

Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920

por Luciana Corrêa de Araújo*

Resumo: Este artigo investiga as relações entre campo e cidade em filmes realizados ao longo da década de 1920 na cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil. Procura-se analisar como os filmes trabalham concepções como modernidade, tradição e progresso, referindo-se tanto ao tempo presente quanto à história econômica e social do estado.

Palavras-chave: cinema silencioso, cinema pernambucano, relação campo-cidade.

Abstract: This article researches the relationship between the city and the countryside in films produced during the 1920s in Recife, the capital of the northeastern state of Pernambuco, Brazil. It analyzes the representation of tradition, progress, and modernity, referring to the present as well as to the social and economic history of the state.

Keywords: silent cinema, cinema in Pernambuco, city-countryside.

No cinema silencioso latino-americano, a relação entre campo e cidade perpassa diversos títulos, constituindo mesmo um eixo de análise dos mais consistentes, que aproxima cinematografias diversas. Países de maior produção cinematográfica no continente, como Argentina, Brasil, México, Colômbia e Chile, atravessam as três primeiras décadas do século XX em meio a um acentuado processo de modernização do qual não poderiam estar excluídas questões relacionadas à tradição. Nos filmes, a relação entre campo e cidade permite tratar dessas transformações, abrindo caminho para a reformulação de binômios como tradição e modernidade, nacionalismo e cosmopolitismo, local e universal (Paranaguá, 2003: 48).

Dentro de tema tão amplo, este artigo propõe como recorte investigar as relações entre campo e cidade em filmes realizados ao longo da década de 1920 na cidade do Recife, capital do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil.

Em Pernambuco, a produção cinematográfica existe desde pelo menos 1915, quando se tem registro da exibição de atualidades com assuntos locais, filmadas por cinegrafistas itinerantes ou da própria cidade do Recife. Essa produção de não-ficção, os chamados “filmes naturais”, tem continuidade ao longo dos anos seguintes. A partir de meados da década de 1920, porém, acontece uma expressiva produção tanto de naturais quanto de filmes de enredo (ficção). Até 1930, são lançados mais de quarenta títulos, entre curtas e longas-metragens. Surgem diversas produtoras e pelo menos doze delas chegam a finalizar e exibir comercialmente seus filmes no circuito local (Cf. Araújo, 2007). Também significativo em relação a esse material é o percentual dos títulos preservados. No cinema silencioso brasileiro, estima-se que existe hoje em torno de 7% de um total de quase quatro mil filmes, enquanto que cerca de 30% da produção pernambucana entre 1924 e 1930 encontra-se preservado, incluindo nesse conjunto filmes considerados completos, fragmentos ou apenas sequências de fotogramas (Cf. Araújo e Souza, 2007).

A existência desses materiais permite empreender análises mais detalhadas, conjugando-as com a riqueza de informações levantadas junto a periódicos e outras fontes. Neste artigo, sempre que possível iremos privilegiar os materiais existentes, porque neles podemos abordar não só temas e enredos mas, também, como são tratados e como se desdobram ao longo dos filmes.

Antes de nos voltarmos para a produção cinematográfica, no entanto, cabem algumas considerações sobre as características econômicas que marcam a história de Pernambuco.

A economia do açúcar e sua metrópole

Na década de 1920, a economia do estado de Pernambuco continuava a se basear sobretudo na produção e comércio do açúcar, atividades desenvolvidas desde os tempos do Brasil Colônia que, além de representar a principal fonte de riqueza, engendraram uma “cultura do açúcar” que marcou tanto a economia quanto a vida social e política do estado. Para o sociólogo Gilberto Freyre, o grande pensador desta “civilização do açúcar”, “a monocultura, a escravidão, o latifúndio – mas principalmente a monocultura – é que abriram na vida, na paisagem e no caráter da gente as feridas mais fundas” (Freyre, 1989: 18). É também Freyre que irá definir a cidade do Recife como uma “verdadeira metrópole do açúcar” (Freyre, 1989: 137).

A indústria açucareira constituía, portanto, a principal fonte de riqueza do estado, ao mesmo tempo em que contribuiu para consolidar um sistema econômico marcado pela exploração e pela desigualdade social. É um quadro que não se altera nem com a abolição da escravatura e tampouco com a modernização da economia açucareira, com os engenhos sendo substituídos pelas usinas, como analisa a historiadora Zóia Vilar Campos:

A sociedade patriarcal pernambucana, sistema econômico, social e político que tinha como centro o senhor de engenho girando em torno do engenho, da capela e da senzala, continuava viva. Para os usineiros, o empregado da usina era uma extensão do escravo, e o trabalhador, mesmo liberto, poucos direitos tinha a mais que um cativo (Campos, 2001: 121).

Nos anos 1920, apesar de ainda constituir a principal força econômica do estado, a indústria açucareira em Pernambuco já vinha lidando há décadas com mudanças e perda de poder no cenário político-econômico, ficando cada vez mais distante o período áureo concentrado entre os séculos XVI e XVII, quando o Brasil se destacava como o maior produtor mundial de açúcar, tendo Pernambuco como um dos principais focos de produção. Desde o século XIX, o estado enfrentava o declínio nas exportações, as flutuações no preço do açúcar e a concorrência com a crescente produção açucareira alcançada por outros estados, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro. Enquanto isso, a cidade do Recife atravessa crescente processo de modernização. Desde o início do século XX, a vida na cidade vinha se transformando graças às reformas urbanas, com a abertura de largas avenidas; à iluminação elétrica cada vez mais presente nas ruas, estabelecimentos comerciais e residências; às obras de saneamento público; aos transportes que modificavam o fluxo da cidade, como os bondes elétricos e automóveis; aos novos hábitos urbanos, que incluíam uma maior inserção da mulher nos espaços públicos; à variedade de diversões oferecidas aos moradores, entre as quais o cinema; à crescente influência da cultura americana, em contraponto à tradicional cultura europeia (Cf. Rezende, 1997).

