

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JÉSSIKA ÉVELYN LEITÃO ALVES

**GÊNERO EM CENA: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA
PERNAMBUCANO DA DÉCADA DE 1920**

**NITERÓI- RJ
2017**

JÉSSIKA ÉVELYN LEITÃO ALVES

**GÊNERO EM CENA: REPRESENTAÇÕES NO CINEMA
PERNAMBUCANO DA DÉCADA DE 1920.**

Dissertação apresentada como requisito à
obtenção do grau de Mestre no Setor de História
Contemporânea II do Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rachel Soihet

**NITERÓI- RJ
2017**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A474 Alves, Jéssika Evelyn Leitão.
Gênero em cena: representações no cinema pernambucano da década de 1920 / Jéssika Evelyn Leitão Alves. – 2017.
187 f. : il.
Orientadora: Rachel Soihet.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2017.
Bibliografia: f. 182-187.

1. Cinema - Pernambuco. 2. Gênero. 3. Representação social.
I. Soihet, Rachel. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

*Para Maria Inês e toda a doçura que carrega em seu
sorriso.*

AGRADECIMENTOS

“Nada causa mais horror à ordem do que as mulheres que lutam e sonham!”

(José Martí)

Se hoje escrevo essas linhas, que há muito desejava, é porque esse trabalho está chegando ao fim... UFA! Não posso deixar de dizer que tem dívidas impagáveis com todas as pessoas que me aturaram, incentivaram e amaram incondicionalmente durante todo esse processo. Sem qualquer uma delas, certamente eu não estaria tão feliz.

Deposito toda minha gratidão, em primeiro lugar e não havia como ser diferente, aos meus pais, Ceça e Lauro. Seres a quem devo quase tudo do que sou, pelos exemplos que tive dentro e fora de casa, apresentando-me sempre o lugar da justiça, da honestidade, do esforço, do trabalho e da luta. À minha mãe, mulher de tanta fibra, que deu o suporte financeiro necessário quando essa nordestina que vos escreve resolveu aventurar-se pelas terras fluminenses buscando novos ares, aprendizados e sonhos. Ao meu pai, melhor amigo de sempre, que por todo o segundo nunca me faltou amor e me encheu dele até quando eu não mereci. Por todas as vezes que se sentiu declaradamente orgulhoso de mim, não apenas nas pequenas vitórias acadêmicas e profissionais, mas orgulhoso do que sou, do que me tornei, e não tem para mim nada que seja mais valioso que isso.

À Maria Inês, minha rima rica, jóia rara. Com seis aninhos você talvez ainda não entenda o que escrever essas palavras significam para sua irmã. Um dia, prometo te mostrar para que saiba que mesmo tão pequena, é o ser mais gigante do mundo, que preenche meu coração por completo. O amor da minha vida, minha alegria, meu jardim inteiro. Que eu possa sempre te ensinar sobre a luta das mulheres e compartilhar os encantos do cinema.

Agradeço às minhas avós, Inês e Santa, pelos seres humanos amáveis que são. Minhas fofuras, meus cafunés, carinho e aconchego. E como é difícil agradecer por isso, mas obrigada pelas lágrimas de saudade que derramaram no telefone quando estive distante. Elas me fizeram sentir-me amada e me deram todas as forças para continuar, mesmo com dificuldades.

Agradeço a Emerson, que mais que um padrasto se tornou um grande amigo. Muito obrigada pela força, compreensão e incentivo! Essa é para você também!

As amizades, de tanto tempo ou não, esse trabalho nunca seria possível sem vocês. Nunca. E que a sorte sempre me acompanhe, por que ela é minha amiga e companheira, colocando no meu caminho seres de muita luz.

A João Gilberto, jão do caminhão, não tenho palavras para agradecer a você. Muito obrigada pelos conselhos, dicas, pelo apoio nos aperreios, pela atenção e carinho sempre presentes, por ser sempre solícito, pelas cervejas compartilhadas, pela leitura atenciosa (mesmo nas férias! rs). Nossa amizade sempre será eterna. Prometo te retribuir com muito bolo de rolo e cusuz!

A Alessa, mão amiga, companheira de dissertação, de viagem, de vida, nas alegrias e angústias divididas. Que sorte a minha ter cruzado e construído uma amizade com você, que é tão grande. Obrigada a você e Raphael, pelo abrigo e pela parceria de todas horas. Aqui tem muito de você também. Estamos juntas.

A Paulo, amigo da Velha Goiás, pelas dicas e trocas. A Gustavo, meu amigo gaúcho mais engraçado, obrigada pelas risadas de sempre.

A Agda, mana, tu és importante demais, pessoa arretada! Obrigada por ter sido companheira e ter me apresentado com sua amizade. Cruzaremos muitas vezes nossos caminhos acadêmicos e pessoais ainda, não tenho dúvidas. Te devo várias!

A Monique, minha baixinha preferida. Sem tu, o Rio de Janeiro não teria acontecido como foi. Obrigada pelo cuidado, pela sempre ótima companhia.

A Rafael, preto, obrigada por ter sido fundamental em tantos momentos de angústias e alegrias. Obrigada pela parceria, ajuda, companheirismo, paciência, amizade e amor a mim dedicados. Sem você, tudo seria muito difícil! Obrigada por tudo! Para sempre!

A Victor, obrigada por ter sido meu primeiro amigo no Rio, por todas as vezes que me ensinou tanto, pelo interesse na minha pesquisa mesmo quando eu achava que ninguém se importaria.

A Itan, pela amizade e amor ofertados a mim da forma mais pura, linda e grandiosa. Obrigada pela confiança, pela força de sempre, pelos abraços, por ser sempre uma mão amiga, abraço, conselho. Pelas melhores gargalhadas que tu me fazes dá quando eu menos espero! Eu te amo demais.

Aos amigos do meu Pernambuco que nunca me permitiram sentir solidão mesmo com tantos Km's de distância. Rodrigo, Eduardo, Juanny, pelas pontes de amizade que me presentearam, pelo carinho de sempre, por serem mais que fundamentais na minha vida. Meu caminho não teria tanta cor, brilho, cerveja e risadas sem vocês. Obrigada,

Rodrigo, por reforçar nossa amizade ainda mais nos dias que dividimos no Rio. A Eduardo, agradeço a amizade verdadeira e socorro nas horas sempre precisas. Você é o meu presente. Amo todos vocês!

Agradeço muito a Inês, que é por tantas vezes o meu norte, meu socorro e meu abrigo. A paciência, os conselhos, a amizade que você me presenteia todos os dias são fundamentais para eu ser a mulher que sou hoje, muito mais forte. Te amo.

A Larissa e Juliana, minha dupla dinâmica, a quem devo muito aconchego, risada e parceria. Obrigada pela força que tanto emana sempre de vocês. Juntas, sempre!

Armando, porto seguro de amizade, sempre presente. Você é certeza. Obrigada por tudo, jamais conseguirei enumerar.

Rhayssa, ser humano que amo, por todas as vezes que se importou comigo e se manteve presente. Obrigada, negota!

A Dirceu, amigo a quem devo muito desse trabalho, antes até de ser um projeto. A quem sempre recorri e nunca se esquivou, pela força que me deu nas seleções, pelas dicas e papos, por ser uma pessoa iluminada na minha trajetória acadêmica e pessoal!

A Raquel, amiga de Recife, que na conexão Rio/SP me ajudou com aconchegos e conselhos a me sentir menos sozinha. Muitos cheiros em tu, nega!

Aos amigos que Nazaré da Mata me presenteou: Gio, amigo mais que querido, Marquinhos, amizade de décadas, companheiro de estudo e de farras, de risadas! Arthur, pelas conversas, pelo empréstimo de livros. A Arê, sempre fofa e solícita.

A Yan, por seu meu doce preferido, amigo valioso, muito obrigada por tudo.

A Rodrigo Araújo, por ser esse ser humano completamente fora de série e que tenho paixão e uma conexão de alma. Obrigada pelas dicas, forças, carinhos, músicas! Por tudo! Te amo demais!

Agradeço a Noelton, que foi mais que um companheiro na reta final da dissertação, foi fundamental para que eu pudesse terminar esse trabalho com mais tranquilidade, oferecendo o incentivo, apoio e força para eu seguisse em frente, principalmente quando o cansaço chegava e eu via tudo ficar mais difícil.

A Priscila, minha Lou, inspiração de vida, minha igual nesse mundo mau. Minha paixão pela história das mulheres, pelo feminismo, por me conhecer e SER enquanto mulher, desabrochou com você. Te admiro, e que todas as deusas sempre protejam nosso amor e nossa amizade.

Aos professores da graduação, em especial, Adriana Paulo, por ser referência e inspiração, e Alberon Lemos, pessoa com a qual toda essa história de pesquisa começou.

Muita gratidão pela Professora Laura Antunes Maciel, por suas sugestões e provocações sempre justas e necessárias, tornando-se um apoio necessário na UFF.

Agradeço muito à Alessandra Schueler, por todo carinho e incentivo!

Um agradecimento especial às professoras que participaram da minha banca de qualificação, mulheres que admiro profundamente, Juniele Rabêlo e Beatriz Kushnir, pelas dicas, correções e sugestões que me foram concedidas de forma tão carinhosa. Certamente esse trabalho não teria transcorrido da mesma forma se não tivesse sido agraciado pelo encontro com vocês.

Juniele, especialmente, merece agradecimentos triplicados. Obrigada pelas sempre brilhantes aulas, por ter transformado muito a minha visão sobre a História, por ser tão atenciosa, sempre tão solícita e com sorrisos largos! Quando “crescer” quero ser igual a você! Obrigada por aceitar participar ainda da minha banca de defesa e me proporcionar aprender e me emocionar ainda mais.

Agradeço à Professora Marta Rovai, por quem tenho imenso respeito, por aceitar participar da minha defesa, ter lido esse trabalho com tanta atenção e me presenteado com suas sugestões tão pertinentes.

Agradeço com carinho a Professora Larissa Viana, uma das pessoas mais simpáticas e generosas que tive o prazer de conhecer. As tardes na UFF sempre eram melhores quando você estava.

Muito carinho e gratidão por todos os funcionários da FUNDAJ e da Biblioteca Nacional onde realizei pesquisas. Imensos obrigadas a todos os funcionários do bandeirão da UFF que mataram minha fome nas tardes e noites de aula e pesquisa, e não foram poucas rs.

Obrigada a CAPES pelo auxílio concedido em parte dessa pesquisa.

Um obrigada muito, muito especial e singular à minha orientadora Rachel Soihet, pelas leituras atenciosas, pela paciência, pelas dicas, por ser sempre solícita, pela parceria, por tudo que produziu, por ser essa imensa referência acadêmica e pessoal. É um infinito privilégio poder contar com sua presença e suas contribuições no início da minha trajetória. Não tenho palavras para descrever minha alegria e satisfação de contar com seu companheirismo.

Agradeço a Frida, meu eterno amor, minha melhor amiga no Rio de Janeiro, pelas lambidas, cheiros, aconchegos, e rabinhos balançando, sempre disposta a alegrar minha vida. Minha eterna saudade, tudo seria mais difícil sem você também.

À minha nêga Dayana, minha irmã de alma que é minha luz, meu socorro, meu abraço. Obrigada por seres tudo que és, por colorir meu mundo, minha vida e meus dias! Muito obrigada pelos conselhos, por ser a leitora oficial dos meus textos, por colocar toda a tua inteligência a minha disposição sempre que precisei. Por nunca me desamparar, NUNCA! Esse trabalho também é seu. Te amo infinitamente.

Concluo essa etapa com muita alegria, com um grande sentimento de dever cumprido, de pé, como aprendi a sempre estar, embora reconheça as falhas e desajustes que sempre haverão de ter. Agradeço e dedico essas páginas a todas as mulheres, anônimas ou não, que um dia me inspiraram a “respirar lucha! ”. A todas revolucionárias, insubmissas e subversivas! Obrigada! Como já dizia o velho bigodudo Belchior, trilha sonora de muitos dias e noites de escrita, “sempre desobedecer, nunca reverenciar...!”

Vamos caminando
Aquí se respira lucha
Vamos caminando
Yo canto porque se escucha
Vamos dibujando el camino
(Vozes de um só coração)
Vamos caminando
Aquí estamos de pie
¡Que viva la América!
No puedes comprar mi vida!

(Latinoamérica – Calle13)

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo analisar as relações de gênero nos filmes *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926), participantes do movimento cinematográfico ocorrido em Pernambuco durante a década de 1920, considerando o cinema enquanto agente da História. Busca-se compreender a forma como essas obras representaram estereótipos femininos e masculinos, tal como abordaram temáticas relativas ao desempenho dos papéis de gênero na sociedade, feminismo, masculinidade, família, relacionamentos e defesa da honra, no período citado. Para isso, em paralelo a discussão fílmica, há utilização de fontes impressas, crônicas e arquivos pessoais, a fim de relacionar as películas ao momento cinematográfico e contexto em que esses filmes foram produzidos e pensar de que forma estiveram inseridos nos debates públicos do seu tempo, movimentando discussões, influenciando a sociedade e sendo influenciado por essa, considerando os entrecruzamentos possíveis entre gênero, cinema e História. Observou-se que ambas as películas apresentaram processos de disputas sociais e estiveram envolvidas em contradições referentes a homens e mulheres de forma relacional, ou entre si mesmos, abordando aspectos relativos a uma modernidade difundida em imagens sem rompimento com conceitos, hábitos e valores conservadores e tradicionais.

Palavras-chave: Cinema Pernambucano. Relações de gênero. Representações sociais.

ABSTRACT

This work aims to analyze the gender relations in the films *Aitaré da Praia* (1925) and *A Filha do Advogado* (1926), participants in the film movement that took place in Pernambuco during the 1920s, considering moving pictures as an agent of History. It seeks to understand how these works represented feminine and masculine stereotypes, as they dealt with themes related to the performance of gender roles in society, feminism, masculinity, family, relationships and defense of honor, in the mentioned period. For this, in parallel to the film discussion, there is use of printed sources, chronicles and personal files, in order to relate the films to the cinematographic moment and context in which these films were produced and to think of how they were inserted in the public debates of the his time, creating discussions, influencing society and being influenced by it, considering the possible interconexions between gender, cinema and History. It was observed that both films presented processes of social disputes and were involved in contradictions concerning men and women of relational form, or between themselves, addressing aspects related to a modernity diffused in images without breaking with concepts, habits and conservative values.

Keywords: Cinema Pernambucano. Gender Relations. Social Representations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

▪ IMAGENS

Imagem 1 - Coletânea criada e organizada por Jota Soares. (Acervo Jota Soares – FUNDAJ).	29
Imagem 2 - Anúncio de Aitaré da Praia. (Diário de Pernambuco, 20/12/1925).	41
Imagem 3 - Heloísa Corrêa e Lúcio Novaes em cena de A Filha do Advogado. (Cinearte, 06/04/1927).	45
Imagem 4 - Edson Chagas e Jota Soares, respectivamente operador e diretor de A Filha do Advogado. (Cinearte, 16/02/1927).	49
Imagem 5 - Noite de estreia no Cinema Royal. (Acervo Jota Soares – FUNDAJ).	58
Imagem 6 - Helvécio Aragão em festa na noite recifense. (Cinearte, 13/10/1927).	74
Imagem 7 - Almerly Steves, Gerson Pinheiro e Ary Severo. (Acervo Jota Soares – FUNDAJ).	93
Imagem 8 - Ary Severo, Violeta, Almerly Steves e Dustan Maciel. (Cinearte, 15/01/1930).	96
Imagem 9 - Anúncio do filme A Filha do Advogado. (Acervo Jota Soares – FUNDAJ).	129
Imagem 11 - Cartaz original do filme Mulheres Honestas, “Good Women”.	148
Imagem 10 - Anúncio de exibição do filme “Mulheres Honestas” no cinema Royal em Recife. (Jornal do Recife, 18/09/1923)	148
Imagem 12 - Cartaz original do filme “Pela honra de uma mulher”.	148
Imagem 13- Cartaz original do filme “The Caillaux Case” (1918).	151

▪ FRAMES

Frame 1 - Córa conversa com a avó. Aitaré da Praia (1925).	42
Frame 2 - Zeno observa de longe a briga entre Aitaré e Traíra. Aitaré da Praia (1925).	43
Frame 3 - Letreiro apresentando Zeno como vilão do filme. Aitaré da Praia (1925).	43

Frame 4 - Helvécio Aragão em baile na noite recifense. A Filha do Advogado (1926).	46
Frame 5 - Paisagem rural com pedras, mar e árvores. Aitaré da Praia (1925).	65
Frame 6 - Paisagem urbana com carros, bondes, postes de eletricidade e movimentação de pessoas. A Filha do Advogado (1926).	65
Frame 7 - Aitaré morador da praia do Tatiá. Primeira parte do filme. Aitaré da Praia (1925).	67
Frame 8 - Aitaré depois de mudar para a cidade do Recife. Segunda parte do filme. Aitaré da Praia (1925).	67
Frame 9 - Transeuntes observam os filmes em cartaz em cinema da cidade. A Filha do Advogado (1926).	68
Frame 10 - Plano geral, circulação de carros, bondes e pessoas no centro da cidade do Recife. A Filha do Advogado (1926).	69
Frame 11 - Letreiro fílmico com descrição sobre a cidade do Recife. A Filha do Advogado (1926).	69
Frame 12 - Paulo Aragão conversa com o comandante do navio. A Filha do Advogado (1926).	70
Frame 13 - Viagem de Paulo Aragão para a Europa. Navio ao mar. A Filha do Advogado (1926).	70
Frame 14 - Lúcio se despede de Paulo Aragão. A Filha do Advogado (1926).	70
Frame 15 - Palacete de Paulo Aragão. A Filha do Advogado (1926).	71
Frame 16 - Casa da protagonista Córa e sua avó antes da mudança para o Recife. Aitaré da Praia (1925).	71
Frame 17 - Casa de Lucinda e Heloisa Correia antes da mudança para Recife. A Filha do Advogado (1926).	71
Frame 18 - Palacete de Lucinda e Heloísa após a mudança para o Recife. A Filha do Advogado (1926)	71
Frame 19 - Palacete do coronel Felipe Rósa e sua filha Glória. Aitaré da Praia (1925).	72
Frame 20 - Glória na praia do Tatiá. Aitaré da Praia (1925).	75
Frame 21 - Córa lê carta do seu irmão. Aitaré da Praia (1925).	75
Frame 22 - Heloísa Correia na primeira fase do filme. A Filha do Advogado (1926).	76
Frame 23 - Antonieta Bergamini. A Filha do Advogado (1926).	76

Frame 24 - Letreiro fílmico com conselho de Paulo Aragão. A Filha do Advogado (1926).	77
Frame 25 - Córa reconhece Aitaré na cidade do Recife. Aitaré da Praia (1925).	78
Frame 26 - Helvécio Aragão corteja Heloísa. A Filha do Advogado (1926).	78
Frame 27 - Homem e mulheres figurantes aguardam Helvécio Aragão. A Filha do Advogado (1926).	78
Frame 28 – Almerly Steves no papel de Córa. Aitaré da Praia (1925).	94
Frame 29 – Fotografia de Guiomar Teixeira no papel de Heloísa. A Filha do Advogado (1926).	99
Frame 30 - Letreiro fílmico. Antonieta pede a condenação de Heloísa. A Filha do Advogado (1926).	105
Frame 31 - Letreiro com frase de Antonieta Bergamini, durante o julgamento de Heloísa Corrêa. A Filha do Advogado (1926).	105
Frame 32 – Aitaré e Córa na praia do Tatiá. Aitaré da Praia (1925).	107
Frame 33 - Comentário sobre o pescador Aitaré. Aitaré da Praia (1925).	108
Frame 34 - Paulo Aragão observa Heloísa Corrêa e Lúcio Novaes com a filha do casal no jardim da mansão. A Filha do Advogado (1926).	112
Frame 35 - Lucinda, Paulo Aragão e Heloísa reunidos. A Filha do Advogado (1926).	113
Frame 36 - Mário, Guilhermina e Córa conversam. Aitaré da Praia (1925).	113
Frame 37 - Traíra aponta faca para Aitaré. Aitaré da Praia (1925).	118
Frame 38 - Discussão entre Aitaré e Traíra. Aitaré da Praia (1925).	118
Frame 39 – Gerônimo. A Filha do Advogado (1926).	126
Frame 40 – Helvécio implora a Heloísa. A Filha do Advogado (1926).	130
Frame 41 – Heloísa expulsa Helvécio do quarto. A Filha do Advogado (1926).	130
Frame 42 – Helvécio faz ameaças. A Filha do Advogado (1926).	130
Frame 43 – Helvécio agarra Heloísa a força. A Filha do Advogado (1926).	131
Frame 44 – Helvécio rasga a roupa de Heloísa. A Filha do Advogado (1926).	131
Frame 45 – Heloísa atira em Helvécio que é atingido na cabeça; A Filha do Advogado (1926).	131
Frame 46 – Heloísa aponta arma. A Filha do Advogado (1926).	131
Frame 47 – Helvécio cai no chão ferido. A Filha do Advogado (1926).	131
Frame 48 - Helvécio Aragão no pronto socorro. A Filha do Advogado (1926).	132

Frame 49 - Lúcio lê o jornal que noticia os abusos cometidos por Helvécio. A Filha do Advogado (1926).	163
Frame 50 - A notícia. A Filha do Advogado (1926).	163
Frame 51 - Trecho da carta que Helvécio envia a Heloísa, convidando-a para um encontro e fazendo promessas de casamento. A Filha do Advogado (1926).	165
Frame 52 - Helvécio suborna Gerôncio. A Filha do Advogado (1926).	165
Frame 53 - Gerôncio tem alucinações com Helvécio ferido.	166
Frame 54 - Gerôncio ver o dinheiro que recebeu do suborno sangrar em suas mãos. A Filha do Advogado (1926).	166

SUMÁRIO

Introdução ou caminhos de uma pesquisa...	18
□ Acervo Jota Soares: conhecendo mais de perto	28
□ Cinema como fonte e o Gênero enquanto objeto: organizando a dissertação	35
Capítulo I	39
O Recife em cena e a “modernidade” entre disputas e contradições: olhares sobre o feminino em <i>Aitaré da Praia</i> (1925) e <i>A Filha do Advogado</i> (1926)	39
1. <i>Aitaré da Praia</i> e <i>A Filha do Advogado</i>: aproximações iniciais	41
2. “Com muito amor foi possível dar forma ao nosso sonho”: a produção fílmica em Recife na década de 1920	47
2.1. No escurinho do cinema...	56
3. “Recife, a bela metrópole de Pernambuco onde todos desejam viver”	59
3.1. A cidade vista na tela	64
3.2. A dicotomia dos espaços e o debate de gênero	74
Capítulo II	83
Entre Feminismos e Masculinidades: representações dos papéis de gênero no cinema	83
1. Entre o público e o privado: reivindicações do “Bello Sexo” e o movimento feminista	85
2. Ocupando espaços, resistindo a preconceitos: mulheres e a arte de fazer cinema	91
2.1. Almery, uma estrela	93
3. Os filmes pernambucanos e as representações do casamento e da família	100
4. “Não se pode chamar de covarde a um homem que morre lutando”: representando masculinidades no cinema através da violência e do trabalho	114
4.1. A violência enquanto fator para formação do “ser macho” no Nordeste	117
4.2. <i>O trabalho dignifica o homem</i>: reflexões sobre o exercício do trabalho masculino	122
Capítulo III	129
Nas cenas e nas páginas, conversas de cinema e imprensa: <i>A Filha do Advogado</i> e os tribunais da honra	129

1. Proteger a família e modernizar a cidade	134
2. Não basta ser honesta... tem que parecer honesta	141
3. Em defesa da honra: mulheres protagonizando suas histórias	150
3.1 O caso Caillaux	150
3.2 O caso Sylvia Seraphim	152
4. Um homem honrado é um homem de bem	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
FONTES E DOCUMENTAÇÃO	179
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	182

Introdução ou caminhos de uma pesquisa...

De 2013 a 2015 parte das redes sociais e dos movimentos populares se mobilizaram contra a aprovação da lei 6583/13, de autoria do deputado pernambucano Anderson Ferreira (PR)¹. O projeto, que se encontra atualmente em tramitação, refere-se a um conjunto de 15 artigos que institui o Estatuto da Família e dispõe sobre os direitos desta, com o estabelecimento de diretrizes e políticas públicas voltadas para valorização e apoio à entidade familiar. Tal questão culminou em debates políticos fervorosos, com posições radicalmente divergentes. De maneira geral, sustentaram-se de um lado posições favoráveis ao projeto, majoritariamente por setores religiosos e conservadores, os quais argumentaram que os valores cristãos necessitam ser a base da nação para que possamos avançar socialmente sem ferir as leis de Deus sobre “os homens”. Por outra via, uma parcela da população, além de setores organizados da sociedade-civil, partidos políticos e movimentos sociais, colocou-se contra as medidas, por classificá-las como imenso retrocesso que incentiva à intolerância, defendendo ainda a laicidade do Estado e o reconhecimento de todas as estruturas familiares como legítimas sob o ponto de vista jurídico-social.

Todos esses embates estão ao nosso alcance *on line* ou nas rodas de conversa, e dizem respeito às considerações que diferentes grupos possuem sobre as relações de gênero na sociedade, pois estabelecem ou combatem padrões definidos de comportamentos, papéis de gênero e organização social. Nesse caso, aplicando-as na prática a um âmbito bem específico: a instituição familiar.

Temas polêmicos historicamente têm mobilizado os agentes sociais para aprovação ou rechaço de ideias e ideologias. No Brasil, as discussões sobre a família e valores tradicionais estão presentes em nossa rotina há muito tempo, como por exemplo, no final do século XIX e começo do século XX, quando a sociedade passou a discutir cada vez mais sobre valores morais da família e a defesa da honra, colocando-os como fundamentais para civilizar a república, e assim, atingirmos o ideal de modernidade e avançar socialmente.

¹ Em 2015 o Deputado Jean Wyllys (PSOL-RJ) impetrou recurso contra o projeto que atualmente aguarda deliberação pela Mesa Diretora da Câmara dos Deputados. O acompanhamento pode ser feito através da página oficial da Câmara Federal na sessão “Projetos de Lei e outras proposições” disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=597005> Acesso em: 12/02/2017.

O debate sobre as relações entre os sujeitos e a forma como se organizam, além dos direitos concedidos e deveres impostos pelo Estado, circulam no corpo social e movimentam opiniões. Essas referências são importantes, pois, como sugere Marc Bloch, é a partir do estabelecimento de pontes com o presente que é possível problematizar o nosso passado.² Dessa forma, questionamo-nos: qual é a relação que podemos observar entre a posição de setores mais conservadores em 2015, sobre a família e sua organização, com os argumentos utilizados durante a década de 1920, quando este tema também estava em discussão?

Buscamos instigar o leitor a pensar a respeito das permanências e discontinuidades que ocorreram nesse sentido a partir do tema desse trabalho, que se propõe a analisar relações de gênero no Recife de 1920, tomando o cinema, em específico as obras *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926), como fonte de pesquisa.

Esses questionamentos surgiram como um convite à reflexão durante o processo de pesquisa, que foi iniciado há algum tempo, no ano de 2011, quando eu ainda era uma estudante de graduação em História.

Na época, conversei com o Professor Alberon Lemos sobre meu interesse em desenvolver alguma pesquisa que envolvesse duas paixões pessoais: relações de gênero e cinema. Animado, ele me disse que pensaria em algo e entraria em contato. Passei alguns dias com a ideia na cabeça: ver filmes é bom, pesquisar sobre cinema é incrível, mas se fosse cinema pernambucano, por minha ligação pessoal com esse local, seria ainda melhor. Por coincidência, pouco tempo depois, o mesmo Professor me chamou para conversar e disse que seria interessante eu procurar algo sobre filmes produzidos em Pernambuco durante a década de 1920, pois, apesar de ser um momento importante da nossa História, ele desconhecia trabalhos historiográficos que usassem alguns desses como fonte histórica.

Curiosa com o tema, parti para casa com o objetivo de encontrar o que fosse possível sobre essas produções. Logo me deparei com uma dificuldade: as informações sobre o período ainda eram poucas, esparsas, divididas e, às vezes, até contraditórias com suas datas. Segui para a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), onde em contato com os funcionários dos setores responsáveis por arquivos fílmicos e fotográficos, fui informada que a mesma instituição havia lançado no ano de 2002, em parceria com a FUNARTE – órgão ligado ao Ministério da Cultura - DVD intitulado “Ciclo do Recife” com a cópia

² BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, o Ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

de dois filmes do período: *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926) produzidos pela Aurora Filme, principal produtoras de filmes na época. Apenas 30 exemplares foram fabricados e disponibilizados para comercialização, restando naquele momento apenas dois.

Perguntei se havia algum projeto de relançamento do mesmo em novas edições, e a resposta foi que provavelmente isso não iria ocorrer. Triste por serem tão poucos exemplares, porém feliz por conseguir adquirir o meu, questionei com alguma ingenuidade como poderia ter acesso às outras películas da época. Descobri que infelizmente os registros de outros filmes, por variados motivos, não estavam mais acessíveis ao público. Muitos se perderam ainda durante a década de 1920 e posteriormente a esta, por acidentes provocados devido à composição das películas em nitrato de celulose, material altamente inflamável. Sobre os outros filmes, não se tem notícia de que fim levaram, perdidos ao serem levados aos distantes cinemas Brasil afora. Houve ainda aqueles que por não serem preservados adequadamente, sofreram com a ação do tempo, restando apenas poucos fotogramas (ou frames)³ dos originais. Na FUNDAJ, para além da aquisição de cópia de *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado*, encontrei ainda 60 fotografias da época, de diretores, atores e atrizes, e dos bastidores das filmagens como um todo, reunidos por variadas pessoas.

Nesse processo de reunião de documentos da época, uma pessoa em especial se destacou, Jota Soares, que atuou inicialmente em *Aitaré da Praia*, sendo depois protagonista e diretor de *A Filha do Advogado*, de quem me ocuparei com mais detalhes nas próximas páginas. Segundo seus próprios relatos, Soares contribuiu para que esses filmes pudessem ser preservados:

“[...] eu, Salgado, Vieira e Geraldo soubemos que os filmes se encontravam numa agência de cinema, agência distribuidora, em péssimo estado. Estávamos a quase vinte e cinco anos de distância da luta pelo nosso cinema, quando os mesmos foram feitos. Realmente, encontramos um monte de películas, todas misturadas, sem latas umas e outras não. Eram os filmes da “Aurora”, vendidos ali a cinco mil reis (cinco cruzeiros) o quilo, não se soube por quem. Eu comprei “A Filha do Advogado” e os meus colegas adquiriram os demais, que eram “Retribuição”, “Jurando Vingança” e “Aitaré da Praia”. Com a continuação do “Museu Cinema”, outras fitas foram entregues aos nossos cuidados pelos seus legítimos donos, como “Reveses”, “Recife de 1924” e outras que foram devolvidas. Tive de ir embora para a Bahia [...]Depois da morte de Pedro Salgado, a esposa entregou as películas pernambucanas ao Departamento de Documentação e Cultura da

³ São quadros ou imagens fixas que compõe o material fílmico.

Prefeitura do Recife, cuja conservação não teve nenhum carinho pois os filmes foram destruídos em quase sua totalidade. Aí fui encontrá-los para levar à Cinemateca Brasileira e tentar salvá-los, fato talvez impossível, pois estão quase inteiramente destruídos. Somente “A filha do Advogado”, por me pertencer e por estar em meu poder e sempre receber benefícios, foi conservado, estando inteira e em condições de boa exibição.⁴

Com o trabalho da Cinemateca Nacional, além de *A Filha do Advogado*, o filme *Aitaré da Praia* também conseguiu ser restaurado, o que facilitou que anos depois, como aponte, fossem lançadas suas cópias pela FUNDAJ.

Essas produções fazem parte do, posteriormente chamado, “Ciclo do Recife”, movimento cinematográfico ocorrido em Pernambuco durante a década de 1920, protagonizado por jovens pioneiros que pouco ou nada compreendiam de técnicas de filmagem, mas possuíam grande empenho em aprender a manusear as máquinas e, principalmente, muita vontade em provar que era possível fazer cinema em Pernambuco tal como nos grandes centros urbanos, do exterior e também do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Se por ora começou-se com uma grande brincadeira, aqueles jovens, cerca de 30, logo perceberam que o cinema poderia adquirir variadas funções, de entreter, encantar, representar, e também de propagandear. Seguiram com a arte de produzir filmes até o início da década de 1930, enfrentando sérias dificuldades financeiras, de comercialização, entre outras. Muitas pessoas envolvidas, cada uma exercendo uma ou mais funções a depender do projeto a ser filmado, constituíram algumas produtoras e fizeram sucesso na cidade do Recife com suas histórias.

Todas essas informações do período eu descobriria depois em contato com especialistas do tema. Com interesse em acumular mais informações, percebi que para além da historiografia eu precisaria estabelecer uma reflexão e um diálogo sério com outras áreas, principalmente a Comunicação Social. Nesse levantamento, encontrei trabalhos, ainda que em pouca quantidade, que se dedicaram a analisar esse momento da cinematografia pernambucana e foram fundamentais para a construção dessa pesquisa: Paulo Cunha, Luciana Corrêa de Araújo, Regina Behar, Alexandre Figueirôa, entre outros, com destaque para Lucilla Ribeiro Bernadet, que já na década de 1970 se dedicou

⁴ SOARES, Jota (Org). Histórias da Minha Vida. Acervo Jota Soares. Fundação Joaquim Nabuco. Recife-PE, sem data.

à pesquisa sobre o “Ciclo do Recife”, o que resultou em sua tese de doutorado, considerada até hoje a pesquisa mais completa sobre o período.

Esse trabalho tem profundas dívidas com todos esses pesquisadores e pesquisadoras que foram responsáveis principalmente por contribuírem na formação da minha visão sobre a História, refletindo sobre a importância dessa estar em diálogo constante com outras áreas de produção do conhecimento.

Elenquei os filmes *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926) como minhas principais fontes de pesquisa, com o objetivo de pensar a representação das relações de gênero nos mesmos, buscando compreender como o cinema não estava alheio às discussões que advinham do corpo social e estavam em ebulição naquele momento. Pelo contrário, estava inserido nos debates públicos do seu tempo, sendo ele mesmo uma novidade para a população recifense, não apenas pelo encanto das imagens em movimento nas grandes telas, mas também por ser um novo ponto de encontro para as pessoas naquela cidade, tão cheia de contradições e disputas.

