

Cinema: a estética do ciclo do Recife*

Eduardo Duarte Gomes
Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO

A história da produção audiovisual em Recife passa também pelo cinema mudo, onde a mistura dos valores culturais dos filmes americanos com a necessidade de regionalização da estética, mostram a dificuldade no domínio dos mass media.

Palavras chave: Cinema: estética, Indústria cultural, cinema nacional: Recife.

RESUMEN

La historia de la producción audiovisual en Recife pasa también por el cine mudo, donde la mezcla de los valores culturales de los filmes americanos con la necesidad de regionalización de la estética, muestran la dificultad en el dominio de los "mass media".

Palabras clave: Cine: estética, Industria Cultural, Cine nacional: Recife.

ABSTRACT

The history of the audio-visual productions in Recife goes through the cinema, where the mixture of the cultural values from american films with the requirements to product a local aesthetics, shows the difficulties to express it in the mass media.

Keywords: Cinema: aesthetics, Cultural Industry, National cinema: Recife.

* Monografia vencedora do Prêmio Intercom/93 (categoria: trabalho de conclusão de curso).

Tudo começou em 1922 quando Hugo Falângola e J. Cambiére chegam ao Recife trazendo da Itália um dos primeiros modelos de câmera cinematográfica a fincar tripé em solo recifense. No início, a principal atividade é documentar obras do governo para os cine jornais promocionais, mas logo que os pernambucanos vêem como opera a máquina de sonhos, compram equipamentos dos italianos e iniciam um projeto de loucos: construir um pólo cinematográfico em Pernambuco. Produção 13 ficções e vários documentários, em menos de 10 anos. Disputam espaço nos anúncios com Buster Keaton e Charles Chaplin. Ganham críticas em colunas especializadas nos jornais da cidade, filas se formam no cinema Royal (o único que dava total apoio às produções locais), bandas de música nas portas do cinema nas tardes de sábado.

Eles não são tão bons, nem têm as mesmas técnicas de David Griffith e Cecil B. de Mille. Mas contam com uma boa dose de audácia que lhes leva a vender a única vaca que tinham, para comprar negativos, e espremem as últimas finanças para concluir os filmes. Construíram o que se costumou chamar de O Ciclo do Recife. Ary Severo, Jota Soares, Edson Chagas e grande elenco foram os pioneiros, no Recife, na produção do primeiro meio de comunicação de massa da história. No início dos anos 20 o vírus do cinema já havia se espalhado nas principais cidades do Ocidente.

Após a primeira guerra mundial intensifica-se, no mundo, a circulação de filmes mudos. Filmes expressionistas são exibidos nas Américas, filmes americanos são exibidos na Rússia, filmes impressionistas apresentados na Alemanha. Todo mundo vê o que todo mundo faz dentro de uma possibilidade maior de entendimento, porque não há diálogos, a não ser legendas, passando o filme a apoiar-se na sua força de expressão fundamental, a imagem. Esse é um dos grandes trunfos do cinema mudo — a possibilidade de sua universalização. Com o advento do som, os filmes passam a expressar parte de sua força através do uso do diálogo que apoiando-se em expressões idiomáticas e expressões coloquiais mais particulares de cada nação e de cada cultura, rompem com a força universal o analfabeta da imagem.

Esse é o grande charme dos filmes mudos. Essa capacidade de universalizar sentimentos sem o apoio da fala. No máximo, algumas referências passadas através de legendas, sobre o tempo em que decorre a ação, um ou outro diálogo vital à compreensão do drama. Para alguns puristas, como Evaldo Coutinho, o cinema mudo de verdade é aquele em que não se usa legenda alguma de apoio, onde o primor da imagem envolve por si só. Mas o cinema mudo possui outro elemento de sustentação: o som das pianolas e orquestras que tocam nas salas de exibição. São elas as linhas coloridas que costumam as ações dramáticas. Cada crescente narração é acompanhado por ritmos mais acalorados, enquanto que as valsas são usadas nas ações mais calmas.

