

*Os encantos da Veneza Americana e da propaganda
pelo cinema: os filmes financiados
pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco
(1922-1926)*

*The charm of the American Venice and of propaganda
through cinema: the films produced
by Sergio Loreto administration in Pernambuco
(1922-1926)*

Luciana Corrêa de Araújo

Ao longo da segunda metade dos anos 1920 houve uma expressiva produção cinematográfica em Pernambuco, onde foram realizados mais de 40 filmes, entre longas e curtas-metragens, filmes de enredo (ficção) e naturais (não

Luciana Corrêa de Araújo é professora adjunta do Departamento de Artes e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Paulo, Brasil (araujo.lu@uol.com.br)

Esta pesquisa foi parcialmente financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Artigo recebido em 30 de dezembro de 2012 e aprovado para publicação em 20 de março de 2013.

Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, p. 94-112, janeiro-junho de 2013.

ficção). Na historiografia clássica do cinema brasileiro, esse período costuma ser denominado “ciclo do Recife”. Ele se alinha a outros ciclos regionais que marcaram o cinema silencioso no Brasil, nos quais os textos históricos tendem a destacar os títulos de ficção. Tal abordagem, por exemplo, é o que leva a tomar como marco inicial do “ciclo do Recife” a realização de *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925), considerado o primeiro longa-metragem de ficção pernambucano.

Este artigo tem como objetivo explorar um outro enfoque, privilegiando a produção de filmes naturais e, mais especificamente, os títulos que contaram com financiamento do governo estadual de Sergio Loreto, cuja gestão se estendeu de 1922 a 1926. Com isso, nossa intenção é destacar a relevância que o cinema adquiriu dentro das estratégias de propaganda do governo Loreto, cujo estímulo à produção cinematográfica local pode ser compreendido como um dos fatores que impulsionaram o cinema pernambucano do período, não só no que diz respeito aos filmes naturais como também em relação aos filmes de enredo. Para além da preocupação historiográfica de deslocar o foco para os filmes naturais, este trabalho pretende também se deter na análise fílmica de dois títulos existentes, procurando compreender tanto as implicações político-ideológicas neles presentes quanto suas principais características no que diz respeito à linguagem e à estética cinematográficas.

O governo Sergio Loreto e a produção cinematográfica em Pernambuco

Ao longo da gestão Sergio Loreto, diversas produções podem ser consideradas filmes de propaganda do governo. O vínculo com o governo do estado pode estar mais ou menos explicitado, seja nos materiais de divulgação na imprensa, seja nos próprios filmes, mas restam poucas dúvidas a respeito do patrocínio oficial que viabilizou a realização e direcionou a escolha dos assuntos dos seguintes títulos: *Pela saúde* (A. Grossi, 1924), [*Filmes do interior do estado de Pernambuco*] (Empresa Cinematográfica Norte do Brasil/Aristides Junqueira, 1925), *Pernambuco Journal* (Aristides Junqueira, 1924), *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (Pernambuco-Film, 1924), *Pernambuco e sua Exposição de 1924* (Pernambuco-Film, 1925), *O 3º aniversário do governo Sergio Loreto* (Aurora-Film, 1925) e *Hospital do Centenário* (Aurora-Film, 1925). A esses, talvez se pudesse acrescentar *As grandezas de Pernambuco* (Olinda-Film, 1926), sobre o qual não há indicação clara de financiamento oficial, mas cujo título e cujas imagens sugerem a existência de alguma relação financeira, mesmo que parcial, com o governo do estado.

De todos esses títulos, existem cópias preservadas apenas de *As grandezas de Pernambuco* e de fragmentos de *Recife no Centenário da Confederação do*

Equador e Pernambuco e sua Exposição de 1924. Está conservada também uma cópia, ao que parece completa, de *Veneza americana* (1925), compilação dos dois longas da Pernambuco-Film.¹

O primeiro filme natural (de não ficção) patrocinado pelo governo Sergio Loreto foi provavelmente *Pela saúde*, produzido em 1923 e exibido no início do ano seguinte. O filme registrava eventos comemorativos do primeiro aniversário do governo, transcorrido em outubro de 1923. Realizado pelo cinegrafista pernambucano A. Grossi, *Pela saúde* dedicava-se a mostrar o “progresso dos trabalhos de profilaxia no estado, sob a direção do dr. Amaury de Medeiros”, com imagens de obras de higiene pública na capital e em cidades do interior, além de registrar a inauguração do Departamento de Saúde e Assistência (*Jornal do Commercio*, 24 jan 1924, p.6).

Já o segundo aniversário do governo Loreto em 1924 foi comemorado em grande estilo. Adotou-se a estratégia bem-sucedida de interligar os dois anos da gestão às comemorações do centenário de um dos principais marcos da história de Pernambuco, a Confederação do Equador. Ocorrida entre 1823 e 1824, a revolta se contrapôs à centralização da monarquia de D. Pedro I, propondo a República e defendendo o federalismo, e tendo como inspiração o então jovem modelo norte-americano. Se no século XIX tratava-se de uma reação ao autoritarismo centralizador da Corte e à perda de poder das províncias após a independência, em 1924 a comemoração orquestrada pelo governo Loreto estava inserida no discurso da modernidade conservadora, que ao mesmo tempo procurava enaltecer o glorioso passado pernambucano de lutas e afirmar os progressos contemporâneos, reagindo ao crescente enfraquecimento econômico e político do estado diante da desvalorização do açúcar, alicerce da economia local desde o período colonial.

As comemorações tiveram início no dia 2 de julho, data da proclamação da Confederação do Equador, quando foram realizados um desfile da Força Pública do Estado, uma missa campal, a solenidade de colocação da pedra fundamental do Palácio da Justiça e uma recepção no Palácio do Campo das Princesas, residência oficial do governador. Com exceção do último, todos os eventos foram registrados pela produtora Pernambuco-Film, dos sócios Ugo Falangola e J. Cambieri, e integram o longa-metragem *Recife no Centenário da Confederação do Equador* (1924). Outro título, *Pernambuco Journal* (A. Junqueira, 1924), também trazia a “filmagem das festividades comemorativas do Centenário da Confederação do Equador, realizadas nesta capital” (*Jornal do Commercio*, 12 ago 1924, p.3). As comemorações do centenário, porém, não se restringiram ao dia 2 de julho. O ápice e carro-chefe dos festejos seria a Exposição Geral de Pernambuco, realizada entre 18 de outubro e 16 de novembro de 1924, cujas imagens integram *Pernambuco e sua Exposição de 1924* (1925), segundo longa-metragem da Pernambuco-Film.