O acentuado processo de modernização incitava a comparações com a Bela Época ocorrida no Rio de Janeiro, entre finais do século XIX e início do século XX, quando o colunista do jornal *Gazeta de Notícias*, Figueiredo Pimentel, celebrizou a expressão que sintetiza aquele período: “O Rio civiliza-se...”. No Recife de 1926, o cronista João Outro publica na revista *A Pihéria* um editorial que adapta o famoso slogan para comentar as mudanças ocorridas no Recife:

Recife civiliza-se... dizia-se, anos atrás, à boca cheia, de olhos atônitos ante as avenidas que se abriam, amplas e retas, ante o bonde elétrico que surgia, aposentando os exaustos muares pachorrentos, ante os primeiros automóveis silenciosos e ante as primeiras fitas americanas.

Recife moderniza-se... diz-se hoje, pela agitação crescente da vida, pelo bulício alarmante das ruas, pelo perigo do automóvel, pela licenciosidade das modas, pelo americanismo dos costumes e pelo afã de fortunas rápidas, elétricas...

[...] Recife tem, hoje, o aspecto de quem andou a tomar banhos de civilização (*A Pilhéria*, nº 238, ano VII, 17 abr. 1926: 9).

Em meio a esse processo de modernização, insere-se também o cinema, não só enquanto diversão mas também em termos de produção. Os filmes realizados nos anos 1920 irão responder aos estímulos do seu tempo e neles podemos encontrar representações, leituras e expectativas que envolvem questões diversas, entre as quais as relações entre campo e cidade, que aqui nos interessam particularmente. Nesse aspecto, perceberemos fascinantes articulações entre modernidade e tradição, seja nos filmes de enredo, seja nos naturais.

Filmes naturais

Em relação aos filmes naturais, de não-ficção, a proposta de articular as relações entre campo e cidade se vê comprometida pela ausência, entre o material preservado, dos títulos que tinham como tema o interior do estado. Sobre eles temos informações publicadas em jornais, que reforçam o caráter de propaganda que marcava tanto a forma de produção quanto a abordagem desses filmes. O financiamento para essas produções que mostravam aspectos de cidades do interior provinha direta ou indiretamente do governo do estado, além de recursos e/ou apoios levantados junto a outros políticos, comerciantes, fazendeiros. Esse é, de resto, o esquema de produção predominante dos filmes naturais em geral, que incide diretamente sobre a escolha e abordagem dos temas. Como bem sintetizou Jean-Claude Bernardet,

“a câmera do documentarista da época era a câmera do poder” (Bernardet, 2009: 41).

Adotando o ponto de vista e a ideologia das classes dominantes, que os financiavam, os naturais voltados para as cidades do interior de Pernambuco destacam em particular os elementos de progresso, a julgar pelas informações colhidas nos jornais. As estradas, por exemplo, estão registradas em títulos como *Uma viagem de automóvel pelas estradas de rodagem de Pernambuco* (Edison Chagas, 1926) e no conjunto de curtas produzidos pela Empresa Cinematográfica Norte do Brasil sobre cidades do interior de Pernambuco. Depois da exibição desses curtas em sessão especial, uma nota na imprensa destaca os serviços prestados pela empresa ao estado, “pela propaganda documentada que virá a fazer de nós, logo que sejam divulgadas amplamente as películas”, que trazem “aspectos atraentes da vida do interior, panoramas soberbos, atestando de nosso desenvolvimento comercial e industrial” (*Jornal do Commercio*, 16 jan. 1925: 2). Pode-se especular que os filmes alternavam imagens da paisagem e belezas naturais com registros que procuravam ressaltar elementos de progresso e modernização.

De forma semelhante, não deixaremos de encontrar nos naturais sobre a cidade do Recife – em particular naqueles financiados direta ou indiretamente pelo governo do estado – algumas imagens bucólicas de praia e pôr-do-sol, mas o que se valoriza, sobretudo, são os signos de progresso. Nesse sentido, as imagens das obras de modernização do Porto do Recife são exemplares, já que sintetizam a exuberância da natureza (o porto natural formado pela linha dos arrecifes, que deu nome à cidade) e a ação modernizadora do governo, cujas reformas empreendidas permitiram que o cais do porto tivesse condições de receber navios de grande calado. Imagens do porto estão presentes em *As grandezas de Pernambuco* (Chagas Ribeiro, 1925) e, principalmente, nos longas-metragens da Pernambuco-Film, patrocinados pelo governo Sérgio Loreto (1922-1926): *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924),

Pernambuco e sua Exposição de 1924 (1925) e *Veneza americana* (1925), este último restaurado pela Cinemateca Brasileira nos anos 2000.

Em *Veneza americana*, não deixa de ser surpreendente perceber como a rigidez do filme institucional e de propaganda governamental vem permeada por procedimentos que remetem ao cinema dos primeiros tempos: o encanto por máquinas, mecanismos e movimentos (incluindo os da própria câmera, muitas vezes acoplada a trilhos, carros, bondes e até a uma ponte giratória); o recorrente uso de cores (tingimento e viragem); a utilização de truques e efeitos visuais de realização simples mas com resultados graciosos; a autoreferência irônica ao trabalho e à percepção do cinegrafista. Curiosamente, ao procurar elaborar uma representação moderna da cidade do Recife, o filme irá recorrer não a um modelo cinematográfico que lhe é contemporâneo e sim às experiências dos primeiros tempos do cinema.