O conceito de representação é complexo e tem provocado debates na historiografia. Nesse trabalho, fazemos usos das proposições de Roger Chartier, o qual coloca que

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.⁵

Abordaremos com mais profundidade o contexto de transformações e permanências que o Recife atravessou durante a década de 1920 no primeiro capítulo

⁵ CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre Práticas e Representações*. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 1988, p.17.

dessa dissertação nomeado “*O Recife em cena e a “modernidade” entre disputas e contradições: olhares sobre o feminino em Aitaré da Praia (1925) e A Filha do Advogado (1926)*”.

Esses filmes ofereceram a possibilidade de estudar aquilo que desde o início foi meu objetivo principal: estudar relações de gênero, pensar a relação entre os sujeitos e suas práticas sociais, nesse caso, usando das lentes do cinema para localizá-los no Recife em princípios do século. Essas produções se reportaram ao debate de gênero de forma muito peculiar. *Aitaré da Praia*, lançado em 1925 sob a direção de Gentil Roiz, é um romance que tem como cenário a Praia do Tatiá no litoral de Pernambuco. A protagonista da trama, Córa, interpretada por Almerly Steves, vive no recinto sob a tutela de sua avó Guilhermina. Apaixonada pelo pescador Aitaré (Ary Severo), e apesar dos recursos da família e de outro pretendente, segue se encontrando com o jangadeiro. Depois de algumas armações, os dois acabam se separando, voltando a se encontrar anos depois na cidade do Recife, quando acabam se casando.

A Filha do Advogado, de 1926 e direção de Jota Soares, apesar de apresentar um enredo mais complexo, também tem forte protagonismo feminino. Heloísa é a filha bastarda de um rico advogado da capital pernambucana, vivendo no interior com sua mãe. Quando se muda para a cidade do Recife, envolve-se em um romance com um jornalista da cidade, porém, depois de sofrer uma tentativa de estupro por parte de seu próprio irmão, Helvécio, no intuito de se defender, acaba atirando no mesmo e é levada presa. Helvécio é noivo de Antonieta Bergamini, outra moça da cidade, que auxiliar a acusação do promotor no processo em que Heloísa responde pelo assassinato de seu irmão desconhecido.

Os dois enredos fílmicos se concentram no gênero melodramático e apesar de, sob um primeiro olhar, abordarem cenários, contextos e histórias diferentes, assemelham-se em variadas questões no que se refere ao relacionamento estabelecido entre homens e mulheres. Enquanto *Aitaré da Praia* tem um foco maior em disputas amorosas, *A Filha do Advogado* traz à tona um forte debate sobre honra. Entretanto, em ambas as películas, os papéis de gênero tendem a se repetir, estando os personagens envolvidos em histórias que colocam alguns homens como heróis, outros como vilões, enquanto não há mulheres assumindo esse segundo papel. Ainda como fenômeno similar, seus enredos também se envolvem, em menor ou maior grau, dentro do seio familiar, onde as contradições ficam cada vez mais latentes. As mulheres seguem no papel de tuteladas por homens, sendo atreladas ao ambiente do privado, do recato, da discrição, enquanto o gênero masculino

está constantemente ligado ao espaço público. Desse modo, as discussões antes particulares, desenvolvidas na intimidade familiar, começam pouco a pouco a serem tratadas como discussões do coletivo, de toda a sociedade, e o cinema – ligado ao espaço público – passa a ser um elemento de contribuição para que isso ocorresse.

Os dois filmes apresentam ainda uma semelhança entre os cenários onde essas histórias ocorrem, ora no espaço rural, ora no urbano, e a influência desses também incorre sobre a forma com que os personagens se relacionam, não apenas na relação entre os distintos gêneros, mas também entre as mulheres e entre os homens.

Com uma primeira percepção dos enredos emergiram alguns questionamentos, os quais nortearam a pesquisa. Figuras como Aitaré e Córa em *Aitaré da Praia* (1925) e Heloísa, Antonieta e Helvécio, personagens de *A Filha do Advogado* (1926), existiram fora das telas do cinema pernambucano durante a década de 1920? Quais os temas ligados ao debate de gênero que movimentaram as discussões da sociedade pernambucana ao longo desse período e foram levadas para as telas de cinema? Como se deu o processo de construção do cinema pernambucano, articulado à historicidade do chamado “Ciclo do Recife”⁶?

Aitaré da Praia e *A Filha do Advogado* apresentam uma série de possibilidades de análise e muitas informações sobre o contexto no qual estavam inseridos por seus enredos que envolvem relações de poder, hierarquias sociais, organizações familiares, subordinação feminina, honra, entre outros, e, sobretudo, por serem histórias contadas por pernambucanos a pernambucanos, com suas formas de ver e viver a sociedade recifense em suas relações e contradições, além de procurarem representá-la como achavam que era, ou gostariam que fosse.⁷ Segundo Maria Inez Machado Pinto,

É interessante notar que o cinema, enquanto disseminador de hábitos e criador de moda, foi muito mais eficiente do que qualquer outro veículo que se propôs exclusivamente a isso na época, principalmente para fazer perpetuar, por meio das lembranças das imagens de certa cena, alguns produtos ou costumes. O universo cultural hollywoodiano, já nessa

⁶ Posteriormente, durante o capítulo I, problematizaremos esse termo, escolhido por especialista do tema para denominar o movimento cinematográfico ocorrido no Recife durante a década de 1920.

⁷ As representações inserem-se “em um campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação” – são produzidas aqui verdadeiras “lutas de representações”. E essas lutas geram inúmeras “apropriações” possíveis das representações, de acordo com os interesses sociais, com as imposições e as resistências políticas, com as motivações e as necessidades que se confrontam no mundo humano. CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre Práticas e Representações*. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1988.

época, representava fonte inexaurível de padrões de hábitos, costumes, comportamentos, valores, moda.⁸

Nesse ponto, é salutar destacar que a produção fílmica estabelece forte ligação com a sociedade em que está inserida, influenciando-a e sendo influenciada por essa. O fato de *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado* estrear com protagonistas femininas é, sobretudo, algo a ser notado, em um momento em que as discussões nesse sentido se colocaram de forma tão ostensiva.

Não posso deixar de mencionar ao leitor que, inicialmente, o desejo em estudar gênero esteve enraizado em minhas próprias experiências, por minha relação com o movimento feminista, por compartilhar daquelas e daqueles que questionam e não se satisfazem com narrativas que excluem o gênero feminino ou o coloca às margens, como se as mulheres não fossem sujeitas ativas e participantes da História.⁹ Compreendi, posteriormente, que para além de me situar em uma História das Mulheres, esse trabalho deveria estar inserido no campo de discussão das relações de gênero, na análise relacional entre os sujeitos para pensar a História, concordando assim com as colocações de Joan Scott, a qual diz que

os estudos sobre gênero devem apontar para a necessidade da rejeição do caráter fixo e permanente da oposição binária “masculino *versus* feminino” e a importância de sua historicização e “desconstrução” [...] revertendo-se e deslocando-se a construção hierárquica, em lugar de aceitá-la como óbvia ou como estando na natureza das coisas.¹⁰

Partindo dessas premissas pude ainda perceber que embora a produção fílmica pudesse sustentar de forma mais explícita o cenário de adoção de novos padrões de comportamento e também de resistência às mudanças, essa tarefa não coube apenas à produção cinematográfica, pois revistas, jornais e outros artefatos culturais também foram utilizados com esse objetivo. Os debates envolvendo as questões femininas, o lugar ocupado por essas mulheres e todos os assuntos abordados nas películas não estavam restritos ao cinema. Dessa forma, escolhi trabalhar com a imprensa em segundo plano, no sentido de perceber a circulação de temas que estavam presentes nos filmes e perceber

⁸ PINTO, Maria Ines M. *apud* BARROS, Natália Conceição Silva. *As Mulheres na Escrita dos Homens: Representações de Corpo e Gênero na imprensa do Recife dos anos vinte*. Dissertação de Mestrado, UFPE, 2007, p. 62;

⁹ PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da História*. Bauru: Edusc, 2005.

¹⁰ SCOTT, Joan *apud* SOIHET, R.. *História das Mulheres e História de Gênero - um depoimento*. Cadernos Pagu (UNICAMP), Campinas/ São Paulo, v. 11, p. 77-87, 1998, p. 79.

uma possível ligação desses com outras áreas de produção e disseminação de conhecimento, valores e hábitos, e que assumiram relevância naquele contexto. Muitos desses veículos exerciam na população forte influência, e também se mostravam preocupados em conter os avanços femininos, seja em questões profissionais, políticas ou sociais.

No projeto de pesquisa inicial, selecionei uma série de revistas e jornais para análise. Com o andamento do trabalho, pude perceber que o caminho para encontrar as respostas dos questionamentos feitos não estava na grande quantidade de impressos a serem abordados, mas na metodologia utilizada para o trabalho com os mesmos, direcionando-os para os debates levantados pelas obras fílmicas a respeito das relações de gênero. Dessa forma, a partir do enredo dos dois filmes em questão, observei que algumas categorias receberam maior atenção e dedicação por parte dos cineastas da época, como relações familiares, comportamentais, representações de estereótipos a partir da estética apresentada pelos personagens, relações de trabalho, violência, honra, entre outras. Foi a partir dessas que realizei escolhas para a construção desse trabalho, atentando para a construção das imagens, cenários e diálogos, quando foram apresentados através dos letreiros fílmicos. Nesse sentido, busquei perceber essas histórias e buscar nas fontes impressas alguma similaridade, constância, e também divergências. Pude observar por diversas vezes aproximações entre o cinema e a imprensa, e em outros momentos, distanciamentos, sejam a respeito das temáticas, posicionamentos, ou abordagens, compreendendo as especificidades de cada uma dessas fontes, e também, atentando para possíveis razões para que essas concordâncias ou discordâncias acontecessem. Foi necessário ainda, no intuito de compreender o contexto da produção fílmica, lidar com outras fontes do período que se dedicaram a esse momento, no intuito de localizar essas obras a respeito das pessoas que estiveram envolvidas nesse processo, como se deu o processo de filmagem, as dificuldades enfrentadas, os apoios recebidos e também onde foram exibidas. Sobre as demais fontes, situei o leitor um pouco mais a frente.

Como auxílio, encontrei na historiografia trabalhos que me conduziram a um bom panorama sobre a imprensa pernambucana a respeito das questões de gênero como é o caso da dissertação defendida por Natália Barros em 2007, intitulada “*As Mulheres na Escrita dos Homens: Representações de Corpo e Gênero na imprensa do Recife dos anos vinte*”¹¹.

¹¹ BARROS, Natália Conceição Silva. *As Mulheres na Escrita dos Homens: Representações de Corpo e Gênero na imprensa do Recife dos anos vinte*. Dissertação de Mestrado, UFPE, 2007.

Realizei uma redução de fontes e selecionei dois jornais que me acompanharam ao longo da pesquisa: o *Jornal do Recife* e o *Diário de Pernambuco*. O primeiro, de relevante circulação na cidade do Recife durante a década de 1920, veiculou diversos casos que ganharam repercussão na cidade, seja envolvendo populares ou conhecidas autoridades. O *Diário de Pernambuco* foi escolhido por, além de ser o jornal mais antigo em circulação na cidade na América Latina até os dias de hoje, ficou responsável por inúmeros anúncios de filmes estrangeiros e locais, sendo possível por meio do mesmo encontrar películas da época que trouxeram as questões de gênero para o centro do debate. Desse modo, foi possível identificar que as produções pernambucanas sofreram influências que advinham da sociedade que estavam inseridos e também do cinema produzido fora do país.

A Revista *Cinearte*, que surgiu no ano de 1926 no Rio de Janeiro, embora não fosse pernambucana, também se mostrou fundamental durante o processo de pesquisa. A mesma foi a principal revista ocupada com a questão cinematográfica do país, incentivando as produções brasileiras, tecendo críticas sobre as mesmas, trazendo ainda entrevistas com atores, atrizes e produtores. A revista possuía inclusive um correspondente em Pernambuco, que sempre fazia o envio de informações sobre como estava o andamento das produções no estado.

Esse processo de redução das fontes também esteve atrelado à importância que outras documentações assumiram durante o trabalho, conforme apontei anteriormente. É necessário salientar que embora *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926) tenham sido preservados e sejam acessíveis até hoje ao espectador comum, diferente de outras películas da época, houve uma escolha consciente enquanto pesquisadora de utilizá-los como fonte. Digo isso porque variados caminhos poderiam ter sido trilhados com a utilização de outros registros da época, a exemplo das fotografias as quais citei, entrevistas, crônicas, entre outras possibilidades. A maior parte desses documentos está reunida e tem endereço para ser consultada: o acervo Jota Soares, na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. Esse arquivo, reunido pelo próprio Soares ao longo da sua vida, exerceu uma função decisiva nessa pesquisa, sobretudo por ter sido pouco explorado e possuir um grande potencial de análise ao ser constituído de registros selecionados por um dos expoentes do cinema pernambucano durante a década de 1920. O acervo me levou a perceber ainda que, devido à sua extensão e riqueza de informações, muitas outras pesquisas podem vir a ser desenvolvidas utilizando-o como fonte histórica.

- **Acervo Jota Soares: conhecendo mais de perto**

Para uma compreensão melhor desses arquivos e da importância que eles assumiram nessa pesquisa, cabe abrir um parêntese para conhecer um pouco melhor quem foi Jota Soares e sua importância para o momento analisado.

Nascido em Sergipe e tendo construído a maior parte de sua vida no Recife, foi cineasta, escritor, jornalista, comentarista de futebol e boxe. Circulou por diversas áreas, mas seu primeiro contato com a cidade do Recife foi através do cinema. Na Aurora Filme, em que fez carreira e ganhou prestígio, trabalhou como figurante, assistente de câmera, ator e diretor. Fez sucesso, ganhou fama e pouco ou nenhum dinheiro, segundo seus relatos. Durante sua vida, dedicou-se a guardar registros de seus feitos, entrevistas, comentários a seu respeito ou em relação às produções que participou, que saíram na imprensa e elogiaram o trabalho que desenvolveu. Foi responsável pela reunião da maior parte dos arquivos do cinema pernambucano durante a década de 1920, na contramão de outros participantes da época que não tiveram o mesmo interesse, tampouco compreendiam o empenho em guardar tantos registros.

Não se trata de um acervo específico para o período silencioso da cinematografia pernambucana, e sim de um acervo pessoal, que trata de praticamente todas as fases da vida do cineasta, comentarista e escritor. Tais documentos guardados por Soares estão localizados atualmente na FUNDAJ, após serem vendidos à instituição pelo próprio cineasta-memorialista durante a década de 1980, com intermédio do cineasta e de seu amigo pessoal, Fernando Spencer.

Alguns desses documentos estão avulsos no acervo, são cartas, recomendações, fotografias, recortes de jornais, e escritos cronológicos autobiográficos narrando ano após ano o que viveu, o que construiu, onde morou e trabalhou. Porém, o que chama mais atenção é um grande livro construído por ele, uma espécie de coletânea a qual intitulou “*Histórias da minha História*”, onde selecionou centenas de recortes de jornais e revistas que referenciavam a ele, imagens lançadas de Recife e de fora, documentos escritos por amigos que atestavam que ele havia sido um dos pioneiros do cinema pernambucano, além de entrevistas e crônicas que escreveu para o *Diário de Pernambuco*. Essas crônicas, intituladas “*Relembrando o Cinema Pernambuco*”, circularam entre 1962 e 1964 e foram fontes fundamentais na construção desta narrativa.



Imagem 1 - Coletânea criada e organizada por Jota Soares. (Acervo Jota Soares – FUNDAJ).

Quando lidamos com documentos do passado, sabemos que eles não foram produzidos para a posteridade, com o intuito de esclarecer e facilitar o trabalho de futuros estudantes e pesquisadores. São criados com diversas funções de registrar, informar, catalogar, narrar, divertir e tantas outras, e somos nós que escolhemos, com variados objetivos, trabalhar com eles.¹² Ocorre que o interesse em reunir tantas informações, de organizá-las em um único arquivo e de ter o cuidado em manter preservado aquilo que se considera importante como fez Jota Soares, cumpre uma função útil e questionável.

Utilizo a palavra questionável não no intuito de fazer o movimento de verificação de fontes, de trabalhar entre os limites do real ou irreal, mas de compreender que esses documentos foram escolhidos para fazer parte do arquivo pessoal do cineasta por ele mesmo, e isso inclui dizer que outros registros da época foram excluídos de sua seleção pelas mais diversas razões: por discordâncias, por vaidade, ou por falta de acesso do cineasta a esses.

¹² LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”, In: *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

Muitas foram as produtoras existentes em Pernambuco, muitos foram os filmes, atores, diretores, financiadores, colaboradores no geral, críticos, e muitos foram os documentos que circularam e fizeram parte dessas histórias. Jota Soares reuniu aquilo que considerou importante para que fosse construída uma memória sobre si mesmo, sobre os trabalhos que participou e sobre o período, que ele, possivelmente, acreditou ser mais conveniente. Essa postura assumida diante do acervo de Soares está baseada nas discussões trazidas por Aurélio Vianna, Maurício Lissovsky e Paulo S. M. de Sá, em artigo sobre a lógica de acumulação em arquivos privados, os quais afirmam que

o arquivo, documentos acumulados por pessoa física ou jurídica, encontra sua unidade em quem o produz como conjunto, ou seja, em quem acumula os documentos no exercício de suas atividades [...] Portanto, a lógica do arquivo não reside nos documentos, mas na pessoa, o sujeito que o seleciona e arranja.¹³

Dessa forma, embora reconheça os cuidados necessários para se trabalhar com uma documentação dessa espécie, assim como todos os outros tipos de fonte, o trabalho em reunir todo esse acervo por parte de Jota Soares não deve ser desprezado, pelo contrário, se constitui como importante fonte de pesquisa, sendo necessário estabelecer uma metodologia apropriada para o trabalho com os mesmos. Todos esses arquivos, inclusive os filmes em questão, foram infelizmente pouco explorados pelos historiadores, o que me levou a perceber que as possibilidades de estudar o período silencioso do cinema pernambucano e refletir sobre a construção dessas memórias são extensas, e são passíveis de múltiplas interpretações e análises. Nesse trabalho busco apenas trabalhar com uma dessas possibilidades, relações de gênero, registrando ainda que mesmo dentro deste campo de análise as formas de abordagem são plurais e variadas.

Apesar dessa rica documentação de mais de dois mil documentos tratar de toda a vida de Jota Soares, de quando ele encerrou sua carreira no cinema e seguiu outros rumos profissionais, debruicei-me sobre o que ele escolheu e foi capaz de reunir sobre o cinema pernambucano durante a década de 1920. Cabe registrar que, nesse aporte específico, a maior parte dos documentos encontrados trata do filme *A Filha do Advogado* (1926), pelo fato de ter sido o mesmo diretor e protagonista da película. Encontrei, em menor

¹³ LISSOVSKY, M.; VIANNA, A. ; SÁ, P. S. M. . *Vontade de Guardar: a lógica da acumulação em arquivos privados*. Arquivo e Administração, Rio de Janeiro, p. 62-76,1986, p. 66.

quantidade, algumas passagens sobre *Aitaré da Praia* (1925), no qual Jota Soares também atuou.

Faz parte também do acervo uma plaquete escrita pelo cineasta em 1944, onde explica ano a ano o que foi realizado na produção fílmica em Pernambuco entre 1923 e 1931. Essa documentação foi utilizada por Lucilla Bernadet na sua tese de doutorado durante a década de 1970: “*O Cinema Pernambucano de 1922 a 1931: Primeira abordagem*”¹⁴, e também por Alex Viany em 1959, quando escreveu “*Introdução ao Cinema brasileiro*”¹⁵, uma obra prima sobre a história da cinematografia nacional e referência para estudos na área até hoje.

Tal plaquete foi responsável, inclusive, por criar um clima de animosidade entre Ary Severo, outro cineasta do período, com Jota Soares. Os dois, cada qual com sua função, papel e contribuição, foram ícones do período, porém o sentimento de união do grupo que fazia cinema, propagado por Soares em diversas passagens, não parecia estar tão presente, ao menos entre eles, que chegaram a trocar cartas agressivas devido à indignação de Severo que afirmava que Jota Soares não poderia fazer várias colocações por desconhecimento dos fatos. Apesar de ter sofrido críticas a respeito de sua construção por parte de outras pessoas envolvidas no processo como é o caso de Ary Severo, a referida plaquete não deixa de exercer uma função essencial para os estudos dedicados ao período. Na realidade, demonstra diversas versões para os acontecimentos, estando envolvida em um processo de disputas por memória dos participantes¹⁶:

Recebi a “plaquete” com a ‘História da Cinematografia Pernambucana’, escrita por você em 1944. Na sua carta, teceu você um grande elogio as minhas faculdades de memória. Já não posso fazer ou dizer o mesmo da sua. Aqui, para nós, você quando a escreveu estava sofrendo de fosfatúria. [...] Somente em 1925, conforme sua própria afirmativa, veio você para o Recife com a sua família indo morar em uma casa da Rua Carlos Gomes, no Prado. Assim sendo, meu nobre e querido amigo, você não poderia conhecer de início a história de como foi feito o nosso cinema e, portanto, não poderia escrevê-la sem correr no gravíssimo erro de má narração. [...] Na página nº 3 da “plaquete”, há iniciando um período, o seguinte: “Abraçados, loucos de alegria,

¹⁴ BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. São Paulo, 1970.

¹⁵ VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

¹⁶ Sobre esse tema, os textos que nos auxiliaram nas reflexões foram:

MOTTA, Rodrigo Pato Sá. *História, Memória e as disputas pela representação do passado recente*. São Paulo, Unesp, v. 9, n.1, p. 56-70, janeiro-junho, 2013. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/viewFile/334/620> Acesso em: 10/06/2016. E TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Lisboa, Edições Unipop, 2012, 2ª ed., 196 p.

Gentil Roiz, Edson Chagas, Jota Soares e Ary Severo, etc.” Você sonhou aquela cena ou estou desmemoriado. Naquela altura, perdoe-me o amigo, com grande pesar meu, desconhecia a sua existência.¹⁷

Embora Ary Severo tenha afirmado que não teve o mesmo interesse em priorizar a preservação das memórias do período tanto quanto Soares, fez declarações sobre diversas situações que ocorreram contradizendo o outro cineasta, além de trocar cartas “desmentindo-o”. Todas essas atitudes enfatizam um empenho em apresentar a história do “Ciclo” por outro viés, que não o propagado por seu companheiro de produção.¹⁸

Ary Severo seguiu com Almerly Steves, principal atriz da época e sua esposa, a empreitada de fazer cinema em Recife ao longo da década de 1920. Ambos também cumpriram nas décadas seguintes uma função muito importante no que se refere às construções das memórias sobre a produção fílmica do período em questão, apresentando suas narrativas tantas vezes como um complemento e/ou contraponto de informações aos registros de Jota Soares.

Regina Behar, historiadora que desenvolveu importante trabalho sobre o período e que teve acesso a entrevistas com essas pessoas, aponta que o discurso de Severo demonstrava uma espécie de desvínculo com o coletivo de “pioneiros”, aparentando muito mais enfoque em suas vivências pessoais do que comprometimento com a manutenção de uma memória coletiva sobre o período.¹⁹ Se por um lado essa versão mais acentuada de individualismo contrapunha os registros de Soares que enfatizara o sentimento de solidariedade, união e coletividade do grupo, por outro, o fator “profissional” que Jota costumava enfatizar ao se referir àqueles e àquelas que fizeram

¹⁷ BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *Labirintos da Memória no cinema pernambucano: o “ciclo” da década de 20*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 200, p.04.

¹⁸ Para além das vaidades pessoais em que cada um buscava afirmar a relevância de sua participação na jornada cinematográfica empreendida pelos pernambucanos no início do século, há algumas questões que se tornaram tabu para todos, como é o caso da remuneração do trabalho. Dustan Maciel afirma, por exemplo, que Ary Severo e Almerly Steves receberam salário por seu trabalho em *Dança, Amor e Ventura*. Estes falavam que o cinema não rendia nada, que era impossível tirar o próprio sustento da atividade, entretanto, “Severo foi um dos pioneiros que deixou o emprego para dedicar-se totalmente ao cinema durante o período do Ciclo. Quando o filme *A Filha do Advogado* foi produzido, a Aurora Filme pertencia a um próspero comerciante do Recife, João Pedrosa da Fonseca, que financiou a película. No entanto, Jota Soares, que dirigiu o filme, nunca fez referência a salários recebidos, falando apenas dos sacrifícios e dificuldades que enfrentavam os pioneiros, como se abordar a questão fosse diminuir o valor e o tamanho do afirmado heroísmo do grupo. Outras questões referentes à economia da atividade como o preço da primeira máquina, a forma de pagamento, o custo do primeiro filme, a renda dos filmes realizados, são de difícil aferição. No famoso arquivo de Jota Soares nenhuma referência a valores, nenhum documento referente à contabilidade das empresas, nem mesmo da Aurora Filme, aquela à qual esteve mais ligado, nenhuma nota de compra de equipamento ou negativo.” BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *Op. Cit.* p.04.

¹⁹ BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *Op. Cit.*

cinema em Pernambuco no período, não se assemelha ao expressado, por exemplo, por Alмеры Steves:

Alмеры - Eles eram uma porção de rapazinhos. Nós todos éramos uma porção de rapazinhos, mocinhas, sem certo interesse. Se fosse na época... mais alguns anos depois teria sido diferente. A gente teria pensado em...

Ary – Muitos outros objetivos.

Alмеры - A gente queria logo dinheiro para se começar logo outro filme. Pronto. Não sabíamos explorar bem, como devia. Não, nem ligávamos.²⁰

O entusiasmo de Jota Soares ao se referir ao grupo, num esforço de representar uma noção comunitária, é bem representado pela frase “*Com muito amor foi possível dar forma ao nosso sonho*”²¹ em uma das entrevistas que concedeu e guardou. Porém, tomando como exemplo o dito por Alмеры elencado acima, alguns questionamentos se colocam: sobre qual “sonho” Jota Soares se referia? Havia um “sonho” comum em um grupo tão vasto e plural? As intenções do grupo não aparentam, até onde pude perceber, apresentar uma perspectiva unissonante da época. As contradições entre os participantes se estenderam pelas décadas seguintes ao encerramento da produção.

O exercício de memória desenvolvido por Ary Severo, Alмеры Steves e principalmente por Jota Soares é fundamental para tecer análises sobre a elaboração de obras cinematográficas do período, auxiliando a compreender as nuances, contradições e esforços empenhados na construção de um polo de cinema em Pernambuco. Conhecer mais profundamente cada uma dessas pessoas envolvidas com a produção, atuação e/ou apoio, traria a esse trabalho um ganho relevante no que se refere à historiografia dedicada ao cinema pernambucano. Entretanto, optei por tomar essas reflexões sobre as disputas de memórias do período como fundamentais para a compreensão do debate de gênero, no qual os filmes se apresentam como fonte de pesquisa que embasa a discussão, e essas memórias e registros vem contribuir como elementos norteadores para além do analisado nas películas.

Dessa maneira, destaco Jota Soares, pela função que exerceu no arquivamento de documentos e também a sua intenção de se firmar como principal memorialista daquele momento, como ponto de partida para as referências sobre o período, sendo que escolhi

²⁰ BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *Op.Cit.*p.03.

²¹ SOARES, Jota (Org). *Histórias da Minha Vida*. Acervo Jota Soares. Fundação Joaquim Nabuco. Recife-PE.

por me movimentar em seus registros e também para além desses. Almerly Steves, por sua vez, colocou-se como fio condutor para as discussões de gênero, pelo importante papel exercido, sendo reconhecida como principal atriz feminina da época. Almerly, entretanto, não foi, em muitos momentos, lembrada como pioneira do cinema em Pernambuco.

Isso foi possível de observar, por exemplo, quando Jota Soares solicitou na década de 1950 a diversas pessoas que elaborassem declarações que comprovassem o seu caráter pioneiro na época. Não se sabe se como “resposta” as indagações e apontamentos precisos de Ary Severo sobre o pioneirismo cinematográfico, ou outras circunstâncias. O que ocorre é que na preocupação em manter o seu nome vivo na história, Jota Soares reuniu pelo menos seis documentos os quais intitulou de “*Valiosos documentos que comprovam a minha condição de pioneiro*”, escritos por proprietários de cinemas na cidade, donos de produtoras, atores, jornalistas e financiadores.²²

Essas declarações foram concedidas por pessoas que tinham, de certa forma e não tenho como dimensionar o quanto, proximidade com o cineasta, ou ao menos, similaridade nas opiniões acerca da produção fílmica que mencionavam. É interessante notar que todas são concedidas por homens que se envolveram cada qual a sua maneira com a produção, com os atores, ou com a crítica de cinema. Várias pessoas são citadas como pioneiras da época, porém, apenas em uma única declaração, dada pelo jornalista Eugênio Coimbra Junior – que trabalhou no Jornal do Recife – uma mulher é citada nominalmente, Almerly Steves, e ainda assim, como registro de quem conheceu por meio do cinema, não como pioneira.²³

Apesar desse silêncio sobre a importância de Almerly Steves por muitos homens envolvidos com o cinema que deram declarações para Jota Soares, esse não seguiu o mesmo caminho quando escreveu as crônicas *Relembrando o Cinema Pernambucano*, durante a década de 1960. Convidado por Fernando Spencer, na época crítico de cinema do jornal *Diário de Pernambuco*, Soares escreveu inicialmente pequenas notas, ainda sem títulos, de lembranças que possuía do cinema produzido em Pernambuco no começo do século. Alcançando algum sucesso, os textos começaram a ficar cada vez maiores e

²² É interessante notar que as declarações além de serem datadas, registradas em cartório, catalogadas e guardadas por Jota Soares, não apenas apontavam o nome do mesmo (sempre em letras maiúsculas) como um dos pioneiros do cinema pernambucano, como também enfatizavam suas próprias contribuições para o cinema local.

²³ SOARES, Jota (Org). *Histórias da Minha Vida*. Acervo Jota Soares. Fundação Joaquim Nabuco. Recife-PE. Sem data.

passaram a ganhar destaque no jornal. Ele então dedicou algumas crônicas a Almerly, e outras atrizes em menor destaque, mencionando os papéis que interpretou, seu talento e dedicação ao cinema. Jota Soares apresentou suas próprias contradições a respeito do debate de gênero, onde embora destacasse a desenvoltura das atrizes, fazia questão de registrar que essas eram honradas “mães de família”. Sobre essa questão, falarei com mais detalhes durante o capítulo II: “*Entre Feminismos e Masculinidades: representações dos papéis de gênero no cinema*”.

A partir da relação entre Jota Soares e Fernando Spencer, chegamos até dois documentários deste último, dentre tantos outros filmes que o premiado cineasta foi responsável. “*Almerly, uma estrela*” (2007), que trata especificamente da vida artística de Almerly Steves, e “*Almerly e Ary, Ciclo do Recife e da vida*” (1979-1981). Esses curtos filmes cumpriram uma significativa importância para entender o papel de Almerly Steves, que ganhou destaque nas telas de cinema em Recife.

Desse modo, reuni em torno de *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926), fontes principais de estudo, outros documentos da época e posteriores a esta para me auxiliarem nas análises. A escolha desses seguiu dois objetivos: o primeiro, utilizando a imprensa como veículo de propagação de valores e opiniões, perceber os debates que vinham ocorrendo na cidade do Recife ao longo da década, em específico a respeito das relações de gênero, e como o cinema buscou representá-las. O segundo, utilizando os registros de Jota Soares, os arquivos que reuniu e as crônicas, além dos filmes produzidos por Spencer, por outro lado, teve como intuito situar as películas analisadas no contexto da produção fílmica em Recife, percebendo-a como um movimento plural, que reuniu suas próprias contradições a respeito das relações entre homens e mulheres.

- **Cinema como fonte e o Gênero enquanto objeto: organizando a dissertação**

Apesar de selecionar produções cinematográficas como objeto de análise em primeiro plano, compreendo que todas essas fontes cumpriram um papel relevante na construção narrativa, e procuro não elencar aspectos hierárquicos entre elas. Toda a documentação, seja ela escrita ou fílmica, foi analisada considerando suas próprias metodologias e formas de abordagem. Embora o cinema necessite passar pelo mesmo rigor técnico que outras fontes mais tradicionais, considero fundamental salientar as considerações de Robert Rosenstone que me acompanharam durante o processo de pesquisa e escrita:

Palavras e imagens trabalham de maneiras diferentes para expressar e explicar o mundo. Um filme nunca será capaz de fazer exatamente o que um livro pode fazer e vice-versa. A história apresentada nestas duas mídias diferentes teria, em última instância, de ser julgada a partir de critérios diferentes.²⁴

Nesse momento, quando espero que o leitor possa ter compreendido os caminhos trilhados no desenvolvimento desse trabalho, retorno para o ponto de onde parti nas primeiras páginas: como as discussões sociais, a respeito das relações de gênero, podem ser analisadas a depender do contexto que estão inseridas? Como os filmes produzidos em Recife durante a década de 1920 buscaram representar os embates sociais daquela época? Como podemos refletir as argumentações utilizadas e os interesses envolvidos naquele processo? Até que ponto houve permanências e descontinuidades no debate de gênero existente? Certamente essa dissertação não fornecerá todas as respostas possíveis para tantos questionamentos. Aqui temos como interesse primordial o convite à reflexão, fortalecendo o campo dos estudos de gênero enquanto objeto e do cinema enquanto fonte de pesquisa, enfatizando a importância dessas duas categorias para uma maior compreensão dos contrastes sociais que envolvem diferentes sujeitos e épocas, relacionando o gênero às questões políticas e culturais.

No intuito de pensar sobre essas e tantas outras questões, organizei essa dissertação em três capítulos, que não seguiram uma lógica de análise dos filmes em separado, e sim uma organização temática de acordo com os assuntos abordados em cada uma das produções, propondo pontos de discussões em comum quando isso possível, mas também de distinções quando foi necessário. Apenas o terceiro capítulo se dedica exclusivamente ao debate levantado por apenas um dos filmes, no caso, *A Filha do Advogado* e as discussões sobre honra. Isso se deu pela relevância que esse conceito assumiu durante a pesquisa devido à própria importância que teve no recorte cronológico estudado.