Mais do que o Centenário da Confederação do Equador, a Exposição Geral celebrava os dois anos da administração de Sergio Loreto, também completados em outubro. Em 1924, a gestão Loreto apresentou-se com um vigor de certa forma inesperado, diante do quadro de instabilidade e disputas políticas que a antecedeu. Candidato de consenso, fruto de acordos entre grupos políticos antagônicos, o juiz federal Loreto surgiu como solução para as acirradas disputas pela sucessão de José Bezerra, governador no poder desde 1919, cuja saúde precária o levaria à morte antes mesmo do final do mandato, em 1922, quando foi substituído por interinos. Na avaliação do jornalista Souza Barros, o governo Loreto “herdou todos os problemas da outra administração e os ódios de facções que não se apagariam assim tão facilmente” (1972: 69).

Ao analisar o quadriênio Loreto, que aponta como o mais destacado da década, o historiador Antonio Paulo Rezende delinea uma situação na qual o conservadorismo político convive com a prática administrativa modernizadora, voltada para a criação da “infraestrutura básica necessária da modernização. Saneamento, saúde, higiene, instrução, aparecem como tarefas fundamentais da administração pública, como investimentos urgentes a serem feitos, para não se perder os caminhos da modernização” (1997: 56). Entre as obras mais ambiciosas, e polêmicas, de Loreto figuram a construção da Avenida Beira-Mar, em Boa Viagem, e a modernização do Porto do Recife. Tanto quanto as obras, porém, merece especial atenção o eficiente esquema de propaganda montado para divulgá-las, um esquema que “funciona sistematicamente, uma prática renovadora para a época” (Rezende, 1997: 40).

Boa parte das ações modernizantes e renovadoras do governo Loreto pode ser creditada a Amaury de Medeiros, secretário do Departamento de Saúde e Assistência. Genro do governador, ele teve desempenho marcante ao longo da gestão – e não só à frente dos serviços sanitários e de higiene. Para Souza Barros, Amaury de Medeiros prestou ao governo Loreto “um serviço de assistência geral e de assessoramento em outros campos administrativos [...] Sem ele talvez fosse o período desse Governo, saído de um acordo, apagada rotina de atos administrativos” (1972: 69). É provavelmente também a Medeiros que se deve a relevância que a propaganda adquiriu ao longo da gestão Loreto. Além das matérias veiculadas nos jornais e em órgãos diretamente ligados ao governo, como o *Diário do Estado* e a *Revista de Pernambuco*, ambos dirigidos por Sergio Loreto Filho, houve um investimento no cinema e na fotografia como ferramentas ao mesmo tempo de propaganda e de registro.

Constituída para enaltecer as riquezas e o progresso do estado, a Exposição de 1924 não poderia excluir o cinema, como veículo de propaganda e também entretenimento. Enquanto os municípios expunham quase três mil produtos pelos 32 salões dos dois andares do Quartel da Força Pública do Estado, na

área exterior ficavam o que deveriam ser as verdadeiras atrações do evento: as diversões. Havia os brinquedos da Companhia de Diversões Coney Island, como Chicote, Carrssel, Roda de Chicago, Túnel do Amor e Cadeiras dos Loucos; o boliche; as barracas de prendas; os pavilhões da Cervejaria Pernambucana; o pavilhão de danças ao ar livre; e o Cinema da Exposição (Cf. Hardman, s.d., n.p.).

O Cinema da Exposição (ou Cine-Exposição) não constituía um espaço exclusivo para a projeção de filmes. Como acontecia em diversas salas comerciais da cidade, o espaço “cinema” significava um local de entretenimento, abrigando também outros tipos de espetáculos. Os filmes, inclusive, podem até nem ser lembrados, como vemos numa nota que comenta o grande dia que fora o domingo anterior no Cinema da Exposição, “tanto pelo prestidigitador que ali se estreou com trabalhos que agradariam à plateia mais culta como pelas jornadas do pastoril da Torre e as pilhérias do Bahu” (*Diário de Pernambuco*, 4 nov 1924, p.3). Não há referência na imprensa, que publicava notas diárias sobre o evento, a filmes comerciais sendo exibidos no local. O que se divulga é a projeção de “fitas naturais de Pernambuco, da empresa cinematográfica Norte do Brasil, de que é operador o sr. Aristides Junqueira” (*Diário de Pernambuco*, 13 nov 1924, p.2). O mineiro Aristides Junqueira, que já havia realizado filmagens no Recife em 1920, voltou a trabalhar na cidade numa atuação estreitamente vinculada ao governo do estado. Depois de lançar o *Pernambuco Journal* em agosto, com imagens das comemorações do Centenário da Confederação do Equador, foi ele o responsável pelos filmes exibidos no Cinema da Exposição, uma série que focalizava diversas cidades do interior. A importância dos filmes como veículo de propaganda é destacada em nota na imprensa:

Há o que apreciar nessas projeções, porque documentam exuberante e indiscutivelmente as inestimáveis realizações que já se contam em vários municípios do interior de Pernambuco. Não pode haver melhor processo de propaganda. As referidas fitas projetam na tela aquilo de útil que já se tem no interior e aquilo de proveitoso cujas possibilidades indubitáveis [sic]. Melhor processo não pode haver, repetimos (*A Província*, 13 nov 1924, p.1).

Em escala local, reduzida, observa-se cenário semelhante ao que se estabeleceu no Rio de Janeiro por ocasião da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, entre 1922 e 1923, quando houve um aumento na produção de filmes naturais graças às verbas aplicadas pelo governo federal na realização dos filmes que viriam a integrar as sessões cinematográficas organizadas ao longo do evento (cf. Morettin, 2011). Se naquele momento houve por par-

te do Estado a intenção de “conferir uma identidade moderna ao Brasil por intermédio dos filmes” (Morettin, 2011: 139), em 1924 o governo estadual de Pernambuco iria adotar estratégia semelhante, estimulando a realização de filmes naturais que valorizassem aspectos da modernização do Recife e do estado, e ressaltassem em especial o papel das obras e ações empreendidas por Loreto.