Fotograma tingido de *Veneza americana* (Pernambuco-Film, 1925), mostrando os bondes no centro do Recife. Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Recife.

O Recife urbano e mundano será protagonista de diversos naturais, entre os quais não poderia faltar a festa maior, o carnaval (*Carnaval pernambucano de 1926*, Edison Chagas, 1926), e outros acontecimentos que movimentavam a vida da cidade, como concurso de beleza (*Miss Pernambuco*, 1929), o hábito de ir ao cinema (*Saída dos frequentadores do cinema São José* [título atribuído], 1924) e a aguardada passagem por Recife do hidro-avião Jahú – que atraiu uma multidão ao centro da cidade, além de ter rendido inúmeros eventos promovidos para a tripulação e em torno do *raid* –, tendo sido registrada nos filmes *As asas gloriosas do Brasil* (Vera Cruz-Film) e *O filme do Jahú* (Norte-Film, 1927) e, também, em uma filmagem doméstica ainda existente, de autoria não identificada (disponível no Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=FD0TyLhFD8o>).

Filmes de enredo

As relações entre cidade e campo têm nos filmes de enredo da Aurora-Film, principal produtora do período, interessantes desdobramentos. No primeiro longa-metragem de ficção lançado pela Aurora, *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925), a localização espacial é pouco definida e, por vezes, até ambígua. A protagonista mora em uma casa que parece ser mais afastada, talvez no campo ou em um subúrbio quase rural. Mas quando ela e o galã saem da casa em busca de um tesouro desaparecido vemos o casal tomando um táxi numa larga avenida. Em termos de localização, o que prevalece no filme é o empenho em escolher locações que melhor ambientem cenas de ação, perigo e lutas, como a mina de giz com relevo acidentado ou o esconderijo dos bandidos ao qual se chega de lancha. A construção espacial vem regida por critérios relacionados aos gêneros aos quais *Retribuição* se filia: os seriados, os filmes de aventura.

Essa influência direta do cinema norte-americano renderia crítica na imprensa, que deixava a sugestão para o filme seguinte da Aurora: “não imitem o cinema americano; há tanta coisa nossa para ser transportada para a tela...” (*Diário de Pernambuco*, 22 mar. 1925: 4). Já no segundo longa-metragem de enredo, *Jurando vingança* (Ary Severo, 1925), a Aurora-Film procura inserir elementos

regionais sem, no entanto, se afastar do modelo do cinema de aventura. É sintomático que a “coisa nossa” levada para o filme sejam as paisagens rurais da Zona da Mata (faixa de terra próxima ao litoral) e as plantações de cana-de-açúcar, principal riqueza econômica do estado. Neste ambiente regional, porém, tanto a caracterização do protagonista quanto suas ações seguem a iconografia e os padrões do *western*: com chapéu de abas largas, calças de montaria e lustrosas botas de cano alto, ele enfrenta os bandidos que matam sua irmã e sequestram sua noiva. Neste entrelaçamento entre elementos regionais e de gênero, observamos também uma curiosa mistura entre a figura do caubói e a imagem do jovem senhor de terras, bastante característica da região. Embora seja apresentado no intertítulo como “agricultor”, o protagonista se configura bem mais como um bem-sucedido proprietário de plantações de cana-de-açúcar, tanto que, em determinado momento, se desloca até uma usina próxima para negociar a venda de duas mil toneladas de cana produzidas em suas terras. Para além de mostrar as paisagens características, *Jurando vingar* faz questão de apresentar um campo que é também espaço de produção e de lucro.



Fotograma tingido de *Jurando vingar* (Ary Severo, 1925), em que se vê o protagonista (à direita) e seu empregado inspecionando a plantação de cana-de-açúcar. Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Recife.

Apesar do enredo ambientado predominantemente no campo, o filme começa e termina na cidade do Recife. É lá que o protagonista conta sua história a um amigo. A cidade serve, assim, de moldura para o longo *flashback* que constitui o filme. Mesmo trazendo para a tela a “coisa nossa” da paisagem regional, *Jurando vingar* irá exprimir também o fascínio dos realizadores pelo espaço urbano, não tanto por meio dos poucos planos da cidade mas, especialmente, no intertítulo que, sem temer o exagero, apresenta Recife como “a bela metrópole de Pernambuco onde *todos* desejam viver” [grifo nosso].

Este breve mas incisivo contraponto da cidade com o campo, no qual se observa a significativa valorização do espaço urbano, terá desdobramentos mais complexos e ambíguos em outra produção da Aurora-Film, *Aitaré da Praia* (Gentil Roiz, 1925), que iremos analisar na segunda parte deste artigo.

Entre os filmes de enredo preservados, a grande celebração do espaço urbano está em *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926), também da Aurora-Film, drama ambientado no meio da elite burguesa recifense sobre uma filha ilegítima que, para defender sua honra, assassina o rapaz que a ameaçava, sem saber que ele era seu próprio irmão. Por meio da história e das filmagens em locação, o filme persegue e alcança uma constante contaminação entre a ficção e o fluxo da cidade. Há toda uma sequência, por exemplo, destinada a representar a movimentação do centro da cidade, com o personagem do jornalista encontrando-se com um amigo na frente de uma sala de cinema e, depois, pegando um bonde em movimento que o conduz até o cais do porto, onde a partida de um pacote para a Europa reúne uma pequena multidão. Existe um bem articulado entrelaçamento entre a encenação ficcional e o registro documental, que se alimentam e se fortalecem mutuamente: o enredo torna-se mais dinâmico com as locações e elementos que remetem à vida na cidade e as imagens documentais ganham maior força com a inserção de personagens e situações, povoando seus espaços.