Dessa maneira, o primeiro capítulo, intitulado “*O Recife em cena e a “modernidade” entre disputas e contradições: olhares sobre o feminino em Aitaré da Praia e A Filha do Advogado*”, propõe-se a apresentar as películas de forma inicial, de modo a familiarizar o leitor com os filmes analisados, apresentar seus personagens, enredos, e a maneira como conduziram suas narrativas. Em seguida, discutir sobre o

²⁴ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 21.

movimento cinematográfico ocorrido no Recife durante a década de 1920, como se constituiu, as dificuldades enfrentadas, a relação estabelecida entre os jovens pioneiros com a cidade. Ainda é de interesse debater a respeito do conceito de “Ciclo do Recife” a fim de problematizar sua utilização nessa narrativa.

Os filmes e suas produções se inserem no contexto da cidade do Recife, que surge como primordial para percebermos o cenário onde essas histórias aconteceram, apresentando-se a cidade também como uma espécie de “personagem” para as películas. Busco abordar, ainda que de forma inicial, as discussões sobre modernidade que vinham ocupando as conversas entre populares, os feitos do governo, e também cenas nos filmes em análise. Assim, o ambiente onde os personagens circularam entra em debate, observando às formas que o cinema buscou para representar o centro urbano como sinônimo de “evolução” do espaço rural. Não se trata de fazer um levantamento extenso sobre toda a produção fílmica da época, nem tratar de todas as discussões que estavam presentes no Recife, mas de uma estratégia para dar conta de pontos que considero fundamentais para relacionar aquele momento aos enredos das obras. Nesse sentido, apresento pontes entre a cidade, a produção fílmica, e como representaram essas questões nas relações de gênero existentes.

Os capítulos seguintes seguem essa mesma escolha, partindo para um aprofundamento das análises dos filmes relacionando aos debates sociais existentes. No segundo capítulo “*Entre Feminismos e Masculinidades: representações dos papéis de gênero no cinema*”, aborda-se as reivindicações do movimento feminista e os questionamentos que foram levantados sobre o lugar social da mulher, tal como a forma que a imprensa local abordou essas questões. Partindo dessa ótica, busco compartilhar com o leitor quem eram as atrizes que participaram de filmes pernambucanos na época e como lidaram com diversos preconceitos para poder assumir esses papéis. A partir dessas observações, em que a atriz Almerly Steves ganha destaque, em conjunto com as memórias e escritos de Jota Soares sobre a mesma e outras atrizes do período, procuro debater como os filmes *A Filha do Advogado* e *Aitaré da Praia* representaram a instituição familiar e o casamento, tendo como foco as relações das mulheres com os homens e os padrões de comportamento tradicionalmente exigidos a essas. Pensando essas representações, parto para analisar especificamente a forma como os personagens masculinos também foram apresentados nas películas, e como essas abordaram a questão da masculinidade através de duas categorias específicas: violência e trabalho.

O terceiro e último capítulo, “*Nas cenas e nas páginas, conversas de cinema e imprensa: A Filha do Advogado e os tribunais da honra*”, dedica-se a debater o conceito de honra partindo do enredo de *A Filha do Advogado*. Com isso, o uso da imprensa tornou-se fundamental, não apenas para tomar nota de casos reais que aconteceram na cidade do Recife onde essa discussão estava posta, mas também por conhecimento de outras histórias ocorridas no Brasil e no exterior, onde mulheres foram absolvidas depois de envolverem-se em assassinatos argumentando em seu favor a tese de legítima defesa da honra. Essas análises foram importantes ainda para perceber como os conceitos de honestidade e honra estavam sendo abordados e como opiniões a esse respeito foram reverberadas.

Como o filme em questão tem sua principal cena gravada em um tribunal onde uma mulher encontra-se no banco dos réus, compartilho um dos regimentos jurídicos da época, o Código Penal, a fim de situar o enredo vigente na sociedade brasileira em relação a esse aporte específico. Desse modo, compreender quais eram essas mulheres consideradas honradas, honestas, quais as distinções recorrentes para tratar os estatutos sociais que esses conceitos se envolviam, assim como perceber as diferenças sociais deste conceito para homens e mulheres, considerando suas distinções de classe, raça, gênero, entre outras.

Por fim, saliento que pensar relações de gênero através das lentes do cinema é um imenso desafio. Nas próximas páginas espero que o leitor possa refletir um pouco sobre essa relação e a forma como temas polêmicos que movimentaram a sociedade estiveram em circulação numa época em específico. Sobretudo poder refletir a respeito das contradições e disputas do passado, e como o cinema não está deslocado dos debates do tempo em que é produzido. Escrever sobre as relações de gênero no cinema pernambucano é contribuir para a escrita da história desse, é também conhecer parte significativa da história do cinema brasileiro, registrando que para além dos grandes centros urbanos também se faz cinema, também se levanta temas a serem problematizados, também se encanta plateias. O encontro com as imagens em movimento segue incentivando pessoas a refletirem seus próprios cotidianos, no rechaço ao que é visto ou na identificação com as histórias dos personagens, o que já acontecia mesmo quando a cores e os sons ainda não haviam invadido as grandes telas.

Capítulo I

O Recife em cena e a “modernidade” entre disputas e contradições: olhares sobre o feminino em *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926)

Compreender a produção cinematográfica pernambucana ao longo da década de 1920 é possível por meio do processo de pesquisa sobre o que sobrou do período, através da preservação dos registros da época e também das décadas seguintes que se referiam a esta. Como objetivo central do trabalho, temos o estudo sobre dois filmes em específico: *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926) como ponto de partida e fonte de pesquisa, selecionando como objeto de análise às relações de gênero nestas obras, que embalam a cinematografia escolhida por meio de suas histórias, com destaque para as protagonistas femininas.

Buscar perceber os contrastes sociais entre homens e mulheres através das lentes do cinema, considerando a importância desse veículo no período apontado, apresenta-se como um exercício singular para a historiografia dedicada ao cinema pernambucano, sobretudo por partirmos da consideração do gênero enquanto categoria analítica, o que Joann Scott já anunciava como fundamental para compreensão da sociedade e seus sujeitos.²⁵ Não se trata apenas de registrar que as lutas e conquistas da década de 1920 foram constituídas com relevante participação feminina, nem apenas atentar para a “relação entre a experiência masculina e a experiência feminina no passado, mas também a conexão entre a história passada e a prática histórica presente”²⁶, refletindo que essas relações não estão desassociadas das questões políticas, econômicas e culturais de toda a sociedade. Dessa forma, Scott nos propõe questionamentos fundamentais para esse trabalho: “Como o gênero funciona nas relações sociais humanas? Como o gênero dá sentido à organização da percepção do conhecimento histórico?”²⁷

Almejamos, portanto, a junção de dois quesitos relevantes: o gênero e o cinema, considerando esse enquanto artefato cultural de formação social e representação de identidades, que não se insere apenas no campo cultural, mas estabelece discursos

²⁵ SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez., 1995.

²⁶ *Ibidem* p. 74.

²⁷ *Ibidem*.

políticos e ideológicos que influenciam a sociedade e são influenciados por essa.²⁸ Essas questões somam-se à compreensão de que o cinema, embora muitas vezes tenha sido remotamente chamado de “arte do real”²⁹, não reflete a realidade em sua totalidade, sendo transpassado de escolhas, pontos de vista, interesses sociais, políticos e culturais de quem o produz, fazendo parte do campo das representações, não se diferenciando, assim, das produções historiográficas escritas.³⁰

Neste capítulo nos dedicamos a apresentar *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926), no intuito de conhecer mais de perto seus personagens, e compreender os ambientes em que estes se movimentaram, os espaços em que estavam inseridos, seja em relação a uma movimentação cinematográfica ocorrida no estado, seja a respeito do próprio contexto social de disputas e contradições. Para isso ser possível, buscamos ter o cuidado em primeiro perceber como se constituiu a produção fílmica em Pernambuco durante a década de 1920. Em seguida, perceber a cidade do Recife como cenário, e também como “personagem”³¹ para estas histórias e tantas outras, observando às discussões sobre modernidade na prática social da cidade, tal como compreender as discussões sobre espaço urbano e rural. Por fim, refletir como todas essas questões influenciaram às representações das relações socioculturais entre mulheres e homens no cinema, ao seu modo, com suas características plurais próprias da arte.

²⁸ Para fins de compreensão do Cinema enquanto fonte de pesquisa histórica, diversas obras foram fundamentais para balizar nossas análises, são, entre outras: FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010; KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992; CAPELATO, Maria Helena. [et al.] org. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011; NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009; ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010;

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980 (Col. Primeiros passos).

³⁰ ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

³¹ Essa acepção está inspirada pelo que o pesquisador do Cinema Pernambucano, Paulo Cunha, propôs: “[...] não se trata de mero décor inerte, espécie de fundo vago onde a ação ocorre, mas da cidade enquanto personagem central. É no espaço da cidade que os homens agem; é o espaço da cidade que define grande parte dessas intervenções. Entre elas estão as representações visuais.” CUNHA, Paulo C.. *A Utopia Provinciana*. Recife: Ed. Universitária, UFPE, 2010, p. 28.

1. *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado*: aproximações iniciais³²

“Um poema de costumes de heróis jangadeiros”. Essa foi a descrição utilizada por Lucilla Bernardet para o longa *Aitaré da Praia*, sucesso da Aurora Filme, em 1925³³. Nascido da ideia de explorar temáticas regionais em contraponto às produções anteriores da mesma empresa, o roteiro de Ary Severo, fotografia de Edson Chagas, direção de Gentil Roiz, e Almerly Steves como protagonista, fez sucesso com o público pernambucano e ganhou destaque na imprensa local.

Amanhã!! — no **ROYAL** — Amanhã!!
AURORA-FILM apresenta a super-produção em OITO ACTOS, tendo como Interpretar a novel cast
Almerly Steves x Ary Severo
secundados pelos artistas RILDA FERNANDES, Bata Souza, Queiroz Coutinho, Tito Sorro, Claudio José e Luis Marques

AITARÉ DA PRAIA
Encantadores aspectos das nossas encantadoras praias Romance de amor e do sofrimento

Scenários e direção de GENTIL ROIZ
Toilettes a cargo das casas TIOT-TAO e Mms. ANNITA

AITARÉ DA PRAIA
é bem o esforço victorioso da falange destemida, que vem trabalhando corajosamente pela grandeza da cinematographia pernambucana

**Valorizar o producto de sua terra
é dar valor a si proprio...**

NOTA IMPORTANTE:
Após as exhibições dos cinemas **ROYAL e HELVETICA** esta film será embarcado para o Rio de Janeiro, não sendo apresentado em outro estabelecimento desta cidade

Imagem de um homem em um barco (Aitaré) e uma mulher (Almerly Steves).

Imagem 2 - Anúncio de *Aitaré da Praia*. (Diário de Pernambuco, 20/12/1925).

No enredo, Córa, a jovem interpretada por Almerly Steves, apaixonou-se por Aitaré (Ary Severo), um simples pescador da região, vivendo os dois um romance escondido da família da moça. As desavenças da avó de Córa (Rosa Temporal) com o protagonista se

³² *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926) compõem a produção fílmica ocorrida no Recife durante a década de 1920. Tratam-se de filmes sem cor e do período silencioso, dessa forma, a utilização de letreiros que indicavam os diálogos entre os personagens é um recurso bastante utilizado em ambas as películas.

³³ Em 1927, Edson Chagas compra os negativos do filme e produz uma segunda versão: regravando cenas danificadas. BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*. São Paulo, 1970.

dariam por antigas rixas familiares, nutrindo-se ainda de desconfiança e desejos que Córa arrumasse um “bom partido” matrimonial distante da realidade do pobre pescador.

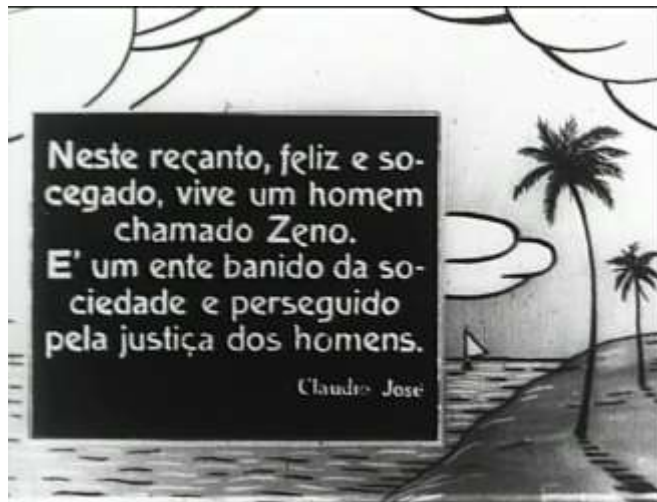


Frame 1 - Córa conversa com a avó. Aitaré da Praia (1925).

Como dificuldade soma-se ainda a paixão de Zeno (Cláudio José), rival de Aitaré, pela moça protagonista. Ele, recebendo auxílio de seu fiel amigo, o jangadeiro Traíra (Jota Soares), reúne diversos esforços inúteis na tentativa de conquistar a moça. Há ainda um outro personagem amigo de Aitaré, José Amaro, que auxilia o companheiro no trabalho e nas questões amorosas, havendo uma série de disputas entre as duplas de pescadores na praia do Tatiá, nome ficcional atribuído à praia de Piedade, localizada na Zona Sul da cidade do Recife.



Frame 2 - Zeno observa de longe a briga entre Aitaré e Traíra.
Aitaré da Praia (1925).



Frame 3 - Letreiro apresentando Zeno como vilão do filme.
Aitaré da Praia (1925).

No desenrolar da história, Aitaré resolve ir à pesca em um dia de grande tempestade e mar bravo, a contragosto de José Amaro, que preocupado recusa-se a ajudar o amigo na empreitada. Sem a ajuda do companheiro, o pescador resolve pedir ajuda a Zeno, questionando-o “*Desejas a minha morte? -*” O rival então responde: “*Como a minha salvação!*”, e acaba por ajudar Aitaré a entrar no mar com sua jangada. Para surpresa de todos que já aguardavam aflitos más notícias, o mesmo retorna à orla resgatando um rico industrial e sua filha, Glória, vivida pela atriz Rilda Fernandes. Os dois naufragaram em seu iate de recreio próximos à praia do Tatiá, sendo salvos por Aitaré.

Alguns dias se passam surgindo um profundo interesse de Glória por Aitaré, fato que enciumava Córa, a mocinha protagonista. Depois de algumas armações para separá-la de seu amado, Córa parte da praia para o centro urbano da cidade do Recife. Algum tempo depois, acreditando ter sido abandonado, o protagonista também chega à cidade, buscando reconstruir a vida, buscando o apoio daqueles que outrora salvou de afogamento. Cinco anos depois, Aitaré reencontra seu amor do passado, Córa, e os dois acabam se casando. Glória finda o enredo casando-se com seu primo, a quem anteriormente desprezara devido a seu interesse em Aitaré.

O sucesso do filme empolgou os jovens produtores da Aurora Filme e embora as dificuldades financeiras, a falta de incentivo local e a ausência de uma cadeia de exibição consolidada no Brasil tenham sido fatores que dificultaram a produção de novos filmes, em 1926, a Aurora Filme é adquirida por João Pedrosa da Fonseca, um rico comerciante da cidade, que retoma o fôlego de produção, recebe alguns apoios e lança o primeiro filme dirigido por Jota Soares, um grande sucesso inspirado na novela do poeta Costa Monteiro e adaptado para o cinema por Ary Severo: *A Filha do Advogado*.³⁴

Segundo o crítico Celso Marconi, o argumento era ingênuo, mas o filme foi dirigido com precisão. Atingiu um ritmo graças ao domínio do claro-escuro, do uso do campo e do contra-campo e da angulação da câmera para obtenção do efeito dramático. [...] Observa ainda que os intérpretes se conduziram com naturalidade demonstrando compreensão do trabalho diante das câmeras. *A Filha do Advogado*, no entanto, se distanciava da realidade regional tal e qual tinha sido visto em *Aitaré da Praia*.³⁵

A protagonista da trama, Heloísa Correia, vivida por Guiomar Teixeira,³⁶ é filha bastarda de Paulo Aragão (Norberto Teixeira), um famoso advogado da cidade do Recife, e não sendo assumida pelo pai, vive no interior com sua mãe Lucinda Correia, personagem de Jasmelina Oliveira. Depois de decidir viajar e passar seis meses na Europa, Paulo Aragão pede que seu primo, o jornalista Lúcio (Euclides Jardim), fique

³⁴ Jota Soares ao falar do escritor Costa Monteiro: “[...] ao ver sua história na tela, não escondeu a emoção que lhe ia na alma: chorou copiosamente. [...] poucos anos após, o conhecido homem de letras praticava suicídio, acabando com sua vida tão prematuramente.” CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, p.83. Crônica: Uma cena muito humana. 15/12/1963.

³⁵ FIGUEIRÓA, Alexandre. *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. 121 p. (Coleção Malungo, 2), p.19.

³⁶ Nascida na Bahia, foi convidada a participar do filme quando integrava o elenco do Conjunto Regional que se exibia no Teatro Santa Izabel em Recife, em 1926. CUNHA, Paulo. *A Utopia Provinciana*. Recife: Ed. Universitária, UFPE, 2010, p. 100.

responsável pela mudança das duas para a capital e também por assegurá-las e vigiá-las na nova rotina. Nesta relação, há o desenvolvimento de um interesse afetivo recíproco entre Lúcio e Heloísa, porém, uma grande tragédia se abate sobre a protagonista, quando essa acaba por assassinar seu próprio irmão desconhecido, Helvécio Aragão, em uma tentativa deste de violentá-la.



Imagem 3 - Heloísa Corrêa e Lúcio Novaes em cena de A Filha do Advogado. (Cinearte, 06/04/1927).

No enredo, Helvécio Aragão, personagem de Jota Soares – protagonista e diretor do filme - é noivo de Antonieta Bergamini (Olíria Salgado). Apesar do compromisso com Antonieta, incentivado principalmente pelos pais da moça que viam no rapaz um bom partido financeiro, Helvécio apresenta o estereótipo de um jovem transviado em suas escolhas, irresponsável, vadio, sustentado pelo pai, mulherengo, frequentador de cabarés. Não passam impunes, inclusive, agressões físicas e verbais que proferia contra as mulheres em suas várias visitas aos clubes dançantes na cidade do Recife, sendo necessária muitas vezes a repressão policial para detê-lo.



Frame 4 - Helvécio Aragão em baile na noite recifense. A Filha do Advogado (1926).

Paulo Aragão, ao longo da vida, mantém seus dois filhos sem qualquer contato e conhecimento sobre os laços sanguíneos que os uniam. Dessa maneira, ao passar a viver em Recife, Heloísa acaba por ir a uma festa na casa de Antonieta, onde o próprio irmão passa a cortejá-la, passando a disputar o amor da mocinha com seu primo Lúcio. A configuração de mais um triângulo amoroso nos permite observar a constância dessa temática nas histórias contadas por esses jovens.

Depois de algumas tentativas de aproximação, sendo sempre rejeitado pela moça, Helvécio suborna o jardineiro Gerôncio e entra escondido na casa da própria irmã. Após ser repellido, tenta violentá-la e acaba sendo assassinado pela mesma. Depois de ser presa, Heloísa vai a julgamento amparada por uma defesa orquestrada por seu próprio pai, que disfarçado encena Doutor Henry, um suposto advogado do Rio de Janeiro. Convencendo o jardineiro a dar o depoimento pelo qual confessa que a entrada de Helvécio na casa se deu por facilidades promovidas por ele e não por uma escolha de Heloísa, a mocinha é absolvida no tribunal e acaba por se casar com Lúcio, ao final do filme.

O desfecho surpreendente de *A Filha do Advogado*, quando ao final do julgamento o disfarce do Doutor Henry é retirado e todos reconhecem Paulo Aragão assumindo uma posição de herói da trama, fez muito sucesso entre o público pernambucano e também em outros estados brasileiros. Foi aclamado pela crítica especializada em cinema na época, a exemplo da *Cinearte* – Revista Carioca – que relevou o nome de Ary Severo como grande roteirista, e principalmente de Jota Soares, diretor e protagonista do filme.

2. “Com muito amor foi possível dar forma ao nosso sonho”³⁷: a produção fílmica em Recife na década de 1920

Durante a segunda década do século XX a população pernambucana passou a ter um outro relacionamento com a cidade, marcado não somente pelas “alterações no espaço físico, mas pelas modificações nos comportamentos, vestimentas, profissões, ocupando espaços antes inusitados e com a construção de novos espaços de contato: cafés, bailes, chás-dançantes, praças, cinemas.”³⁸

O cinema inclui-se como novo espaço de encontro e passa a empenhar jovens a produzirem seus próprios filmes, registrando nas telas o cotidiano, sendo este representado ora pelas reformas urbanas, ora com alterações nos costumes e tradições locais.

Em 1922, Hugo Falângola e J. Cambiére³⁹ chegaram a Pernambuco trazendo da Itália um dos primeiros modelos de câmera cinematográfica a fincar tripé em solo recifense. Dedicaram-se inicialmente à produção de documentários de pouca duração que se concentravam em propagandear as ações do governo pela produtora Pernambuco Filme. Divulgar os feitos do governo Sérgio Lorêto por meio dos filmes “naturais” (curtos

³⁷ Declaração de Jota Soares. SOARES, Jota (Org). *Histórias da Minha Vida*. Acervo Jota Soares. FUNDAJ. Recife-PE.

³⁸ BARROS, Natália Conceição Silva. *As Mulheres na Escrita dos Homens: Representações de Corpo e Gênero na imprensa do Recife dos anos vinte*. Dissertação de Mestrado, UFPE, 2007, p. 72.

³⁹ Fundadores e produtores da Pernambuco-Filme. Essa empresa se dedicava ao documentário e se firmou por se vincular direta ou indiretamente ao governo e/ou a personalidades no poder, recebendo financiamento para algumas produções, assim como, desenvolvia trabalhos particulares. Um dos documentários produzidos pela Pernambuco-Filme intitulou-se *Veneza Americana*, feito para divulgar as realizações do governo Sérgio Lorêto o qual foi exibido no Rio de Janeiro em 1925. Nesse mesmo ano, a produtora veio a fechar as portas, quando o cinema de enredo passou a ganhar mais força (ainda que os filmes de propaganda não tenham desaparecido), e acabou por vender seus equipamentos para a Aurora-Filme, principal produtora dos filmes de ficção da época. Essas produções antecedentes aos filmes de ficção possuem grande importância para o movimento que aqui estudamos, visto que tornou a produção cinematográfica pernambucana e o consumo dela fatos sociais mais ou menos frequentes. Houve investimento em equipamentos, além de provocar o interesse em cinema como veículo de propaganda, por parte do governo e do comércio. BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *Op. Cit.*

documentários), parece ter sido a principal atividade destes, possivelmente sob encomenda do próprio governador.

Embora o governador da época não assumisse oficialmente tais gastos com publicidade, como é o caso da película *Veneza Americana* (1925) pela qual os cineastas fazem questão de expor um documento em que negam ter recebido qualquer apoio financeiro do estado, o conteúdo elogioso do filme à administração e a utilização do mesmo posteriormente pelo governo, leva-nos a perceber, segundo Luciana Correia de Araújo, que havia uma relação de muita proximidade entre a administração pública e os cineastas da Pernambuco, revelando uma das funções que o cinema pode vir a exercer socialmente: a de aparato propagandístico de ideias, ideologias, valorização de feitos e promoção de nomes.⁴⁰

Em meados de 1923, o cinema produzido em Pernambuco passou a assumir outros contornos quando deixou de investir apenas nas filmagens dos “naturais” (filmes de propaganda), passando a ser produzidos também os filmes “posados”, o que conhecemos como ficção. Embora a Aurora Filme, principal produtora de cinema do período, tivesse como base a produção de filmes de enredo, chegou a receber encomendas de filmes propagandísticos pelo governo, com quem também mantinha uma relação próxima.⁴¹ Tais apontamentos demonstram a importância que a cidade do Recife recebeu e como se firmou como cenário principal das películas. Sobre essa questão, retornaremos adiante.

A fundação da Aurora Filme, produtora dos dois filmes analisados nesse trabalho (*Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado*), só foi possível com a junção do gravador Gentil Roiz e do ourives Edson Chagas, com o apoio do estudante de engenharia Ary Severo, depois que os dois primeiros adquiriram a câmera filmadora dos irmãos italianos. Empolgados com a novidade, aprenderam a manusear o instrumento e estava posto o desafio: construir um polo cinematográfico em Recife. O primeiro trabalho do grupo, a película *Retribuição*, estreou em 1925 depois de passar dois anos para ser concluído.

Estes sujeitos, assim como Jota Soares e Almetry Steves, principal atriz do período, são apenas alguns nomes que fizeram parte da construção cinematográfica em Recife durante a década de 1920. Cerca de quarenta jovens inspirados principalmente na produção norte-americana, com poucos recursos e uma câmera em mãos, produziram

⁴⁰ ARAUJO, Luciana Corrêa. *Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sérgio Loreto em Pernambuco (1922-1926)*. Estud. hist. (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jun. 2013. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/7202/9371> Acesso em 02/01/2017.

⁴¹ BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *Op. Cit.*.p. 69

cerca de treze longas metragens, entre filmes de ficção e propaganda. O surgimento e a força da produção pernambucana não teve uma explicação lógica: “A impressão que se tem é que, de repente, se alastrou uma espécie de febre de fazer cinema de enredo, uma cineastite aguda e contagiosa.”⁴²

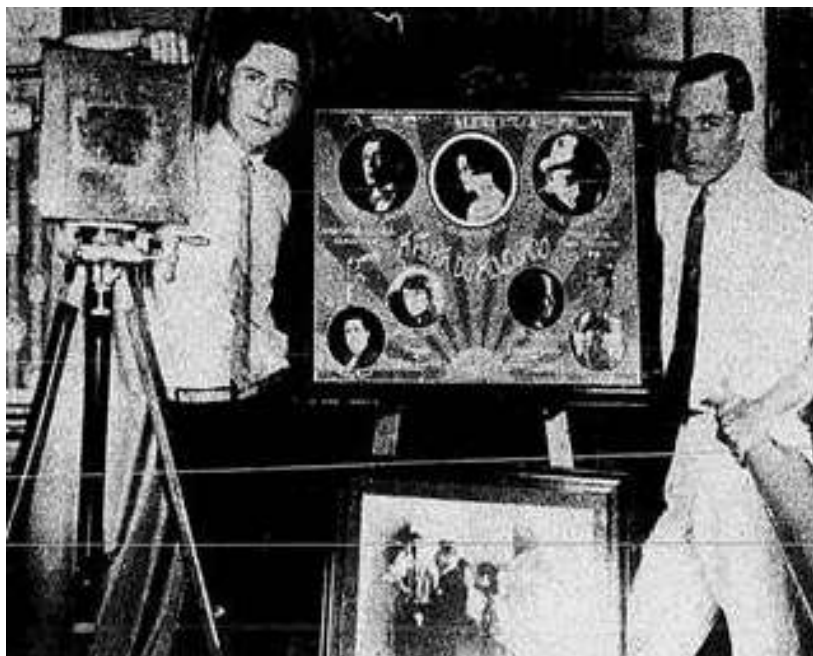


Imagem 4 - Edson Chagas e Jota Soares, respectivamente operador e diretor de A Filha do Advogado. (Cinearte, 16/02/1927).

Lucilla Ribeiro Bernardet ressalta que esses surtos de produção resultaram em grupos de filmes com características comuns: coerência, duração mais ou menos longa, assim como as dificuldades enfrentadas por aqueles que se aventuraram na arte de fazer cinema: a estrutura colonial da indústria e do comércio cinematográfico no Brasil, as distâncias geográficas e a modéstia social, cultural e econômica dos antigos cineastas, entre outras, contribuíram para dificultar a dinâmica do mercado interno de consumo.⁴³

Fazer cinema em Recife era um imenso desafio. Contando com a desconfiança em relação à qualidade das produções, dos enredos, a falta de apoio financeiro por patrocinadores, a concorrência com os filmes estrangeiros e o pouco interesse dos donos

⁴² BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *Op. Cit.* p. 71.

⁴³ BERNARDET, Lucilla Ribeiro. *Op. Cit.*

dos cinemas, aqueles jovens encontraram diversas barreiras para a gravação, produção e comercialização dos filmes.⁴⁴

De acordo com Paulo Cunha, foram fundadas ao longo da década de 1920 nove produtoras diferentes, sendo a Aurora Filme a que obteve maior sucesso pela produção dos dois clássicos do cinema silencioso Pernambucano - *A Filha do Advogado e Aitaré da Praia* - embora tenha decretado falência seguindo o mesmo caminho de todas as outras empresas.⁴⁵

Na primeira fase da Aurora, iniciada em 1922, Gentil Roiz e Edson Chagas no comando da empresa produziram: *Retribuição* (1923-25), *Um ato de humanidade* (1925), *Jurando Vingar* (1925), *Filho sem mãe* (1925), *História de uma alma* (1925), *Aitaré da Praia* (1925). Em fins de 1925, com Edson Chagas e Joaquim Tavares na direção, a empresa inicia sua segunda fase com a comédia *Herói do Século XX*. Ocorre que as despesas se acumulavam e a receita gerada não era suficiente, sendo a Aurora vendida a Joaquim Pedrosa da Fonseca, comerciante da cidade do Recife que tinha paixão e interesse singular pelo cinema. Nesse período, lançou *A Filha do Advogado* (1926) com Jota Soares na direção, dando início à terceira e última fase da produtora. O filme acabou sendo o maior sucesso de todos os produzidos na época por seu enredo mais complexo, exímia produção e elogiadas atuações.⁴⁶

Outras produtoras fizeram parte da cinematografia pernambucana no período. A Goiana Filme que apresentou a película *Sangue de Irmão* (1926), a Liberdade Filmes, que em 1927 adquiriu da Aurora as partes incompletas do negativo de *Aitaré da Praia e* regravou as cenas perdidas, além de produzir *Dança, Amor e Ventura* também em 1927 e *No cenário da vida*, em 1931. Ficaram conhecidas do público ainda a Olinda Filme, Planeta Filme, Veneza Filme, Spia Filme e Vera Cruz Filme. Embora nenhuma delas

⁴⁴ Poderíamos conduzir o leitor para a compreensão a respeito da constituição dos cinemas, formação desses espaços físicos e as produções que antecedem a criação desses filmes em Pernambuco nesse período. Ocorre que outros pesquisadores dedicados à história do cinema brasileiro assim já dedicaram-se a essas questões e que cabe a nós referenciá-los, inclusive para apontar a base bibliográfica que nos sustentamos ao longo da pesquisa: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980; XAVIER, Ismail. *Alegorias no subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *O cinema em Pernambuco nos anos 1920*. In: FELICE, Fabrício (ed.). *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979; BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995; RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987; VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

⁴⁵ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana. p.07.

⁴⁶ *Ibidem*.

tenha obtido a consolidação e o sucesso da Aurora, todas tiveram o mesmo fim, dívidas e falência, suficientes para a interrupção de projetos no período posterior a década de 1920, já com o cinema sonoro.⁴⁷

O “Ciclo do Recife” em sua época não fora tratado dessa maneira nem foi um movimento único no Brasil. O termo “Ciclo”, segundo Arthur Autran, ficou consagrado por delimitar um “conjunto de filmes realizados na década de 1920 numa região fora do eixo Rio – São Paulo”⁴⁸ e foi utilizado inicialmente por Humberto Mauro no artigo “O Ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro” (1954). Outras pesquisas desenvolvidas por cineastas e historiadores retomaram a expressão que ganhou força durante a década de 1950, assim como a expressão “surto regional”, que reuniu contribuições a respeito de filmes de ficção produzidos em algumas cidades do país, e em meados dos anos de 1980 foram incluídos neste conceito também os de não-ficção (a exemplo dos documentários).⁴⁹

Teriam assim surgido e se desenvolvido durante a década de 1910 e 1920 os Ciclos de Recife, Campinas, Barbacena, Cataguases, Guaranésia, Ouro Fino, Pouso Alegre, Belo Horizonte, Pelotas, Porto Alegre, Manaus, João Pessoa e Curitiba. O Ciclo de Cataguases, por exemplo, legou nomes influentes para a história do cinema nacional como é o caso de Humberto Mauro que, para além de ter sido o principal expoente da cidade mineira nesse período, produziu filmes até a década de 1970 entre longas e curtas-metragens.⁵⁰

Estes “ciclos” reuniram algumas características em comum nas suas produções como cita Paulo Emílio Salles Gomes: “a iniciativa de realizar filmes foi tomada em geral por pequenos artesãos ou jovens técnicos”⁵¹, tal como as dificuldades vivenciadas que aparentemente abateram todos aqueles que se lançaram ao desafio de fazer cinema no Brasil nessa época.

Neste trabalho, em que enfatizamos duas obras inseridas no que estaria denotado de “Ciclo do Recife”, optamos por evitar esta expressão, embora reconheçamos sua importância e utilização em trabalhos extremamente relevantes para a historiografia do cinema pernambucano, os quais têm contribuído para as reflexões aqui desenvolvidas. Compreendemos que a noção de “Ciclo” para designar o cinema nacional nesse período

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ AUTRAN, Arthur. *A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro*. Alceu - v. 10 - n.20 - p. 116 a 125 - jan./jun. 2010, p. 117.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ MORETTIN, E. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Casa Editorial. 494 p., 2013.

⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Salles *apud* AUTRAN, Arthur. *Op. Cit.* p. 119.

necessita de uma profunda revisão devido ao acúmulo de questionamentos apontados, como é o caso de Glênio Póvoas sobre o cinema produzido em Porto Alegre e Luciana Corrêa de Araújo, que buscou problematizar o termo referindo-se a Pernambuco.⁵²

Arthur Autran, pesquisador na área de História do cinema brasileiro, elabora algumas pontuações a esse respeito em seu artigo “*A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro*”, que passam por variadas questões: 1) a desconsideração para com os filmes de não-ficção (cine-jornais, documentários, institucionais, filmes de família) que nunca cessaram de fato; 2) a ausência de um aprofundamento sobre as questões de comercialização e financiamento dos filmes; 3) a utilização da própria expressão “Ciclo” que objetivamente diz respeito a fenômenos que se sucedem numa determinada ordem, logo, ao analisarmos as exímias diferenças entre as produções destes locais não caberia a utilização de um termo que as englobasse de forma única.