Nos dias de hoje a relação espectador-cinema mudo é muito mais difícil. O cinema evoluiu e se aproximou tanto do real que a estética dos primórdios soará sempre como algo engraçado, distante do verdadeiro. Poderíamos dizer que são três as razões básicas desse distanciamento: a ausência de cor, a ausência do som e o ritmo acelerado das projeções modernas (os projetores modernos exibem em 24 quadros por segundo, e os filmes mudos eram

fotografados na frequência de 16 fotogramas por segundo). Como diz o professor Antônio Costa, "é preciso saber ver (e escutar) o cinema mudo"¹. Mas no momento de seu surgimento a impressão de realidade é tão forte que muitos chegam a se assustar quando os Lumière exibem pela primeira vez, a chegada de um trem na estação de Ciobat. O trem caminha em direção a câmera dando a impressão de que se desloca dentro da sala de projeção.

— SILÊNCIO! O FILME VAI COMEÇAR —

Os pioneiros do Ciclo de Recife têm um cardápio sortido de obras cinematográficas das mais diversas nacionalidades. Os jornais da época estampam filmes de fábricas francesas, italianas, alemães, dinamarquesas e americanas. Entretanto, essa diversidade não influi na mudança de estilo. Esses filmes circulam amplamente entre as nações na primeira década do século. O fluxo dessas obras permite ampla troca de influências, tanto que, em alguns filmes europeus, pode-se encontrar o cowboy americano. O drama final feliz é universal nas telas. Independente do surgimento de vanguardas, o cinema chamado burguês sempre teve o seu espaço cativo. É essa estética que é absorvida pela produção cinematográfica pernambucana.

Desde o início do cinema, os americanos despontam como os que mais podiam dominar a nova arte. Desenvolvem um modelo bem particular de contar estórias que, aos poucos, vai sendo utilizada por outros países. O Ciclo do Recife bebe nessas fontes, absorvendo tanto a narrativa clássica, quanto a estética dos filmes americanos adaptada às circunstâncias pernambucanas.

O mote principal dos enredos é o trinômio mocinho-vilão-mocinha. Do confronto desses elementos, as mais diversas estórias são contadas. Na base há sempre um bandido que sequestra, rouba, mata ou faz alguma coisa qualquer para perturbar a paz. Geralmente, a paz da mocinha indefesa. Os componentes do trinômio representam sentimentos, que de maneira como se combinam na tela, expressam diversos tipos de conflitos. A mocinha funciona como o lado vítima no imaginário do público, ou seja, ela transpõe para o espectador a sensação de fragilidade e pureza que será incomodada. O vilão é o lado perverso que quer destruir a ordem. Por último entra em ação o mocinho, que também sofre a perturbação do vilão. Depois dos duelos constantes em que se cria a tensão entre o bem e o mal, surge a insegurança sobre o desfecho da trama; o nosso senso de justiça é satisfeito com a vitória do mocinho, que é o grande herói. Mas a estória não acaba por aí. O tão esperado *Happy End* só acontece quando o mocinho e a mocinha passeiam de mãos dadas, beijam-se ou casam-se e são felizes para sempre. O espectador pode voltar para casa satisfeito, como se tivesse cumprido sua missão. Viu alguém ser atacado injustamente, sofreu com ele, lutou ao lado de seus defensores e venceu a batalha.

¹ COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

Tudo começou em 1922 quando Hugo Falângola e J. Cambiére chegaram ao Recife trazendo da Itália um dos primeiros modelos de câmera cinematográfica a fincar tripé em solo recifense. No início, a principal atividade é documentar obras do governo para os cine-jornais promocionais, mas logo que os pernambucanos vêem como opera a máquina de sonhos, compram equipamentos dos italianos e iniciam um projeto de loucos: construir um pólo cinematográfico em Pernambuco. Produção 13 ficções e vários documentários, em menos de 10 anos. Disputam espaço nos anúncios com Buster Keaton e Charles Chaplin. Ganham críticas em colunas especializadas nos jornais da cidade, filas se formam no cinema Royal (o único que dava total apoio às produções locais), bandas de música nas portas do cinema nas tardes de sábado.