Como destacamos em outro trabalho, *A filha do advogado* estabelece estreito diálogo com as revistas ilustradas semanais, compartilhando com elas o desejo de representar o Recife como palco de uma vida social afinada com as últimas tendências:

assim como as fotos publicadas em revistas como *A Pihéria* e *Rua Nova*, o filme registra flagrantes da cidade: a movimentação de pessoas e carros nas ruas do centro (um dos primeiros intertítulos menciona as ruas movimentadas e o *footing* ao entardecer), as festas da sociedade, o embarque de passageiros no porto que recebia navios de várias nacionalidades, a agitação da vida noturna ao som da orquestra de jazz, a devoção chique da elite na saída da missa de domingo (Araújo, 2006: 124).

O campo aparece em cenas curtas, tendo como principais locações o interior de um vagão de trem e a estação onde desce o jornalista, além da fachada de uma casa ampla em um sítio, onde mora a protagonista antes de se mudar para Recife. Embora mostrado de forma agradável e mesmo com índices de modernidade (o trem), o campo é um coadjuvante menor neste filme que tem como grande protagonista a própria cidade do Recife.

Uma representação menos idealizada do campo só será possível encontrar em filmes de outras produtoras que não a Aurora-Film. *Sangue de irmão* (Jota Soares, 1926), da Goiana-Film, e *Revezes...* (Chagas Ribeiro, 1927), da Olinda-Film, apresentam um campo marcado pelas injustiças perpetradas por um proprietário de terras brutal e pela violência que caracteriza tanto o vilão quanto as reações a seus desmandos. Filmado na cidade de Goiana, no interior de Pernambuco, *Sangue de irmão* adotava como modelo o cinema de aventura norte-americano, combinando-o a personagens e costumes locais. Não existem cópias preservadas do filme, mas a sinopse indica o alto grau de violência presente na intriga, em torno do “espertalhão e desordeiro” Bento Balão, que saqueava “indefesas famílias de modestos proprietários”. Depois de

espancar um velho paralítico e raptar sua filha de oito anos, o vilão é “perseguido e aprisionado quando se ocultava num trem de canas de usina. Bento Balão sofreu o espancamento merecido, amarrado a um cajueiro, ali perecendo e passando a servir de pasto aos abutres” (Cunha Filho, 2006: 73). Segundo a pesquisadora Lucila Bernardet, a violência traduzia-se também no tratamento formal, sendo “mostrada detalhadamente, com variação de ângulos de tomada e variação de profundidade de campo” (Bernardet, 1970: 109).

Sangue de irmão, assim como *Jurando vingar*, é ambientado na Zona da Mata e incorpora ao enredo o universo das usinas de açúcar. Mas enquanto no segundo observamos as plantações de cana-de-açúcar como negócio lucrativo e signo de progresso, em *Sangue de irmão* esses mesmos elementos (a usina, o trem para transporte da cana) compõem um cenário de violência que remete a uma longa tradição de costumes brutais, bem distintos da visão modernizante elaborada no filme da Aurora-Film.

A modernidade também está ausente na caracterização do campo em *Revezes...*, como já anuncia um dos primeiros intertítulos, apresentando “A Serra dos Quilombos em cujas redondezas ainda não brilhou o sol da civilização”. O enredo se passa no Agreste, região intermediária entre a Zona da Mata e o Sertão, focalizando o ambiente das fazendas de gado e dos vaqueiros. Nessas terras, a prepotência e maus tratos do “coronel” proprietário é também logo introduzida pelo intertítulo e por uma sequência inicial na qual ele manda torturar um ladrão de gado capturado em suas terras. Trata-se de um tempo presente que pouco se diferencia do passado escravocrata, associação reforçada pelo próprio nome do local, que indica a presença na região de antigos quilombos, comunidades formadas por escravos fugitivos.

De forma rara no cinema silencioso brasileiro, esse conflito de classes entre o senhor das terras e os vaqueiros tem como desenlace uma ação coletiva dos empregados, mobilizados por interesses comuns, e não uma reação individual

de um personagem-herói, em geral movido por razões pessoais. Em *Revezes...*, o grupo de vaqueiros se junta para castigar o patrão, em um embate desencadeado não só pelo assassinato de um deles pelo filho do proprietário como também em reivindicação por salários atrasados.

De um lado a violência, do outro a religiosidade – contrapontos que marcam a representação do campo em *Revezes...* No desenlace relacionado ao par romântico, o filme deixa de lado a violência do conflito social para adotar uma abordagem religiosa, carregada de espiritualidade. Depois do assassinato do noivo, a mocinha adoece e morre aos pés da sepultura do rapaz, surgindo daí os vultos dos dois jovens, superpostos à imagem, que se distanciam em direção ao céu.

Para investigar mais detidamente como se articula a relação entre campo e cidade, iremos nos concentrar a seguir na análise de um título específico, *Aitaré da Praia* (Gentil Roiz, 1925). Protagonizado por um tipo tradicional da região, o jangadeiro, o filme acompanha a trajetória do personagem desde suas atividades de pescador numa praia distante até quando se torna distinto morador da cidade do Recife. Nesse percurso, que incorpora representações dos dois espaços, estão envolvidas interessantes concepções em torno da tradição, da modernidade, do progresso.