Além do mais, a noção de “Ciclo” nos remete a ideia de que esses movimentos partem de um local de onde não se tem qualquer produção, desenvolvem filmagens, movimentam debates, influenciam e são influenciados pela sociedade da qual fazem parte e em um determinado momento, por razões internas e externas, retomam para uma situação de inexistência.

É curioso notar que da forma como os cineastas e os historiadores muitas vezes utilizam a noção de ciclo para o cinema brasileiro encontramos a ideia de que com o fim do ciclo se retorna a uma situação de inexistência da produção e de falta de acumulação das experiências. Tal entendimento é profundamente ideológico e como tal tem a função de impedir ao meio cinematográfico e aos historiadores, uma análise que torne mais complexa a compreensão dos diversos revezes do cinema brasileiro, que acabam sempre imputados aos distribuidores estrangeiros, aos exibidores e mais recentemente também à televisão.⁵³

O quarto e último ponto abordado por Autran diz respeito ao termo “regional”, pois remete à ideia de que os filmes produzidos no eixo Rio de Janeiro - São Paulo não são assim classificados, correspondendo a uma cinematografia nacional, enquanto o que é produzido em outros estados fica restrito a uma identidade regional, tendendo para uma espécie de hierarquização destas produções. Essa questão evoca ainda ao “regionalismo”

⁵² AUTRAN, Arthur. *Op. Cit.*

⁵³ *Ibidem.* p. 122.

que por ter variados usos expressa uma certa “fidelidade ao meio a descrever”⁵⁴, o que desconsidera a ampla influência do cinema estrangeiro nas produções nacionais, principalmente os filmes norte-americanos.

Refletimos que a relevância desses apontamentos é suficiente para nos questionarmos a respeito da expressão “Ciclo do Recife” e optarmos pela não utilização desta, pois, além das considerações feitas, percebemos a partir das fontes consultadas que as pessoas que construíram essa movimentação fílmica em Pernambuco durante esse período não se enxergavam como participantes de um “ciclo”, de um contexto que remetesse a algo fechado e que terminaria em um determinado momento. Entendemos esse momento de produção local como início de uma série de desdobramentos que a sétima arte viria a ter e que o mais apropriado é repensarmos a maneira de compreendê-la sem deslocá-la do contexto social, dos debates públicos que circulavam nestas obras.

A partir da *Cinearte*⁵⁵, que cumpriu um importante papel na construção de uma identidade cinematográfica nacional e da valorização dada à produção do país, foi possível chegarmos a alguns indícios, a respeito da data, 1931, estabelecida enquanto fim do “Ciclo”, e que consideramos importantes de pontuar.

Muito tem se propagado que esses movimentos surgidos em variados estados brasileiros dedicados a produzir cinema perderam espaço em razão do advento do cinema sonoro. Não consideramos essa contribuição equivocada. Avaliamos, a partir de uma literatura especializada no tema⁵⁶, que a chegada ao Brasil dos filmes hollywoodianos sonoros encantou e aguçou a curiosidade dos frequentadores dos cinemas. Nesse processo, Jota Soares exerceu um curioso papel, em uma dessas situações, o memorialista narra:

Estava o Recife empolgado com o extraordinário sucesso do cinema falado, inaugurado na capital pernambucana no dia 31 de março de 1930, com o lançamento do filme *Broadway Melody*, no Cine Parque. Depois, outras grandes revistas musicais vieram, todas ricas em bailados e músicas, garotas estonteantes [...] Faltava um ano pro cinema pernambucano encerrar suas atividades, seguindo o exemplo de vários países que não puderam acompanhar o fantástico progresso de

⁵⁴ BOSI, Alfredo. 207 *apud* AUTRAN, Arthur. *ibidem*.

⁵⁵ A *Cinearte* foi uma revista carioca de circulação nacional, fundada no ano de 1926, com exemplares até 1942. Cumpriu uma importante função na divulgação, incentivo e valorização da cinematografia brasileira.

⁵⁶ DUARTE, Eduardo. *A estética do Ciclo do Recife*. INTERCOM – Rev. Bras. De Com., S. Paulo, Vol. XVII, nº 1, pág. 58-65, jan/jun, 1994; FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. 121 p. (Coleção Malungo, 2); MONELEONE, Joana. *A Hollywood de Pernambuco*. Revista FAPESP, Junho, 2010. Ed. 100. Disponível em: (<http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/06/01/a-hollywood-de-pernambuco/>) Acesso em: 21/06/2016.

Hollywood. Mudo, o cinema não poderia prosseguir. Em 1931, a Liberdade Filme de Edson Chagas, exibiu a película *O Cenário da Vida*, exibindo-a no Cine-Teatro Moderno, mostrando toda uma longa cena de cabaré sincronizada com discos de ruído [...] Jota Soares fez o sincronismo de quatorze sessões, na cabine do Moderno, trabalho que valorizou a película, salvando-a de uma apresentação inteiramente muda; alguma coisa sonora teria de ser mostrada ao público.⁵⁷

A escassez de recursos para a compra de novos equipamentos, a falta de patrocínio para a produção de novos filmes e o alcance ainda longínquo de formas de dominação das novas tecnologias, além de todas as dificuldades de exportação desses filmes para outros estados, constituíram-se fatores cruciais para que o cinema produzido no Brasil – em Pernambuco em específico – encontrasse uma série de dificuldades de disputar espaço e público com o cinema estrangeiro. Esse recuo de produção não aconteceu de forma abrupta, e sim gradativa, e com brava resistência daqueles que produziam e investiam no cinema local.⁵⁸ Por todas essas questões, estipulou-se como “consenso” ajustar que o movimento de produção fílmica surgido na década de 1920 teve um fim em 1931.

Porém, a nosso ver, outros elementos também foram responsáveis pelo esmorecimento do cinema pernambucano, antes inclusive dessa data. A *Cinearte*, por exemplo, atribuiu à desunião dos membros do grupo que produzia os filmes em Recife um dos fatores para que a produção de Recife se encontrasse estagnada e sem grande força nacional, embora buscasse sempre em suas páginas incentivar a produção, opinar sobre pontos que deveriam ser aprimorados e tecer críticas sobre os enredos dos filmes e o trabalho dos cineastas.

Em entrevista à revista, Queiroz Coutinho, um dos atores de *Aitaré da Praia*, afirmou que depois de *O Herói do Século XX (1925)*, produção que sucedeu *Aitaré da Praia (1925)*, a Aurora Filme que já havia iniciado a produção “*A Filha do Advogado*” (1926), organizando-se em bases mais sólidas, estaria buscando adquirir material alemão para seus filmes. Diante dessas colocações, Mauro Mendonça, correspondente da *Cinearte* em Recife, conclui na matéria: “que todos os componentes aproveitem mais esta

⁵⁷ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana Crônica [sem título] Data: 06/01/63. A prática de exibir filmes acompanhados de uma banda presente na sala foi muito comum durante a década de 1910. Sobre isso ver: MORETTIN, E. *Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música*. Significação, n. 31, p. 149-162, 2009. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/67094/69703> Acesso em: 11/06/2016.

⁵⁸ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 2006.

oportunidade, ponham as tolas questões de lado e lembrem-se de que o Brasil, mais do que qualquer outro país, precisa do seu cinema”.⁵⁹

O jornalista não explicita que questões deveriam ser ignoradas concentrando-se em fazer um apelo em nome da produção fílmica nacional. Alguns indícios, entretanto, foram oferecidos pela própria revista para que possamos tentar entender ao que o jornalista possivelmente se referia ao apontar para uma possível desunião do grupo que já vinha se estendendo há alguns anos. Já em 1928, a Revista mencionou, sem adentrar em detalhes, possíveis problemas que estariam ocorrendo entre os cineastas:

[...] sentimos muito esta desunião. Para o bem do nosso Cinema, para o nosso triunfo definitivo, é preciso que se esqueçam todos os ressentimentos, e que os valores representativos possam se unir na frente única, numa coesão de ideias e de esforços, para que o resultado possa ser um conjunto de produções perfeitas e dignas do apreço com quem vem sendo recebidas pelo público. Que Edson Chagas, Ary Severo, Jota Soares, e todos os que lutam pelo nosso Cinema, aproveitem-se reciprocamente do esforço pessoal de cada um, e verão como já na próxima produção estarão ao nível dos mais adiantados centros produtores do país. Experimentem...⁶⁰

Segundo a historiadora Sheila Schvarzman, a campanha realizada pela *Cinearte* em prol do cinema brasileiro apontava padrões exigentes para o desenvolvimento da produção nacional, “negando e combatendo a atividade contínua de documentaristas que mostravam atividades sociais e políticas incensa o cinema de caráter ficcional e artístico, ditando as regras de sua realização correta.”⁶¹ Em nome de um “cinema nacional”, desprezou enquanto categoria fílmica os populares filmes “cavação”⁶² e qualquer outro modelo que não fosse o ficcional, propagandeando um modelo cinematográfico que agradasse as elites letradas e a classe média que, frequentando os cinemas, garantiam que esses existissem.

⁵⁹ Cinearte, 28/07/926, p. 04

⁶⁰ Cinearte, 29/02/1928 p. 06.

⁶¹ SCHVARZMAN. Sheila. *História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador*. Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40. p. 25.

⁶² “A intensificação da realização de naturais, em meados dos anos de 1920, pejorativamente foi nomeada ainda à época, de cavação. O pesquisador Luís Alberto Rocha Melo define a prática da cavação associando-a ao ato de “tirar do natural”. “Para conseguir dinheiro, os operadores realizavam imagens e ofereciam o produto a quem pudesse interessar.” SANTOS, Márcia Juliana. *Entre a cavação e o ato de documentar: os limites da produção de filmes em São Paulo nos anos 20 e 30*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 3. 6 ed. Jul-Dez, 2014, p.04. Em: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/DOSSIE_7_Marcia%20Juliana%20Santos_final.pdf. Acesso em: 11/06/2016.

2.1. No escurinho do cinema...

A constituição de tantas produtoras em Recife nessa década, conforme apontamos anteriormente, assim como o lançamento de uma quantidade expressiva de filmes se comparados a outros locais do Brasil, considerando as dificuldades existentes e já mencionadas, indica-nos como a produção de cinema naquele momento se constituiu como um movimento cultural importante na cidade. Entretanto, é fundamental salientarmos o papel que os cinemas enquanto espaços de sociabilidade e lazer ocuparam nesse mesmo momento.

Podemos atribuir à chegada da eletricidade como incentivo de muitas alterações no espaço urbano, sobretudo, no que se refere à inauguração de muitos cinemas que passaram a existir em quase toda a cidade, desde os mais sofisticados, como o Cine-Teatro Moderno na praça Joaquim Nabuco - bairro de Santo Antônio – anunciado nos jornais como o “cinema da elite pernambucana” até os mais populares, a exemplo do Cine Glória localizado no pátio do Mercado de São José, passando pelos cinemas do centro, Royal e o Helvética, e dos subúrbios como o High Life em Casa Amarela, o Real no bairro da Madalena e o Odeon em Casa Forte. Além desses, cabe-nos registrar que o Teatro do Parque antes de ser cinema⁶³, foi adaptado com cabine e tela para apresentar *A Filha do Advogado*, marcando “invulgar sucesso durante vários dias”⁶⁴.

Os estabelecimentos dedicados a estas projeções aos poucos se transformaram em um fator social para além do hábito de passar filmes, movimentando a sociedade em grande escala com muitas das pessoas que passaram a frequentá-los como ponto de encontro e também com o intuito de ver as obras produzidas e filmadas na cidade, conforme veremos a seguir.

Porém, de todos os cinemas da cidade, apenas o Cine Royal localizado no centro deu apoio relevante às produções locais, mantendo-as com frequência em sua

⁶³ “No ano de 1929, trazendo para a cidade a era dos cinemas luxuosos, o Teatro do Parque passou por sua primeira grande reforma, quando o empresário Luiz Severiano Ribeiro arrendou o teatro à firma Mendes & C. para ali erigir a maior casa de exhibições cinematográficas nas regiões Norte e Nordeste, seu primeiro grande cinema. [...] Vê-se que o Cine – Teatro do Parque nasceu com o signo do progresso e da modernidade que se respirava a época de sua construção, e conservou essa característica de buscar o que havia de mais inovador, tornando-se um espaço que propiciou ao Recife a vivência de movimentos culturais novos, como os tão exemplarmente ali vividos pela sétima arte” DIAS, Lêda. *Cine-teatro do Parque: um espetáculo à parte*. Fundação de Cultura da cidade do Recife, 2008, p. 61.

⁶⁴ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana [Sem título] 19/05/1963.

programação⁶⁵. Esse apoio não foi esquecido por Jota Soares que ao escrever as crônicas *Relembrando o Cinema Pernambucano* para o *Diário de Pernambuco* durante a década de 1960, fez questão de frisar o importante papel que teve Joaquim Matos, um dos responsáveis pelo estabelecimento:

A ausência de cadeia exibidora no Brasil era, àquele tempo, um terrível inimigo de quem fazia cinema. Os filmes eram quase sempre recolhidos as prateleiras, ninguém acreditava na ousadia de quem se aventurava a rodar uma máquina para levar figuras às telas. Os exibidores batiam o pé e recusavam tudo que se relacionasse ao cinema brasileiro. Surgia Joaquim Matos, o patriótico co-proprietário do Cine Royal na Rua Nova. Exibia os filmes pernambucanos e forçava os colegas a fazerem o mesmo. E muitas vezes o vimos a chorar com o sucesso dos nossos modestos trabalhos. [...] lutando contra tudo e contra todos, Sr. Matos fazia aberta questão de que fosse notada a sua grande devoção ao nosso cinema. [...] Falecido há quatros anos, o velho e nunca esquecido amigo Matos deveria ter sido sepultado de pé, pois os bravos não se rendem.⁶⁶

O incentivo por parte do Royal se deu desde a primeira produção pernambucana, *Retribuição*. A exibição do filme foi um sucesso, ficando em cartaz por oito dias consecutivos em sessões contínuas de meio dia à meia noite, o que fez com que os donos do Royal vissem surgir pela primeira vez a formação de filas para a compra de ingressos.⁶⁷

O apoio à produção pernambucana foi extremamente benéfico para os cineastas iniciantes, mas também para o próprio Royal, que, localizado na Rua Nova e fundado em 1909, tinha perdido boa parte de seu público após o surgimento de salas mais modernas com melhores equipamentos, como o Cinema Moderno e o Polytheama. A receptividade de Joaquim Matos às produções locais recuperou boa parte do prestígio outrora perdido, e em clima de festa em noites de estreia, a exibição de filmes no Royal passou a ser um acontecimento importante na vida social do Recife e recebia seu público com bandeirolas, flores e banda de música. Além disso, passou a atrair personalidades locais, o que levou inclusive o *Diário de Pernambuco* a retomar os comentários da programação do cinema.

Os jornais ficavam responsáveis por trazer a programação dos principais cines com pequeno resumo dos roteiros. Os cinemas, assim, surgidos a partir de 1909,

⁶⁵ Embora o Cinema Helvética tenha passado algumas produções pernambucanas, as exibições foram poucas e não com o mesmo apoio fornecido pelo Royal. DUARTE, Eduardo. *Op. Cit.* p. 61.

⁶⁶ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana. Título: Joaquim Matos irmão gêmeo do cinema maurício, 07/07/1963.

⁶⁷ FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. 121 p. (Coleção Malungo, 2).p.13

transformaram o panorama das diversões na cidade e eram contabilizados em mais de 50 (até o final da década), desde os mais equipados e decorados até as pequenas salas de projeção, espalhados por toda a cidade. As apresentações estendiam-se de 12h as 16h e das 18 horas em diante com orquestra ao vivo acompanhando a projeção.⁶⁸

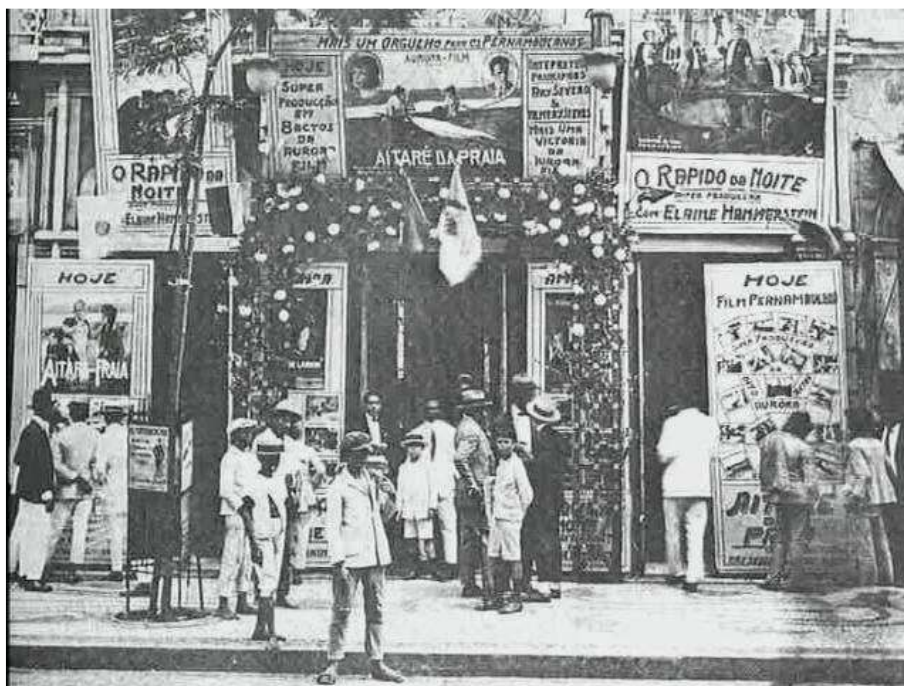


Imagem 5 - Noite de estreia no Cinema Royal. (Acervo Jota Soares – FUNDAJ).

Não só o cinema enquanto espaço de sociabilidade e lazer, mas os próprios filmes exibidos movimentaram muitas discussões na cidade. Ora elogiada, e por muitas vezes criticada, é fato que a produção fílmica naquele momento gerou inúmeras polêmicas, o que nos faz notar a capacidade do cinema de nos legar a dimensão de como a década de 1920 foi um dos momentos históricos significativos na tensão entre o moderno e o tradicional no Recife. Sendo assim, a influência fílmica na educação da mocidade ora era vista como positiva, ora como péssimo exemplo para os jovens ao oferecer-lhes contato com outros estilos de vida, com um mundo novo.

É nesse contexto que o cinema pernambucano se consolida, empenhando não apenas jovens a produzirem seus próprios filmes e registrar suas percepções e representações, mas, sobretudo, a própria sociedade pernambucana que então passava a se interessar por uma nova maneira de ver e contar histórias, ao ser possível visualizar nas telas assuntos anteriormente falados nas rodas de conversas.

⁶⁸ LEMOS FILHO. *Clá do Açúcar*. Recife - 1911/1934. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

3. “Recife, a bela metrópole de Pernambuco onde todos desejam viver”⁶⁹

A novidade de se produzir filmes na capital pernambucana e o enredo das próprias películas não estavam desalinhados com o momento que a cidade do Recife atravessava na segunda década do século XX. O contexto social em que essas pessoas estavam inseridas é fundamental para compreender os caminhos que o cinema pernambucano percorreu em seus primórdios.

Esse momento foi marcado pelas transformações urbanas que a cidade vinha enfrentando e também pelos assuntos que circulavam entre os populares, também nas páginas da imprensa, sendo representados pelo cinema local, que envoltos de inúmeras influências estrangeiras e também de outros estados brasileiros, procuraram exprimir suas significações sociais particulares. As discussões de possíveis antagonismos entre o antigo e o moderno são fatores a serem observados naquele dado período histórico, compreendendo as formas pelas quais influenciaram e foram influenciadas pelo cinema, e como tais embates são permeados pelas relações socioculturais estabelecidas entre mulheres e homens.

É importante salientarmos que não compreendemos a produção fílmica como fator incentivador irrestrito e absoluto de mudanças e contrastes sociais, nem que tais mudanças dão toda a tônica das movimentações cinematográficas. Não temos como objetivo classificar qualquer um desses campos como produtor principal ou originário de comportamentos, e sim percebê-los a partir das interfaces, entrecruzamentos, e analisar a rede de propriedades que somam e que se apresentam como ponto de partida para nossas análises sobre a cidade, seus sujeitos e relações que estabeleceram.

Recife, durante a década de 1920, era umas das principais capitais do Nordeste em termos populacionais, por seus negócios portuários e seu avantajado comércio, apenas inferior ao do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nesse período, passava por várias transformações urbanas e sociais, dentre as principais, alterações arquitetônicas, principalmente no centro da cidade, aparecimento dos primeiros automóveis que vinham a disputar espaço com os bondes e novos espaços de divertimento. Todas essas mudanças tiveram como característica uma preocupação não só estética, mas também higiênica, a exemplo das políticas públicas sanitaristas que objetivavam um maior controle no aparecimento de pragas e doenças. As ditas mudanças desencadeavam um tema que não

⁶⁹ Intertítulo de Jurando vingar. ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920*. Imagofagia, v. 8, 2013.

se afastava das rodas de conversa e da curiosidade daquelas pessoas que ali viviam: a modernidade.

Segundo Flávio Weinstein, esse momento foi marcado por um caráter imagético, pelo qual esse ideal de modernidade era movido por imagens que o traduzissem, na criação de uma atmosfera que o comportasse. Houve uma “suprema valoração dos signos externos denotadores de determinada condição; vale dizer, do seu caráter ornamental e ostentatório. Mais que construir uma cidade/sociedade moderna importava construir a imagem de uma cidade/sociedade moderna.”⁷⁰

Dessa forma, o caráter estético das ruas e avenidas, praças, estabelecimentos, entre outros espaços, passou a ser extremamente valorizado no intuito de se afastar das feições coloniais, impondo uma nova ordem urbana, “uma tentativa desesperada de romper com o ciclo de empobrecimento e de perda do valor simbólico da cidade”⁷¹, buscando “reverter o processo de decadência econômica da região”.⁷²

O objetivo de reorganização da cidade estava alinhado ao que ocorria em outras partes do país e do mundo, a exemplo do Rio de Janeiro, então capital federal, sob a análise do historiador Nicolau Sevcenko.⁷³ Apontando que as transformações advinham de e por variados âmbitos sociais, Sevcenko, tomando considerações do historiador Eric Hobsbawm, afirma que embora essas questões tenham incidido em várias capitais europeias por influência da Revolução Científico-Tecnológica, teve um modo de operar muito particular sobre a América Latina.⁷⁴

O que aconteceu no Rio de Janeiro no processo de reordenamento dos bairros, principalmente no centro da cidade onde a população mais pobre foi ostensivamente empurrada para as margens da cidade sob diversas formas, em caráter repressor ou sob campanhas sanitaristas, também foi vivenciado pela população recifense. O novo conceito de modernização vinha imbuído de uma “missão civilizatória”. Não era suficiente reorganizar a cidade, a sua inserção nos padrões de modernidade passava por uma reformulação também dos hábitos e comportamentos da população. “Limpar a cidade, torná-la culta, higiênica, significava ordenar a população, impondo-lhe normas a

⁷⁰ TEIXEIRA, F. W.. *Cenários de Modernidade no Recife em Princípios do Século*. In: V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 1998, Campinas - SP. Anais do V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Campinas - SP: PUC-Campinas, 1998, p. 03.

⁷¹ CUNHA, Paulo. *A Utopia Provinciana*. Recife: Ed. Universitária, UFPE, 2010, p. 39.

⁷² CARNEIRO, Ana Rita Sá *apud* ibidem.

⁷³ SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do rio*. In: NOVAIS, Fernando A. História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, v.3, 1998.

⁷⁴ *Ibidem*.

serem cumpridas.”⁷⁵ Essas estratégias disciplinares, ordenamento de comportamentos e mentalidades demonstraram um alto grau de sofisticação com grande potencial regulador⁷⁶, embora não tenha sido tarefa fácil por parte de quem as propunha pois hábitos e comportamentos constroem, em conjunto com outros signos, o campo das mentalidades, que não se altera de forma abrupta e sem resistências, ainda que variados elementos sejam utilizados neste sentido. Esses elementos foram constituídos de diferentes formas e geraram diversas estratégias, como é sugerido por Weinstein:

Como transformar uma classe de brutos em civilizados cidadãos? Que ardis possibilitariam transmutar as multidões insurretas e rebeldes em massas quase que amorfas? [...] A resposta mostrou-se ser simples: domesticar, disciplinar... eis tudo quanto foi necessário. Fazer com que cada indivíduo introjetasse os valores, os hábitos, os comportamentos aceitáveis. Moldar seus sentimentos e seus desejos. Acomodá-los, adestrá-los, dominá-los. Para a realização de uma tão árdua tarefa mostrou-se ser preciso lançar mão de todos os dispositivos discursivos disponíveis, orquestrá-los e deixá-los agir subliminarmente, uns, outros nem tanto. Dentre todos os discursos, o científico dava mostras de ser o mais eficiente. Com efeito, num mundo dessacralizado, as razões da ciência são inquestionáveis, insubordinar-se às suas normas, mais que uma heresia, se constitui numa insanidade. E por esta via logrou a burguesia desenvolver sua própria tecnologia de poder.⁷⁷

Desse modo, percebemos que os interesses de organização do espaço urbano da cidade, sustentados principalmente pela burguesia local, inspiravam-se nas capitais europeias buscando um ideal de modernidade que aparentemente teria virado febre no corpo social. Ocorre que essa busca por símbolos de modernidade necessitaria estar atrelada a discursos médico-científicos para lograr êxito junto aqueles que não viam com bons olhos tantas novidades, assim como investir, como apontamos anteriormente, na questão estética da cidade.

Vias melhores para o tráfego dos carros, mais largas e iluminadas para os pedestres, questões sanitárias – que embora tenham sido utilizadas de forma higienista – foram também importantes no que se refere, por exemplo, à organização de uma rede de esgotos funcional e fornecimento de água encanada. Desde questões estruturais maiores, como a reforma do porto, até outras mais subjetivas, como o desejo de se mostrar elegante, estar atrelado a última moda, tirar fotografias... “Tudo isto, mais uma infinidade

⁷⁵ ROSA, Ana Lúcia Gonçalves. *Passos cambaleantes, caminhos tortuosos: beber cachaça, prática social e masculinidade – Recife/PE – 1920-1930*. Dissertação de mestrado UFC. Fortaleza – 2003, p. 22.

⁷⁶ TEIXEIRA, F. W. *Op. Cit.*

⁷⁷ *Ibidem*, p. 13.

de outras pequenas e sutis, porém cruciais coisas, compunham o necessário clima, a necessária atmosfera de modernidade.”⁷⁸

Todas essas questões fortaleceram o caráter imagético, citado anteriormente, que essa “atmosfera de modernidade” possuía. Não era necessário *ser* moderno, mas *ver-se* como tal. Nesse sentido, os filmes, principalmente os estrangeiros, desempenharam um papel importante naquele momento pois era possível ver nas telas aquilo que lentamente vinha sendo introduzido em suas rotinas, como também visualizar outras novidades que passavam a ser almejadas como elementos formadores de uma sociedade moderna.

Nesse contexto, não deixamos de refletir a respeito dos espaços de divertimento no Recife da década de 1920. Esses são muito bem exibidos por Sylvia Couceiro em sua tese de doutorado (2003) intitulada *Artes de viver a cidade: conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer do Recife nos anos 1920*⁷⁹, na qual podemos encontrar um balanço geral sobre as “diversões modernas” que os recifenses passaram a buscar cada vez mais e que reforçaram a composição de uma nova identidade, de um novo estilo de vida que se construía à época. Cinemas, teatros, competições esportivas (sobretudo o futebol e o remo), danças, festas nos clubes, exposições de pintura, concertos musicais, conferências e recitais de poesia, confeitarias, excursões e passeios ao ar livre, temporadas nas praias e banhos de mar, piqueniques, corridas de automóvel e motocicleta, parques de diversão, entre outros.⁸⁰

A autora faz questão de frisar que boa parte das novidades advindas desse crescimento na produção de novos produtos e invenções não foram acessíveis a todos, pois inicialmente poucos foram os que tiveram condições de experimentar o turbilhão das novidades e as “comodidades” que começavam a chegar à cidade. Contudo, o acesso aos novos utensílios e serviços não dependia apenas do poder aquisitivo das pessoas, mas também das escolhas e opções pessoais, uma vez que a aceitação do novo não foi um processo rápido e automático. Ademais, as formas de viver a cidade estavam fortemente marcadas por como essas pessoas enxergavam esses espaços, seguindo opiniões mais conservadoras ou mais progressistas. A questão é que as opiniões sobre os ambientes também dependiam de quem os frequentava, estabelecendo padrões que não deixavam de ser fruto das relações sociais de gênero.

⁷⁸ Ibidem, p. 10.

⁷⁹ COUCEIRO, Sylvia Costa. *Artes de viver a cidade: Conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer no Recife nos anos 1920*. Tese de doutorado em História, UFPE, Recife, 2003.

⁸⁰ Ibidem.

Não foram todos os espaços que as mulheres, por exemplo, puderam circular livremente, tampouco para aquelas que possuíam uma preocupação, própria e também da família, de manter a reputação intocável, sem “comentários maldosos” por parte da população. Desse modo, percebemos transformações em relação à cidade de forma estrutural, mas também em questões comportamentais, hábitos, roupas, relacionamentos, entre outros. Os filmes pernambucanos não estavam alheios ao que ocorria, sendo influenciados por essas questões e principalmente pelos exemplos estrangeiros que invadiam as salas de cinema e encantavam os amantes do cinematógrafo. Desde o início, os americanos despontavam como grandes dominadores da sétima arte, lançando suas influências por todo o mundo e no Brasil não foi diferente.⁸¹

Os cineastas pernambucanos bebiam diretamente dessa fonte, mantendo quase sempre o trinômio vilão-herói-mocinha e muito antes de produzirem seus próprios filmes frequentavam as salas de cinema em busca do encanto que os filmes proporcionavam, e proporcionam até hoje. A intenção de se aproximar da produção americana, como em *Herói do século XX*⁸² e *Jurando Vingar*⁸³, e a substancial aproximação do gênero e de suas narrativas, não era negada pelos pernambucanos, pelo contrário, era motivo de orgulho. “Certa vez, Jota Soares, um dos expoentes do Ciclo rebateu críticas com a frase de René Clair: imitar o que é perfeito é dar provas de inteligência e bom gosto”.⁸⁴

Cabe aqui abrimos um parêntese: a influência do estilo clássico americano na produção fílmica recifense, aquilo que consideravam perfeito, não pode e não deve ser negada. Ocorre que esses cineastas não estavam, e não poderiam estar, alheios às discussões vigentes na sociedade brasileira.⁸⁵ Esse período, por exemplo, foi marcado pelo contraponto de ideias entre o sociólogo Gilberto Freyre e o jornalista Joaquim

⁸¹ Desde finais da Primeira Guerra Mundial, o cinema norte-americano ocupou seu espaço nas salas de cinema do Brasil. Em 1925, o Rio de Janeiro havia exibido 1.065 filmes estadunidenses, enquanto o cinema francês ocupava o segundo lugar com 85 exibições. SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996. p.75.

⁸² Com ares de comédia americana, foi dirigida por Ary Severo e teve fotografia de Edson Chagas. No elenco, destaque para a desenvoltura de Jota Soares, que interpretou dois personagens: um falso cego e um judeu barbudo e rabugento.

⁸³ Inspirado mais uma vez em filmes americanos, a película foi dirigida por Ary Severo – com roteiro de Gentil Roiz e fotografia de Edson Chagas – e passava nos canaviais e engenhos do Estado. Rilda Fernandes e Gentil Roiz interpretaram os papéis principais.

⁸⁴ DUARTE, Eduardo. *Op. Cit.*. 61.

⁸⁵ É importante destacarmos que embora o cinema não tenha participado ativamente da Semana de Arte Moderna ocorrida em São Paulo em 1922, essa exerceu papel relevante nas discussões sociais, gerando variadas polêmicas, influenciando opiniões e dando a tônica aos discursos que defendiam o ideal de modernidade. Dessa forma, aqueles e aquelas que idealizaram a Semana, chamados “genericamente de *os novos*, mas também apelidados de *os futuristas*” iniciaram uma movimentação cultural que teve como primeiro ato público a própria semana, mas que rendeu frutos posteriormente a esta. CAMARGOS, M. M. R. *A Semana de 22: entre vaia e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002. 184p

Inojosa. Os modernistas, representados por Inojosa, entusiasmados e preocupados com a renovação artística, pregavam a libertação de fórmulas e modelos vistos como antigos, enquanto o movimento regionalista, encabeçado por Freyre, defendeu a força das tradições locais e a preservação do passado como aspectos fundamentais da identidade nacional ligados à região.⁸⁶ Essas disputas que permearam variados âmbitos sociais, incluindo a política, a literatura, e as artes de forma geral, também estiveram presentes na formação das produções fílmicas brasileiras. A intenção em demonstrar o momento em que viviam fica explícita na forma como a cidade do Recife foi representada nas telas.

Em *A Filha do Advogado*, por exemplo, são diversas as passagens que preocupam-se em mostrar o espaço urbano da cidade do Recife com a aparição de muitos carros, intensa circulação de bondes, postes de energia elétrica, porto e navios, estação férrea, e ainda bailes e cinemas, pois esses além de serem o local onde os símbolos do moderno passam a ser visualizados nas grandes telas encantando a população, também são frutos das renovações tecnológicas que vinham ocorrendo desde o século XIX, ganhando ênfase no Brasil ao longo do século XX.