Eles não são tão bons, nem têm as mesmas técnicas de David Griffith e Cecil B. de Mille. Mas contam com uma boa dose de audácia que lhes leva a vender a única vaca que tinham, para comprar negativos, e espremem as últimas finanças para concluir os filmes. Construíram o que se costumou chamar de O Ciclo do Recife. Ary Severo, Jota Soares, Edson Chagas e grande elenco foram os pioneiros, no Recife, na produção do primeiro meio de comunicação de massa da história. No início dos anos 20 o vírus do cinema já havia se espalhado nas principais cidades do Ocidente.

Após a primeira guerra mundial intensifica-se, no mundo, a circulação de filmes mudos. Filmes expressionistas são exibidos nas Américas, filmes americanos são exibidos na Rússia, filmes impressionistas apresentados na Alemanha. Todo mundo vê o que todo mundo faz dentro de uma possibilidade maior de entendimento, porque não há diálogos, a não ser legendas, passando o filme a apoiar-se na sua força de expressão fundamental, a imagem. Esse é um dos grandes trunfos do cinema mudo — a possibilidade de sua universalização. Com o advento do som, os filmes passam a expressar parte de sua força através do uso do diálogo que apoiando-se em expressões idiomáticas e expressões coloquiais mais particulares de cada nação e de cada cultura, rompem com a força universal o analfabeta da imagem.

Esse é o grande charme dos filmes mudos. Essa capacidade de universalizar sentimentos sem o apoio da fala. No máximo, algumas referências passadas através de legendas, sobre o tempo em que decorre a ação, um ou outro diálogo vital à compreensão do drama. Para alguns puristas, como Evaldo Coutinho, o cinema mudo de verdade é aquele em que não se usa legenda alguma de apoio, onde o primor da imagem envolve por si só. Mas o cinema mudo possui outro elemento de sustentação: o som das pianolas e orquestras que tocam nas salas de exibição. São elas as linhas coloridas que costumam as ações dramáticas. Cada crescente narração é acompanhado por ritmos mais acalorados, enquanto que as valsas são usadas nas ações mais calmas.

Nos dias de hoje a relação espectador-cinema mudo é muito mais difícil. O cinema evoluiu e se aproximou tanto do real que a estética dos primórdios soará sempre como algo engraçado, distante do verdadeiro. Poderíamos dizer que são três as razões básicas desse distanciamento: a ausência de cor, a ausência do som e o ritmo acelerado das projeções modernas (os projetores modernos exibem em 24 quadros por segundo, e os filmes mudos eram

fotografados na frequência de 16 fotogramas por segundo). Como diz o professor Antônio Costa, "é preciso saber ver (e escutar) o cinema mudo"¹. Mas no momento de seu surgimento a impressão de realidade é tão forte que muitos chegam a se assustar quando os Lumière exibem pela primeira vez, a chegada de um trem na estação de Ciobat. O trem caminha em direção a câmera dando a impressão de que se desloca dentro da sala de projeção.

— SILÊNCIO! O FILME VAI COMEÇAR —

Os pioneiros do Ciclo de Recife têm um cardápio sortido de obras cinematográficas das mais diversas nacionalidades. Os jornais da época estampam filmes de fábricas francesas, italianas, alemães, dinamarquesas e americanas. Entretanto, essa diversidade não influi na mudança de estilo. Esses filmes circulam amplamente entre as nações na primeira década do século. O fluxo dessas obras permite ampla troca de influências, tanto que, em alguns filmes europeus, pode-se encontrar o cowboy americano. O drama final feliz é universal nas telas. Independente do surgimento de vanguardas, o cinema chamado burguês sempre teve o seu espaço cativo. É essa estética que é absorvida pela produção cinematográfica pernambucana.

Desde o início do cinema, os americanos despontam como os que mais podiam dominar a nova arte. Desenvolvem um modelo bem particular de contar histórias que, aos poucos, vai sendo utilizada por outros países. O Ciclo do Recife bebe nessas fontes, absorvendo tanto a narrativa clássica, quanto a estética dos filmes americanos adaptada às circunstâncias pernambucanas.