Aitaré da Praia

Realizado em 1925 pela Aurora-Film, no mesmo ano de *Jurando vingar*, *Aitaré da Praia* retoma com maior empenho a abordagem regional, já trabalhada no filme anterior. Dois terços da ação se passam numa praia isolada do litoral pernambucano, onde vive o jangadeiro Aitaré. Na última parte do filme, história e protagonista se transferem para o Recife. A opção pela temática regional não deixa de ser mais uma resposta da produtora para contornar as críticas relativas à influência do cinema norte-americano e aos estrangeirismos nos

seus filmes. O tom nacional-regionalista é reforçado desde as cartelas iniciais, que se dirigem ao espectador: “Vede este poema talhado nos costumes dos nossos heróis jangadeiros, dos verdadeiros filhos do esquecido Nordeste e deixai que vibre em vossas almas o orgulho espontâneo de serdes irmãos destes bandeirantes desconhecidos e humildes, que vos apresentamos. AVE BRASIL!...”.

No filme, acompanhamos o herói Aitaré (Ary Severo) nas atividades de pesca e também em cenas românticas com Cora (Almery Steves) e em situações de rivalidade com outros dois pescadores. Durante uma tempestade, Aitaré resgata um coronel (“uma das maiores fortunas do Brasil”, informa o intertítulo) e sua filha, vítimas de um naufrágio, abrigando os dois ricos moradores da cidade no vilarejo. Numa ausência temporária de Aitaré, uma sucessão de intrigas e desencontros resulta na partida de Cora, para morar em outra cidade, e no retorno ao Recife do coronel e sua filha. Depois de brigar com um dos pescadores (e, ao que tudo indica, matá-lo, embora na cópia preservada essa informação não fique clara), Aitaré decide ele também ir viver na capital, passando a morar na casa do coronel. São transcorridos cinco anos, Aitaré está plenamente adaptado à vida burguesa. Numa festa, reencontra Cora e sobrevive ao ataque de um dos pescadores rivais. É o final feliz para o casal.¹

A escolha do tema e a filmagem em locação permitem à produção pernambucana explorar a beleza da paisagem litorânea e a rotina dos jangadeiros, adquirindo certo tom documental ao mostrar, por exemplo, a maneira tradicional como a jangada é retirada do mar. Os casebres de palha, o vento nos coqueiros e as ondas do mar quebrando na areia são outros dos elementos dos quais o filme se vale para compor a característica iconografia do

¹ Na cópia preservada, não existem as cenas finais. Mesmo levando em conta sinopses e publicações da época, a reconstrução do desfecho é dificultada pelo fato de haver duas versões do filme. A primeira de 1925 e outra lançada em 1928, com cenas refilmadas e modificações no desenlace da intriga. A cópia preservada corresponde provavelmente à segunda versão, mas nela faltam justamente as cenas do desenlace.

universo dos jangadeiros. Curiosamente, nota-se a ausência de um conjunto de planos descritivos do ambiente urbano, de maneira a enfatizar o contraste com o litoral. Em termos das imagens exibidas, não existe em *Aitaré da Praia* uma ostensiva celebração do espaço urbano. Na chegada à cidade, vemos Aitaré descendo uma ladeira de paralelepípedos, cercado por crianças e à procura da casa do coronel. A sequência em que Cora reconhece Aitaré na rua é mostrada em planos de conjunto que pouco deixam ver da cidade. A imagem inicial desta sequência – um plano geral de uma rua bastante movimentada do centro, cortada pelo tráfego de bondes – é, a rigor, a única imagem urbana de caráter mais descritivo, capaz de traduzir a agitação da cidade. No entanto, neste plano não está inserido nenhum personagem e não é improvável que se trate de imagem reaproveitada de outro filme dos mesmos realizadores. Ao contrário do litoral que precisa ser enaltecido por meio de belas paisagens e por planos de teor documental, o espaço urbano dispensa uma construção mais incisiva. É como se seu valor estivesse dado de antemão e, portanto, não houvesse necessidade de ser exaltado.

Outro recurso utilizado para valorizar as cenas no litoral são as citações literárias, que privilegiam autores nordestinos e contribuem tanto para reforçar a ambientação quanto a guisa de comentário para a cena. Cita-se os poetas pernambucanos Adelmar Tavares, Milcíades Barbosa e Medeiros e Albuquerque, o escritor cearense José de Alencar e, como *gran finale*, o francês Victor Hugo. A literatura surge como ferramenta preciosa para fortalecer uma representação positiva do litoral para o público majoritariamente urbano das salas de cinema. Em contrapartida, a representação da cidade dispensa a intermediação literária.

Na ausência de planos descritivos do espaço urbano e de citações que o reforcem, um dos contrastes mais acentuados entre litoral e cidade que o filme apresenta é a surpresa em encontrar os mesmos personagens que vimos na praia, sobretudo o casal Aitaré e Cora, completamente inseridos e à vontade no

espaço urbano, seja circulando diante da loja de modas no centro da cidade, seja habitando os burgueses espaços domésticos. Não há indicação de qualquer deslumbre inicial por parte dos personagens em relação à modernidade urbana. Quando os reencontramos, cinco anos depois da separação, eles já surgem inteiramente adaptados ao estilo de vida urbano.