Apesar dos trabalhos de Junqueira e Grossi, são os dois longas-metragens da Pernambuco-Film, *Recife no Centenário da Confederação do Equador* e *Pernambuco e sua Exposição de 1924*, que melhor representam o esforço de propaganda cinematográfica empreendido pelo governo Loreto. Ambos constituíam propostas ambiciosas, seja pela metragem de maior duração e todo o investimento aí envolvido, seja por apostarem numa estratégia de divulgação mais ampla, sendo exibidos vários dias em circuito comercial e com expressiva cobertura da imprensa. A recepção local a esses e outros filmes naturais brasileiros foi positiva, assumindo um teor patriótico que valorizava o que neles havia de propaganda e registro dos progressos do país e da região. Era uma postura que se distanciava da crítica sistemática empreendida contra os filmes naturais pelos jornalistas cariocas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, que em 1924 deram início a uma campanha em defesa do cinema brasileiro nas revistas *Para Todos...* e *Selecta*, respectivamente, campanha essa que teria continuidade na revista *Cinearte*, criada em 1926. Ao valorizar o cinema de enredo, as filmagens em estúdio, e reconhecer a importância da publicidade e do *star system*, a dupla rejeitava e atacava frontalmente a produção de filmes naturais e, de maneira geral, a chamada “cavação”. Termos depreciativos, “cavação” e “cavadores” serviam para designar uma vasta galeria de procedimentos considerados pouco recomendáveis, entre eles os filmes de encomenda e as escolas de cinema, que no entanto se mostravam fundamentais para viabilizar a continuidade da produção brasileira.

Recife no Centenário da Confederação do Equador

Para compreender como se dava a intersecção entre estratégias de propaganda e procedimentos estéticos, iremos analisar dois filmes cujas cópias estão preservadas: o fragmento de *Recife no Centenário da Confederação do Equador e Veneza americana* (1925), cujo título remete ao epíteto conferido à capital pernambucana. Vamos deixar de lado o fragmento existente de *Pernambuco e sua Exposição de 1924*, já que este corresponde à Quinta Parte de *Veneza americana*. Os materiais analisados serão, portanto:

– *Recife no Centenário da Confederação do Equador*: fragmento de 12 minutos, provavelmente uma das nove partes originais que compunham o filme.

Cópia em nitrato pertencente à Fundação Joaquim Nabuco, restaurada pela Cinemateca Brasileira.

– *Veneza americana*: filme completo com duração de 61 minutos, divididos em cinco partes (tomando-se como referência as próprias cartelas do filme). Cópia em nitrato pertencente à Fundação Joaquim Nabuco, restaurada pela Cinemateca Brasileira. A pesquisa nos jornais levantou apenas uma exibição do título *Veneza americana* no Recife, já em 1931, no dia 6 de maio, no cinema Polytheama.

Em *Recife no Centenário da Confederação do Equador*, as cartelas utilizadas ao longo do filme trazem a expressão em latim “*res non verba*”, que pode ser traduzida por “coisa, não palavra” ou ainda “ação, não palavra”. O jargão jurídico e empolado não deixa de carregar uma certa dose de modernidade, na medida em que presta um tributo ao cinema, capaz de registrar as coisas do mundo por meio de suas próprias imagens em movimento e não traduzidas pela linguagem verbal. Embora funcione como uma assinatura da produtora, a inscrição também pode remeter ao conteúdo do filme e a sua fonte de financiamento. Por meio do filme, o governo Loreto pretendia mostrar obras e ações que seriam a concretização de suas propostas, a ilustração de seus discursos.

Em termos de assinatura visual, porém, a mais graciosa marca-registrada da produtora são as vinhetas de abertura e encerramento dos filmes, sempre estreladas pela menina Adriana, filha de Ugo Falangola. Aqui a vinheta, que abre e fecha em íris, mostra a menina com a cabeça para fora de uma espécie de escotilha. Ela dobra uma placa onde se lê “A Pernambuco-Film”, descortinando o desenho de um farol, que aparece meio rasgado para logo ser “reconstituído” por ela. Ao desaparecer pela escotilha, ela também “reconstitui” o papel onde por fim se vê o desenho de uma fábrica com chaminé soltando fumaça. Nesta e nas outras vinhetas, utiliza-se sempre a técnica de inverter o plano. Para conseguir o efeito da menina reconstituindo os desenhos, por exemplo, ela é filmada rasgando os papéis e, em seguida, as imagens são utilizadas em sentido contrário, vendo-se assim os desenhos serem magicamente recompostos. É um truque simples, mas inventivo e sempre eficiente para atrair a simpatia dos espectadores, mesmo daqueles mais intransigentes com os filmes naturais como Pedro Lima, para quem “está interessante o começo da fita com aquele menino [sic] apresentando a marca e o título” (Lima, Pedro. *Selecta*, ano XI, n.19, 23 maio 1925, p.12).

Após a vinheta, surge a cartela característica do filme, dentro da qual uma máscara recortada desliza, descortinando o título. Em seguida, o texto do primeiro entretítulo também desliza dentro da moldura, de maneira a enquadrar a última frase, antes fora do quadro. Tanto o primeiro quanto a maioria dos entretítulos, além de todos os planos com imagens em movimento (exceto a vi-

nheta inicial), apresentam cores na cópia original em nitrato, que não foram reproduzidas no processo de restauração empreendido pela Cinemateca Brasileira.² As trucagens, a elaboração da vinheta, o trabalho com as cores e o uso da íris são alguns dos elementos que dão mostras da habilidade técnica dos realizadores e de uma certa tendência ornamental, empenhada em criar atrativos dentro do formato em geral pouco atraente do filme de encomenda oficial. Essa característica ficará mais evidente em *Veneza americana*, como será analisado adiante.