O mote principal dos enredos é o trinômio mocinho-vilão-mocinha. Do confronto desses elementos, as mais diversas histórias são contadas. Na base há sempre um bandido que sequestra, rouba, mata ou faz alguma coisa qualquer para perturbar a paz. Geralmente, a paz da mocinha indefesa. Os componentes do trinômio representam sentimentos, que de maneira como se combinam na tela, expressam diversos tipos de conflitos. A mocinha funciona como o lado vítima no imaginário do público, ou seja, ela transpõe para o espectador a sensação de fragilidade e pureza que será incomodada. O vilão é o lado perverso que quer destruir a ordem. Por último entra em ação o mocinho, que também sofre a perturbação do vilão. Depois dos duelos constantes em que se cria a tensão entre o bem e o mal, surge a insegurança sobre o desfecho da trama; o nosso senso de justiça é satisfeito com a vitória do mocinho, que é o grande herói. Mas a história não acaba por aí. O tão esperado *Happy End* só acontece quando o mocinho e a mocinha passeiam de mãos dadas, beijam-se ou casam-se e são felizes para sempre. O espectador pode voltar para casa satisfeito, como se tivesse cumprido sua missão. Viu alguém ser atacado injustamente, sofreu com ele, lutou ao lado de seus defensores e venceu a batalha.

¹ COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

Essa estrutura é básica na maior parte dos filmes do Ciclo do Recife. Não que o cinema mudo só tenha produzido estórias com esses elementos, mas com certeza, eram os que mais circulavam nas telas pernambucanas.

Junto com o COMO fazer veio o O QUE fazer. Os pioneiros não só utilizam a narrativa clássica como também os gêneros de filmes americanos. HERÓI DO SÉCULO XX, de Ary Severo, era uma comédia no estilo Mack Sennett, na qual o ator principal é uma homenagem a Buster Keaton. Nos primeiros filmes do Ciclo do Recife até o cowboy cavalgava as matas pernambucanas (JURANDO VINGAR). Como se sabe um dos primeiros passos no processo de criação é a imitação. Os pioneiros pernambucanos copiam os americanos, e mesmo presença de filmes de outros países não mostra a presença de outros estilos. A narrativa clássica impregna o cinema da época. Mesmo tendo sido uma época áurea no surgimento de estéticas diferentes, como o expressionismo alemão, as vanguardas francesas e o formalismo russo, essas produções não chegam a ser exibidas para o público pernambucano. Jota Soares justifica a posição dos pioneiros com uma frase de René Clair: “imitar o que é perfeito é dar provas de inteligência e bom gosto.”² Para eles o cinema perfeito é o norte-americano. O que os pernambucanos fazem não é muito diferente do que acontece em outras partes do mundo. Até Humberto Mauro, que gosta das aventuras de Eddie Polo, se deixa influenciar pelo estilo americano. Entretanto, para muitos cineastas, a fase de imitação é apenas o início do aprendizado. Depois desenvolve-se uma estética própria, como Eisenstein, que estuda os trabalhos de Griffith antes de começar sua revolução cinematográfica. Ou como os alemães, que aprenderam bastante de cinema antes de mergulhar no seu mundo expressionista. Ou mesmo como Humberto Mauro, que foi introduzindo elementos de brasilidade nos seus filmes e desenvolvendo, mesmo com a narrativa clássica, uma forma própria de fazer cinema. Esse amadurecimento não ocorre no cinema pernambucano. Podemos até dizer que os filmes do Ciclo estão enquadrados na tipologia de repetição, da que nos fala Humberto Eco, na forma do decalque. O decalque consiste na reformulação de uma estória de sucesso. É a reescrita de um arquétipo famoso. É geralmente a reutilização de traços comuns a outros filmes, elementos que se costumam chamar de convenções — um estilo dominante, popular, uma tradição. Para Paulo Emílio Sales Gomes, o Ciclo do Recife não passa de uma série de decalques feitos das narrativas e do gênero americano. Essa visão é contestada por Ary Severo: “Se houve essa tendência foram nos dois primeiros filmes, daí em diante não houve mais nem por parte da Aurora filmes, nem pelas outras produtoras... AITARÉ, principalmente, desenrola-se numa praia entre pescadores. O amor de pescadores, luta de pescadores, intriga de pescadores, não passa disso; não tinha nada de americano. Se o término feliz faz um

