucinda Correia e uma filha, Heloísa. Ambas residem num chalé em uma cidade do interior, sob os cuidados do fiel criado Gerôncio. Nem mesmo Heloísa sabe do caso dos seus pais que pensa serem marido e mulher. Dr. Paulo pede a Lúcio que as instale na cidade e apresente sua filha à alta sociedade sem, contudo, revelar seu segredo. Atendendo ao pedido do Dr. Paulo, Lúcio se aproxima e se apaixona por Heloísa.

No entanto, em um baile na casa de Antoniete, Helvécio passa a cobiçar a moça, sem saber que é sua irmã. Porém ela o recusa. Helvécio não se dá por vencido e consegue subornar o criado Gerôncio para que permita que ele se esconda no quarto de Heloísa para tentar seduzi-la. Heloísa, sozinha em casa, entra no quarto e é atacada por Helvécio, que tenta estuprá-la. Lembrada das recomendações do pai, que deu a ela uma arma de fogo a fim de que a usasse caso estivesse em perigo, Heloísa atinge Helvécio com um tiro.

O jovem é socorrido, mas morre no hospital. Heloísa, indefesa, é acusado de assassinato, sendo presa e submetida a julgamento. O promotor tem como assistente a doutorando Antonieta Bergamini. Já no fim do julgamento aparece um voluntário para defender gratuitamente a jovem acusada diante o júri, Dr. Henry Valentim.

Nos últimos momentos, aparece uma testemunha a favor de Heloísa: o criado Gerôncio se entrega, revelando o plano de Helvécio e assumindo que recebera suborno para deixá-lo entrar no quarto da moça. Gerôncio é preso e Heloísa inocentada. Transbordando de alegria, ainda na sala do tribunal, Dr. Hewnry revela sua verdadeira identidade: Dr. Paulo Aragão. E conta para todos que Heloísa é sua filha. Algum tempo depois, Heloísa e Lúcio se casam e a cena final mostra os dois num banco de jardim com um bebê de colo, filho do casal.

FICHA TÉCNICA

Novela de **Costa Monteiro**
Direção: Jota Soares
Produção: João Pedrosa da Fonseca
Roteiro: Ary Severo
Letreiros e Vinheta: Fausto Silvério Monteiro

ELENCO

Euclides Jardim, Guiomar Teixeira, Jota Soares, Noberto Teixeira, Ferreira Castro, Jasmelina Oliveira, Luiz Marques, Oliria Salgado, Adelita Monteiro, Pedro Neves, Valderez de Souza., Zacarias de Souza, Olegário Azevedo, Antônio Carvalho, Pedro Salgado, Demétrio Áge, Mário Lima

Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2313>

Sangue de Irmão (1926)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
(Filme desaparecido)

SOBRE O FILME

Tanto a cópia quanto o negativo desse filme foram perdidos num incêndio ocorrido em 1947 na sede da empresa cinematográfica Goiana Filme.

Na trama, o personagem Bento Balão, homem mau, proprietário da fazenda Pedra da Onça, espanca cruelmente um velho paralítico que morava em suas terras e lhe devia dinheiro, e rapta a filha do velho, uma menina de 8 anos. Mas como o velho e a menina não eram as únicas vítimas das arbitrariedades de Bento, os modestos e honestos roceiros perseguem Bento.

Ele se esconde em um vagão de transporte de cana da Usina Santa Tereza, mas é apanhado, amarrado a um galho de cajueiro e violentamente espancado até a morte, servindo de comida para os abutres que sobrevoavam o local.

FICHA TÉCNICA

Direção: Jota Soares
Produção: Leonel Correia Filho e Goana Filme
Argumento: Jota Soares
Roteiro: Jota Soares
Fotografia: Jota Soares

ELENCO

Campos Sales, Juca Novais, Amaro Machado, Álvaro Liberato, Figueira da Silva, Cremilda Borba, Leonel Correa, Tampinha

Revezes (1927)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
48 min. *(Fragmento)*

SOBRE O FILME

Apenas alguns fragmentos foram recuperados desse filme, cujo tema central é o amor, com um final infeliz para todos os personagens. A trama conta a história de Jacinto, um fazendeito violento e prepotente cujo filho herdou as características do pai. Esse jovem tenta forçar casamento com Célia, filha do vaqueiro Augusto, que é apaixonada por Carlos, filho do vaqueiro Anselmo.

Enciumado, o filho de Jacinto mata Carlos, e Célia, chorando dia e noite no túmulo do amado, fica tuberculosa e acaba morrendo. Os moradores da fazenda, revoltados, destroem a propriedade de Jacinto, que fica em completa miséria, tornando-se errante e esmoléo, repudiado pelos sertanejos que sabiam da história.