3.1. A cidade vista na tela

As relações entre o tradicional e o moderno representariam certo desejo de rompimento com o velho, com o atrasado, para dar vazio aos avanços e prazeres que os centros urbanos modernizados poderiam oferecer aos seus habitantes. Todas essas questões não foram ausentes de conflitos pois estavam envoltas também do desejo de estabelecimento de uma identidade regional que viesse a valorizar enfaticamente aspectos culturais locais. Rilda Fernandes, por exemplo, atriz que atuou em alguns filmes da época, quando mudou-se para o Rio de Janeiro concedeu entrevista à *Cinearte* fazendo considerações sobre a produção de cinema em Recife. A revista apontou que no momento da entrevista a atriz lia carta de um dos seus fãs que defendia a necessidade de se chamar técnicos estrangeiros para que houvesse uma melhor qualidade do cinema no Brasil. Ao discordar do pedido, a atriz reivindicou: “Não estou de acordo. A glória está em mostrar para o mundo alguma coisa nova em literatura e técnica cinematográfica, com elementos todos nossos”.⁸⁷

⁸⁶ MONELEONE, Joana. *A Hollywood de Pernambuco*. Revista FAPESP, Junho, 2010. Ed. 100. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/06/01/a-hollywood-de-pernambuco/> Acesso em: 02/01/2017.

⁸⁷ *Cinearte*, 17/11/1926, p. 04.

Essa preocupação com uma estética mais regional, visualizada na fala de Rilda, foi motivo de intensas discussões no período, pois para muitos as produções pernambucanas não passavam de cópias malfeitas de filmes americanos e era preciso que fosse registrado um caráter que representasse melhor as características naturais e costumes do Nordeste brasileiro.

Podemos identificar a influência dessas polêmicas no cinema pernambucano, visto que um dos filmes, *Aitaré da Praia*, representou bem essa busca em conferir ares regionais ao enredo, investindo em um ambiente praiano como pano de fundo para um romance. *A Filha do Advogado*, porém, filmado um ano depois, em 1926, buscou uma maior inserção no cenário urbano como principal característica. Essas questões podem ser visualizadas logo ao início das películas quando os cineastas buscaram através de planos abertos de imagens ambientar o espaço que os personagens circulavam.



Frame 5 - Paisagem rural com pedras, mar e árvores.
Aitaré da Praia (1925).



Frame 6 - Paisagem urbana com carros, bondes, postes de
eletricidade e movimentação de pessoas. *A Filha do Advogado*
(1926).

Essas dicotomias de espaços embora sejam assinaladas categoricamente nas duas obras como representação de diferentes formas de perceber a produção fílmica local, são deliberadas num mesmo sentido quando em ambas há a presença de personagens que migram do ambiente rural para o centro urbano como uma forma de vencer na vida e

evoluir nas relações, demonstrando certo desprezo pelo campo.⁸⁸ As distinções entre as duas obras ocorreram no sentido que em *Aitaré da Praia*, seus personagens se mudam para a cidade apenas ao final do filme. Já em *A Filha do Advogado*, o trajeto das duas personagens para a capital ocorre ainda no início, desenvolvendo-se o restante da trama no centro urbano recifense. Dessa forma, embora as duas películas apresentem essa movimentação, o enfoque que é dado em cada uma é diferenciado, incluindo as escolhas de cenários, vestimentas, discussões abordadas, ainda que as duas possam ser incluídas no estilo melodramático e apresentem discussões de gênero relevantes.

Alguns pesquisadores dedicaram-se a analisar essas questões como é o caso de Luciana Corrêa de Araújo. Em seu artigo “*O campo e a cidade no cinema silencioso pernambucano*”⁸⁹ a autora cita, dentre outros exemplos, o filme *Jurando Vingar* que concentra seu enredo em uma história ocorrida na zona rural canavieira, sendo narrada em flashback durante a visita do protagonista a um amigo que mora num palacete no centro urbano recifense.

Embora haja a predominância de uma expectativa de mudança do cenário rural para o urbano, nem sempre o primeiro foi imposto como símbolo absoluto do atraso, mas sendo passível de se modernizar além de ser um ambiente de trabalho, sustento e lucro, como visto em *Aitaré da Praia*, que traz seus pescadores como homens que tiram seu sustento do trabalho árduo no mar, ainda que rodeados de adversidades. Há, ainda, neste mesmo filme, o choque de realidades quando os moradores da praia do Tatiá passam a conviver com a mocinha Glória e seu pai, o coronel Felipe Rosas, moradores da capital.

As vestimentas, os costumes e comportamentos, são colocados lado a lado numa espécie de modelo comparativo da forma distinta que é a convivência em espaços tão diversificados mas que se entrelaçam constantemente. Glória e seu pai acabam por voltar para casa, e o que representara um retorno para estes, reverbera também nos personagens de *Aitaré* e *Córa*, que acabam por se mudar para a cidade em épocas distintas, e anos após, voltam a se encontrar tendo um desfecho romântico feliz. Esses personagens reaparecem como perfeitos burgueses, adaptados à nova vida. Para *Aitaré*, em específico, a modernização implica em uma mudança de classe, um abandono do árduo trabalho de pescador para viver em uma vida pacata, sem grandes ocupações.⁹⁰

⁸⁸ CUNHA, Paulo. *A Utopia Provinciana*. Recife: Ed. Universitária, UFPE, 2010.

⁸⁹ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920*. *Imagofagia*, v. 8, 2013.

⁹⁰ *Ibidem*. p. 20.



Frame 7 - Aitaré morador da praia do Tatiá. Primeira parte do filme. Aitaré da Praia (1925).



Frame 8 - Aitaré depois de mudar para a cidade do Recife. Segunda parte do filme. Aitaré da Praia (1925).

O que aparenta demonstrar um confronto de ambientes e hábitos vai além de uma relação de “ruptura”, quando os personagens partem da zona rural para a urbana, visto que aquela não apresenta de forma significativa um ambiente completamente isento de suas próprias contradições. Como fora apontado por Luciana Corrêa de Araújo, há uma espécie de descontinuidade, onde os anseios pela modernidade através de seus aparatos estéticos existem, mas sem um rompimento absoluto com costumes e tradições, no que se refere principalmente à forma de se vivenciar as relações sociais, entre outras questões.

Os valores e hábitos são quesitos que vão se modificando numa velocidade muito inferior as próprias transformações físicas urbanas, ainda que haja diversas influências nesse sentido, característica inclusive do próprio cinema. Essas influências para além de adeptos e incentivadores, encontraram também uma séria resistência, incentivada pelos mais diversos setores sociais (Estado, Igreja e etc.).

Para Jean-Claude Bernardet, o cinema brasileiro desta época representou a cidade enquanto signo de duas formas antagônicas e igualmente “ingênuas”, circulando entre a representação da cidade como o próprio espaço da perdição e da decadência moral para os seres puros vindos do campo, e a “euforia diante da urbanização galopante”, onde o que prevalece é a cidade vista como progresso ou espaço de libertação. A respeito dos

filmes produzidos em Recife, esses concentraram-se quase que exclusivamente a uma idealização da cidade sem a sua demonização.⁹¹

Em variadas passagens o filme dirigido por Soares, *A Filha do Advogado*, enfatiza os aspectos mais modernos da cidade, a circulação de bondes e carros, a estreia de filmes nos cinemas locais, a grande movimentação de pessoas no centro, os clubes, os cabarés, em suma, “um considerável repertório de comportamentos e fetiches modernos e mundanos”.⁹²



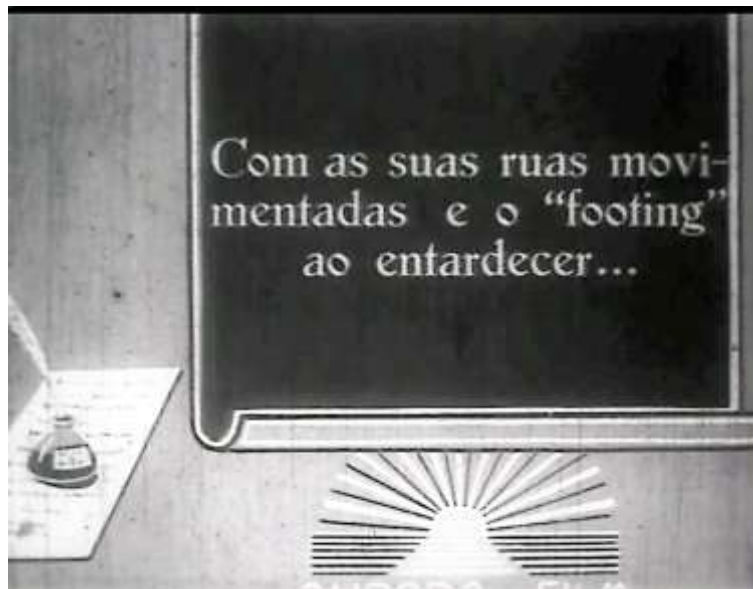
Frame 9 - Transeuntes observam os filmes em cartaz em cinema da cidade. *A Filha do Advogado* (1926).

⁹¹ BERNARDET, Jean-Claude *apud* CALADO, Igor Almeida. *Imagens do Recife (1920-1960): Representações da cidade no cinema pernambucano*. Trabalho de conclusão do Curso de Cinema e Audiovisual. UFPE, Recife, 2015.

⁹² ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *apud* CALADO, Igor Almeida. *Op. Cit.* p. 46.



Frame 10 - Plano geral, circulação de carros, bondes e pessoas no centro da cidade do Recife. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 11 - Letreiro fílmico com descrição sobre a cidade do Recife. *A Filha do Advogado* (1926).

O *Footing* se caracterizava como a intensa circulação de pessoas para realização de compras nas ruas comerciais do Recife, principalmente a Rua Nova.

Essas representações de modernidade, assim como suas contradições com os valores tradicionais morais da sociedade, atravessam o filme em questão de variadas formas. Durante a filmagem e o lançamento ao público de *A Filha do Advogado*, por exemplo, o governador do Estado Sérgio Lorêto promoveu uma grande reforma portuária. Este símbolo de modernidade não passa despercebido do enredo, quando o advogado

Paulo Aragão decide viajar para a Europa. As cenas gravadas no porto chamam a atenção para a valorização desse espaço, que exerceu papel importante no processo de transformação urbanística que a cidade do Recife viveu nesse período, sendo inclusive objeto de intensa propaganda por parte do governo.

A experiência cotidiana das ruas será explorada de maneira sistemática em *A Filha do Advogado*, no qual a rua e a movimentação dos espaços externos estão em constante entrosamento com as situações ficcionais do enredo, comprovando o gosto do diretor Jota Soares pelos ambientes urbanos e sua admirável habilidade em retratá-los.⁹³



Frame 13 - Viagem de Paulo Aragão para a Europa. Navio ao mar. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 12 - Paulo Aragão conversa com o comandante do navio. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 14 - Lúcio se despede de Paulo Aragão. *A Filha do Advogado* (1926).

⁹³ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920*. *Imagofagia*, v. 8, 2013.

O porto, os palacetes – como eram chamados os grandes casarões que habitavam as famílias burguesas - os automóveis, as estações de trem que ligavam o interior a capital, e outros artefatos urbanos, estiveram presentes de forma contundente ao longo das cenas. Tudo isso só fora possível devido ao empenho dos produtores e do apoio recebido por parte da população.



*Frame 15 - Palacete de Paulo Aragão.
A Filha do Advogado (1926).*



Frame 16 - Casa da protagonista Córa e sua avó antes da mudança para o Recife Aitaré da Praia (1925).



Frame 18 - Palacete de Lucinda e Heloísa após a mudança para o Recife. A Filha do Advogado (1926)



Frame 17 - Casa de Lucinda e Heloisa Correia antes da mudança para Recife. A Filha do Advogado (1926).



Frame 19 - Palacete do coronel Felipe Rósa e sua filha Glória.
Aitaré da Praia (1925).

Por meio das imagens expostas acima podemos visualizar o empenho dos cineastas em enquadrar planos e destacar as habitações dos personagens das tramas, dando a tônica do espaço em que estes circulavam, inclusive fazendo com que percebamos a classe social da qual estes indivíduos faziam parte. Podemos identificar isso, por exemplo, nas casas apresentadas para a personagem Córa, em *Aitaré da Praia*, e Heloísa, em *A Filha do Advogado*. Embora as duas em algum momento de suas histórias tenham convivido no ambiente rural, há uma clara diferença na moradia entre elas pois a residência de Heloísa se coloca de forma muito mais suntuosa, apresentando algum luxo na parte externa e interna da casa. Isso se explicaria devido à origem familiar da mesma, que, embora não seja filha reconhecida, é sustentada em conjunto com sua mãe por seu pai, que é rico. A residência do mesmo é enfocada em outro momento do filme, como um palacete em um local bem valorizado da cidade do Recife.

A casa de Córa, por sua vez, advinda de uma família de classe social mais baixa, é humilde, representando a simplicidade própria da vida que leva na praia junto com a sua avó e do contexto social que está presente na maior parte da história. Glória, a personagem cosmopolita de *Aitaré da Praia*, assim como Paulo Aragão de *A Filha do Advogado*, mora em uma grande mansão na capital, mostrando o status social que sua família detém. Percebemos que há uma intenção em demonstrar a vida no campo com mais simplicidade em detrimento do que é visto no centro urbano. Embora saibamos que as cidades são espaços de disputas de diferentes setores e classes sociais, moradias populares na urbe não são apresentadas nos filmes, deixando estas para o âmbito campestre, ainda que esse possua suas próprias peculiaridades.

Contar com estes imóveis para as filmagens não se apresentava como sinônimo de boa condição financeira por parte dos produtores. A falta de apoio financeiro por diversas vezes foi transformada em ajuda material, reconhecimento e colaboração por parte de muitos populares e também alguns estabelecimentos comerciais. Jota Soares relembra que a sociedade pernambucana fazia questão de cooperar com o cinema, oferecendo seus ricos patrimônios (principalmente casas, carros e adereços) para a filmagem das cenas, tornando-os mais suntuosos e valorizando o esforço comprometido dos cineastas. “Incontáveis foram os palacetes cedidos às empresas de cinema da capital pernambucana para as diversas cenas a serem feitas em ambientes abastados [...] Um registro especial deve ser feito ao Palacete Azul, do Jockey Clube de Pernambuco.”⁹⁴

Em um dos registros guardados pelo cineasta, há uma nota em que o Jockey Clube é citado a respeito da produção de *A Filha do Advogado*: “Escândalos no Recife - O filme dirigido por Jota Soares trata de casos passionais e de escândalos da vida social do Recife. Mostra rapazes em orgias, nos cabarés, com “jazz” do Jockey Clube de Pernambuco, seduções e finalmente um assassinato que abala a sociedade”.⁹⁵ O local teve sua estrutura cedida para a gravação das cenas de Helvécio Aragão, protagonista e vilão da película, frequentar cabarés, e não deve ter sido escolhido por acaso, pois de fato fazia parte dos ambientes frequentados por uma parcela da sociedade recifense.

⁹⁴ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana Título: Palacetes que ficaram célebre, 10/03/1963.

⁹⁵ SOARES, Jota (Org). *Histórias da Minha Vida*. Acervo Jota Soares. Fundação Joaquim Nabuco. Recife-PE.



Imagem 6 - Helvécio Aragão em festa na noite recifense.
(Cinearte, 13/10/1927).

3.2. A dicotomia dos espaços e o debate de gênero

Aqui temos como interesse perceber que essa dicotomia entre os cenários rural e urbano pode ser percebida pela propagação de representações específicas dos personagens fílmicos, em específico o estereótipo feminino a depender do ambiente em que estas mulheres estão posicionadas. Estes elementos estão representados de diferentes formas, incluindo análise sobre questões comportamentais, como se expressam, e adotam uma ou outra peculiaridade ao vestir-se, para citar alguns exemplos. Todas essas questões não estão desassociadas das interpretações dos cineastas da época, da forma como esses compreendiam a sociedade e suas relações e da maneira que encontraram de representá-las através dos personagens e suas histórias.

Diante disso, refletimos como algumas personagens femininas dos dois filmes em questão foram apresentadas, especificamente, no que se refere à discussão sobre cenário urbano *versus* rural. Nas duas obras observamos que houve a representação de, no mínimo, dois papéis delimitados a essas mulheres: uma personagem bucólica que conceitua a esfera do campo e uma outra desempenhando o papel da mulher moderna, urbana. Em *Aitaré da Praia* podemos visualizar este apontamento com as personagens Córa e Glória, e em *A Filha do Advogado*, com Heloísa e Antonieta.

Na primeira película, Córa, personagem de Almerly Steves e protagonista da trama, é uma moça praiana e simples, enquanto Glória é uma moça da cidade, de família abastada e que circula no centro urbano e desfruta dos aparelhos modernos com intimidade. A diferença entre as duas é apresentada principalmente pela estética e pelas roupas.



Frame 20 - Glória na praia do Tatiá. Aitaré da Praia (1925).



Frame 21 - Córa lê carta do seu irmão. Aitaré da Praia (1925).

Os vestidos de Córa que cobrem parte dos braços não apresentavam luxo (isso se dá inclusive pela classe social que a protagonista estava inserida), são longos, com pouquíssima exposição do corpo, a maquiagem é leve e os cabelos compridos. Já Glória tende a ser representada com roupa mais modernas e opulentas, cabelos curtos, uma maquiagem mais elaborada e o uso de acessórios. Essa forma de Glória apresentar-se esteticamente, que perpassa todo o filme - desde a sua estadia na praia do Tatiá após ser resgatada por Aitaré de um naufrágio - foi assumida por Córa quando a mesma se muda para o centro urbano da cidade do Recife.

De forma muito semelhante se apresentam as personagens Heloísa e Antonieta em *A Filha do Advogado*. Heloísa, na fase inicial do filme, apresenta uma forma de vestir-se muito semelhante a que visualizamos em Córa, com vestimentas simples, cabelos longos e pouca ou nenhuma maquiagem. Já Antonieta, apresenta um ponto maior de cosmopolitismo. Apresentada como bacharel em Direito, cumpre papel importante durante o julgamento de Heloísa, acusada de assassinar seu noivo Helvécio Aragão.



Frame 22 - Heloísa Correia na primeira fase do filme. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 23 - Antonieta Bergamini. *A Filha do Advogado* (1926).

É também importante destacar as diferenças visualizadas entre as personagens que representam o ideal de mulher moderna nas duas películas. Esses papéis são exercidos por Glória e Antonieta, em *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado* respectivamente, de forma muito distinta – Glória é vaidosa e utiliza roupas delicadas e elaboradas, Antonieta por sua vez opta por roupas que remetem a algum tipo de masculinidade. As duas, como semelhança, utilizam os cabelos curtos, característica que perpassa todas as personagens femininas que assumem papel relevante na trama, tanto as protagonistas como as coadjuvantes.

Nesse caso, compreendemos uma disposição em colocar que não existiria uma forma única de apresentar a mulher urbana, aporte muito mais complexo e plural do que a representação da mulher da zona rural. A mulher da cidade teria múltiplas facetas, ainda que geralmente uma destas fosse predominante, e são assim demonstradas, diferente do nível de semelhança que acontece entre Heloísa e Córa antes de mudarem-se para a cidade, ainda que estas tenham suas próprias especificidades, como a classe social que fazem parte e o ambiente em que estão inseridas – a primeira de família abastada e moradora do interior, a segunda, de origem mais humilde e residente na praia.

Podemos observar ainda outras similaridades entre os dois filmes analisados, uma delas é a modificação estética das protagonistas (Córa em *Aitaré da Praia*, e Heloísa em *A Filha do Advogado*), que ocorre após cada uma dessas sair do ambiente do campo onde foram criadas, para circular na cidade.

Em um primeiro momento do filme *A Filha do Advogado*, o pai de Heloísa ao visitá-la no interior onde mora, dá--lhe o conselho:



Frame 24 - Letreiro fílmico com conselho de Paulo Aragão. A Filha do Advogado (1926).

A legenda utilizada para descrever os conselhos de Paulo Aragão, morador da capital, a Heloísa, é apresentada sobre um fundo desenhado de uma casa de campo, no intuito de demonstrar a localização da cena, na zona rural do estado. É interessante notar ainda a importância que se deu a esta observação em uma legenda exclusiva para tal, pois, ao tratar-se de um filme silencioso, o uso de legendas é utilizado no intuito de fazer o público compreender o desenvolvimento dos diálogos entre os personagens em pontos específicos dos filmes, apontando de forma geral o teor da conversa, ficando as demais cenas que não utilizam este suporte, a depender da imaginação do próprio espectador.

Logo, refletimos que a utilização da legenda nos leva a pensar que a forma como a personagem Heloísa se apresentava esteticamente foi assunto em conversa com seu pai. A atenção dada a este detalhe vem seguida da mudança que a personagem, assim como Córa, sofre ao mudar-se para o centro urbano do Recife. Estas questões ficam mais fáceis de serem visualizadas quando contrapomos com imagens a forma de apresentação em momentos e ambientes distintos, apontando que para estas figuras a alteração do espaço físico onde vivem implica em transformações específicas de estilo.



Frame 25 - Côra reconhece Aitaré na cidade do Recife. *Aitaré da Praia* (1925).



Frame 26 - Helvécio Aragão corteja Heloísa. *A Filha do Advogado* (1926).

Há uma transformação da aparência nos momentos distintos da vida das personagens que caracterizam as duas fases dos filmes; primeiramente a vida no campo, e mais tarde, na cidade. As personagens após migrarem de cenários se apresentam com os cabelos curtos, característica singular da moda da época, uso de chapéus, tiaras, vestidos que expõem mais o corpo (braços e pernas) e a presença de apetrechos da moda como colares de pérolas. Há ainda, no caso de *A Filha do Advogado*, a aparição de figurantes que corroboram com o estilo moderno utilizado pelas personagens citadas.



Frame 27 - Homem e mulheres figurantes aguardam Helvécio Aragão. *A Filha do Advogado* (1926).

A década de 1920, em especial, ficou marcada pela propagação de dois símbolos importantes na época: as melindrosas e os almofadinhas, como representantes de uma “modernidade” que o Recife começava a experimentar. Não temos aqui o intuito de nos estender sobre essas duas categorias que, complexas, possuem uma série de especificidades. Alguns trabalhos dedicaram-se ao aprofundamento da discussão sobre estes personagens, como é o caso de Alcileide Cabral e Alexandre Vieira em *Melindrosas em revistas: gênero e sociabilidades no início do séc XX (Recife, 1919-1929)* e Hugo Augusto Vasconcelos em *Melindrosas e Almofadinhas: relações de gênero no Recife anos 1920*, para citar alguns exemplos, e foram fundamentais aos nossos apontamentos.

Entretanto, não poderíamos deixar de abordar, ainda que sutilmente, estas demandas, por se entrecruzarem com os personagens fílmicos que aqui nos interessam.

Quando Heloísa em *A Filha do Advogado*, segue a ordem de seu pai em cortar os cabelos e o faz até mesmo antes de mudar-se para a cidade, refletimos que alguns apetrechos da moda estavam latentes naquela sociedade, que passam, como vimos, desde o penteado escolhido até as roupas, acessórios, interesse por bens de consumo e etc. O uso dos cabelos curtos, – *a la garçonne*⁹⁶ - na altura das orelhas, por exemplo, foi uma das características adotadas pelas melindrosas, tal como a maquiagem forte, saias mais curtas (pouco abaixo ou na altura dos joelhos), lábios pintados em formato de coração, a indiferença em deixar os braços à amostra, chapéus no estilo clochê, entre outras características.

As alterações visualizadas nas protagonistas ao longo dos filmes que nos propomos a debater, tal como a contraposição com outras personagens, contribuiu para compreendermos como essas mudanças não estão desassociadas de questões importantes do período, por exemplo, a propagação de modelos que contestavam o ser feminino e masculino, através da moda mas também da disseminação de novos hábitos comportamentais, como o ato de fumar, frequentar bailes, cafés, confeitarias, magazines, caminhar pelas ruas sem uma presença masculina que lhes vigie.⁹⁷ O cinema é classificado como um importante veículo de propagação desses estereótipos, já que levavam imagens

⁹⁶ “Na França, as garçonnes, - palavra que brinca feminizando o termo garçom – fortaleciam-se. A alcunha foi atribuída, por conta dessas garotas serem consideradas “masculinizadas” principalmente por adotarem a moda dos cabelos curtos.” NASCIMENTO, Alcileide Cabral; MELO, Alexandre V. S. . *Melindrosas em Revista: gênero e sociabilidade do início do século XX (Recife, 191-1929)*. História Revista (Online), v. 19, p. 6-20, 2014.

⁹⁷ NASCIMENTO, Alcileide Cabral; MELO, Alexandre V. S. *Op. Cit.*

de atrizes e atores estrangeiros, principalmente americanos, ao encontro do público pernambucano através dos filmes.

Logo, a figura da melindrosa, ou *flapper*, não representava uma mudança apenas física, mas dizia respeito a um conjunto de valores e de relações sociais que vinham sendo questionados pelas mulheres em todo o mundo, principalmente no período entre guerras com a ascensão do feminismo, ainda que as condições culturais dos lugares que viviam não pudessem ser isoladas desse contexto. Suzan Besse aponta que estas mulheres tendiam ao almejar uma ruptura com a condição tradicional dos gêneros, pois a aparente “masculinização” contribuiria para o processo de desnaturalização de posturas sobre o que seria ser homem e ser mulher naquela sociedade.⁹⁸

As flappers, podem ser consideradas como sinal eminente da forte influência cultural da Europa para com as Américas no início do século XX. A Hollywood dos anos 1920, apresentou numerosas atrizes flappers, esbanjando beleza, sedução e modernidade. “[...] o cinema foi, talvez, a mais óbvia das revoluções modernas das comunicações que contestaram os estereótipos e papéis de gênero tradicionais”⁹⁹

Os *almofadinhas* seriam a categoria oposta às melindrosas, no caso, a representação de certo estereótipo masculino. Hugo Medeiros, ao estudar esses personagens relativos a ambos os gêneros por meio de veículos de imprensa do Recife na década de 1920, aponta que pensarmos que esses sujeitos representam uma totalidade de indivíduos seria incorrer em um erro teórico-metodológico de tomar as relações entre os indivíduos como chave-mestra, buscando resolver diferenças e igualar particulares em vez de considerá-las como ponto de partida para análise. O que observou nas publicações impressas foi a formação de um modelo caricatural simplório, visto que cuidar da aparência ou vestir paletós de cores claras por exemplo, não seria suficiente para delimitar um *almofadinha*. O autor segue comparando esses modelos representativos na imprensa com o visto no cinema, especificamente em *A Filha do Advogado*, em que observa que todas as representações trazidas por esse filme não foram contempladas pelos periódicos da época.¹⁰⁰

Nesse sentido, aponta os personagens de Lúcio Novais e Helvécio Aragão, que embora se aproximem em características comuns (vestuário, gosto por bailes dançantes,

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ BESSE, Suzan *apud* ibidem, p. 15.

¹⁰⁰ MEDEIROS, H. A. V.. *MELINDROSAS E ALMOFADINHAS: relações de gênero no Recife dos anos 1920*. Tempo e Argumento, v. 02, p. 93-120, 2010.

cabelo sempre alinhado), diferem profundamente, manifestando Helvécio características muito mais próximas ao propagado pela imprensa, fundamentadas principalmente em um exagero nas atitudes e comportamentos adotados, além da desconfiança por parte da sociedade sobre esses, que causavam uma espécie de choque social. Helvécio seria, portanto, um modelo caricatural do estereótipo de *almofadinha*, “figuras certas a perturbar a ordem e gerar confusão, tendo por alvo principal as moças, que deles fugiam”.¹⁰¹ Lúcio, por sua vez, mocinho do filme, adota comportamento exemplar a ser seguido.

Essa contradição entre os personagens que se aproximam em um determinado ponto, mas encontram-se em polos opostos na questão dos hábitos, demonstra que era preciso “modernizar, mas dentro de certos limites”.¹⁰² As figuras dos *almofadinhas* e das *melindrosas* dividiam opiniões e embora os cineastas pernambucanos tenham valorizado esses estereótipos nos filmes, preocuparam-se em apontá-los de forma mais plural e complexa em alguns momentos (como é o caso de Lúcio Novais e Helvécio Aragão), já em outros, percebemos que a valorização em relação as *melindrosas* perante as personagens femininas tenha ficado muito mais no âmbito da estética, não representando estas grandes contestações aos padrões de feminilidade em quesitos comportamentais.

Essa preocupação com os limites em contrapartida a um ideal e um desejo de modernidade cada vez mais veloz, é explicada, a nosso ver, a partir da compreensão que esses espaços de circulação dessas mulheres e homens estão perpassados pela estrutura de uma sociedade patriarcal. Atravessados por discussões que envolvem fortemente os preceitos de uma moral religiosa e burguesa em constante conflito e ainda que haja um esforço em demarcar territórios, de classificar os espaços do campo e da cidade como extremamente diferenciados e distantes, os debates que envolvem os sujeitos em curso não são tão incomuns.

Trazemos essas considerações por percebermos que, principalmente no que se refere às mulheres, ainda que essas adotem uma aparência moderna como é o caso das personagens fílmicas citadas, estão inseridas em um contexto social de embate de ideias ainda fortemente conservador, repleto de resistências aos aparatos modernos que implicam não apenas em alterações nos espaços físicos, mas também transformações nos valores, hábitos e costumes da sociedade.

A vida no centro urbano, os prazeres e luxos burgueses – caso que era especialmente valorizado por Jota Soares - embalou o enredo de *A Filha do Advogado*.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

As contradições por ora já explicitadas entre a vida moderna e o conservadorismo moral da sociedade estiveram presentes durante toda a história, principalmente no que se refere a história envolvendo a protagonista Heloísa, a qual dá a tônica de todo o filme, pois essa, embora circule no ambiente moderno da cidade do Recife, não deixa de sofrer com as objeções morais da sociedade, quando, por exemplo, nenhum advogado da cidade aceita defendê-la, pois tratava-se de uma desconhecida vinda do interior envolvida em um caso de assassinato contra o filho de um rico e famoso jurista. É salutar destacarmos que:

Aceitava-se a modernidade como uma moda, um entretenimento, em parte uma necessidade para as condições da economia da época, mas não como um projeto real de alteração de valores da sociedade. Assim, tentava-se ter o melhor dos dois mundos: o luxo burguês e a moral tradicional (cristã e maniqueísta).¹⁰³

Antonieta Bergamini, por exemplo, noiva de Helvécio Aragão em *A Filha do Advogado*, embora seja constantemente invocada como moderna, através das suas roupas masculinizadas, óculos com armações marcantes, cabelos curtos, e por ter papel de destaque como assistente de promotoria no julgamento de Heloísa que assassinara seu noivo, é também marcada pelo fato de, juntamente com seus pais, sustentar a relação com Helvécio Aragão por interesses financeiros, ignorando os episódios reprováveis que seu noivo costumava se envolver.

Variadas outras questões podem ser observadas nas películas sobre as disposições e contradições dos personagens e do debate levantado por estas sobre as relações de gênero. Teremos oportunidade de aprofundá-las nos capítulos seguintes, quando buscaremos analisar de forma mais específica cada uma das obras.

¹⁰³ CALADO, Igor Almeida. *Op. Cit.* p.45.

Capítulo II

Entre Feminismos e Masculinidades: representações dos papéis de gênero no cinema

A historiografia dedicada aos estudos de gênero embora tenha recebido consideráveis olhares de desconfiança pelos adeptos de uma História mais tradicional - positivista que caracterizava o homem como sujeito único e universal - há muito já registrou sua importância no impulso às reflexões sobre as relações entre homens e mulheres e suas múltiplas identidades, retirando as mulheres da invisibilidade e as colocando no legítimo posto de agentes da história. Com seus desdobramentos, foi possível inclusive desenvolver análises considerando as subjetividades e especificidades desses sujeitos de acordo com as categorias analíticas de classe, raça, região, entre outras.¹⁰⁴

Partindo de uma análise que se fundamenta no aspecto relacional entre os gêneros, neste capítulo temos como interesse compreender as representações de estereótipos comportamentais de feminilidade e masculinidade nos filmes *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado*. Para isso, elencamos algumas categorias que as obras fílmicas priorizaram em seus enredos como o casamento e as instituições familiares de forma geral, pensando os papéis desenvolvidos por ambos os gêneros nestas, e também a violência e o trabalho, como conceitos formadores das múltiplas masculinidades.

Situando nossas análises ao contexto histórico da época e os debates que provinham do corpo social, é relevante apontarmos ainda as movimentações feministas que vinham ocorrendo desde o século XIX e que ganharam força no início do século XX, especialmente durante a década de 1920, por meio do movimento sufragista que eclodiu ao redor do mundo com mulheres se organizando em reivindicações por mais direitos políticos e sociais.

Essas manifestações que ganharam impulso no Brasil e que estiveram implicadas por inúmeros conflitos de opinião, dão a tônica para as nossas análises, pois a partir destas as instituições tradicionais passam a ser questionadas, tal como os espaços comumente ocupados por homens e mulheres. Durante a década de 1920, o feminismo ganhou forte

¹⁰⁴ SOIHET, R.; PEDRO, Joana Maria. *A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero*. Revista Brasileira de História, v. 27, p. 281-300, 2007.

repercussão nas páginas da imprensa local, recebendo críticas, incentivos, e opiniões das mais distintas, movimentando o debate público e sendo responsável por uma série de desdobramentos referentes à formação das identidades de gênero e a maneira como essas são construídas historicamente. “O feminismo cunhou a categoria de gênero, opondo-se ao sexo biológico, na tentativa de eliminar o conceito de essência (natureza) de um fundamento intrínseco para os seres que definiria mulheres e homens.”¹⁰⁵

Toda a movimentação das mulheres nesse sentido, os fortalecimentos do movimento feminista sufragista ao redor do mundo durante esta década, entre outras lutas, apresentaram-se no Brasil das mais diversas formas e geraram intensos debates. O cinema é mais um veículo de disseminação de ideias e transformações e não ficou alheio a essas questões. Em 09/07/1921 o Jornal do Recife, por exemplo, anunciava no Cine Moderno “*O Bello Sexo*”, película estadunidense de apoio ao movimento feminista:

De enredo empolgantíssimo, “O bello sexo” é um trabalho cujo enredo aborda a questão do feminismo, isto é, as justas reivindicações que a mulher vem realizando há muito. A mulher é sempre um objeto digno de estudo. A sua psicologia, tão mal compreendida até hoje, é um vasto campo de investigação, cujo resultado será naturalmente a sua equilíbrio ao homem, como portadora das mesmas qualidades que os distinguem.¹⁰⁶

Se algumas vezes o feminismo recebeu apoio nas artes, em específico, do cinema, outras vezes fora condenado e ridicularizado, gerando disputas de opiniões, mas ainda assim movendo as mulheres a conquistarem mais espaços e direitos, embora as condições impostas ao gênero feminino ainda seguissem atrelando-o à inferioridade, a algo menor, menos inteligente e capaz, como veremos a seguir.