² MARCONI, Celso. *Cinema: uma panorâmica-subsídio para um estudo de surgimento, vide o progresso do cinema pernambucano*. Recife, Editora ASA/FUNARPE, 1986.

filme americano, então o filme é americano, porque naquela época não se concebia fazer um filme com final infeliz.³

Quando se observa mais de perto, percebe-se que o Ciclo do Recife realmente esboça uma tendência à regionalização. Talvez ainda não uma mudança na estética, ou qualquer outra contribuição de grande porte, como Humberto Mauro ou os pioneiros de outros países. Mas, realmente, a partir de AITARÉ DA PRAIA, desenvolve-se um novo tratamento à temática dos filmes. Segundo Ary Severo, era algo pelo qual ele ansiava: "De 24 para 25 começou o ciclo de AITARÉ DA PRAIA, foi o terceiro filme. Eu tinha organizado o roteiro e apresentei ao Gentil, e disse: Gentil nós precisamos fugir desse negócio de cowboy, de bandidos, de minas, de mapas do tesouro, isso não é brasileiro. Nós precisamos partir para algo mais regional."⁴

Essa tendência de buscar elementos regionais mostra a influência que o regionalismo, desesperado com o modernismo em 1922, e pelas idéias de Gilberto Freire, que retornava dos Estados Unidos, começa a ter sobre o cinema. Não só AITARÉ DA PRAIA como REVEZES, que tem em sua trama o conflito entre pequenos agricultores e um grande proprietário de terras, ou ainda, FILHO SEM MÃE, que traz cangaceiros como personagens, mostram uma nova preocupação com temas mais próximos da realidade brasileira.

A questão de Paulo Emílio, porém, não se encerra aí. Primeiramente teríamos que levantar algumas indagações: o que caracteriza um filme regional? O COMO a estória é contada, ou o tema escolhido? Para Paulo Emílio, todo o Ciclo do Recife é simples imitação de Hollywood. Entretanto, nos anos 90 os críticos aplaudem o filme de Walter Salles, A GRANDE ARTE, como uma obra prima do cinema nacional. O filme é falado a maior parte do tempo em inglês, tem narrativa americana, e mesmo temática de bons filmes policiais americanos. Certamente a referência feita por Paulo Emílio é rigorosamente sobre a forma, a narrativa clássica, que está presente em todo o Ciclo, com pouca utilização do regionalismo. Não se pode negar a busca de novos temas, mas não se pode negar também que, até essa regionalização é precária. AITARÉ DA PRAIA é considerado por Alex Viany "como uma grande afirmação do cinema genuinamente nacional"⁵, tem uma série de problemas que põem em xeque essa valorização do regional. A estória de jangadeiros traz alguns elementos pernambucanos, como a presença de cabanas, praias, coqueiros, mar, jangadas. Mas, a ausência de outros elementos causa afastamento da identificação com a vida dos pescadores: pescadores da época não usam calças compridas e duas camisas para ir pescar. Nem muito menos as filhas dos pescadores andavam nas praias de vestidos longos e meias finas. O filme não mostra, em momento algum, uma rede, uma vara de pescar ou sequer um peixe. O local é importante, mas os adereços são fundamentais para

³ Trecho da entrevista gravada com Ary Severo, por Fernando Spencer e Amim Stepler, em setembro de 1983

⁴ Idem. Ibidem.