Mesmo exibindo o gosto pelo ornamento, o filme não descuida de seu principal objetivo, exposto já na primeira frase do entretítulo de apresentação: “Com este trabalho a Pernambuco-Film pretende iniciar uma série de películas demonstrativas do progresso de Pernambuco em todos os ramos”. Antes da propaganda, porém, cabe adotar o tom ufanista para louvar as belezas locais, tomando para isso declarações de Joaquim Nabuco. Nas frases, o político abolicionista dá vazão à veia lírica e compõe imagens deliciosamente rebuscadas sobre o que faz “a grande beleza desse nosso torrão pernambucano”, como o céu, o mar e “o oceano a quebrar-se, em branco lençol de espumas, por sobre o extenso recife, que guarda a cidade como uma trincheira, genuflexório imenso, onde o eterno aluidor da terra se ajoelhará inda por séculos, diante da graça frágil dos coqueiros...”. A cada beleza citada, seguem-se planos ilustrativos, que recebem cores apropriadas: verde para o mar, rosa para o céu, cobre para os coqueiros.

Os entretítulos seguintes fazem referência a outros vultos da história de Pernambuco (Fernandes Vieira, Felipe Camarão e Frei Caneca), para introduzir o tema do Centenário da Confederação do Equador, “tributo de gratidão àqueles que fizeram holocausto da vida pela liberdade do povo”. A recorrência a frases com linguagem pomposa e a citações de nomes ilustres pode ser encontrada em inúmeros filmes naturais brasileiros. É uma estratégia que busca, na pomposidade do discurso verbal e no prestígio de personalidades históricas e/ou literárias, alguma legitimidade e reconhecimento para uma prática muito pouco considerada – e mesmo frequentemente desqualificada –, que era a produção cinematográfica nacional, sobretudo a de filmes naturais. Mesmo adotando a inscrição “*res non verba*”, a Pernambuco-Film não poderia ignorar a importância da palavra, de preferência em tom beletista ou bacharelesco, aqui aliada à exaltação patriótica.

Planos individuais de Loreto, de alguns secretários e do prefeito do Recife, Antonio de Goes, precedem a sequência com os eventos comemorativos do Centenário: a parada militar das Forças Públicas Estaduais, a Missa Campal, a colocação da primeira pedra na construção do Palácio da Justiça. A se destacar nessa sequência é o trabalho de decupagem e montagem no trecho da Missa Campal. Alternam-se planos do coreto (onde fica o altar e também o lugar reser-

vado ao governador e outras autoridades) e das centenas de fiéis que acompanham a missa, filmados em câmera alta, provavelmente colocada no palanque. Mesmo o coreto recebe dois tipos de enquadramentos: um plano geral bastante aberto, tendo a multidão de costas em primeiro plano; e um plano mais próximo, em câmera baixa, posicionada no chão, destacando o altar e o grupo de autoridades. É possível que tenham sido usadas duas câmeras para a filmagem – percebe-se à esquerda do palanque uma câmera que pode ser de cinema ou fotográfica. De qualquer maneira, o que se observa aqui é uma precisa construção da cena em termos de campo e contracampo e de variação nos enquadramentos. Uma montagem mais tradicional, levando em conta outros filmes naturais brasileiros do período, seria uma construção por blocos, concentrando primeiro os planos da missa para em seguida mostrar aspectos do público.

Na cerimônia em que se coloca a pedra fundamental do Palácio da Justiça, a câmera ocupa lugar privilegiado. A cena parece acontecer tanto para a câmera quanto para o grupo que se aglomera em segundo plano, no qual está incluído o governador Loreto. A importância conferida ao registro da colocação da pedra faz com que a disposição espacial da solenidade reserve lugar estratégico para a câmera. O discurso do Presidente do Supremo Tribunal de Justiça é filmado em panorâmicas e planos conjuntos do público, exclusivamente masculino, formado pelos “senhores Presidente e demais desembargadores do Superior Tribunal de Justiça, magistrados, autoridades, advogados e representantes da imprensa” (*Diário de Pernambuco*, 02 jul 1924, p.1). No centro do grupo, encontra-se um Sergio Loreto ostensivamente antipático e muito pouco cuidadoso com a composição de sua imagem. Incomodado com o sol, segura a cartola acima da cabeça de maneira a proteger seu rosto, por vezes encobrindo-o parcialmente. Pouco se importa em manter uma postura adequada para a câmera e não teme a descortesia de interpor o braço e a cartola entre ele e o Presidente do Tribunal que discursa ao lado (seria um desafeto?). A julgar por essas e outras imagens em movimento, a ênfase dada à propaganda no governo Loreto não contava com muita disposição por parte do próprio governador para colaborar com as filmagens, durante as quais quase sempre exhibe indisfarçável mau humor. Não é diferente nem mesmo quando se trata de uma ocasião na qual deposita particular interesse, como é o caso dessa solenidade. Segundo Souza Bastos, a construção do Palácio da Justiça, que deixou em fase de acabamento, constituiu uma das obras de maior apreço do juiz Loreto, “naturalmente irritado com as péssimas acomodações da Justiça Estadual” (1972: 69).

O fragmento de *Recife no Centenário da Confederação do Equador* encerra-se abruptamente, com o plano da comitiva que atravessa a rua a pé em direção ao Palácio do Governador, onde houve uma recepção.

Veneza americana

Veneza americana parece ser uma cópia completa, apesar de haver justamente ausência do próprio título, que não está indicado em nenhuma cartela. Duas vinhetas com a menina Adriana servem de moldura ao filme, marcando o início e o final, ambas se valendo da técnica de inversão do plano. De forma mais aperfeiçoada do que em *Recife no Centenário da Confederação do Equador*, os primeiros entretítulos (e outros ao longo do filme) fazem correr, dentro da moldura, o texto de apresentação. Não deixa de ser irônico, além de contraditório, o teor dos textos iniciais. Primeiro, eles colocam como objetivo deste segundo filme da produtora “atestar, ainda mais, a grandeza do estado de Pernambuco, que sob o benéfico impulso de administradores criteriosos, marcha seguro no caminho do progresso para alcançar o lugar que lhe compete ao lado dos mais prósperos estados da União”. Porém, mesmo com o atrelamento ideológico ao discurso oficial, existe a preocupação de negar o evidente financiamento recebido do governo, ao se afirmar que não foram encontrados “apoios financeiros” para este filme.