A fim de pensarmos os argumentos utilizados para legitimação da divisão sexual dos gêneros na esfera privada e pública, dividimos o capítulo em duas partes. A primeira, fundamenta-se a partir de reflexões sobre os movimentos políticos protagonizados pelas feministas durante a década de 1920, refletindo como essas foram responsáveis por considerações a respeito do espaço social ocupado pelo gênero feminino. Em seguida, naquele momento de efervescência política para as mulheres, atentamos para as que, apesar das diversas dificuldades, ganharam papel de destaque na cinematografia

¹⁰⁵ STADNIKY, H.P.. *História e cinema: reprodução simbólica da masculinidade hegemônica e subversões do desejo*. In: Fazendo Gênero 8., 2008, Florianópolis. Corpo, Violência e Poder. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. v. 1. p. 1-17, p. 02.

¹⁰⁶ Jornal do Recife, 09/07/1921, p. 05

pernambucana, enfrentando desconfianças, resistindo a preconceitos, participando ativamente das produções. Tomamos essas considerações a fim de pensarmos quem foram essas mulheres e como se relacionaram com o movimento fílmico da época, refletir as abordagens, compreender como os cineastas representaram esses estereótipos femininos, especificamente nas instituições do casamento e da família no geral, considerado o ambiente comum de desenvolvimento da ocupação e dos papéis assumidos pelo gênero feminino.

Em um segundo momento, focalizamos na abordagem dos estereótipos reproduzidos pelo gênero masculino, salientando que todas as categorias analisadas necessitam de uma compreensão relacional, não estando os sujeitos desassociados entre si. Refletimos sobre todas essas questões buscando uma abordagem mais detalhada sobre os personagens das películas, considerando as interfaces nas quais o cinema está inserido e como os debates se desenvolveram naquela determinada sociedade e foram representados pela movimentação cinematográfica ocorrida na época.

Parte I

1. Entre o público e o privado: reivindicações do “Bello Sexo” e o movimento feminista

De permeio a estas justas aspirações surgem outras absolutamente inconvenientes: as preocupações modernas de certas mulheres de se masculinizarem. Há enorme incongruência no programa de algumas sufragistas, que a título de adquirir o direito do voto se apegam a ambição desmedida de se transformarem em homens de calças, colete e gravata. O programa destas originais não é abrir às mulheres as portas de todas as carreiras, em torná-las aptas a todos os trabalhos de manejo de máquinas ou no cultivo da inteligência. O programa feminista maximalista é fazer a mulher masculinizada para concorrer com o homem em todas as lições [...] Ao mal feminismo se contrapõe o vitorioso e bom feminismo, que consiste em elevar a mulher ainda mais, no seio da família, da sociedade, em formar boas mães, boas esposas, tudo dentro da sua missão de maternidade e da sua sagrada posição de companheira do homem.”¹⁰⁷

As lutas das mulheres por direitos sociais e políticos equivalentes aos exercidos pelos homens, foram protagonizadas pelas feministas em vários países, principalmente

¹⁰⁷ Jornal do Recife, 20/07/1920, p.03.

da Europa, Estados Unidos e também no Brasil, onde reivindicavam uma maior participação social. Referindo-se a essas lutas, a publicação do *Jornal do Recife* no início da década de 1920 trazia, sob um primeiro olhar, uma preocupação especial: estariam as feministas esforçando-se para assemelharem-se cada vez mais aos homens. Qual seria o real objetivo em perder as características singulares, e aparentemente tão valiosas, de feminilidade, representada sob os mais diversos aspectos estéticos e comportamentais? Quais seriam os limites das reivindicações feministas para que alcançassem novas conquistas sem proporcionar a temida igualdade entre os gêneros? Diante dessas questões, também nos indagamos: como o cinema pernambucano buscou representar estereótipos de feminilidade para além do controle estético?

Por meio das fontes analisadas, percebemos que as reivindicações postas pelo movimento feminista, em ebulição na década de 1920 com grande destaque para o movimento sufragista, eram por muitas vezes toleradas e até incentivadas. Seria justo que as mulheres buscassem a efetivação de suas demandas pelo direito ao voto, participando restritamente de decisões sobre os rumos do país. Entretanto, não haveria razões para alterarem a forma como portavam-se em público, vestiam-se, ou almejassem uma transformação da ordem entre os sujeitos – principalmente no que se referia ao papel desempenhado no seio familiar.

Dessa forma, em tom de apaziguamento sobre as reivindicações feministas, pontuando estas como justas, o editor da coluna não deixa de registrar suas insatisfações a respeito da forma que algumas mulheres exerceram suas atuações militantes. Ele criticou suas escolhas enfatizando o espaço que de fato deveria ser ocupado pelo gênero feminino: o âmbito do privado, do exercício da maternidade, de rainha do lar, auxiliar do chefe da casa – o homem. As vestimentas seriam apenas um dos limites impostos, uma característica entre tantas, de resistir às contestações que o modelo feminino vigente até então vinha sofrendo, exemplo de um inconveniente social desnecessário. Estes papéis estavam assim firmados, não havendo razões para estas romperem com as barreiras do ambiente doméstico, esse que historicamente lhes foi reservado por aptidões naturais.

Muitas outras colunas desse mesmo jornal dedicaram-se a tecer observações sobre as manifestações que, há algum tempo, surgiam em várias partes do mundo, porém, a tônica sobre a ratificação dos papéis femininos na sociedade e o ambiente de circulação dessas mulheres partiam predominantemente do mesmo ponto. É nítida a preocupação em realizar um apelo às tradições históricas de constituição familiar, categorizando a

mulher como base da família, e essa, como base da nação e dos princípios morais a serem preservados:

De todas as novidades, nos últimos tempos, a mais espantosa é a campanha do desenvolvimento da ação social feminina. [...] traz como sequência lógica o abandono do remanso doméstico, para se empenhar na atividade da luta pela existência. A nossa gente, que não gosta de sair da rota batida pelos nossos avós, não olha com bons olhos estas mudanças que sempre trazem grandes deslocamentos de costumes. [...] não haverá exagero nisso? [...] não é justo que a atividade feminina se ache restrita aos trabalhos caseiros [...] (porém) as aptidões do sexo frágil nascidas de um longo hábito, ficaram mais compatíveis com a vida interior e sua organização física e nervosa mais apropriada ao aconchego da família. A pretensão da mulher ao meu ver tem um certo limite porque os deveres de mãe e educadora a chamam sem interrupção às lutas do lar. O papel que o belo sexo desempenha na família, reflète-se de um modo eloquente na civilização de um povo, é por assim dizer o baluarte em que se sustém uma sociedade inteira.¹⁰⁸

Os argumentos do Jornal para legitimar as opiniões variavam, mas centravam-se principalmente em declarar a “comprovada” inferioridade da mulher através de pesquisas antropológicas e científicas. O veículo de imprensa referia-se a aptidões físicas, motoras, fisiológicas como um todo, justificando um menosprezo pelas pretensões feministas, as quais eram tratadas com efemeridade, como “mais uma moda, pois tudo que viria da mulher seria impetuoso e arrebatador.”¹⁰⁹

Todavia, o conservadorismo de alguns não estava posto de forma uniforme e absoluta na sociedade, ocorrendo muitas vezes discordâncias em relação às posturas adotadas para lidar com a situação. Havia dissensos, por exemplo, em relação ao tratamento da mulher enquanto ser naturalmente inferior, de cérebro atrofiado e com dificuldades insuperáveis para o alcance dos direitos reivindicados. Para muitos, as mulheres deveriam atender a outras necessidades que a dinâmica das sociedades exigia, não sendo necessário fundamentar-se em posições claramente preconceituosas, pois o gênero feminino exerceria funções diferentes das dos homens, a fim de se complementarem.

As discordâncias em relação às pautas feministas estavam, portanto, baseadas nos mais distintos argumentos e expressavam posições plurais, sendo algumas de cunho mais intolerante e incisivo, outras de maior conciliação, buscando evitar que houvesse

¹⁰⁸ Jornal do Recife, 20/06/1921, p. 04.

¹⁰⁹ Jornal do Recife, 20/06/1921, p. 04.

radicalismos desproporcionais de ambos os lados. Assim, notamos que para algumas pessoas, a exemplo de jornalistas, “[...] o programa feminista era em parte realizável. A emancipação feminina deveria acontecer dentro de certos limites, mantendo-se diferenças entre homens e mulheres no que diz respeito às aparências e aos papéis sociais”.¹¹⁰

Essas colocações nos levam ao importante debate na década de 1920 que versava sobre o feminismo e as pautas que pôs à tona através de manifestações históricas por mais direitos. O compromisso de muitas mulheres com essas lutas, desde maior circulação no espaço urbano, até alterações nos direitos civis que eram impostos a essas, legalmente tuteladas por seus maridos – tal como tudo que lhes dizia respeito (emprego, bens, etc.) - entre outras, assustavam o *status quo*. Uma das maiores preocupações estava na reivindicação da igualdade no alcance à educação formal, visto que era através dele que acreditava-se ser possível um acesso mais democrático ao mercado de trabalho e aos direitos políticos e de cidadania.¹¹¹

O Estado, a Igreja, e outros setores sociais como a imprensa, predominantemente ambientes masculinos, buscavam frear de diferentes maneiras o que consideravam mais radical, embora não deixassem de conceber que as alterações sociais são frutos da própria dinâmica das sociedades e da história, principalmente em tempos onde a burguesia se consolidava e o trabalho feminino também seria uma importante fonte de lucro. Assim, para estes e também para algumas mulheres, a igualdade total de gênero nessas áreas causaria uma desestabilização social pois se as mulheres buscassem paridade em todas as áreas, suas tarefas no ambiente doméstico estariam comprometidas causando desintegração familiar e social.¹¹²

A respeito da questão profissional, seria necessário que a mulher assumisse o que o movimento feminista chamou de “dupla jornada”, exercendo o trabalho externo, sem abandonar o doméstico e todas as funções que lhes foram destinadas. Para isso, muitas vezes as declarações se deram de forma contundente impondo às mulheres suas obrigações sem alternativas, porém, outras tantas, a rotina do lar e as funções de mãe e esposa foram romantizadas, devendo as mulheres não se esquivarem daquilo que nasceram para exercer, que receberam como dom divino.

¹¹⁰ CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Identidades de Gênero, Amor e Casamento em Teresina (1920-1960)*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, p. 30.

¹¹¹ SOIHET, Rachel. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006.

¹¹² CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Op. Cit.*

É muito importante esclarecermos de que estamos falando de uma maior inserção no espaço público e no mundo do trabalho das mulheres burguesas. Isso porque as mulheres pobres, muitas vezes herdeiras de um passado escravocrata, há muito trabalhavam e eram responsáveis por parte, se não todo, sustento de suas famílias, sem abandonar aquilo que lhes era responsabilidade no ambiente doméstico.

Do trabalho das mulheres, na família e na gestão do mundo da casa, dependeria a criação de condições para o exercício da cidadania masculina. A estabilidade social conforme era percebida dependia do enquadramento das mulheres aos papéis tradicionais femininos. Em uma sociedade que se tornava moderna e ao mesmo tempo se mantinha tradicional, acreditava-se que a ordem só seria possível, se as mulheres se tornassem mães, esposas e donas de casa.¹¹³

Elizângela Cardoso, fazendo uso de algumas pesquisas teóricas de gênero como Michelle Perrot, Rachel Soihet, Gisela Bock e Georges Duby, frisa que não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos e na Europa, ocorreu de tanto feministas quanto antifeministas defenderem a mulher enquanto ser naturalmente mãe. Partindo dessa perspectiva em relação a maternidade, o interesse era transformar essa questão natural em uma função social, tal como ampliar a inserção feminina na esfera pública. Logo, a argumentação das mulheres enquanto seres naturalmente maternais foi utilizada com objetivo de legitimar e ampliar direitos, além de instituir e firmar a divisão sexual do trabalho.¹¹⁴ Essa questão também não foi unânime dentro do movimento feminista, portanto, a utilização do termo “feminismos” se torna muito mais apropriado, pela pluralidade de posições que reúne, visto que se algumas feministas chamadas de “maternalistas” adotaram tais posturas, enquanto outras almejavam romper com a naturalização de funções que teriam sido construídas historicamente e sustentadas pela cultura patriarcal com objetivo de exploração do corpo feminino.

O discurso assumido por parte do movimento feminista em relação à mulher como ser maternal recebeu críticas, as quais de maneira geral centravam-se no fato de que essas opiniões serviam para “engrossar o coro” dos setores mais conservadores da sociedade. Entretanto, as feministas maternalistas defendiam suas posições no sentido de que não seria possível conquistar mais direitos se propusessem um rompimento absoluto com o pensamento majoritário da época. Era preciso pensar em termos táticos, assumir algumas

¹¹³ Ibidem. p. 15.

¹¹⁴ Ibidem.

questões com o intuito de ampliar os direitos das mulheres no mercado de trabalho e em todo convívio em sociedade. Logo, estas deveriam receber mais direitos do que os que tinham até então, justamente por possuírem mais obrigações. Essa forma, entre tantas, de lidar com as relações de opressão e dominação masculina, não estava necessariamente deslocada de um planejamento, pois segundo Soihet:

a incorporação da dominação não exclui a presença de validações e manipulações, por parte dos dominados. O que significa que a aceitação, pela maioria das mulheres, de determinados cânones não significa, apenas, vergarem-se a uma submissão alienante, mas, igualmente, construir um recurso que lhes permitam deslocar ou subverter a relação de dominação. Compreende, dessa forma, uma tática que mobiliza para seus próprios fins uma representação imposta - aceita, mas desviada contra a ordem que a produziu. Assim, definir os poderes femininos permitidos por uma situação de sujeição e de inferioridade significa entendê-los como uma reapropriação e um desvio dos instrumentos simbólicos que instituem a dominação masculina, contra o seu próprio dominador.¹¹⁵

Um dos exemplos marcantes apontados por essa mesma historiadora é o de Bertha Lutz, líder do feminismo organizado no Brasil, quando participava de Congresso Internacional pelo Sufrágio e sugeriu que as expressões “igualdade dos sexos” e “direitos da mulher” fossem substituídas por “equivalência entre os sexos” e “novas responsabilidades da mulher”, acrescentando ainda que “a participação da mulher não implicava competição, e sim, em colaboração”.¹¹⁶ Dessa forma, Bertha Lutz percebia que a utilização de expressões menos radicais poderia favorecer o diálogo com aqueles que consideravam fundamentais a ampliação dos direitos e inserção social das mulheres, mas não concordavam com a igualdade irrestrita entre os gêneros.¹¹⁷

Desse modo, percebemos que a década de 1920 esteve atravessada por questões políticas referente à luta das mulheres. Com essas considerações, cabe a nós pensarmos a influência desse momento para o cinema, refletindo a importância e a participação das mulheres nesse, além de observar como, apesar de tantos debates, o cinema

¹¹⁵ SOIHET, R.. *Violência simbólica. Saberes Masculinos e representações femininas*. Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 5 n.1, p. 7-29, 1997, p. 12.

¹¹⁶ Rachel Soihet *apud* CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Op. Cit.* p. 29.

¹¹⁷ Esta adesão de muitas mulheres aos discursos proferidos principalmente por homens, é questionada, por exemplo, por Roger Chartier, que busca compreender quais as diferenças entre a dominação masculina e a dominação simbólica, “que supõe a adesão dos próprios dominados às categorias e recortes que fundam sua sujeição.” CHARTIER, Roger. “*Diferenças entre os sexos e dominação simbólica*” (nota crítica). Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 4, p. 37-47, 1995, p. 40.

pernambucano insistiu na alcunha de representar mulheres em ambientes e comportamentos bem definidos e tradicionais, ainda que houvesse dissonâncias.

2. Ocupando espaços, resistindo a preconceitos: mulheres e a arte de fazer cinema

O Globo, em matéria de 19/09/2016, trouxe à tona o debate realizado pelo documentário “*Women who run Hollywood*”¹¹⁸ dirigido pelas irmãs francesas Clara e Julia Kuperberg em 2016.¹¹⁹ A obra se propõe a analisar como e por que as mulheres foram perdendo espaço na indústria cinematográfica e, citando algumas das que se empenharam em produzir cinema em Hollywood até meados de 1925, argumenta de forma surpreendente: até os anos de 1920 metade dos filmes hollywoodianos foram dirigidos por mulheres. Essa questão parece de mais fácil compreensão quando lidamos com o fato de que o cinema em seus primórdios não era levado a sério por parte da população. Antes de ser visto como atividade promissora e lucrativa, os homens até então não ambicionavam profissões ligadas ao cinema, optando por dedicar-se a atividades profissionais mais tradicionais e com retorno financeiro mais sólido.

Numa época em que o preconceito de gênero era grande, a falta de competição masculina permitiu, então, que as mulheres tivessem seu espaço nos filmes. O mesmo ocorreu com os imigrantes judeus que chegavam da Europa e, também por preconceito, não eram bem acolhidos em ocupações ditas “sérias”. Assim, Hollywood, naquelas primeiras décadas, foi um negócio de mulheres e judeus.¹²⁰

No final dos anos 1920, houve uma mudança nesse sentido com a propagação do cinema sonoro e com a crise econômica que se abateu sobre o país. Assim, o que antes era visto com certo desprezo passou a ser considerado uma atividade rentável interessante para movimentar a economia e garantir empregos. Dessa forma, houve a perda de espaço por parte do gênero feminino dentro da indústria de cinema que fora se afunilando dentro dos papéis cênicos e se afastando cada vez mais da técnica de produção. Outras lutas

¹¹⁸ *Mulheres que dirigem Hollywood*. Tradução própria.

¹¹⁹ MIRANDA, A. “Até 1925, mulheres assinavam metade dos filmes americanos; hoje, são apenas 8% de blockbusters”. *O Globo*, Cultura, 19 set. 2016. Disponível em:

<<http://oglobo.globo.com/cultura/flmes/ate-1925-mulheres-assinavam-metade-dos-flmes-americanos-hoje-sao- apenas-8-de-blockbusters-20135258>>. Acesso em: 08/11/2016.

¹²⁰ *Ibidem*.

foram sendo travadas nesse sentido, como a falta de espaço para mulheres em funções como a de direção e principalmente a desigualdade salarial, algo que quase um século depois ainda se apresenta como uma discussão acalorada e indispensável.¹²¹

É surpreendente pensarmos que ao menos 50% dos filmes produzidos em Hollywood até a década de 1920 tenham sido produzidos e/ou dirigidos por mulheres, porque partimos do ponto de que houve recuo no respectivo espaço profissional ocupado por estas. As razões para tal estão elencadas, mas é importante salientarmos que embora esse número seja impressionante visto as correlações de gênero que havia para o momento, fica claro que a presença masculina no meio cinematográfico não era inexistente, pelo contrário, tinha força o bastante para assegurar um espaço que, longe de ser inusitado, posteriormente foi responsável para que não houvesse uma mudança abrupta na arte de produzir filmes nos Estados Unidos.

A ampliação do espaço masculino em termos de produção na indústria de cinema em Hollywood veio acarretada por uma drástica diminuição da atuação de mulheres nessa área, e isso não ocorre, a nosso ver, porque não haveria espaço para todos, mas por motivos de opressão de gênero. As mulheres passaram a ocupar majoritariamente outros espaços dentro dos filmes, principalmente de atrizes (embora nunca tenha havido o completo desaparecimento de mulheres na função de diretoras), e com isso, há a existência de uma unidade de comando de responsabilidade do diretor e um espaço de perpetuação de estereótipos femininos de moda e comportamento também através das atrizes.

¹²¹ Em 2016, a atriz americana Robin Wright, protagonista feminina da série *House of Cards*, declarou em entrevista que precisou exigir que seu salário fosse igual ao do protagonista masculino da série Kevin Spacey. Sua exigência, segundo a mesma, foi atendida pela produção. *El País, Séries*, 20 de maio de 2016. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/18/cultura/1463585891_280658.html>. Acesso em: 31/01/2017.

2.1. Alмеры, uma estrela



Imagem 7 - Alмеры Steves, Gerson Pinheiro e Ary Severo.
(Acervo Jota Soares – FUNDAJ).

Pensar de alguma forma a produção fílmica americana situando a atuação das mulheres é um ponto importantíssimo em relação ao cinema pernambucano durante a década de 1920, visto a influência advinda dos Estados Unidos. Embora Alмеры Steves, importante atriz da época, na imagem acima tenha posado com uma câmera filmadora, em Recife não encontramos registros de filmes dirigidos por mulheres. De todas as obras que obtivemos acesso seja por meio do filme em si, de fotografias e/ou outros registros, percebemos que, ao menos em Pernambuco, diferente do observado pelas diretoras francesas em Hollywood, as mulheres majoritariamente desempenharam funções de atrizes.

Alмеры Steves se apresenta como elemento fundamental para a compreensão do debate de gênero que envolve esses filmes e esses jovens atores e produtores. Sendo reconhecida como a principal figura feminina do cinema pernambucano do período estreou quatro filmes: *Retribuição*; *Aitaré da Praia*; *Dança, Amor e Ventura*; e o *Destino das Rosas*, Alмеры Steves, nome artístico de Maria Esteves Torreão, nasceu em outubro

de 1904 e morreu em 1982. Pernambucana, tendo sido criada no Rio Grande Norte e retornado para o Recife para estudar, foi a primeira funcionária pública federal lotada na delegacia fiscal da fazenda federal.¹²² Consagrou-se como atriz e uma das pioneiras da produção pernambucana naquele momento, embora nunca tenha dirigido ou escrito qualquer um dos filmes. Firmou-se ainda como uma espécie de musa do período, estereótipo reproduzido pela imprensa da época e também pela literatura especializada no tema.



Frame 28 – Almetry Steves no papel de Córa. *Aitaré da Praia* (1925).

“Almetry Steves como artista é uma predestinada. Nunca teve a sua “chance”, nunca conseguiu uma popularidade merecida, porque também nunca souberam tirar sequer uma fotografia em condições para publicidade.”¹²³ Os elogios ao papel da atriz eram recorrentes nas publicações dedicadas ao cinema. Apesar disso, ser atriz nessa época não aparentava reunir elementos que consagravam os estereótipos femininos incentivados pelas famílias e pela sociedade patriarcal. No documentário “*Almetry, A Estrela*”, do diretor Fernando Spencer, a atriz relata em entrevista de 1974 as dificuldades e resistências que encontrou para dedicar-se ao mundo do cinema. “Ary Severo então me convidou, mas naquela época era uma coisa extraordinária [...] a família não consentia

¹²² Informações extraídas do documentário ALMERY, uma estrela. Direção: Fernando Spencer. Gênero: Documentário: 2007. Duração: 8 min/colorido Mini-DV Recife-PE - Brasil. <http://portacurtas.org.br/filme/?name=almery_a_estrela> Acesso em: 31/01/2017.

¹²³ Cinearte, 12/10/1927, p. 04.

[...] mas finalmente eu consegui fazer eles aceitarem, e comecei então a trabalhar em 1923. Ainda mal nos conhecíamos.”¹²⁴

A histórias de vida e de amor de Almerly e Ary Severo cruzam-se constantemente com a história do cinema pernambucano. Foi no mesmo ano em que se conheceram, 1923, nas filmagens de *Retribuição*¹²⁵, que passaram a namorar. O encontro de Almerly com o restante dos cineastas se deu, segundo Severo, depois dele mesmo apontar a Gentil Roiz que havia encontrado a moça ideal para protagonizar os filmes que planejavam. Embora a beleza e a desenvoltura de Almerly fossem imensas, não tinham certeza se sua família aceitaria a novidade devido aos preconceitos da época.

Esses prejulgamentos com a atividade de fazer cinema embora sustentados de forma muito mais enfática ao gênero feminino, também foram sentidos, em menor grau, pelos homens. Ary Severo, em outro documentário de Spencer “*Almerly e Ary, o Ciclo do Recife e da Vida*” (1979-1981)¹²⁶, apontou que seus pais não aprovavam a empreitada do filho em fazer cinema, pois tinham como desejo que o mesmo seguisse por vias mais tradicionais no quesito profissional. Podemos perceber que a forma como essas desconfianças e também reprovações estavam concentradas para os homens em relação à seriedade da profissão, como meio de ganhar a vida e sustentar a casa e a família. Para as mulheres, entretanto, tais ressalvas se empenhavam em uma preocupação moral com as mesmas, para que não ficassem mal faladas, um receio que a carreira de atuação nas telas e palcos pudesse acarretar uma desmoralização ligada ao quesito sexual das moças.

¹²⁴ ALMERY, uma estrela. Direção: Fernando Spencer. Gênero: Documentário: 2007. Duração: 8 min/colorido Mini-DV Recife-PE - Brasil.

¹²⁵ RETRIBUIÇÃO. Direção: Gentil Roiz. Longa-metragem/silencioso/ficção: Aurora Filme, 1924. 35mm, BP, 30 min, 330m, 16q. Recife-PE – Brasil. < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em: 31/01/2017.

¹²⁶ALMERY E ARY Ciclo do Recife e da vida. Direção: Fernando Spencer.. Curta-metragem/Sonoro/Documentário: 1979-1981. 35mm, COR, 9min, 247m, 24q. Recife – PE – Brasil. < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em: 31/01/2017.



Imagem 8 - Ary Severo, Violeta, Almyr Steves e Dustan Maciel.
(Cinearte, 15/01/1930).

Essa questão pode ser bem visualizada também através dos registros de Jota Soares. O mesmo ao dedicar a Almyr uma de suas crônicas escritas no *Diário de Pernambuco*, “Tributo a uma querida estrela”, já na década de 1960, enfatiza que no século XIX e ainda nos primórdios do século XX “as atrizes eram assim uma espécie de espantinho para as famílias, eram abominadas e somente admitidas em seus palcos, embora aplaudidas, mas sempre a distância”.¹²⁷

Ao citar alguns nomes de atrizes consagradas por suas atuações no teatro e no cinema, principalmente norte-americano e italiano, Soares tece opiniões ao que coloca como uma espécie de contradição entre os discursos relativos ao gênero feminino pois

¹²⁷ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 2006. Crônica: Tributo a uma querida estrela. Data: 02/02/1964, p. 92.

embora houvesse “uma espécie de fã-clube para cada mulher bonita que surgisse dos bastidores”¹²⁸, essas atrizes muitas vezes eram repudiadas face as cenas que realizavam, sendo algumas de cunho mais “erótico”. Essas condenações, sustentadas inclusive por outras mulheres, apresentavam-se de forma dúbia. Embora fossem prestigiadas com aplausos e flores, não eram poupadas de comentários maldosos sobre suas reputações fora do ambiente artístico.

[...] eram comentadas pelas damas da sociedade, mas, aqui e ali, repudiadas, face às cenas que realizavam, algumas picantes, mas em prol do desenvolvimento do mundo. Eram atrizes e, assim, mulheres condenadas pelas religiões, pelas beatas, pela hipocrisia de quantos se acobertavam por baixo de condições possivelmente inaceitáveis. Puro provincianismo. Hoje, não faltam flores nas sepulturas de velhas estrelas brasileiras que morreram cobertas de glórias e cabelos brancos. Mas vitoriosas: fizeram dobrar os joelhos das suas admiradoras, que lhes jogavam flores nos teatros e as apedrejavam nos corredores dos lares.¹²⁹

Citando atrizes estrangeiras (Pina Minichelli, Theda Bara, Francesca Bertini e etc.), Jota Soares relembra esses casos ao escrever sobre a atriz pernambucana Almery Steves, provavelmente porque observara que a mesma, assim como outras atrizes do período, também vivenciou situações semelhantes quando protagonizou filmes em Recife. Ocorre que embora haja uma distância temporal de quarenta anos entre o lançamento dos filmes em Recife e a escrita das crônicas em meados de 1960, buscando o autor apontar os paradoxos discursivos e comportamentais vistos durante a década de 1920, Jota Soares também reuniu suas próprias contradições narrativas sobre essas mulheres, pois apesar de adotar uma espécie de reprovação à maneira como a sociedade, segundo seus próprios relatos, julgava essas atrizes, o cronista por vezes relembra estas reforçando estereótipos que ele mesmo criticara, e veremos mais adiante.

Abordamos tal questão ao observar que Soares, no esforço em recordar de detalhes das gravações, dos atores, das histórias envolvidas nesse processo, constantemente buscou tecer comentários sobre os temas dos filmes e também sobre as relações e comportamentos que esses atores e atrizes estabeleceram e adotaram fora do mundo cinematográfico, na vida comum, designando sempre o cinema enquanto gancho para tal.

¹²⁸ Ibidem

¹²⁹ Ibidem

Ao lembrar, por exemplo, da generalização do beijo no cinema, aponta que esse era como um

prêmio aos saltitantes corações das mocinhas, que só compreendem o desfecho de uma história de amor com um contato de lábios que dê por lacrados dois corações ansiosos. O cinema pernambucano dentro de sua singeleza, sem descer a malícia, sem escorregar para os escândalos, mas também sem adormecer no puritanismo [...], também realizava seus epílogos aureolados de beijos, seguindo o ritmo de outras terras. E as plateias deixavam os cinemas satisfeitas, felizes.¹³⁰

Ary Severo e Almerly Steves deram o primeiro beijo do cinema pernambucano nas cenas finais de *Aitaré da Praia*, quando fizeram o par romântico protagonista da trama. Já casados na vida real, a cena marcou época e impulsionou que outras cenas no mesmo estilo pudessem ganhar espaço nas telas. Relembrando algumas dessas, Jota Soares cita os beijos que trocou com Olíria Salgado em *A Filha do Advogado* (1926), quando seu personagem Helvécio estabelece noivado com Antonieta Bergamini, personagem de Olíria. Em *Dança, Amor e Ventura* (1927), a atração estava novamente em Almerly Steves e Ary Severo, que casados na vida real concluíam o filme com o que Soares classificou de “ardente beijo”.¹³¹

Também envolvidos fora dos estúdios de gravação e contracenando juntos, ainda são lembrados Mazyl Jurema e Cláudio Celso que, já em 1931, também chamaram atenção e despertaram comentários pelas cenas protagonizadas. Cenas de beijos não nos parece ter sido, ao menos inicialmente, algo recorrente nos filmes pernambucanos embora Jota Soares tenha classificado como um momento muito aguardado pela plateia. Embora supostamente estas não fugissem da normalidade, o escritor apresenta certa preocupação com a reputação das mulheres que as protagonizaram, enfatizando as reputações dessas na vida pessoal:

Este meu comentário de hoje é dedicado às minhas distintas e muito queridas colegas e amigas Almerly Steves, Mazyl Jurema e Olíria Salgado, citadas dentro do respeito, não só como pioneiras, mas também na qualidade de excelentes mães de famílias, vindas de um passado sem máculas.¹³²

¹³⁰ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 2006. Crônica: Os filmes pernambucanos também tinham seus beijos. Data: 28/04/63, p. 44.

¹³¹ *Ibidem*

¹³² *Ibidem*

Quando Almyr Steves protagonizou uma jovem cigana em *Dança, Amor e Ventura* de 1927, a fase inicial de sua personagem foi vivida por sua irmã mais nova, Geraldina Steves, pela clara semelhança de aparência entre as duas e excelente desenvoltura da mesma, o que teria aumentado ainda mais a qualidade técnica e de elenco do filme. Ao lembrar do caso, Jota Soares faz questão de apontar que em 1963, Geraldina, que outrora foi uma atriz infantil, seria uma exemplar mãe de família, casada com um famoso advogado da cidade.¹³³

Dessa forma, percebemos que a sustentação dos discursos no começo do século XX, justificados por um contexto social de disputas entre a sustentação de um posicionamento patriarcal e o anseio difundido por uma modernização no país e das próprias estruturas sociais, foi de certa forma reproduzido décadas depois, salvaguardando as especificações de outro momento histórico. Ainda que considerasse “puro provincianismo” as opiniões adotadas no passado a respeito das atrizes, Jota Soares não se distanciou delas ao registrar enfaticamente a atual condição dessas mulheres que, embora tenham participado ativamente da produção de cinema no passado, o fizeram com o maior respeito, construindo trajetórias imaculadas. Seria, portanto, apropriado elucidar que apesar de atrizes foram e continuaram sendo honradas mães de família.



Frame 29 – Fotografia de Guiomar Teixeira no papel de Heloísa. *A Filha do Advogado* (1926).

¹³³ Ibidem. Crônica: Para o álbum dos colecionadores. Data: 16/06/1963, p. 53.

Almery, embora tenha exercido papel de destaque nesse período protagonizando quatro filmes ao longo da década de 1920, não estrelou *A Filha do Advogado* (1926). A película foi protagonizada por Guiomar Teixeira que embora tenha sido bastante elogiada por sua atuação, não se consolidou em outros relevantes papéis na época.

A atriz que deu vida a personagem Glória em *Aitaré da Praia*, Rilda Fernandes, assim como Almery Steves, também obteve muito sucesso nas telas de cinema, tendo atuado também em *Jurando Vingar*. As histórias de Rilda e Almery, que protagonizaram diversas cenas juntas em *Aitaré* como Glória e Córa rivalizando pelo amor do pescador, cruzam-se também fora do mundo do cinema. Rilda, nome artístico de Áurea de Oliveira Fernandes, foi trazida a Aurora Filme por Almery. As duas acabaram por se casar com outros cineastas do período (Rilda casou-se com Gentil Roiz, e Almery Steves com Ary Severo), entretanto, a primeira mudou-se para o Rio de Janeiro com a família e nunca mais retornou ao Recife.

3. Os filmes pernambucanos e as representações do casamento e da família

Essas mulheres ocuparam posição de destaque nas telas e fama entre os apreciadores da sétima arte, recebendo comentários sobre suas habilidades profissionais e também sobre a vida pessoal, como é o caso da Revista *Cinearte*:

Temos muita admiração pelo Ary (Severo), que vem lutando pelo Cinema em Pernambuco com perseverança e sacrifícios sem conta, temos uma admiração extraordinária pela artista Almery Steves, que ele priva do conforto do lar, fazendo-a cair no torvelinho sobre-humano da nossa filmagem.¹³⁴

Embora fosse constantemente elogiada em seu desempenho profissional, para a *Cinearte*, Almery Steves só seguia na atividade cinematográfica por pressões impostas por seu marido, Ary Severo, que fazia com que ela trabalhasse ao invés de ficar em casa, desfrutando dos prazeres que o ambiente doméstico supostamente oferecia para as mulheres. O casamento dos dois era assim alvo de comentários, relacionando constantemente o ofício de Almery aos desejos do marido.