No ensaio “A cidade, o campo – Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro”, Jean-Claude Bernardet analisa essa questão que atravessa o cinema brasileiro desde os anos 1900, despontando já naquela que é considerada a primeira produção nacional de enredo, *Nhô Anastácio chegou de viagem* (1908), na qual um matuto visita pela primeira vez o Rio de Janeiro e se deslumbra com os encantos da capital federal. O visitante acaba por esquecer os bons costumes e se entrega ao romance com uma cantora, até ser encontrado pela esposa, que o leva de volta ao interior. Bernardet lembra que a representação da cidade como um espaço repleto de atrativos, mas que arruína a moral familiar que, por sua vez, é preservada e protegida no interior, enfoque já trabalhado na literatura e teatro brasileiros. A contribuição de *Nhô Anastácio chegou de viagem* é trazer a temática para o cinema. Para o autor, a dicotomia entre a imagem negativa da cidade e a apologia da vida sertaneja

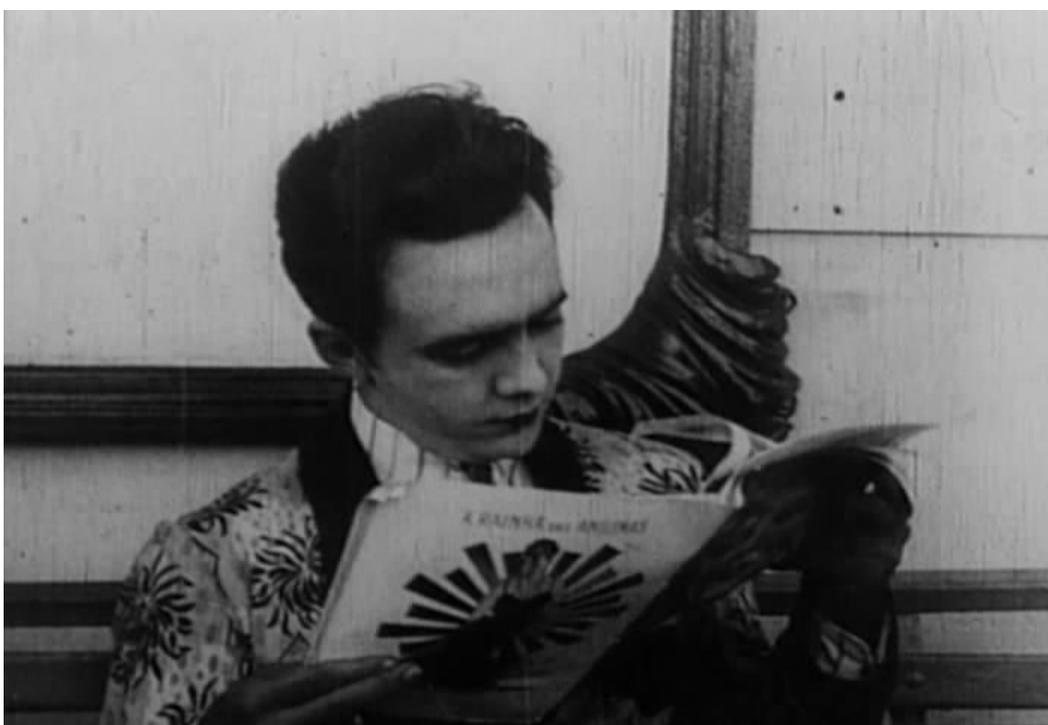
expressa o avanço do capitalismo no Brasil, ao mesmo tempo sedutor e destruidor. O capitalismo, que penetra primeiro nas cidades, desarticula os tradicionais modos de produção, as tradicionais formas de organização social, em particular a família patriarcal [...] Donde essa exaltação do interior e da vida sertaneja como reação contra o capitalismo urbano, como preservação de uma originalidade brasileira, de uma brasilidade contra o capitalismo cosmopolita [...] (Bernardet, 1980: 140).

Em contrapartida, no período silencioso já se encontram filmes nos quais a urbanização é exaltada, a exemplo de *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1930), *Hei de vencer* (Luis de Barros, 1924) e *São Paulo, a sinfonia da*

metrópole (Adalberto Kemeny e Rodolpho Rex Lustig, 1929). Bernardet argumenta, porém, que “a euforia diante da urbanização galopante é o reverso da medalha: é a visão simétrica e tão ingênua quanto a da cidade maldosa e destruidora” (Bernardet, 1980: 146).

Ao analisar *Aitaré da Praia*, levando em conta as considerações de Bernardet, pode-se pensar que, a princípio, não existe uma dicotomia entre campo e cidade, no sentido de identificar os espaços em termos exclusivamente positivos ou negativos. Afinal, há todo um empenho em construir um discurso regionalista, valorizando as paisagens litorâneas, os costumes locais e a figura simples mas corajosa do jangadeiro – todos elementos capazes de diferenciar o filme pernambucano em relação à produção estrangeira e mesmo aos filmes cariocas e paulistas. Junto a isso, encontra-se, também em termos positivos, a representação do espaço urbano, para onde a intriga e os personagens se deslocam. Numa análise mais detida, contudo, observamos que o litoral e seus costumes se configuram como um espaço a ser superado. Sua sobrevivência e preservação devem se dar em um outro nível – o nível simbólico. Na prática, é o espaço urbano que deve prevalecer, inclusive como forma de reformular e superar elementos indesejados do passado rural.

Essa abordagem se condensa de maneira exemplar na trajetória do protagonista, o herói jangadeiro. Algumas particularidades de *Aitaré* mostram-se bastante reveladoras de como a produção pernambucana elabora a dialética entre campo e cidade. Depois que passa a morar no Recife, o protagonista não volta ao litoral. O personagem mostrado inicialmente como a encarnação do tipo regional será quase inteiramente absorvido e modificado pela cidade, numa transformação do simples jangadeiro em elegante burguês. O “quase” de todo esse processo diz respeito ao entrelaçamento romântico. Apesar de ser amado pela filha do coronel, *Aitaré* não sucumbe a um casamento que lhe seria dos mais proveitosos e convenientes. Sua integridade é recompensada: no final, reencontra-se com Cora, a quem nunca havia deixado de amar.