Uma explicação possível talvez esteja relacionada aos gastos oficiais. Em números pesquisados do boletim *Saúde e Assistência*, editado pelo Departamento de mesmo nome dirigido por Amaury de Medeiros, não existe uma só menção à produção cinematográfica ligada ao governo referente a assuntos do Departamento, a exemplo de *Pela saúde*, voltado para os trabalhos desenvolvidos por Medeiros. No final do número que faz uma descrição detalhada das seções montadas pelo Departamento de Saúde e Assistência na Exposição Geral de Pernambuco, uma nota assegura que isso não acarretou “nenhum aumento de despesa e, bem assim, todos os serviços, como fotografias, desenhos, gráficos, diagramas, fossas, foram executados, exclusivamente, por funcionários deste Departamento” (*Saúde e Assistência*. Ano II, nov 1924, n. 10 a 15, p.4). Como no caso dos filmes, incluindo as produções da Pernambuco-Film, tratava-se de serviços encomendados a terceiros, talvez houvesse a preocupação do governo em não assumir oficialmente esse tipo de gasto, fora dos serviços regulares, resultando daí a contraditória afirmativa nos entretítulos de *Veneza americana*.

Em seguida, os entretítulos transcrevem matéria elogiosa à Pernambuco-Film e aos sócios Falangola e Cambieri, publicada no *Diário da Noite*, acompanha por planos da fachada do jornal e do seu diretor, dr. Bezerra Leite. Aqui encontramos outro tipo de apoio, talvez não diretamente financeiro mas certamente relacionado à troca de favores e espaços de divulgação. Tanto quanto o financiamento oficial ou de particulares, o “mecanismo do favor” é fundamental na dinâmica da produção cinematográfica brasileira, como aponta Sheila Schwarzman ao discutir o funcionamento da cavação a partir da análise de *Brasil pitoresco, viagens de Cornélio Pires* (Cornélio Pires, 1925). Retomando as reflexões

do historiador Sérgio Buarque de Holanda a respeito do “mecanismo do favor entre as classes dominantes e os subalternos que se fazem agregados”, a autora observa que a troca de favores, forma de organização social que remonta à colônia, se traduz, “mais direta e modernamente, em serviços que se transformam por sua vez em nova troca de favores” (Schvarzman, 2011: 61).

Mesmo com eventuais incorporações de outros tipos de apoio, porém, todos os assuntos registrados em *Veneza americana* dizem respeito à atuação do governo do estado. Em meio ao elenco de realizações, o protagonismo cabe sem dúvida ao Porto do Recife. Das cinco partes que compõem a cópia de *Veneza americana*, as duas primeiras são dedicadas às obras do Porto, à atracação do *Gelria* e à visita do governador Loreto ao paquete. A Terceira Parte mostra a inauguração da Avenida Beira-Mar, em Boa Viagem, enquanto a Quarta Parte começa registrando os novos bondes da Pernambuco Tramways para logo em seguida retornar a aspectos ligados ao Porto. A Exposição Geral de Pernambuco é tema da Quinta Parte, que termina com o desembarque de políticos no cais do Porto, sequência final do filme.

Ao longo de todo o filme, nota-se a recorrente manipulação da íris da câmera para criar círculos que abrem e fecham no início e no final dos planos. Trata-se de um recurso bastante característico no cinema silencioso, seja como pontuação, como ferramenta de montagem para marcar o ritmo ao longo da sucessão de planos, seja como uma maneira de direcionar a atenção do espectador, destacando algum personagem ou detalhe. No filme da Pernambuco, a frequente utilização deste recurso deixa a impressão de atender também a fins ornamentais, para imprimir ao filme um acabamento considerado mais artístico.

Depois dos entretítulos de introdução, a Primeira Parte tem início com quatro planos da entrada do Porto. Colocada nos trilhos construídos sobre os arrecifes, a câmera avança em *travellings* e panorâmicas que mostram embarcações à entrada do Porto. Os planos introduzem uma longa sequência dedicada ao paquete *Gelria*, sua atracação e a posterior visita do governador Loreto. O espectador da época que acompanhasse as notícias e polêmicas pelos jornais reconheceria imediatamente a importância dessas imagens e a carga ideológica sobre elas.

As obras complementares para melhoramento do Porto tiveram início em 1923, no segundo ano do governo Loreto e visavam proporcionar uma inserção regional mais efetiva dentro do cenário nacional, criando as condições indispensáveis para a expansão das relações mercantis e do modelo agroexportador (Moreira, 1994: 98). Com os melhoramentos, navios de grande calado passaram a ter condições de atracar no cais. Em 1 de outubro de 1924, era inaugurado o “serviço de atracação” com a chegada do paquete *Gelria* (*Diário de Pernambuco*, 2 out 1924, p.1). Diversos planos em *Veneza americana* mostram a lenta aproxima-

ção do *Gelria* – “na hora de maior vazante”, sublinha o entretítulo – e o expressivo público, todo ele masculino, atraído ao cais para testemunhar o acontecimento. Dois meses depois da atracação, em 4 de dezembro, quando o pacote retorna de sua viagem à Europa, acontece a visita do governador e sua comitiva, também registrada no filme.

Um entretítulo menciona as “falsas profecias” que a atracação do *Gelria* viria a desmentir, numa breve referência às acirradas polêmicas em torno da atracação do pacote e das obras do Porto em geral. Acusações contra a administração do Porto e denúncias dos problemas no projeto das reformas partiam tanto do jornal carioca *O País* quanto da oposição local. Em nível nacional, o que estava em jogo era a disputa pela exploração dos serviços do Porto. Caso o estado de Pernambuco não conseguisse concluir as obras e o aparelhamento até 31 de dezembro de 1925, perderia o contrato firmado com a União que garantia a exploração do Porto até dezembro de 1934 (*A Província*, 26 set 1924, apud *Diário de Pernambuco*, 5 out 1924, p.6). Assim, os planos de Loreto e comitiva subindo e descendo a rampa de acesso direto entre o navio e o cais constituíam resposta direta às acusações e desconfianças lançadas sobre as condições oferecidas pelo Porto do Recife, ao mostrar a capacidade de atracação para navios de grande calado e também ressaltar a facilidade de acesso entre a embarcação e o cais, contrapondo-se às precaríssimas condições existentes até então para embarque e desembarque de passageiros.