¹³⁴ *Cinearte*, 20/02/1928, p. 06.

Ao que podemos ver, na ficção ou na vida real, o matrimônio e a família, movimentaram debates, opiniões, questionamentos, circulando em variados âmbitos e artes não ficaram alheias a isso. O *Diário de Pernambuco* anunciava em 1921, por exemplo, o espetáculo “*O Outro Sexo*”, que preocupado em tecer críticas aos perigos trazidos pelo feminismo, atrelava a esse o fatídico fim da instituição familiar por influenciar mulheres a romperem com seus papéis de mães e donas de casa. Sobre a peça, encenada no Teatro do Parque, o jornal traz a seguinte sinopse:

Uma senhora casada se faz advogada e dá uma profissão masculina a cada uma de suas filhas, destinando ao marido o encargo da cozinha e das arrumações. Resultado: faltando o carinho da esposa, o marido se apaixona pela criada e entrega-se a verdadeira vida de libertino, no que é acompanhado pelo genro, com o seu apoio, uma vez que a mesma era a causa predominante. E a advogada arrasta o genro ao tribunal de justiça, para um divórcio escandaloso, com a sua estreia ruidosa no foro. O resultado, porém, é negativo. Os debates do tribunal acordam na desquitante o amor pelo marido e, embora as instigações contrárias da advogada, a filha desta se atira aos braços do marido numa pública manifestação de arrependimento, com os aplausos de toda a assistência e dos juízes. E a própria advogada, em desespero de causa, renuncia às suas ideias de feminismo e promete ao marido ocupar no lar a vaga que houvera aberto.¹³⁵

Dessa forma, em primeiro lugar, há a elucidação de que há uma divisão objetiva do que seriam profissões masculinas e femininas. Em seguida, o apontamento de que com as mulheres passando a exercer atividades fora de casa, há uma necessária inversão dos papéis, passando os homens a ocuparem-se das tarefas domésticas, pois essas precisariam ser assumidas por alguém. Essa nova estruturação de afazeres, supostamente reivindicada pelas feministas, trariam uma destruição do ideal de família consolidada e tradicional, com os homens envolvendo-se em traições, pois agora suas esposas não teriam mais tempo nem atenção a lhes concederem. Logo, o feminismo representaria de fato um perigo aos casamentos, pois o gênero masculino não foi feito para a rotina do lar, tampouco conseguiria manter seus ímpetos sexuais. De todo modo, arrependida, a personagem mãe abre mão de seus ideais e reassume o papel do passado pois havia ficado comprovado de que o rompimento com a velha ordem só lhe trouxera sofrimento. Ao buscar novos caminhos, a mulher que cedia ao feminismo, permitindo que o verdadeiro inimigo da destruição dos lares a influenciasse nas escolhas, sofria danos irreparáveis e irreversíveis.

¹³⁵ *Diário de Pernambuco*, 02/06/1921, p. 03.

É importante salientarmos que essas representações obviamente não estão alheias aos interesses de quem as produz. As críticas ao feminismo, realizadas de forma velada ou não, atravessavam diversas situações, como uma escolha política alinhada a um grande temor que as mulheres rompessem com as estruturas tradicionais, desse modo, ocupar espaços dos mais diversos ratificando posições conservadoras se fazia pertinente e necessário.

Percebemos que naquela época o casamento era uma instituição valiosa, e mesmo que movimentações políticas passassem a contestar o desempenho dos papéis de gênero na sociedade, a preservação deste deveria vir em primeiro lugar. Isso se daria com a manutenção de hierarquias: homens como chefes e mentores, mulheres obedientes e seguidoras das regras e opiniões impostas em quesitos comportamentais, estéticos, entre outros.

O cinema pernambucano, a despeito dos filmes analisados, não buscou abordar de forma direta os protestos feministas e as discussões a esse respeito, entretanto, também não se esquivou de referir-se às mudanças que vinham ocorrendo na sociedade brasileira. Essa ausência de uma discussão mais enfática também parece nos dizer algo, possivelmente um desinteresse sobre a temática por motivos comerciais e/ou pessoais dos próprios produtores ou variados outros motivos. Contudo, os ideais e as formas como estes cineastas percebiam a sociedade e o papel das mulheres estiveram presentes todo o tempo e circularam nas obras de forma significativa. É interessante percebermos os elementos visuais utilizados para tratar de algumas questões relativas ao gênero feminino.

Em uma análise mais atenta às películas e as suas personagens, percebemos que apenas Antonieta Bergamini, noiva de Helvécio Aragão em *A Filha do Advogado* (1926), é apresentada com vestimentas “masculinizadas”. Conforme apontamos no capítulo anterior, isso poderia ser lido como sinônimo de mulher moderna. Uma forma de vestir-se que aparentemente, de acordo com o percebido nas fontes impressas, não fora completamente incomum, visto os incômodos gerados e as críticas que recebeu por parte de alguns setores. É também Antonieta, nos dois filmes analisados, a única personagem que tem uma profissão declarada, sendo bacharel em Direito e assistente de promotor. Todas as outras que têm posição de destaque nas tramas ocupam espaços domésticos. Córa e sua avó Guilhermina, além de Glória, a moça rica da cidade, em *Aitaré da Praia*, assim como Heloísa e Lucinda Corrêa, mãe da mocinha, em *A Filha do Advogado*: todas são sustentadas e tuteladas por homens e não possuem satisfatória inserção no espaço público.

No caso de Córa e a avó, há alguma menção de que o sustento da família se dava por bens administrados pelo irmão da protagonista que aparece apenas em uma das cenas. Já Glória vive aparentemente dos rendimentos do pai, contudo, não há definições claras no enredo a esse respeito. No caso de Heloísa e Lucinda Corrêa, a fonte financeira é o advogado Paulo Aragão que, além de sustentá-las, faz questão de participar ativamente das decisões cotidianas das duas, embora as mantenham distantes da sua vida social em Recife. Há ainda no enredo de *A Filha do Advogado* a presença em uma das cenas da mãe de Antonieta, porém, a mesma não recebe qualquer destaque, sendo apenas mencionada em relação a seu marido enquanto “casal Bergamini”. Vale salientar que a quantidade de personagens femininas nas duas obras é muito inferior ao número de homens, embora esses tenham desenvolvido enredos com mulheres exercendo papéis importantes e decisivos.

Tanto *Aitaré da Praia* quanto *A Filha do Advogado* levaram para as telas, cada qual a sua maneira, intensificando o debate público nesse sentido, histórias de amor, relacionamentos e constituição familiar. Se por ora o padrão conjugal vinha sendo alvo de discussões, seja por críticas ao modelo patriarcal vigente de submissão irrestrita da mulher, seja em sua defesa como base moral do país, os dois filmes buscaram representar a instituição do casamento também de duas formas distintas: de um lado, como um grande acordo entre famílias onde os interesses financeiros vinham à tona, de outro, como amor romântico fruto de interesse afetivo real entre duas partes.

A família tradicional, respeitada socialmente através do comportamento feminino dentro de casa e das atitudes dos homens em público, assumia grande relevância sendo seu estabelecimento ponto auge da vida, principalmente das mulheres, onde havia a transferência da tutela dos pais para os maridos. Seria, portanto, um bom negócio para a família da moça que essa conseguisse um bom casamento no “mercado sentimental”¹³⁶, provocando uma desobrigação familiar em relação a mulher, que passava a ser de responsabilidade do homem com a qual se casasse. Para os homens, o casamento com uma mulher honesta e de família honrada também seria relevante para sua posição social, não ignorando também possíveis interesses financeiros no acordo. Essas atribuições estavam somadas a uma série de outras qualidades, como bem enfatizou o *Diário de Pernambuco* em publicação de 1925:

¹³⁶ CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Op. Cit.* p. 101.

A mulher honesta, por isto mesmo que virtuosa, é econômica. Não há o que admirar porque a economia é uma virtude. Entretanto, não é idêntico dizer que toda essa é econômica. Há exceção à regra. Contudo, é de sua índole só querer o indispensável. [...] não quer enfeites demais. Não quer acessórios demais. Seja da alta sociedade, seja da burguesia. Tem em si o mais agudo sentimento da discrição [...]. Dizer que a mulher honesta é econômica implica a afirmação de que a desonesta é perdulária. E assim é. Aquela conta tudo que precisa gastar: esta gasta quanto pode contar. Uma estabiliza recursos acumulados: a outra canaliza recursos estabilizados.¹³⁷

A reportagem deixa muito claro de qual mulher está se falando: da alta sociedade e da burguesia. Certamente não faria sentido em se referir às mulheres trabalhadoras, que juntamente com seus companheiros sustentavam a casa, ou ainda as tantas responsáveis por prover sozinhas seus lares. Refere-se, então, àquelas que não precisariam trabalhar e possuiriam a habilidade de zelar pelo dinheiro do marido, evitando gastos desnecessários com supérfluos, roupas extravagantes e enfeites.

A mulher honesta se constituiria não apenas por sua moral ilibada, mas também por sua economia e discrição. Esse argumento favorável a realizar um elo entre a formação de um ideal de honestidade feminina e economia aparenta ser uma estratégia inteligente em unir o útil (acúmulo de bens e valores), ao agradável (discrição e recato). Lavar manchas de passados escusos, ascendências indesejadas, atitudes impensadas e duvidosas, não foi algo incomum, logo, o dinheiro, além de todo o conforto, luxo, status e poder que proporcionava, contribuiria para manter a honra da família dentro dos conformes da moral. Ser honesta era elemento necessário para a constituição da figura idealizada e desejada pelos homens para a constituição de um bom casamento. Sobre este tema, retomaremos no próximo capítulo com mais profundidade.

A imagem do homem enquanto bem a ser conquistado passa a prevalecer nos dois filmes por meio das disputas amorosas existentes. Segundo Elizângela Cardoso, era comum que as moças sonhassem com o casamento mais do que com um ensino de terceiro grau ou profissão, pois embora houvesse certo incentivo a outros projetos, a realização pessoal se daria através da contração do matrimônio. Outras, ainda que investissem em uma carreira, não abriam mão de terem um marido e de ser mãe, pois o “casamento, a maternidade e o lar eram representados enquanto ideais”¹³⁸.

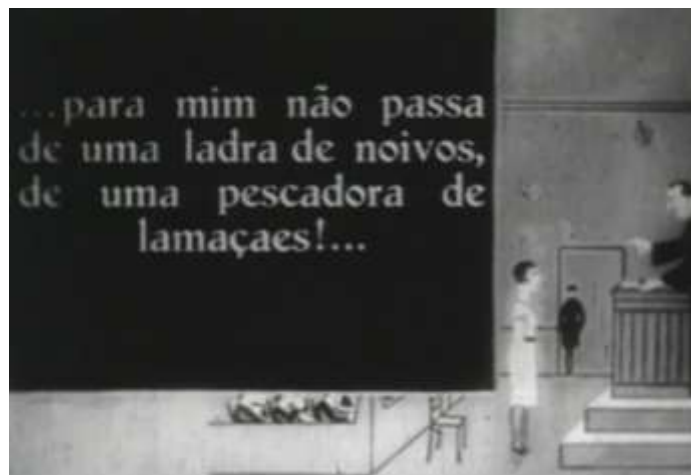
¹³⁷ Diário de Pernambuco, 01/11/1925, p. 06.

¹³⁸ CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Op. Cit*, p. 13.

Esse seria o caso de Antonieta Bergamini em *A Filha do Advogado*, para a qual a importância do casamento não foi desprezada. Embora essa seja apresentada como o estereótipo de mulher moderna, ocupando um espaço profissional predominantemente masculino e desapegada de questões de feminilidade impostas às vestimentas, auxilia o promotor no caso de Heloísa Correia, valendo-se de argumentos distantes das peças jurídicas. A acusação proferida pela mesma no julgamento parte de um ponto de defesa de seu projeto de vida, seu noivado e o futuro enlace com Helvécio, que havia sido interrompido depois de supostamente Heloísa atraí-lo a sua casa, numa clara tentativa de seduzi-lo e roubá-lo de sua noiva. Com a frustração da morte de Helvécio, Antonieta, envolvida naquele contexto de disputa, tem sua argumentação conduzida por motivações estritamente passionais. No tribunal, sua posição diante da ré é firmada da seguinte forma:



Frame 30 - Letreiro fílmico. Antonieta pede a condenação de Heloísa. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 31 - Letreiro com frase de Antonieta Bergamini, durante o julgamento de Heloísa Corrêa. *A Filha do Advogado* (1926).

Embora Helvécio estivesse distante da representação do que era considerado “homem de bem”, sempre envolvido em confusões, bebedeiras, assíduo frequentador de cabarés, o casal Bergamini optava por ignorar essas questões pois via no mesmo, seguindo o letreiro fílmico, “*um bom partido monetário*” para sua filha. Nesse caso, notamos que o interesse não se dava apenas pela família da moça, mas também pela própria Antonieta. É importante salientarmos que essa é a única personagem de todo o filme que finda sem um final feliz, na realidade, não havendo qualquer menção sobre o que aconteceu com a mesma depois do tribunal.

Não eram incomuns os casos na sociedade pernambucana de casamentos arranjados ainda que a contragosto dos noivos. Essas situações foram expressas em alguns momentos, por meio de opiniões ou conto de casos reais ou ficcionais:

- Ainda anteontem encontrei uma pequena bonita. Trocamos olhares, consegui falar-lhe e, ontem mesmo, fomos ao sacco de S. Francisco...
- Sozinhos?
- Sim. Beije-a muito; passeamos de bote, e de regresso, o diabinho confessou que era noiva, mas de um homem a quem não amava e com o qual ia casar-se somente para satisfazer ao desejo da família. Depois, caiu num pranto.
- Coitadinha...!¹³⁹

Se fora habitual durante os anos 1920 que as famílias ainda elaborassem acordos matrimoniais obrigando as mulheres a aceitar os maridos impostos, muitas delas vindas de famílias mais abastadas passaram a exercer novas práticas sociais com mais inserção no espaço público e circulação em ambientes outrora impensados, e com isso promover algumas alterações, ainda que lentas, nas relações afetivas e matrimoniais vivenciadas. A modernidade e seus aparatos muito contribuíram neste sentido, tanto nas questões comportamentais quanto nos novos ambientes frequentados, vindo a disputar espaço com elementos e valores mais tradicionais. As ruas movimentadas, os cafés, os bailes, os chás-dançantes, faziam parte dessa ambientação urbana onde as mulheres estavam cada vez mais presentes e em contato com novas experiências, rompendo lentamente com o universo da privação doméstica.

O cinema exerce um papel singular neste sentido, tanto de local de contato e relação entre pessoas quanto por seus filmes e seu gênero melodramático, suas histórias de amor e príncipes encantados, que se inserem em uma nova rotina em que o amor romântico passa a ser cultivado como alternativa possível e desejada às relações. Os namoros, porém, continuavam sendo direcionados para o casamento, instituição na qual as mulheres poderiam exercer seus papéis de mãe, esposa e dona de casa. “As relações entre os gêneros se modernizavam e, ao mesmo tempo, mantinham-se velhos preceitos, pois a contenção dos costumes foi uma exigência.”¹⁴⁰

¹³⁹ A pilhéria, 27/12/1924, p. 12. Acervo FUNDAJ. O periódico não tinha como alvo as mulheres enquanto leitoras, mas enquanto assunto recorrente. Revista humorística, dedicava parte de seu roteiro jornalístico a opinar sobre a vida das mulheres da cidade, sempre em tom jocoso, emitindo opiniões de cunho político sobre questões de comportamento social feminino.

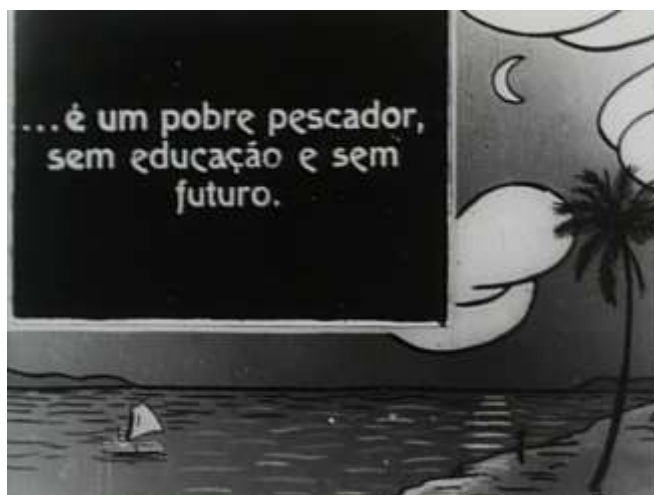
¹⁴⁰ CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Op. Cit.*

As disputas amorosas, esse contraste de estilos e visões sobre os relacionamentos, sejam namoros ou casamentos, atravessou também o enredo de *Aitaré da Praia*. Na película, o par romântico principal é formado por Aitaré, um pescador pobre da praia do Tatiá, e Córa, moradora da região.



Frame 32 – Aitaré e Córa na praia do Tatiá. Aitaré da Praia (1925).

Os dois apaixonam-se e se encontram às escondidas pois a família da moça, sua avó em específico, não aceitava o namoro tratando de vigiar Córa a fim de evitar que a mesma rompesse com a família e se casasse com o pescador. Os motivos estavam concentrados no sentido de Aitaré ser pobre, sem instrução ou família de renome, e assim, não teria condições de oferecer um futuro seguro e digno a Córa.



Frame 33 - Comentário sobre o pescador Aitaré.
Aitaré da Praia (1925).

A importância das origens do pretendente também é fato a ser observado. Segundo Iranilson Buriti:

O casamento, implicitamente, ainda era visto como uma questão tanto política quanto econômica. O registro de nascimento, a pureza de sangue (ausência de ascendência afro-indígena ou judia) constituíam elementos fundamentais de condição social e por conseguinte da honra da família (embora manchas pudessem ser lavadas com dinheiro ou bens).¹⁴¹

A avó relata à mocinha que Aitaré fazia parte de uma família que há muito tempo naquele mesmo local envolveu-se em situações escusas e violentas, sendo um fator determinante para impossibilidade de envolvimento dos dois. Os conselhos assim seguiam-se:

Esse 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. Tu, minha filha, tu queres casar com o último de uma raça que foi a nossa maior inimiga? O sangue maldito daquela raça ainda deve imperar, influenciando no caráter do homem a quem, na tua ingenuidade, amas.¹⁴²

¹⁴¹ BURITI, Iranilson. *Espaços de Eva: a mulher, a honra, e a modernidade no Recife dos anos 20 (século XX)*. Revista História hoje. São Paulo, nº 5, 2004, p.02.

¹⁴² AITARÉ da Praia. Direção Gentil Roiz. Longa-metragem/silencioso: Aurora Filme, 1925. 35mm, BP, 60 min, 16q. Recife-PE-Brasil.

Apesar da recusa por parte da família e das armações de Zeno, outro pescador da região interessado na mocinha, Aitaré e Córa insistem em se relacionar. Quando o protagonista resgata Glória e seu pai de um naufrágio, passam todos a conviver na região do Tatiá por certo período de tempo. Glória se interessa por Aitaré, despertando os ciúmes de Córa. O enredo, desenvolvido sob disputas amorosas, entre Aitaré e Zeno e Glória e Córa, traz de modo emblemático a questão do amor romântico em que as duas principais personagens femininas disputam de forma idealizada o amor do pescador, sem importar-se se esse representaria um bom partido matrimonial aos moldes dos valores sociais burgueses da época.

Depois de ordem de Mário, irmão de Córa que representa o papel de chefe da família após a morte do pai, a família decide se mudar para a cidade à revelia da moça. Quando a mesma vai comunicar a Aitaré sobre o fato é informada maldosamente por Zeno que ele havia ido embora do local acompanhando Glória e seu pai. A mocinha, decepcionada, parte sem se despedir. A situação teria sido uma grande armação do vilão pois Aitaré teria se ausentado por poucos dias até a cidade de Goiana, em busca de resgate para o rico industrial e sua filha. Quando retorna, descobre que a amada partiu. Desiludido, aceita o convite que em outrora havia recebido de também ir morar na cidade. O pescador parte em busca daqueles que salvou passando a morar no casarão da família Rosas, em um bairro nobre da cidade do Recife. Glória não desiste de conquistar seu pretendente, e apesar do insucesso, segue desprezando as investidas apaixonadas de seu primo na esperança de um dia envolver-se com o ex-pescador.

Cinco anos mais tarde, Córa avista seu amor do passado na cidade, decidindo retomar o namoro e por fim um casamento. Aitaré não é mais o pobre pescador, e embora não fique claro nas cenas a ocupação que passou a desenvolver, tornou-se um homem de costumes burgueses, circulando numa área nobre da cidade e convivendo com pessoas da alta sociedade recifense. Glória, mesmo infeliz, acaba por aceitar o relacionamento com o primo.

O final feliz, clássico do gênero melodramático hollywoodiano, também compõe o enredo de *Aitaré da Praia* sendo mais um dos elementos que o cinema americano influenciou os filmes produzidos no Brasil. Sobre isso, Tomás Gutierrez Alea afirma que na sociedade capitalista o *happy end* “foi – e continua sendo em alguma medida – uma arma ideológica de certa eficácia para alentar e consolidar o conformismo em grandes

setores do povo. ”¹⁴³ Um movimento importante, usado para dispersão e encantamento do público:

O espetáculo do refúgio diante de uma realidade hostil só pode colaborar com todos os fatores que mantém essa realidade na medida em que atua como pacificador, como válvula de escape, e condiciona um espectador contemplativo diante da realidade. O mecanismo é demasiado óbvio e transparente e foi denunciado com muita frequência.¹⁴⁴

O desfecho da história nos filmes analisados é assim representado pelo matrimônio, ponto alto e final do enredo das personagens, demonstrando que esse nem sempre se dá por questões afetivas, mas que essas estavam presentes, disputando espaço nas relações, como vimos, com outros interesses. Nem todas as jovens conquistaram o casamento com o homem que amavam, por variados motivos ligados a questões românticas ou proibições familiares, porém, parecia ser muito pior que o destino dessas fosse marcado pela não conquista do bem maior, que nesse caso, é representado pela família tradicional composta pela esposa, marido e filhos.

Há duas questões de semelhança entre os dois filmes analisados que nos chamou atenção: a primeira delas é o fato de que ambos embora apresentem cenários e roteiros diferentes, trazem histórias que apresentam o amor romântico atravessando todo o enredo, comendo-se ainda do final feliz representado pelo casamento e pela formação familiar.

Mais especificamente, observamos a presença de relacionamentos entre pessoas de uma mesma família. Em *Aitaré da Praia*, isso é representado por Glória e seu primo, e em *A Filha do Advogado* por Heloísa e Lúcio. Mesmo não ficando claro ao espectador a ligação familiar destes últimos, no começo do filme há um letreiro em que afirma que Lúcio é primo e amigo fiel do Dr. Paulo Aragão, logo, sendo Heloísa filha deste, a relação familiar está posta, ainda que não seja de parentesco de primeiro grau.

No início de *A Filha do Advogado* quando Lúcio é solicitado por Paulo Aragão para que auxilie Heloísa e sua mãe durante o tempo em que passará na Europa, aquele viaja até a casa das duas, em uma localidade afastada da cidade do Recife. Em um primeiro contato, encanta-se pela jovem e é correspondido por esta, fato observado pela mãe da moça. Quando as duas mudam-se para a cidade com o apoio do rapaz, esse passa a fazer visitas frequentes a casa destas, aproximando-se de Heloísa e dando início a um

¹⁴³ ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Editora Summus, 1983, p.49.

¹⁴⁴ *Ibidem* p. 50.

princípio de namoro, o que aparentemente tem a aprovação da mãe da jovem, provavelmente por Lúcio ser representado como o estereótipo do bom moço, direito, jornalista respeitado, além de homem de confiança de Paulo Aragão que é colocado constantemente na posição de herói da trama. Dessa forma, percebemos que há uma intenção de demonstrar

a figura masculina do pai, de caráter forte, que ampara os filhos, sob a égide da justiça e da moralidade, e do homem bem sucedido na vida é idealizada. Quando há ausência do pai, surge um parente protetor ou um amigo virtuoso e salvador, de caráter não duvidoso. A amizade pelo pai e amigo é incontestável.¹⁴⁵

Com o ocorrido entre Heloísa e Helvécio, quando essa acaba sendo presa, Lúcio esforça-se para conseguir ajudar a amada, buscando alternativas para livrar-lhe da acusação de assassinato e conseqüentemente da cadeia. Acaba por ser também uma base de apoio à mãe da moça, mostrada em situação de angústia e desespero quando a filha enfrenta um tribunal. É também a Lúcio que Paulo Aragão recorre, pedindo para atuar no julgamento de Heloísa enquanto “D. Henry”, personagem que criou para defender a filha sem ser descoberto. Ao final do julgamento, o advogado tira o disfarce, provocando grande emoção do júri, do público e de sua família. Findando-se o enredo com Heloísa absolvida, essa acaba por se aproximar novamente de Lúcio. Não há menção clara ao casamento de ambos, porém, utilizando o recurso de passagem do tempo, elemento muito comum nos filmes da época, infere-se que esse ocorreu através da cena em que o casal aparece dois anos mais tarde com a filha nos braços. Na sequência fílmica, comparece Paulo Aragão que os avista da janela de casa, demonstrando satisfação com a união.

¹⁴⁵ CORDEIRO, Rosa Inês Novais de; TOUTAIN, L. M. B. B. . *O imaginário da década de 20 no cinema brasileiro*. Ponto de Acesso (UFBA), v. 4, p. 1, 2010, p. 12.



Frame 34 - Paulo Aragão observa Heloísa Corrêa e Lúcio Novaes com a filha do casal no jardim da mansão. *A Filha do Advogado* (1926).

O final feliz é completado pela união entre o advogado e a mãe de Heloísa, com quem no passado envolveu-se, porém não estabeleceu casamento. O grande segredo do advogado é confidenciado a Lúcio ainda no início do filme: “*Possuo uma filha natural, rebento das minhas extravagâncias de rapaz, e que por conveniências, conservo-a longe daqui*”.¹⁴⁶

Os motivos que levaram Paulo Aragão a manter distantes da sua vida social em Recife a mulher com quem estabeleceu relação, sendo gerada uma filha como consequência, provavelmente estariam baseados no desprestígio que seria apresentar a sociedade uma filha nascida e mantida fora do casamento para um homem com o poder, influência e status de Aragão. A escolha pelo não casamento na época com Lucinda Correia não é deixado claro durante o enredo. Embora fosse solteiro no momento em que se envolveram, o homem opta por não esposar a moça grávida, ainda que não a abandone com a filha, assumindo o compromisso de cuidar das duas, mantendo-se responsável pelas finanças da casa e participando ativamente da vida de ambas. A não contração do casamento pode ter se dado por muitas variantes, desde o aspecto ligado à ausência de interesse afetivo, até uma possível falta de correspondência de Lucinda aos padrões estabelecidos pela sociedade a qual o rapaz estava inserido. Por exemplo, não ser de

¹⁴⁶ A FILHA do advogado. Direção: Jota Soares. Longa-metragem/silencioso/Ficção: Aurora Filme, 1926. 35mm, BP, 88min35seg, 1.629m, 16q. Recife-PE-Brasil.

família tradicional, não possuir bens, ou não seguir as regras de etiqueta, educação e postura esperadas de uma moça pretendente a ser esposa de um jovem com um grande futuro pela frente.

A segunda questão que se fez relevante e cabe-nos mencionar é a similaridade entre as duas obras na questão da chefia familiar. Apesar de em ambos os filmes a estrutura da casa ser composta basicamente por duas mulheres, a mais velha ocupando a posição de gestora da casa, de organização da rotina e da guarda da filha, a autoridade máxima é representada na figura de um patriarca pouco presente, que embora não resida no mesmo local, exerce o poder de decisão, de tutela e sustentação da casa.



Frame 35 - Lucinda, Paulo Aragão e Heloísa reunidos. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 36 - Mário, Guilhermina e Córa conversam. *Aitaré da Praia* (1925).

Em *Aitaré da Praia*, essa função é assumida por Mário, irmão de Córa depois da morte de seu pai. É interessante observarmos que esse apesar de jovem, ocupa uma posição que não é preenchida pela avó de Córa, mesmo sendo mais velha. É a transferência da autoridade de um homem para outro, não havendo a alternativa dessa ser exercida por uma mulher. É Mário quem administra os negócios da família e que decide por vender a casa e realizar a mudança da família para a cidade, como aponta o letreiro: “Mário, o irmão de Córa, é o chefe da família que, depois da morte de seu pai, se acha a frente negócios [...]”¹⁴⁷

¹⁴⁷ AITARÉ da Praia. Direção Gentil Roiz. Longa-metragem/silencioso: Aurora Filme, 1925. 35mm, BP, 60 min, 16q. Recife-PE-Brasil.

Em *A Filha do Advogado* esse papel é representado por Paulo Aragão que mesmo não residindo com Lucinda e Heloísa, é responsável pelas duas, provendo a casa e interferindo em circunstâncias rotineiras. É ele quem dar ordens desde os pequenos detalhes, como o corte de cabelo da filha, até questões mais relevantes, como a mudança das duas para a cidade. Quando ele parte em viagem, transfere a tutela para Lúcio, por quem tem muita confiança. Mais uma vez há a transferência da figura do patriarca. As mulheres assumem papel de submissão, acatando as decisões masculinas sem contestação sendo “um importante instrumento de controle dos filhos, mas também como um objeto a ser controlado”¹⁴⁸. Embora essas mulheres, a avó de Córa e a mãe de Heloísa, não assumam a posição mais comum de esposas servindo aos maridos, não fogem ao estereótipo de adequação corroborando com

às normas e contradições comportamentais que lhes eram impostas: disciplinadora/disciplinada, condição que compunha os parâmetros do mito do amor materno e da mãe cívica e heroína. Era esse o modelo de família, semelhante às instituições política, econômica e social, primordial na formatação da base da sociedade brasileira e na formatação do caráter nacional.¹⁴⁹

Parte II

4. “*Não se pode chamar de covarde a um homem que morre lutando*”¹⁵⁰: representando masculinidades no cinema através da violência e do trabalho

Embora os estudos de gênero estejam fundamentados, como apontou Joan Scott, no aspecto relacional entre os sujeitos¹⁵¹, segundo Maria Izilda Matos, ainda há um grande espaço a ser ocupado pelas pesquisas sobre masculinidade hegemônica e suas aplicações. A emergência dos estudos sobre masculinidades, “entre outros fatores, foi fruto das próprias alterações das pautas feministas e desdobramentos dos estudos de gênero, que também apontam novas e diferentes estratégias de busca da equidade entre homens e mulheres.”¹⁵²

¹⁴⁸ BURITI, Iranilson. *Op. Cit.* p.03

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Jornal do Recife, 08/08/1928, p. 03.

¹⁵¹ SCOTT, Joan. *Op. Cit.*

¹⁵² MATOS, M. Izilda S.. *Por uma história das sensibilidades: em foco a masculinidade*. História. Questões e Debates, Curitiba, v. 34, p. 45-63, 2001.

A pouca produção sobre o tema está associada a variadas questões como, por exemplo, o fato do homem não se perceber enquanto objeto de estudos devido à dominação masculina presente na sociedade, desconsiderando o fato de que o gênero masculino não é uma categoria universal, nem perante a história nem entre si mesmos. Esses, embora ocupem a função do dominador, estão envoltos a vivências e categorias próprias que devem ser consideradas e analisadas.¹⁵³

Configurado como conceito complexo e contraditório, os estudos sobre masculinidade para R. W. Connel dizem “respeito tanto às relações sociais quanto aos corpos”¹⁵⁴, pois nas estruturas de gênero além das relações de poder e dominação entre homens e mulheres, há também o desenvolvimento de relações de opressão entre os próprios homens, e as próprias mulheres.¹⁵⁵ Ademais, em um mesmo contexto histórico podem ser apresentadas diferentes masculinidades, envoltas de conflitos, relações de marginalização e cumplicidade. Dessa forma, qualquer padronização do conceito é transitória, pois sua hegemonização é contestada a depender de fatores sociais externos, ocorrendo a sua transformação.¹⁵⁶

Se para os estudos das múltiplas masculinidades, os debates sobre masculinidade hegemônica e suas transformações são necessários¹⁵⁷, Connel aponta que embora essa seja adotada apenas por uma minoria dos homens, certamente pode ser considerada normativa, pois “incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens.”¹⁵⁸ A hegemonia, apesar de ser sustentada pela força, não necessariamente implica em violência, recebendo estatuto de autoridade por meio da cultura, das instituições e da persuasão.

Compreendendo que esses artefatos representativos de múltiplas masculinidades são frutos de questões culturais da sociedade, tal como os estereótipos reproduzidos sobre o gênero feminino, é necessário desenvolvermos análises sem dicotomizar as diferenças baseadas em questões naturais de sexo biológico. A saída para compreender a construção desses elementos que envolvem homens e mulheres é apontada por Judith Butler no

¹⁵³ PONTAROLO, Fabio.; PEREIRA, André Alves . *A Representação Social e a Masculinidade em Textos de 1840 e 1920 da Literatura Brasileira*. Revista Eletrônica Polidisciplinar Vóos, v. 2, p. 31-48, 2010.

¹⁵⁴ CONNELL, Robert W apud CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Op. Cit.* p. 18.

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ Há também, segundo Connel, outras variações deste conceito, as quais chama de masculinidades subordinadas. CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. “*Masculinidade hegemônica: repensando o conceito*”. Revista Estudos Feministas, v. 21, n. 1, Florianópolis, 2013.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 245.

sentido de compreender que o gênero é culturalmente construído, não sendo fixo, nem resultado causal do sexo. “A partir dessa perspectiva pode-se entender que o gênero é uma "identidade tenuamente construída através do tempo" por meio de uma repetição incorporada através de gestos, movimentos e estilos”.¹⁵⁹

Todos esses recursos utilizados, constituídos sob a argumentação de caracterizações naturais e diferenciações através dos sexos, possuem o objetivo de formular identidades a fim de manter privilégios e relações de dominação. Esses são impostos socialmente de variadas formas a ambos os gêneros. Quando analisamos as relações sociais dentro e fora do ambiente privado da casa, por exemplo, torna-se indispensável perceber que não há como realizá-las partindo de uma divisão absoluta entre os gêneros, pensando os sujeitos sociais como desassociados entre si. Assim, acaba por ser reproduzido idealizações compostas por variados quesitos, modelos baseados numa estrutura patriarcal. A mulher enquanto ser maternal, pacífico, apta para trabalhos manuais e com crianças, e o homem enquanto ser racional, habilitado para a política, para o trabalho externo, e também como legítimo responsável a resolver os problemas que por acaso apareçam.