FICHA TÉCNICA

Direção: Chagas Ribeiro
Produção: Antonio Marrocos, Chagas Ribeiro, Horácio de Carvalho
Roteiro: Chagas Ribeiro
Fotografia: Horácio de Carvalho

ELENCO

Anísio Moreira, Antonio Marrocos, Antonio Pinto, Domingos Gusmão, Lincoln Lima, Ernani Outran, Mariinha Marrocos

Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3015>

Dança, Amor e Ventura (1927)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
(Fragmentos)

SOBRE O FILME

História de ciganos do bando de Bentes Lemano. Gira em torno da vida de uma cigana que crescera nesse bando, mas não pertencia a ele — era filha de uma família rica de onde fora sequestrada ainda criança. A bela falsa-cigana apaixona-se por Maurício, ex-bandido de

um grupo que agia nas redondezas, passando a integrar o bando de Lemano. Na realidade, Maurício também era filho de rica família, mas desconhecia esse fato.

Um primo seu, Artur, conhecendo a verdade, queria matar Maurício e conquistar a falsa-cigana, para se apossar da fortuna dos dois. Para isso, também se faz passar por cigano do bando. A uma certa altura da história, a família da falsa-cigana a encontra e faz com que a polícia ataque o bando e traga a moça, que passa a viver com os pais. O filme termina com um beijo entre a cigana e Maurício

FICHA TÉCNICA

Direção: Ary Severo
Produção: Liberdade Filme
Argumento: Ary Severo
Roteiro: Ary Severo
Fotografia: Edson Chagas

ELENCO

Almery Steves, Ary Severo, Dustan Maciel, Pedro Salgado Filho, Pepino, Adelita Monteiro, Eudes Tavares, Jone Aldo, João Gomes, S. Tavares, Demétrio Age, Berardo Ribeiro, Geraldina Steves, Fred Júnior, Valfrido Leonardo Pereira, Maria Cacilda, Francisco de Assis Tavares.

O Destino das Rosas (1930)

Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
(Fragmentos)

SOBRE O FILME

Não há cópia ou negativo desse filme, a trama é adaptada da peça teatral *Rosa de Nossa Senhora*. No filme, uma moça, filha de um colono de uma fazenda, está apaixonada pelo filho do fazendeiro, um moço estudante que vivia na capital, e que não tinha boas intenções para com ela. Pela moça, está apaixonado Carrapiche, rapaz modesto além de aleijado, mas que sabe das más intenções do outro.

A moça, quando fica sabendo que seu amor não é correspondido, sofre um choque emocional e adoece gravemente. Carrapiche (sem dinheiro para comprar flores) rouba as rosas de Nossa Senhora e as leva para a moça. E mata o estudante com um tiro de espingarda. É preso. No final do filme, a moça morre e Carrapiche vai se vingar.

FICHA TÉCNICA

Direção: Ary Severo
Produção: Dustan Maciel e Spia Filme
Argumento: Luiz Maranhão
Roteiro: Ary Severo
Fotografia: Ary Severo, Pedro Neves e Raul Valença

ELENCO

Rosa Maria, Almery Steves, Pedro Neves, Odete Silva, Anália de Souza, Alaíde Silvia, Fred Jr., Acauã Caiubi, Pereira de Castro, Silvio Morano, Valfrido Leonardo Pereira, Luiz Maranhão

No Cenário da Vida (1930)
Preto e Branco, Silencioso, Ficção. 35 mm.
(Fragmentos)

SOBRE O FILME

Último filme realizado por Edson Chagas no Recife, despedindo-se do cinema pernambucano. Jota Soares também já havia deixado o cinema, mas foi gentilmente solicitado por Edson Chagas e Luiz Maranhão para esse filme.

Na trama, uma moça, filha de um abastado industrial, e o jovem Rodolfo de Carvalho amam-se intensamente. O casal, bem como outras destacadas figuras da sociedade recifense, encontra-se nas noitadas do Clube Pernambucano. Numa dessas noites trava-se uma ferrenha briga entre Rodolfo e um seu rival. Mais tarde, Rodolfo é condenado por um crime que não cometera, e vai cumprir sua pena em Fernando de Noronha. Mas foge do presídio e vinga-se de quem o acusara injustamente. Finalmente o jovem casal afasta os impedimentos para o seu amor.

FICHA TÉCNICA

Direção: Jota Soares, Mario Furtado de Mendonça
Produção: Mario Furtado de Mendonça, Luiz Maranhão e Liberdade Filme
Argumento: Jota Soares, Mario Furtado de Mendonça
Roteiro: Jota Soares, Mario Furtado de Mendonça
Fotografia: Edson Chagas
Cenógrafo: Claudio Celso

ELENCO

Mazyl Jurema, Claudio Celso, Severino Coelho, Alfredo Coelho, Luis Marques, Fred Jr., Nita Palmer, Lelia Verbena, Oseas Torres de Lima, Pepino, Neide Barbosa, José Julião Rio Lima, Wilson de Carvalho, Valderes de Souza, Pedro Neves, Frosquita Freire, Rodolfo Cavalcanti

REFERÊNCIAS

ACERVO Audiovisual. **Cinemateca Pernambucana**, 2018. Disponível em: < http://cinematecapernambucana.com.br/acervo/filmes/>. Acesso em: 24 mar. 2022.

CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). **Relembrando o Cinema Pernambucano:** Dos arquivos de Jota Soares. Recife: Massangana, 2006.