A rampa de acesso tornava-se, portanto, uma imagem emblemática de modernização, e a Pernambuco-Film iria explorá-la em planos de grande expressividade tendo o próprio governador em cena. O melhor exemplo é a composição criada para mostrar governador e comitiva subindo a rampa de acesso para embarcar no *Gelria*. A câmera já se encontra instalada no final da rampa, no deque do navio. O fato de os cinegrafistas se anteciparem à ação indica um planejamento de filmagem e o conhecimento de como se daria a visita, além de confirmar a inserção da produtora na dinâmica da solenidade oficial, com a câmera tendo acesso franqueado a um ponto privilegiado de observação. O cinegrafista tira proveito do privilégio, elaborando um enquadramento em perspectiva que contempla diversos planos focais, desde as pessoas e mercadorias aglomeradas no cais, ao fundo, até um tripulante parado à esquerda do quadro, próximo à câmera posicionada em *plongée*. Entre esses dois pontos ocorre a ação: Loreto e sua comitiva descem dos carros oficiais e sobem a rampa de acesso. As figuras, enquadradas inicialmente de corpo inteiro ao fundo do quadro, se aproximam cada vez mais da câmera até serem vistas em plano próximo, saindo pelo canto inferior do quadro. É um enquadramento expressivo em termos plásticos e de composição, além de extremamente eficiente ao atender com habilidade o objetivo de ressaltar o acesso direto entre o cais e o navio.

Encerrada a sequência da visita, entra todo um trecho com imagens relacionadas às obras de melhoramento do Porto, que incluem imagens da inauguração dos armazéns 9 e 10, um dos eventos que fizeram parte das comemorações do segundo ano da gestão Loreto, em 20 de outubro de 1924. No mesmo dia, aconteceu “a inauguração da estrada de autos na Avenida Beira-Mar, em construção, da Avenida Ligação e do serviço de bondes até a Ilha do Pina”, assunto do trecho seguinte. Esse conjunto de obras e serviços tinha por finalidade incorporar uma área até então afastada da cidade, a praia de Boa Viagem, dando início a um projeto urbanístico. O governo Loreto construiu uma ponte metálica entre o continente e a Ilha do Pina (atual bairro do Pina); de lá, uma avenida para a praia de Boa Viagem, que lhe é contígua; e, na praia, a Avenida Beira-Mar (atual Avenida Boa Viagem). Não faltaram críticas à obra, apontada como “supérflua” e “faraônica” (Porto, 1977: 109). As críticas mais incisivas partiram de Manoel Borba, ex-governador e adversário político de Loreto. Seus argumentos iam desde questões de saúde – afinal a praia era o lugar de despejo de esgoto –, a acusações de que parentes e colaboradores do governador se teriam beneficiado com a compra de terrenos em Boa Viagem, antes da valorização trazida pelas obras (Rezende, 1997: 42-43). *Veneza americana* traz respostas a tais críticas, como por exemplo ao mostrar um grupo de banhistas formado por mulheres e crianças brincando saudavelmente no mar de Boa Viagem.

Talvez o grande argumento lançado pela Pernambuco-Film para valorizar as obras no Pina e Boa Viagem esteja no enlevo criado pelas imagens em movimento, quando a câmera, instalada no bonde ou dentro de um carro, percorre a ponte e as avenidas em sucessivos *travellings*. A bucólica paisagem litorânea, ainda quase inexplorada, surge domesticada por asfalto, trilhos de bonde e postes de eletricidade. Como bem observa Paulo Cunha Filho a propósito da produção fotográfica no Recife, “eletricidade, transporte e iluminação serão elementos preferenciais dos fotógrafos para a representação do moderno” (2010: 81).

A inauguração do serviço de transporte para a ilha do Pina serve de gancho para uma sequência que se desenrola no centro da cidade, por onde circulam os novos bondes da Pernambuco Tramways. Ao longo de dez planos, a câmera segue o bonde da Várzea, acompanhando seu percurso até uma tranquila rua de bairro. Com exceção do último plano (fixo), todos são *travellings* de recuo, que filmam o bonde de frente e enquadram também toda a movimentação ao redor de pessoas, carros e outros bondes. Entre esses belos movimentos de câmera, um deles chama mais atenção, ao conjugar habilidade técnica e força expressiva da imagem. Ao invés de enquadrar a frente do bonde numa posição mais recuada, o plano começa mostrando o interior do carro, quando vemos nitidamente todos os passageiros. Quando a câmera se afasta em *travelling*, fecha-se a íris sobre a imagem. É um breve plano de poucos segundos, mas que explora uma perspecti-

va inusitada, ao destacar não só as máquinas e movimentos mas também as pessoas. Tudo isso com desenvoltura técnica, visível na firmeza do movimento de câmera e na exposição fotográfica, capaz de registrar o interior do carro com luminosidade e foco precisos.

No próximo conjunto de imagens, trilhos e máquinas continuam presentes, mas agora novamente em planos relativos ao Porto, quando vemos os trilhos sobre os arrecifes do quebra-mar e a demonstração detalhada de dois enormes guindastes para transporte de blocos de pedra. O fascínio pela máquina também conduz os planos da ponte giratória, no qual a montagem se constrói em termos de campo-contracampo, alternando imagens da ponte, tomadas da margem, com “panorâmicas” bem particulares, nas quais é a ponte, e não a câmera, que gira no próprio eixo, desdobrando a paisagem do rio e suas margens.

A sequência da Exposição Geral de Pernambuco, que toma quase toda a quinta e última parte, é exemplar ao expor como os filmes naturais poderiam conjugar convencionalismo e inventividade. Há uma infundável sucessão de planos com os animais que concorriam a prêmios na exposição de gado. No entanto, antes dessas imagens tão protocolares e mesmo desajeitadas, há uma sequência absolutamente encantadora, quando o operador (cinegrafista) se põe a andar nos brinquedos do parque de diversões. A cartela avisa: “Também o nosso operador cinematográfico teve o infantil desejo de experimentar as emoções de um vôo no aeroplano”. É a senha para que os planos seguintes sejam compreendidos como subjetivas do cinegrafista. E o espectador é levado a compartilhar seu ponto de vista, sensações e percepções. Nos giros do aeroplano, a velocidade do movimento deixa as imagens do público lá embaixo borradas, quase abstratas. O operador continua o passeio: “... quis subir na roda gigante”. O brinquedo permite um movimento semelhante a uma grua, que vai da vista geral aérea a imagens mais próximas do chão, onde se veem alguns frequentadores. Cria-se um belo efeito, a partir do movimento e do percurso da câmera, que ao mesmo tempo desce e avança sobre os objetos, explorando ângulos pouco usuais.