⁵ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, Alhambra - Embrasil, 1987.

caracterizar os personagens centrais. Problemas como esse, mostram que os realizadores estavam bem mais preocupados com o COMO contar do que com O QUE contar, distanciando os argumentos da vinda dos pernambucanos, como relata o pesquisador Celso Marconi: "Essa grande admiração pelo cinema de Hollywood, a Meca do cinema, fez, porém, com que os pioneiros se lembrassem muito mais de filmar argumentos que nada tinham a ver com a realidade pernambucana/nordestina, talvez sem perceber onde estaria toda a grandeza do nosso cinema."⁶

A idéia de regionalização ainda é confusa na cabeça dos pioneiros. Alguns filmes misturam valores regionais com elementos americanos causando uma verdadeira salda de signos. Em JURANDO VINGAR, o herói principal, interpretado por Gentil Roiz, é um plantador de cana que se veste e cavalga como um cowboy. Em REVEZES mais uma referência aos cowboys, na roupa dos camponeses sob uma grande árvore do roçado. São essas interferências de elementos que não pertencem a natureza dos personagens que causam estranheza aos críticos. A verdade é que o Ciclo do Recife é uma série de adaptações de enredos americanos às circunstâncias pernambucanas. De todos os filmes do Ciclo, o mais bem sucedido, dentro do que se propõem é A FILHA DO ADVOGADO. O filme tem a estrutura narrativa dos filmes americanos, não está preocupado com a regionalização de valores, passa-se na alta sociedade, com figurinos e mis en scène adequados. É um bom conto policial, além de muito bem dirigido. Se avaliarmos um filme pelo que ele se propõe e até onde ele consegue, podemos dizer que A FILHA DO ADVOGADO utiliza a narrativa clássica com um bom proveito, desvinculando-se de qualquer luta por brasilidade.

Outro aspecto que deve ser mencionado é o de dificuldade que os cineastas pernambucanos enfrentam em desligar-se do raciocínio criativo escrito e acionar o raciocínio por imagens. Os pioneiros não conseguem passar suas idéias adequadamente para as telas. Há dificuldades na transcrição de estória lida para a estória assistida. Isso é notado no uso abusivo de legendas. Os filmes são presos a linguagem escrita. Normalmente as legendas são usadas em três situações: mudança do tempo, diálogos e narração. Um bom filme mudo tem suas legendas tão bem distribuídas e dosadas ao longo da fita que no final do filme o espectador tem dificuldade de lembrar delas, pela forma discreta com que foram apresentadas. Em REVEZES o leteiro de abertura tem 4 páginas onde se fala sobre a precariedade das condições para ser feito, apresenta-se a produtora e ainda traz uma introdução ao filme. O leteiro de AITARÉ DA PRAIA traz frases de Victor Hugo, uma poesia de Medeiros e Albuquerque, a letra da música da festa, um elogio ao técnico Edson Chagas, além dos naturais diálogos, mudança de tempo e simples narração. Essa sobrecarga de função de legendas fica ainda maior nos diálogos que são bastante literários, ou seja, uma fala rebuscada na boca de gente simples. Frases como: "uma imensa nuvem negra ameaça toldar o céu de nosso sonho de

⁶ MARCONI, Celso. *Cinema...*, op. cit.

felicidade”⁷, ou então, “Prêmio de um drama, a seqüência retroativa, velha paixão; eterna repulsa”⁸, ou ainda, “Esperança que se dissipam na voragem da desdita”⁹, são comuns no Ciclo.

O uso do narrador no filme é algo normal. Todos os filmes dessa época são apoiados com uma legenda explicativa de ação. No Ciclo do Recife não há equilíbrio no uso do letreiro, tendendo para o exagero a sua utilização, mesmo em momentos comuns de narração. Para Renato May “o filme é estruturado narrativamente sobre características semelhantes as de literatura, ou melhor, o filme vem a ser uma espécie de compromisso entre a literatura e o teatro. Mas a literatura das primeiras legendas era literatura cativa, subordinada as diversas divergências da necessidade de sugestão psicológica e concisão, enquanto as imagens adquirem sempre mais eloqüência imediata própria.”¹⁰ Com isso percebemos o quanto a literatura deve servir apenas com apoio ao cinema, sem jamais quebrar o ritmo de narrativa das imagens, ou sobrepor seu valor ao da imagem.