A mudança de Aitaré: como jangadeiro no litoral e já morador burguês da cidade do Recife.
 Fotogramas de *Aitaré da Praia*. Acervo Fundação Joaquim Nabuco – Recife.

Significativamente, as duas grandes forças antagônicas e opostas, o amor e o mal, estão ancoradas no espaço do litoral. Os vilões da intriga são os dois pescadores rivais de Aitaré. Um deles é morto pelo protagonista numa luta em alto-mar; o outro vai até a cidade para vingar o companheiro. Ainda mais interessante é o mal instalado na própria história de Aitaré, cuja ascendência indígena lança sobre ele um estigma de violência e heresia – o que torna o personagem mais complexo, na medida em que nele convivem mal e bem. Esse estigma é explicitado pela mãe de Cora, ao explicar à filha porque reprova seu romance com Aitaré:

Tu, minha filha, tu queres casar com o último de uma raça que foi nossa pior inimiga? Este mestiço por quem te apaixonaste é o último descendente de uma raça que há cem anos passados imperou com todo despotismo neste recanto --- Aqui consumaram-se fatos terríveis, verdadeiros atos de atrocidade [...] O sangue maldito daquela raça ainda deve imperar, influenciando no caráter do homem a quem, na tua ingenuidade, amas.

A conversa abre-se para um *flashback* no qual vemos um ascendente de Aitaré empurrando um prisioneiro pela areia e preparando-se para golpeá-lo com um cajado. Cora rebate o discurso da mãe, afirmando que Aitaré é bom e “ama o nosso Deus; ele não é um bárbaro”. Em *Aitaré da Praia* o herói tem ele próprio um lado negativo e violento, ligado às suas origens indígenas. A mudança para a cidade e a quase completa absorção por um modo de vida moderno irá permitir a Aitaré extirpar a mácula herdada de seus ancestrais. O aburguesamento do protagonista carrega também um processo de embranquecimento, na medida em que se propõe a apagar as marcas da mestiçagem. Nessa trajetória de superação de suas origens primitivas, não civilizadas, um retorno à vida na praia é impensável. Em *Aitaré da Praia* a cidade se coloca como espaço não só da modernidade como também da reformulação da tradição, ajustando-a aos novos tempos.

Pensando em termos de resposta ao avanço do capitalismo, como propõe Jean-Claude Bernardet como chave de análise para a questão campo-cidade, *Aitaré da Praia* abraça a modernização capitalista sem com isso abdicar de valores tradicionais da sociedade patriarcal. Na modernidade conservadora que o filme delinea, os progressos urbanos trazem a possibilidade de deixar para trás um passado indesejável, limpando o “sangue maldito” e a brutalidade de um modo de vida selvagem associado aos mestiços. O progresso não deverá alterar, porém, a estrutura de classes e de poder. Nesse sentido, é emblemática a figura do “coronel”, resgatado do naufrágio por Aitaré. O termo remete aos senhores de terra que impunham sua própria lei no interior do nordeste, território do latifúndio e da monocultura, tão bem estudados por Gilberto Freyre. No filme, o que vemos é um coronel urbano e sofisticado, que adaptou a herança patriarcal aos novos tempos e agora passeia com seu iate e descansa no luxuoso palacete na capital, deixando para trás a rusticidade do senhor de terras do interior. É isso, pelo menos, o que podemos supor, já que sua trajetória não está detalhada no filme. Seguindo essa linha de pensamento, teríamos em *Aitaré da Praia* a reformulação para os novos tempos de duas figuras típicas da tradição nordestina, o jangadeiro e o coronel, um representante da classe trabalhadora e outro do patronato. Em relação a Aitaré, a modernização implica em mudança de classe e, conseqüentemente, abandono do trabalho braçal – ou de qualquer trabalho. No palacete, o momento de lazer de Aitaré e seus anfitriões aproxima-se do abatimento, com todos eles sentados, sem outra ocupação além de ler jornais e revistas.

Considerações finais

Dentro dos chamados “ciclos regionais” do cinema silencioso brasileiro, que tiveram lugar em cidades fora do eixo formado pelas capitais Rio de Janeiro e São Paulo, vamos encontrar títulos nos quais o campo é representado enquanto polo positivo em relação à cidade. Como destaca a pesquisadora Rielle Navitski a propósito dos primeiros filmes do diretor Humberto Mauro, que

começou a filmar na cidade mineira de Cataguases, *Tesouro perdido* (1927) termina com o triunfo da simplicidade rural, enquanto *Brasa dormida* (1929) e *Sangue mineiro* (1929) estabelecem “antinomias mais sistemáticas entre a cidade e o campo, associando o primeiro à agitação emocional e o segundo à renovação pessoal” (Navitski, 2013: 164, tradução nossa). Além de *Brasa dormida*, também *Entre as montanhas de Minas* (Manuel Talon e Igino Bonfioli, 1928), produzido em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, e *Mocidade louca* (Felipe Ricci, 1927), realizado em Campinas, no interior de São Paulo, trazem enredos nos quais “jovens de classe alta da cidade são expulsos do rebanho da família, migrando para as áreas rurais ou pequenas cidades onde eles encontram o amor e a felicidade, assimilando os valores burgueses de trabalho duro” (Navitski, 2013: 156).