As peripécias do operador, transformado em personagem, continuam: “Porém as emoções foram demasiadas! O operador e a máquina chegaram a perder o juízo, e quando quiseram apanhar novo aspecto do público que enchia o Parque eis o resultado que tiveram”. Seguem-se três planos de frequentadores passeando na frente do prédio da Exposição. As imagens estão ligeiramente aceleradas, como para dar a ideia de que o operador, ao sair dos brinquedos, continua a perceber/filmar o mundo ao redor sob o efeito da velocidade e da rapidez. A sensação experimentada nos brinquedos contamina a maneira de perceber o mundo, mesmo quando de volta à terra firme e ao plano fixo.

No filme, se sobressai a recorrência de planos nos quais a câmera tira proveito dos movimentos e angulações que outras máquinas proporcionam,

ao ser acoplada a vagões, carros, bondes, ponte giratória e até mesmo aos brinquedos do parque de diversões. Tal procedimento é central entre as estratégias adotadas pela Pernambuco-Film para melhor representar o progresso e os aspectos de modernidade que se disseminavam na cidade, creditadas no filme às ações do governo Loreto. Nesse sentido, uma das matrizes desses procedimentos são os filmes realizados durante a Exposition Universelle de 1900 em Paris. Tanto nas imagens realizadas pela Gaumont quanto nos filmes produzidos por Thomas Edison e pelos irmãos Lumière, a câmera supera sua imobilidade ao se acoplar a mecanismos que permitem registrar o movimento da cidade, traduzindo o ritmo e o movimento dos novos tempos. Fixada em barcos, carros, esteiras rolantes e elevadores, a câmera ganha maior mobilidade, reforçando a ideia de que o cinema é parte integrante do fluxo do progresso e da modernidade.

Em *Veneza americana*, o fascínio pela técnica, por máquinas e movimentos e pelas possibilidades cinematográficas em criar “deleites visuais” carrega um sabor de século XIX. Um diálogo dos mais afinados que se estabelece tanto nesta sequência quanto em outros trechos e procedimentos do filme é com o cinema dos primeiros tempos, com as produções realizadas na primeira década do cinema, entre finais do século XIX e início do século XX. É possível identificar conexões com o “cinema de atrações”, conceito formulado por Tom Gunning, que assim o define:

O cinema de atrações apresenta deleites visuais (cor, figurinos ou cenários espetaculares), surpresas (proezas físicas ou inusitados truques de magia), exibição do exótico, do belo ou do grotesco (vistas de lugares estrangeiros ou de povos nativos, mulheres seminuas ou aberrações humanas) ou outros tipos de emoções sensacionais (trens em alta velocidade, explosões, truques com câmera acelerada) [...] Essa exibição de novidades visuais e combinações espetaculares moveu a primeira exibição cinematográfica. Nesta “fase das novidades”, bastante curta, o próprio cinema – fotografias que pareciam estar em movimento – constituía a principal atração, para além de qualquer interesse pelo tema de algum filme específico (2005: 178, tradução nossa).

Veneza americana é pontuado de elementos que remetem ao cinema dos primeiros tempos: o uso das cores, o gosto por truques e efeitos visuais, o encanto por máquinas, mecanismos e movimentos, a tendência ornamental. Por meio desses elementos, o próprio fazer cinematográfico ganha relevo ao longo do filme, embora não chegue a se sobrepor ao assunto.

Todos os planos do filme, incluindo as cartelas de intertítulo, receberam algum tratamento de cor. Segundo uma nota sobre a Pernambuco-Film publicada no *Jornal do Brasil*, “a coloração é obtida com anilinas de primeira qualidade por meio de viragem química, dando resultados iguais aos obtidos nas grandes fábricas cinematográficas” (14 set 1924). Além de tornar as imagens mais atraentes, a diversidade das cores e a frequência com que são utilizadas acabam por servir também para exibir os recursos da produtora.

Das vinhetas de abertura e encerramento que se valem da inversão de movimento à câmera acelerada do operador ao sair dos brinquedos, passando pelo texto dos entretítulos que corre dentro da moldura, os truques e efeitos especiais presentes em *Veneza americana* também constituem atrações visuais. Falanga e Cambieri valem-se de técnicas simples que já faziam a delícia dos espectadores do cinema dos primeiros tempos. Em *Veneza americana*, não é a complexidade dos truques que pode provocar alguma surpresa, e sim a frequência com que os truques surgem em um filme natural dos anos 1920, além do tom bem-humorado que os caracteriza.

Embora produzido em meados dos anos 1920, *Veneza americana* carrega o encanto pelas “novidades visuais” que caracteriza o cinema dos primeiros tempos.

Considerações finais

O terceiro ano da gestão Loreto, em 1925, será comemorado de forma menos exuberante, inclusive no que diz respeito a sua expressão cinematográfica, com a realização apenas do curta-metragem *O 3º aniversário do governo Sergio Loreto* (1925), que registra “missa em ação de graças na Basílica da Penha – Inauguração do Hospital Oswaldo Cruz e Pavilhão de Observação do Hospital de doenças mentais e nervosas – Inauguração da linha de bonde para Boa Viagem – A grande parada escolar” (*Diário de Pernambuco*, 17 nov 1925, p.10).

Lançado no feriado do dia 15 de novembro, o filme foi provavelmente a segunda produção da Aurora-Film sob financiamento do governo do estado. Em maio de 1925, quando o secretário Amaury de Medeiros inaugurou o Hospital do Centenário, uma reportagem sobre o evento mencionava que a Aurora-Film “apanhou várias cenas da inauguração” (*Diário de Pernambuco*, 5 maio 1925, p.5). Não foram encontradas referências na imprensa à exibição do filme, mas Lucilla Ribeiro Bernardet inclui na sua filmografia da produção pernambucana do período o natural *Hospital do Centenário* (Aurora-Film, 1925) (Bernardet, 1970).