— O ÚLTIMO ROLO —

A década de 30 inicia-se com a falsa idéia de que o cinema brasileiro vai decolar em suas produções. Esse entusiasmo vem da esperança de que o público rejeite os filmes sonoros pela incorporação da língua estrangeira. Acredita-se que nem o uso de legendas funcionaria, por obrigar o espectador a ler e ver imagens simultaneamente. A má qualidade do som do filme estrangeiro (ainda experimental) é outro elemento que serve para espantar o público. As distribuidoras americanas ainda tentam reprisar velhos filmes mudos, mas não chega a surtir efeito.

Pode-se dizer que são três os principais acontecimentos que marcam a nova etapa do cinema brasileiro: a descoberta do som no cinema, a criação dos grandes estúdios cariocas, e a morte dos ciclos regionais. Naturalmente com a chegada do som, os custos de exibição aumentam, exigindo que as casas instalem aparelhos que permitem o uso da inovação. Com isso, muitos dos cinemas do interior, ou mesmo da periferia das grandes cidades, têm que fechar as portas. Só conseguem se sustentar os cinemas mais capitalizados. Ainda assim, permanece a esperança do surgimento de uma produção regular mais fortalecida, com maiores chances de dar certo, tendo em vista o recuo da produção americana, que sofre também a ressaca da quebra da bolsa de Nova Iorque (1929). Entretanto, pouco tempo depois, o público brasileiro já se mostra receptivo aos filmes e a subtítuloagem é aceita rapidamente. Tais mudanças, não só afetam as casas exibidoras, como também fecha muitas produtoras, causando naturalmente o fechamento dos ciclos regionais, que por

⁷ Trecho do diálogo extraído do filme *AITARÉ DA PRAIA*.

⁸ Trecho do diálogo extraído do filme *REVEZES*.

⁹ Idem. *Ibidem*.

¹⁰ MAY, Renato. *A Aventura do Cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

sua vez funcionam a duras penas econômicas. A película torna-se cada vez mais cara, e agora, com a inovação da banda de som que mergeia a fita é impossível continuar produzindo.

Há notícias de que mesmo com a chegada do sonoro, tenta-se não perder o público simpatizante do Ciclo de Recife com adaptações sonoras. Jota Soares haveria ficado atrás da tela do cine Moderno, por 14 sessões, com uma caixa de ruídos, tentando imitar a maior parte dos sons presentes em *NO CENÁRIO DA VIDA*, de Luís Maranhão (o último filme do Ciclo). Mas nenhuma dessas tentativas consegue impedir o fascínio das histórias sonoras.

Entretanto, o Ciclo não se encerra apenas por ante da chegada do som. Na verdade, os conflitos internos entre os integrantes não possibilita, sequer, uma tentativa de formação cooperativa para produção de filmes sonoros. Esse debate é proposto, em 1930, por jornalistas, críticos do cinema e alguns cineastas que acenam com bandeiras de paz para a organização de uma associação, que nunca veio a ser formada. A falta de dinheiro, as precariedades técnicas e as desavenças desgastam os pioneiros que nunca mais voltam a fazer cinema.

Mas, observemos que, de certa forma, estamos sempre discutindo problemas dessa natureza, quando falamos das produções audiovisuais regionais, atualmente no Brasil. O debate sobre a busca de estéticas de brasilidade para o cinema e vídeo, a invasão dos enlatados tecnicamente sedutores, a falta de dinheiro, são assuntos corriqueiros dos comunicólogos em Recife, ou em qualquer outras cidade. Identificar e analisar os ciclos regionais não é apenas resgatar um momento histórico, mas é perceber que o questionamento sobre a indústria cultural não é novo, e que os equívocos e acertos do passado não estão servindo como luz para a redefinição de nossas identidades culturais nos meios de comunicação no presente.

*Comunicação
&
Sociedade*

IMAGENS

Pedidos para: Editora IMS
Rua do Sacramento, 230 - Rudge Ramos
09735-460 - S.B. do Campo, São Paulo, Brasil
tel.: (011) 457-3733 ramal 1034 - Fax: (011) 455-3349