A julgar pelas cópias preservadas e pelas sinopses, nos filmes de enredo pernambucanos não iremos encontrar a exaltação do campo enquanto espaço idílico, reduto da simplicidade e dos valores mais elevados. Enquanto *Revezes...* e *Sangue de irmão* reforçam a violência de um mundo historicamente fundado na figura da autoridade e na desigualdade de classes, filmes como *Jurando vingar* e *Aitaré da Praia*, mesmo exibindo um campo economicamente lucrativo e as atraentes belezas naturais do litoral, respectivamente, acabam por enaltecer o espaço urbano, mais precisamente a cidade do Recife, “onde todos desejam viver”. O lugar do progresso e da modernidade tão desejados é a cidade.

Ao analisar tanto a produção fotográfica quanto cinematográfica, Paulo Carneiro da Cunha Filho sustenta que, desde o século XIX e ao longo das primeiras décadas do século XX, “o Recife pretendeu se mostrar ao mundo dentro da perspectiva capitalista do progresso”, numa “tentativa desesperada de romper com o ciclo de empobrecimento e de perda de valor simbólico da cidade”. Retomando considerações da arquiteta Ana Rita Sá Carneiro,

acrescenta que “é o Recife colonial que deve sucumbir ‘para reverter o processo de decadência econômica da região’” (Cunha Filho, 2010: 39).

Nos filmes aqui comentados, percebe-se distintas estratégias para superar a decadência. Nos naturais, existe a ênfase no progresso do Recife (e provavelmente também das cidades do interior), valendo-se para isso até mesmo de procedimentos visualmente atraentes, próximos ao cinema dos primeiros tempos. No entanto, prevalece neles o caráter de propaganda, resultante das principais fontes de financiamento: a elite política e econômica.

No filmes de enredo com a assinatura da Aurora-Film (*Jurando vingar, Aitaré da Praia, A filha do advogado*), observamos o cuidado em celebrar o progresso e elementos da modernidade sem contudo se desvencilhar das arraigadas concepções de classe e poder. Formado principalmente por jovens de classe média e baixa, o grupo da Aurora-Film empenha-se em alcançar reconhecimento e inserção social, seja ao procurar equilibrar a influência dos gêneros cinematográficos mais populares com abordagens regionalistas (*Jurando vingar, Aitaré da Praia*), seja ao enaltecer a burguesia local, da qual os realizadores gostariam de fazer parte, e os hábitos modernos e mundanos da vida no Recife (*A filha do advogado*).

Diante das injustiças históricas perpetradas no campo, uma reivindicação de mudança, ainda que mesclada ao conformismo religioso (*Revezes...*), virá da produtora Olinda-Film, cujos integrantes eram funcionários das oficinas gráficas dos jornais do Recife – classe tradicionalmente ligada a movimentos sociais. *Sangue de irmão*, por sua vez, é realizado por uma produtora no interior do estado, situada exatamente na Zona da Mata dos canaviais e senhores de engenho. Nesse caso, como não há cópias existentes, podemos especular que a superação da decadência não estaria expressa no enredo mas no próprio movimento de, a partir da modernidade do cinema, estabelecer uma conexão entre a violência das relações sociais na região e o modelo do filme de

aventura, produto da sofisticada indústria cinematográfica norte-americana. Lembrando que o proprietário da produtora Goiana-Film, Leonel Correa, era também proprietário do cinema Politeama.

Nessas produções pernambucanas dos anos 1920, encontramos discursos que procuram encontrar perspectivas de mudança, inserindo a região no processo de modernização capitalista, ao mesmo tempo em que mantêm a ideologia conservadora ligada aos antigos valores da sociedade patriarcal. Para retomar os tempos de prestígio do estado de Pernambuco, como ponta de lança da economia açucareira, aciona-se uma ferramenta-símbolo da modernidade, o cinema, procurando através dos filmes não só exprimir leituras sobre o real como também construir idealizações quanto ao espaço urbano e ao papel do próprio cinema no processo de modernização, tão desejado quanto temido.

Bibliografia

- Araújo, Luciana Corrêa de (2006). "Melodrama e vida moderna: o Recife dos anos 1920", em *Cadernos de Pós-Graduação*. IAR/Unicamp, v. 3, pp. 113-128.
- ____ (2007). "O cinema em Pernambuco nos anos 1920", em *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (catálogo), São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 33 e 71-76.
- Araújo, Luciana Corrêa de e Carlos Roberto de Souza (2007). "Preservar Recife", em *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso* (catálogo), São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 41 e 76-78.
- Bernardet, Jean-Claude (2009). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, São Paulo: Companhia das Letras.
- ____ (1980). "A cidade, o campo – Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro", em *Cinema Brasileiro: 8 Estudos*, Rio de Janeiro: MEC/Embrafilme/Funarte, pp. 137-150.
- Bernardet, Lucila (1970). *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*, Monografia, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Campos, Zóia Vilar (2001). *Doce amargo: produtores de açúcar no momento de mudança – Pernambuco (1874-1941)*, São Paulo: Annablume.
- Cunha Filho, Paulo C. (org.) (2006). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*, Recife: Editora Massangana.

___ (2010). *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*, Recife: Editora Universitária UFPE.

Freyre, Gilberto (1989). *Nordeste*, 6ª ed, Rio de Janeiro: Record.

Navitski, Rielle (2013). *Sensationalism, cinema and the popular press in Mexico and Brazil 1905-1930*, Tese de Doutorado, Berkeley: University of California.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madri: Fondo de Cultura Económica de España.

Rezende, Antonio Paulo (1997). *(Des) Encantos modernos – História da cidade do Recife na década de vinte*, Recife: Fundarpe.

* Luciana Corrêa de Araújo é pesquisadora de cinema e trabalha como professora-adjunta na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Desenvolve pesquisas sobre história do cinema brasileiro e cinema silencioso. É autora dos livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (2013). E-mail: araujo.lu@uol.com.br.