Ainda no trabalho de Lucilla, o depoimento do diretor e sócio da produtora Gentil Roiz confirma sua amizade com o secretário Amaury de Medeiros, o

que proporcionou à Aurora a realização de filmes institucionais para o governo Loreto. Percebe-se que em 1925 a Aurora-Film ocupava o espaço que antes cabia à Pernambuco-Film – uma situação vantajosa, na prática, mas pouco recomendável sobretudo aos olhos dos jornalistas cariocas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, principais interlocutores e divulgadores do trabalho da empresa. É por isso que no mesmo ano de 1925, Gentil Roiz apressa-se em enviar uma carta à coluna de Lima na revista *Selecta*, na qual faz questão de vincular a produtora aos filmes de enredo: “A Aurora-Film não se fundou com o intuito de fazer filmes de ‘cavação’ e sim de enredos, pois é isto que julgamos cinematografia” (ano XI, n.36, 5 set 1925).

É esse tipo de discurso que irá se impor daí por diante, com a maioria dos textos históricos e depoimentos sobre o período tendendo a ignorar a atuação da Aurora-Film enquanto produtora de filmes naturais e valorizando-a quase que exclusivamente pelos seis filmes de enredo lançados em 1925 e 1926, entre eles *Retribuição*, *Aitaré da Praia* (Gentil Roiz, 1925) e *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926).

No caso da produção pernambucana dos anos 1920, o enfoque sobre os filmes de enredo acabou por ofuscar o estímulo, a nosso ver fundamental, proporcionado pelo governo Sergio Loreto à atividade cinematográfica local e por relegar a atuação da Pernambuco-Film a um mero antecedente do “ciclo do Recife”, cuja participação mais importante teria sido a venda de equipamentos à Aurora-Film, em março de 1925.

A questão dos equipamentos não deixa de ser relevante, já que aponta a atualização técnica proporcionada pelos investimentos oficiais, cujas encomendas acabavam por solicitar profissionais e serviços (revelação, copiagem, confecção de cartelas), alimentando assim o incipiente meio cinematográfico recifense. Quanto aos filmes de enredo, esses se beneficiavam indiretamente dos investimentos oficiais, fonte de renda complementar para produtoras como a Aurora-Film.

No caso da Pernambuco-Film, especializada em filmes naturais, a preservação de cópias e em particular a restauração de *Veneza Americana* na Cinemateca Brasileira, que reproduziu as cores originais, permitiram ter acesso à riqueza de suas imagens, envolvendo o registro de aspectos da cidade e das obras do Porto, o caráter de propaganda vinculado ao governo Sergio Loreto e a elaboração formal construída para enaltecer, a uma só vez, os feitos oficiais e as possibilidades do cinema, enquanto instrumento de propaganda mas também agenciador da modernidade. Ao produzir os filmes de propaganda para o governo Loreto, a Pernambuco-Film não deixaria de lado o gosto pelo ornamental e pelos atrativos visuais, trazendo para o projeto de modernização conservadora do governo alguns traços da modernidade do cinema dos primeiros tempos.

Notas

1. Todos os títulos pertencem à Fundação Joaquim Nabuco, de Recife, e foram restaurados pela Cinemateca Brasileira, que possui cópias em seu acervo.

2. As referências às cores tomam como base a descrição da cópia em nitrato, realizada a partir do exame na mesa enroladeira na Cinemateca Brasileira em 29 de janeiro de 2007.

Referências bibliográficas

BARROS, Souza. *A década de 20 em Pernambuco (Uma interpretação)*. Rio de Janeiro: Ed. Gráfica Acadêmica, 1972.

BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. Monografia, ECA/USP, 1970.

CUNHA FILHO, Paulo Carneiro da. *A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

GUNNING, Tom. Cinema of attractions. In: ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of early cinema*. Routledge, 2005, p.178-182.

HARDMAN, Samuel. *Relatório do ano de 1924. Apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Sergio T. de Lins de B. Loreto pelo dr. Samuel Hardman, Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio*. Recife, s.d.

MOREIRA, Fernando Diniz. *A construção de uma cidade moderna: Recife (1909-1926)*.

Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Comunicação/Universidade Federal de Pernambuco, 1994.

MORETTIN, Eduardo. "Cinema e Estado no Brasil – A Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. *Novos Estudos – Cebrap*, n. 89, mar 2011, p.137-148.

PORTO, José da Costa. *Os tempos de Estácio Coimbra*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco-Editora Universitária, 1977.

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

SCHVARZMAN, Sheila. *Travelogue e cavacão no Brasil pitoresco de Cornélio Pires*. In: SCHVARZMAN, Sheila e PAIVA, Samuel (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011, p.46-64.

Resumo

Este artigo aborda a produção cinematográfica financiada pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926). Por meio de textos históricos, pesquisa em periódicos e análise fílmica, pretendemos destacar a relevância do

estímulo oficial ao incipiente meio cinematográfico local e analisar como se constroem, nos filmes, as relações entre estratégias de propaganda e procedimentos estéticos e narrativos.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; cinema silencioso; Pernambuco; Sergio Loreto.

Abstract

This article discusses the films financed by Sergio Loreto administration in Pernambuco (1922-1926). Through historical texts, research on periodicals and film analysis, we aim to highlight official financing as an important stimulus to the incipient local film milieu and to analyze how the relation between advertising strategies and both aesthetic and narrative procedures is elaborated in the movies themselves.

Key words: Brazilian cinema; silent cinema; Pernambuco; Sergio Loreto.

Résumé

Cet article examine la production cinématographique financée par le gouvernement Sergio Loreto à Pernambuco (1922-1926). En partant de textes historiques, de recherches dans des périodiques et de l'analyse des films, nous cherchons à mettre en évidence l'importance du financement officiel pour le milieu cinématographique local et à analyser, dans les films, la relation entre les stratégies de publicité et les procédures esthétiques et narratives.

Mots-clés: Cinéma brésilien; cinéma muet ; Pernambuco; Sergio Loreto.