Embora partamos de uma análise relacional, é relevante compreendermos os elementos que formam esses sujeitos dentro de suas especificações e como a base argumentativa nesse sentido foi sustentada. Se as performances de gênero são construídas historicamente, na medida em que também são moldadas por fatores externos, temos o interesse de assinalar de quais perspectivas os cineastas pernambucanos partiram para representar estereótipos do gênero masculino em *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado*.

Nesse misto de diferenciações entre os modelos comportamentais devido às transformações que podem ocorrer nas formações especificamente durante a década de 1920, elencamos as categorias ‘violência’ e ‘trabalho’ como fios condutores para percepção das masculinidades apresentadas.

Outros fatores certamente contribuíram para fundamentar a divisão sexual dos papéis de gênero vividos pela sociedade da época, em específico, os que eram compreendidos como masculinos, a exemplo da sexualidade, muito menos repleta de regras e imposições do que o vivenciado pelas mulheres. Manter a “honra” e garantir a virilidade têm um preço para os homens e as respostas às demandas do poder são produtos

¹⁵⁹ STADNIKY, H.P. *Op. Cit.* p. 03.

das relações sociais de gênero.¹⁶⁰ Por sua vez, optamos pelas categorias de violência e trabalho por serem perceptíveis em ambos os filmes, pelo debate público que provocaram, respeitando as especificações de cada um, não apenas em diferenciação ao feminino, mas também em *modus* comparativo a outros homens, ponto que consideramos fundamental para uma análise mais completa dos estereótipos de masculinidade apresentados.

4.1. A violência enquanto fator para formação do “ser macho” no Nordeste

Há que se atentar para os modelos de masculinidade apresentados considerando que se tratam de filmes nordestinos e essa representação do Nordeste é algo a não ser ignorado. Em termos de reforço de estereótipos ou negação destes, as obras, ao nosso ver, não apresentaram um interesse primordial em apresentar os personagens masculinos como legítimos representantes do “ser homem” no Nordeste, tampouco como fuga a modelos pré-estabelecidos, que mais tarde foram reafirmados no cinema brasileiro, conforme apontam alguns autores e autoras dedicados a análise de filmes nacionais em décadas posteriores.¹⁶¹ Entretanto, *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado* possuem formas muito peculiares de abordar esta questão, estando seus produtores localizados em meio às discussões entre o regional *versus* moderno que vinha ocorrendo nas artes, na literatura, e na sociedade de forma geral. Nesse sentido, cabe perceber a forma como fundamentaram suas obras a partir dessas questões.

Se em *Aitaré da Praia* o cenário predominante é o ambiente praiano, rural, seus personagens são alinhados a tal, concentrando-se o foco no pescador que dá nome a película, seu amigo José Amaro, e seus dois rivais: Zeno e Traíra. A questão da violência permeia boa parte do enredo. Vimos anteriormente a disputa pelo amor de Córa, protagonizada por Aitaré e Zeno. Cada um desses é aliado a um outro pescador e suas tensões estão direcionadas não apenas à rivalidade amorosa, mas também a uma disputa territorial. Certa vez, Traíra – é importante problematizar o nome deste personagem, pois ele é apresentado como uma espécie de auxiliar do vilão do enredo (Zeno)¹⁶² – é

¹⁶⁰ SAYÃO, D. T.. *Corpo, Poder e Dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu*. Perspectiva (Florianópolis), Florianópolis/SC, v. 21, n.1, p. 121-151, 2003, p.125.

¹⁶¹ GRANGEIRO, Glaucenilda da Silva. *Nordeste viril: representações da masculinidade no cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2013)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPB, João Pessoa, 2015;

¹⁶² Traíra: Que ou o que comete traição, que trai a confiança de outrem. “Traíra”. Def. 4e. *Priberam*. On line. <https://www.priberam.pt/dlpo/tra%C3%ADra> Acesso em: 31/01/2017.

maldosamente influenciado por seu companheiro contra Aitaré, com o objetivo de minar a influência do pescador no local, difamando-o.

- Que foi feito do teu companheiro? – pergunta Aitaré.
- Não tenho satisfação a lhe dar! – responde Traíra.
- Nunca me tratastes assim, agora talvez obedechas aos conselhos de Zeno.
- Antes de obedecer a Zeno, do que a ti, ladrão de Cóvos!
- COMO?
- Ladrão de cóvos! Já disse!¹⁶³

Em um embate entre os dois, Aitaré retruca uma resposta mau dada por Traíra e inicia-se a discussão. Depois de ser acusado de ladrão, Aitaré dá um soco em Traíra que vai ao chão e acaba por puxar uma faca no intuito de matar o adversário, entrando os dois em uma briga violenta.



Frame 37 - Traíra aponta faca para Aitaré.
Aitaré da Praia (1925).



Frame 38 - Discussão entre Aitaré e Traíra. Aitaré da Praia
(1925).

O mocinho acaba por se sair melhor da briga, deixando Traíra desacordado na beira da praia. A cena é observada de longe por Zeno que nada faz para ajudar o amigo. Depois de rolaem pelo chão trocando socos, Aitaré ao ver o adversário desacordado sai do local acreditando que o outro pescador pode estar morto. Traíra sobrevive ao caso e jura vingar-se de Aitaré.

¹⁶³ AITARÉ da Praia. Direção Gentil Roiz. Longa-metragem/silencioso: Aurora Filme, 1925. 35mm, BP, 60 min, 16q. Recife-PE-Brasil.

A luta protagonizada pelos dois jangadeiros é uma das cenas mais importantes do filme, ficando clara a intenção de apresentar ao espectador a forma como as coisas são resolvidas entre homens depois de um desacato ou difamação: com ímpeto de bravura e coragem. O pescador Traíra é covarde ao trazer para a briga uma faca, apelando para um instrumento sem encarar o rival de “homem para homem”, e ainda assim, acaba por ter prejuízo na peleja que provocou.

No mesmo dia há uma festa na casa do Capitão Afonso frequentada por Aitaré e Córa, e também por Zeno e seu companheiro. Em um dado momento, Zeno entra em briga com Aitaré. Não é mostrado no filme detalhes desta, sendo retratado apenas o instante em que Zeno vai ao chão e Aitaré lhe diz: *“Levanta-te cão, és tão miserável que nem podes oferecer luta a um homem”*. Com o ocorrido, a festa chega ao fim, apresentado em seguida três mulheres conversando em frente à casa, e os seguintes comentários: *“Eu bem sabia que isto terminava assim mesmo! Aquela moça, Deus me perdoe, é uma tentação!”* Inferindo-se que possivelmente o conflito teria se dado pelas disputas entre Aitaré e Zeno por Córa.

Durval Muniz de Albuquerque Jr. em trabalho sobre a representação da masculinidade na literatura de cordel no Nordeste, aponta para as imagens de violência constantes nas narrativas dos cordelistas como um componente de sociabilidade, uma característica própria que compõe a questão da masculinidade na região. “Ser “cabra macho” requer ser destemido, forte, valente, corajoso. Nesta sociedade, o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes. Há, pois, uma tradição de narrar atitudes de violência na produção cultural popular.”¹⁶⁴

A frase de Aitaré para Zeno, quando o mesmo vai ao chão, é emblemática para todo o contexto da discussão, um apelo do primeiro pescador para que a briga seja realizada de forma honesta, honrosa, pois para além de vencer uma briga, é importante que isso seja feito sem subterfúgios. Assim age um homem de bem que tem como objetivo se defender, proteger a sua honra e moral e também os que estão ao seu redor.

Albuquerque Jr., nesse sentido, afirma que as fronteiras entre ordem e desordem são tênues, e muitas vezes um ato de valentia e bravura não fica distante de um ato criminoso, havendo uma valorização da violência, sendo esta individual, legitimada pelo

¹⁶⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M.. *Quem é froxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 19, p. 173-188, 1999, p. 175.

código de moralidade popular.¹⁶⁵ Numa briga há que se vencer, mas não considera-se o vale-tudo; ser macho seria sinônimo de ser valente, não se admitindo a covardia, seja em fugir de um duelo, ou utilizar-se de meios desproporcionais. Se estão armados, ou não, é preciso que seja uma disputa limpa. A imagem do nordestino como homem forte e corajoso, ligado diretamente a formação do seu caráter, que faz uso da violência nas situações necessárias, foi reproduzido por outros filmes que se utilizam de variados signos para representar o gênero masculino nessa região, inclusive outros filmes pernambucanos como *Jurando Vingar*.¹⁶⁶

No caso em específico de *Aitaré da Praia*, dois jangadeiros envolvem-se em uma luta corporal, e o mocinho é visto como homem de bem, que encara o duelo como forma de se defender e reafirmar sua posição. Seu oponente, porém, é visto como o covarde, que influenciado por outrem tenta assassinar o rival. Ambos fazem parte do mesmo espaço social, de uma mesma classe. Portanto, é importante salientarmos que a retratação da violência no filme, assim como o verificado por Albuquerque Jr. na literatura de cordel, vai além dessas questões, que não necessariamente encontra-se ligada a “existência de desníveis sociais, miséria e desemprego”¹⁶⁷, reproduzindo o discurso generalizante de ligação absoluta entre violência, criminalidade e pobreza.

Sendo algo mais complexo, a disputa territorial, amorosa, o vexame público, o exercício de se pôr como mais forte, mais resistente, mais valente, corajoso, os olhares da sociedade sobre o indivíduo, entre outras questões, são apenas alguns dos elementos que compõem a questão da violência e, no caso do Nordeste em específico, busca ligá-la a sinônimo de masculinidade, sendo parte das relações e formações de identidades de gênero.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ “Numa zona canavieira de Pernambuco vive o plantador de cana Júlio Serra, em uma casa com sua irmã Maria. Júlio se apaixona por Berta, uma moça que trabalha em um bar. No dia em que a conhece acaba trocando socos com Antônio Morais, que a desrespeitara momentos antes. Antônio Morais, também conhecido como o mau-caráter "Aviador", se vinga da surra que levava matando a irmã de Julio, quando este estava na cidade negociando sua safra de cana. Júlio promete acertar contas com Antônio Morais, revelado verdadeiro assassino de sua irmã pelo garoto Marrequinha que presenciara o crime. Com a ajuda de seu comparsa Manoel Rato, Antônio Morais rapta Berta aprisionando-a numa cabana. Dona Chiquinha, mãe de Berta, pede ajuda para Julio que parte em socorro de sua amada. Berta é libertada de seu cativeiro por Júlio, depois de ter vencido Antônio Morais em uma luta mortal. Júlio e Berta se casam, e na festa um amigo descobre um menino tentando envenenar a bebida de Júlio. A criança os leva ao mandante do crime: Manoel Rato, que tentava vingar a morte de Antônio Morais. Descoberto, Manoel Rato é morto numa troca de tiros.” Sinopse elaborada pela Cinemateca Nacional. <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>> Acesso em: 31/01/2017.

¹⁶⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M.. *Quem é froxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 19, p. 173-188, 1999, p. 182.

Se por ora o autor citado acima reporta aos cordéis e percebemos as semelhanças de suas observações com o material fílmico trabalhado a respeito dos critérios formadores de masculinidades, outras similaridades são ainda observadas. Um exemplo é a representação da mulher como ser frágil, dependente, sendo necessária a proteção e orientação de figuras masculinas de sua família, conforme abordamos anteriormente, como também, de ser defendida de possíveis assédios por parte de quem a mesma, ou sua família, rejeita. O cordel, literatura popular no Nordeste que reúne elementos próprios desta região, apresenta assim questões úteis para análise de *Aitaré da Praia*, esse que esteve permeado por intenções de realização de uma produção mais regional, ligada a costumes e tradições locais.

A Filha do Advogado, entretanto, aborda a questão da violência masculina por outro viés.

[...] a estruturação melodramática é o que permite a costura de determinada visão da sociedade burguesa com certo propósito moralizante. É, desse modo, através de um drama privado, que poderia se desenrolar aparentemente em qualquer cidade moderna do século XX, que o filme constrói o particular, o Recife dos anos 1920 que idealiza a partir de certa visão de mundo.¹⁶⁸

Com o enredo centrado no espaço urbano da cidade do Recife, seus contornos sociais, pressupostos e valores morais ligados a burguesia que estava em ascensão, a película não apresenta embates físicos violentos entre homens. Os ideais de civilidade, onde as questões são resolvidas de forma mais branda em acordos, ou, em casos mais sérios, com atuação policial e mediação da justiça, são predominantes na história pois numa sociedade moderna não haveria razões para os homens agirem como bárbaros, resolvendo conflitos através da violência física. Entretanto, o enredo, embora não busque associar as características de masculinidade ligadas à violência, não está desassociado deste debate, estando essas questões focadas na violência de gênero, de agressão de mulheres.

O jovem Helvécio, protagonista da película, agride mulheres nos cabarés que frequenta, espancando-as e criando inúmeras confusões, chegando ao ponto de tentar violentar a própria irmã. Em um determinado momento, quando este já assediava Heloísa com bilhetes e cartas, recebe a visita de Lúcio, seu primo e pretendente da mocinha.

¹⁶⁸ ARAUJO, F. G. B.; SANTOS, N. V. ; RODRIGUES, M. B. *Duas ou três palavras sobre imagens e palavras que dizemos dizer Nordeste*. Estudos sobre las Culturas Contemporâneas, v. XVIII, p. 85-115, 2012, p. 103.

Temendo ser descoberto em suas investidas, o propósito de Lúcio que carregava nas mãos matéria do jornal em que Helvécio é acusado de agressão, é repreender o jovem por quem ficara responsável de vigiar. Os dois ensaiam um princípio de luta corporal, mas Lúcio acaba desistindo do confronto e vai embora, provavelmente porque envolver-se em um duelo com Helvécio em nada resolveria sua situação.

A forma como *A Filha do Advogado* abordou conflitos faz parte também do imaginário social da época sobre essas questões, isso não implica em dizer que toda aquela sociedade passara a sofrer com uma completa ausência de rivalidades, lutas, brigas, discussões, assassinatos, entre homens, entre homens e mulheres, ou entre as próprias mulheres, visto variados registros de imprensa que relatavam situações rotineiras ligadas à violência no cotidiano da cidade do Recife naquela mesma época. O que nos é percebido é que foi realizada uma escolha daqueles cineastas de representar um outro lado das relações, uma outra forma de solucionar atritos sem um confronto corpo a corpo.

4.2. O trabalho dignifica o homem: reflexões sobre o exercício do trabalho masculino

A identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída através de distintos papéis que a sociedade espera ver cumpridos pelas diferentes categorias de sexo. A sociedade delimita com bastante precisão os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma que escolhe os terrenos em que pode atuar o homem [...] rigorosamente, os seres humanos nascem machos e fêmeas. É através da educação que se tornam homens e mulheres.¹⁶⁹

A colocação de Safiotti sobre as atribuições dos papéis de gênero nos leva a refletir a respeito dessas categorias, e a expectativa lançada sobre elas na formação e composição da sociedade. Vimos anteriormente diversos exemplos de representações dessas atribuições no cinema pernambucano da década de 1920, em relação a ambos os gêneros, seja na sustentação do ideal feminino de esposa, mãe e dona de casa, seja no masculino de provedor, protetor, e tutor da casa, da mulher e dos filhos. Outros elementos compõem essas divisões sexuais impostas aos gêneros, e temos visto que esses são construídos por questões culturais, formuladas socialmente ao longo da história, embora argumentos ligados à natureza humana sejam utilizados para justificá-los.

¹⁶⁹ SAFFIOTTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987, p. 88-89.

Esses fatores, conforme aponta Ana Lúcia Gonçalves Rosa¹⁷⁰, vão desde as práticas no espaço público a formas comportamentais, o que leva a uma aparente homogeneidade entre os sujeitos, sem desconsiderar que há sempre dissensos, àqueles que se negam a seguir a cartilha de regras. Aqui estamos falando, como dissemos, sobre padrão, do que é de alguma forma esperado e imposto. Partindo da perspectiva de que há comportamentos e hábitos aceitáveis ou reprováveis para ambos os gêneros, a autora discute a respeito dos símbolos que delimitam as identidades de homens e mulheres, que geralmente estão circundadas por fronteiras bem delimitadas, provocando rótulos e construções de estereótipos determinantes como padrões, tomando-os como parâmetro.

Todas essas questões, segundo Rosa, são marcadas por relações masculinas tomadas por constante vigilância de atitudes, gestos, palavras, no intuito de regrar sua própria identidade e também a do outro, visto que essa é construída entre homens, por variadas multiplicidades de parâmetros existentes de masculinidade, e, ainda mais fortemente, em contraste com o ser feminino. Logo, o homem precisaria se afastar de tudo aquilo que fosse categorizado como “coisa de mulher”, reiterando um efeito controlador sobre essas e sobre si mesmos. Dessa forma, os papéis sociais são constituídos também por atributos relacionados ao oposto, a formação dos gêneros, de forma relacional, mas não só.

O efeito controlador desse modelo de masculinidade é bastante eficaz, tanto que a sociedade cobra dos homens gestos de valentia, força, agressividade, entre outros. Desde cedo, o menino é orientado a não chorar, não expressar seus sentimentos, a seguir o exemplo das figuras masculinas, como o pai, e não a “sentimentalidade da mãe”, a identidade masculina proíbe o homem de externar seus sentimentos, suas dores, atitude que o aproximaria do feminino.¹⁷¹

Diante de todos os atributos responsáveis pela constituição de identidades para ambos os gêneros, o trabalho foi um dos mais marcantes para o homem, apresentando-se de forma muito distinta para a mulher. O trabalho doméstico, como elencamos anteriormente, era responsabilidade feminina, atribuída por características naturais que as mulheres reuniam de organização da casa, da rotina dos filhos e de todas as questões relativas ao ambiente privado da família. Se para os homens o espaço predominantemente

¹⁷⁰ Dissertação de mestrado a respeito da prática social e da formação de uma identidade masculina através do hábito de beber cachaça durante as décadas de 1920 e 30 no Recife. ROSA, Ana Lúcia Gonçalves. *Passos cambaleantes, caminhos tortuosos: beber cachaça, prática social e masculinidade* – Recife/PE – 1920-1930. Dissertação de mestrado UFC. Fortaleza – 2003.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 13.

ocupado era o público, a condição de respeitabilidade era conquistada, e para isso era fundamental que além de não fugir do estereótipo da masculinidade (valentia, coragem e bravura, por exemplo), o homem reunisse signos que a sociedade importava como relevantes: boa conduta, moral ilibada, pagador de suas dívidas, tutor de sua família e provedor de sua casa para os casados e trabalhador honesto para os solteiros.

Ser homem trabalhador, exercer uma profissão, era ponto fundamental para garantir um lugar social de respeito, de prestígio, sendo elemento argumentativo diante de variadas questões, “como um termômetro avaliador da conduta masculina”¹⁷²: não ser um desocupado, um vadio, preguiçoso. Essa questão circulava entre os homens das mais distintas classes, pois no intuito de não atrair olhares de reprovação e desconfiança por parte do corpo social, era necessário justificar os meios pelo qual se sustentava, do que se ocupava. A ocupação com algum trabalho estaria diretamente ligada a não exercer maus costumes, vícios, sendo útil, tendo uma vida digna e contribuindo para o desenvolvimento de toda a sociedade.

Entretanto, é importante salientarmos que essa questão se configurava de formas diferentes para homens de classes abastadas e pobres, pois para estes últimos a relação do trabalho exercia uma importância ainda maior, visto que não sendo possuidor de bens que justificassem a forma como vivia, deveria esforçar-se para garantir sua sobrevivência, a da sua família e não gerar problemas para as autoridades.

Helvécio Aragão em *A Filha do Advogado*, por exemplo, não possuía emprego, sendo sustentado pelo dinheiro de seu pai, que era rico e exercia a advocacia, profissão muito valorizada na época. Quando este se ausenta da cidade, entrega um cheque com uma farta quantia ao filho para que este se mantenha durante o período. Helvécio recebe o cheque com insatisfação, reclamando do valor, pois este provavelmente não seria suficiente para manter suas regalias. É interessante observar que ao mesmo tempo em que este é apresentado como vilão do filme, responsável por provocar a tragédia que embala todo o enredo, também é o personagem que se apresenta como ligado aos vícios, a confusões, a agressões descabidas, apontado por Jota Soares em suas crônicas, ator que assumiu o papel do jovem na película, como um

jovem rico [...] vivia a gastar gordas somas nos cabarés da cidade e, afeito às desordens, o estróina não poupava as indefesas mulheres

¹⁷² Ibidem, p.45.

espancando-as, entregando-se a libações alcóolicas às mais violentas, estando sempre às voltas com a polícia.¹⁷³

Helvécio, entretanto, apesar de ser percebido como um homem boêmio, ligado aos vícios e aos maus costumes, ainda assim, mantém promessa de um futuro casamento com Antonieta, pois justificaria sua sobrevivência com a fortuna herdada de seu pai.

Já Paulo Aragão, o pai, é colocado na posição de herói da trama, exerce profissão sustentando o filho natural na cidade e Heloísa e Lucinda no interior. Já Lúcio, representação do bom moço, de confiança do advogado e pretendente de Heloísa, também trabalha. É jornalista e embora não seja mostrada uma cena sequer em que esse exerce a profissão, em um determinado momento é abordado na rua por um popular que elogia os artigos que escreve: “*Bravos! Meus parabéns! Os teus artigos tem causado uma verdadeira revolução no mundo intelectual!*”. Vemos, portanto, a intenção de apresentar os personagens masculinos que representam o ideal de “homem de bem”, correto, direito, respeitado socialmente, de boa conduta e moral, como homens que tem ocupação e tiram seu sustento do próprio trabalho. “O trabalho, assim como a família, traria para o homem a importância da responsabilidade e da disciplina”.¹⁷⁴

Percebemos em *A Filha do Advogado* a apresentação de profissões exercidas predominantemente pela burguesia como a advocacia e o jornalismo. Em relação aos populares, outra ocupação é mostrada na película através do trabalho de jardinagem desenvolvido por Gerôncio, que acaba por se envolver na morte de Helvécio, o vilão do filme. O criado é mostrado desde o início da obra como trabalhador da casa que ao mesmo tempo em que cuida dos trabalhos braçais, assume uma certa posição de vigia das duas mulheres (Heloísa e Lucinda) que moram sozinhas, tanto quando residiam no interior até quando se mudam para a cidade.

O caso de Gerôncio é singular na película pois é o único personagem negro na trama que ganha algum destaque. É também Gerôncio que é corrompido por Helvécio para que este consiga entrar na casa a fim de abordar a própria irmã. Não temos como saber quais os valores recebidos por seu trabalho mas este mostra-se interessado em reunir a grande quantia oferecida pelo vilão, mesmo que precise com isso realizar tarefas que expusessem as patroas a uma situação de risco, como facilitar a entrada de Helvécio no recinto em que viviam. Possivelmente Gerôncio não imaginava que sua atitude culminaria

¹⁷³ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana Crônica [sem título] Data: 19/05/1963, p.48.

¹⁷⁴ ROSA, Ana Lúcia Gonçalves. *Op. Cit.* p. 46.

em um fim trágico para o homem que lhe deu o dinheiro e também para a sua patroa. Chega a mentir na delegacia, mas durante o julgamento, acaba confessando sua participação na história. Gerônimo sai do tribunal algemado sendo preso em seguida.



Frame 39 – Gerônimo. A Filha do Advogado (1926).

Não temos como investir em uma discussão mais aprofundada sobre relações raciais conforme este caso em específico merece, devido às limitações próprias deste trabalho a respeito do tema que nos centramos que são as relações de gênero. No entanto, acreditamos não ser possível deixar de mencionarmos o caso de Gerônimo pela relevância que o mesmo ocupa na trama. Esse é, como mencionamos, o único personagem negro e é também o único personagem masculino que, para além de Helvécio que acaba assassinado, não tem um final feliz indo para a cadeia. O contexto social daquele momento, início do século XX, com um passado escravagista recente e um pensamento conservador predominante, oferece as explicações profícuas para compreendermos a representação de um negro no posto de trabalhador braçal, ocupando posição de subalternidade.

No cinema e na telenovela, o melhor lugar reservado para o mestiço, celebrado na literatura ou nos discursos como representante do verdadeiro brasileiro, é de representação do “povão”. Os atores marcadamente mestiços, independente da fusão racial a que pertencem,

se trazem em seus corpos e em suas faces uma maior quantidade de traços não-brancos, são sempre vítimas de estereótipos negativos.¹⁷⁵

Se falarmos de trabalho a respeito do mundo do cinema, é importante compreendermos a presença de um ator negro em um filme produzido na década de 1920 no Brasil, devido à alta resistência ofertada pela crítica cinematográfica da época em suas narrativas. Joel Zito Araújo, cineasta e intelectual que se dispõe a estudar a questão racial nas mídias, aponta que a *Cinearte*, principal revista de cinema no Brasil, indignava-se com a imagem veiculada pelos filmes produzidos até então:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo¹⁷⁶.

Propondo uma estética de branqueamento, a revista insistia que os filmes brasileiros não deveriam investir em atores indígenas, negros, e que os brasileiros deveriam prezar por um cinema livre destas figuras se por acaso desejassem algum prestígio no mercado cinematográfico internacional. Em outro trecho, a mesma revista enfatiza o que deseja ver priorizado nas telas: “Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza”.¹⁷⁷ Dessa forma, segundo a *Cinearte*, o negro, e todos aqueles que se distinguiam do padrão branco valorizado, deveriam ser afastados das produções fílmicas mesmo que não ocupassem papéis de destaque nestas ou fossem colocados em posição de submissão. Ainda assim, o filme *A Filha do Advogado* recebeu diversas críticas positivas por parte da revista.

Neste sentido, em *Aitaré da Praia*, essa discussão racial ganha destaque na ascendência de Aitaré. Ele é classificado como mestiço pela avó de Córa, herdeiro de uma “*raça maldita*” que influenciaria o caráter do mesmo, o que segundo ela, serviria como argumento para afastar definitivamente o pescador da mocinha.

¹⁷⁵ ARAÚJO, Joel Zito. *A força de um desejo – a persistência branquitude como padrão estético audiovisual*. REVISTA USP, São Paulo, n.69, p. 72-79, março/maio 2006, p. 77.

¹⁷⁶ *Cinearte* apud Araújo, Joel Zito. Op. Cit. p. 73.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 74.

A respeito das relações de trabalho, o filme em questão foca no exercício dos pescadores da região, valorizando o mesmo enquanto ato de coragem, necessidade de enfrentar os perigos, ser destemido para buscar seu sustento: “*Seis velas ao vento, são doze homens que se arriscam pela sua subsistência*”. Essa questão vem à tona também quando Aitaré entra no mar mesmo em um dia de grande tempestade e acaba por salvar Glória e seu pai de um naufrágio. O pescador, o herói da película, estereótipo do homem de bem, é assim apresentado mais uma vez como a representação de homem digno, corajoso, que não teme as adversidades do trabalho e da vida. Zeno, entretanto, não aparece com um exercício profissional claro ao longo do filme, e mesmo inferindo-se que provavelmente o personagem tirasse seu sustento também da pescaria, o enredo fílmico não apresenta isso explicitamente como faz com os outros personagens Aitaré, José Amaro e também o manipulador Traíra.

Dessa forma, notamos que *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado* possuem formas distintas de abordar os elementos que contribuíram para compreensão do conceito de masculinidade aplicado para a época a depender do cenário que escolheram para o desenrolar de suas histórias. Entretanto, seguiram padrões muito semelhantes de classificar seus personagens em bons e maus, decentes e mau caracteres, envolvendo esses nas categorias de trabalho e violência, representando perfis bem delimitados do que seria ser macho, homem de bem, como princípios norteadores para a construção das múltiplas identidades masculinas.

Capítulo III

Nas cenas e nas páginas, conversas de cinema e imprensa: *A Filha do Advogado* e os tribunais da honra



Imagem 9 - Anúncio do filme *A Filha do Advogado*. (Acervo Jota Soares – FUNDAJ).

Em um domingo após a missa, Heloísa entra em casa para pegar um “figurino” para sua vizinha. Sem esperar, se depara com o jovem Helvécio dentro do seu quarto. Surpresa, questiona:

- Quem o introduziu aqui?
- A paixão que me inspirou a tua beleza; responde Helvécio.
- Deixe-me! Fuja pela janela!

Após negar ir embora, Helvécio ataca Heloísa agarrando-a com força, entrando os dois em uma briga corporal quando o vestido da moça acaba sendo rasgado. Heloísa empurra Helvécio para que esse vá embora e ele a ameaça:

- Se continuas a repelir-me, desmoralizar-te-ei! Atacando-a mais uma vez com puxões de cabelo, empurrões e beijos forçados, embora a moça continue resistindo à violência.

É nesse momento que Heloísa, como um lapso de memória, lembra-se do dia em que seu pai, Paulo Aragão, deu-lhe uma arma de fogo e afirmou “*Guarda essa arma, e se algum dia fores afrontada em sua honra, que ela seja a tua defensora*”.

Com a arma em punho, grita a Helvécio:

- *Nem mais um passo!*

Após ignorar o aviso, Helvécio novamente tenta atacar Heloísa, que em desespero, atira no próprio irmão.

Selecionamos uma sequência (ver frames abaixo), da respectiva cena:



Frame 40 – Helvécio implora a Heloísa. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 41 – Heloísa expulsa Helvécio do quarto. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 42 – Helvécio faz ameaças. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 43 – Helvécio agarra Heloísa a força. A Filha do Advogado (1926).



Frame 44 – Helvécio rasga a roupa de Heloísa. A Filha do Advogado (1926).



Frame 46 – Heloísa aponta arma. A Filha do Advogado (1926).



Frame 45 – Heloísa atira em Helvécio que é atingido na cabeça; A Filha do Advogado (1926).



Frame 47 – Helvécio cai no chão ferido. A Filha do Advogado (1926).

O jardineiro da casa, Gerônimo, vê toda a cena pelo buraco da fechadura e ao perceber a tragédia corre para chamar a polícia que acaba por prender a mocinha em flagrante. Foi Gerônimo que, cedendo as investidas de Helvécio, aceitou suborno facilitando a entrada do rapaz na casa na qual trabalhava para Heloísa e sua mãe. Helvécio chega a ser socorrido e levado ao hospital da cidade, mas acaba não resistindo ao ferimento. No meio da cirurgia, chega a reagir quando cenas dos conselhos de seu pai orientando o mesmo para que não se envolvesse em confusões e problemas, surgem na tela como uma lembrança arrependida das atitudes que tomou.



Frame 48 - Helvécio Aragão no pronto socorro. *A Filha do Advogado* (1926).

A cena descrita acima faz parte do roteiro de *A Filha do Advogado*, inspirado na novela de Costa Monteiro e escrito por Ary Severo em 1926.

Jota Soares e seus companheiros da Aurora Filme [...] pareciam estar trabalhando para o futuro, pois todos os detalhes da vida de Recife foram encaixados na história. Não faltaram saídas de navios, cabarés, bailes sociais, trens, serviço de pronto socorro, suas ruas movimentadas, seus jornais e cafés mais destacados e também seus flagrantes passionais, tudo habilmente preparado para documentar [...].

Heloísa, filha bastarda de Paulo Aragão, famoso advogado na cidade do Recife, é insistentemente cortejada por Helvécio, filho reconhecido do mesmo advogado, que

acaba perdendo a vida numa tentativa de violentar a própria irmã. Ambos desconheciam os laços sanguíneos que os uniam. Em seu julgamento, Heloísa é questionada pelo juiz da seção: “*Por que cometeu o crime de que é acusada?*”, respondendo com veemência: “*Em defesa de minha honra!*”.

O julgamento de Heloísa, a cena mais longa do filme em questão, propõe-nos refletir a respeito de uma mulher no banco dos réus acusada pelo crime de assassinato naquele período, sobretudo a partir da explicação dada acerca da atitude que culminou na morte do próprio irmão: legítima defesa da honra. Hipoteticamente, caso Heloísa e Helvécio fossem personagens da vida real do Recife em 1926, ambos estariam envolvidos em crimes previstos pelo Código Penal da época, publicado em 1890. Heloísa é absolvida depois de uma defesa apaixonada realizada por seu próprio pai, que disfarçado, argui em sua defesa para livrá-la da cadeia.

O que estava em jogo não era apenas sua liberdade, mas as interpretações do júri sobre seu comportamento, sua honestidade em não ter se trancado com o agressor no quarto e outros vetores sociais. Era preciso que o júri fosse convencido que se tratava de uma mulher honesta, direita, que não atraiu um homem para matá-lo friamente em seguida. Esse julgamento sobre a honestidade e o que se tratava a honra para as mulheres e as contradições referentes à propagação do ideal de honra masculina é o que trataremos nesse capítulo.¹⁷⁸

Aqui desejamos partir do propósito do cinema enquanto catalisador do debate público e buscar entender - baseados também nas discussões que provinham do seio jurídico e que circulavam na imprensa - como esse buscou tratar de um tema vigente da época: a defesa da honra ultrajada. É na análise de alguns casos que obtiveram repercussão nas páginas dos jornais, no debate levantado pelo filme *A Filha do Advogado* (1926), e também por outras histórias que tomamos nota, ficcionais ou não, que nos guiaremos neste capítulo. É nas conversas antes da sessão, é no apagar das luzes, é na história contada na tela e também por tudo que ocorre fora da sala de exibição que ecoa magicamente lá dentro. Vamos lá!

¹⁷⁸ O discurso sobre o comportamento feminino ideal feminino a ser lapidado pela educação é difundido por conferência de estudiosos e teses médicas, mas também de formas variadas como a imprensa que de maneira jocosa (piadas, crônicas, folhetins) buscou fornecer um exemplo nas personagens, de forma caricatural, atributos dos mais condenados, depreendendo-se daí os males decorrentes de uma educação defeituosa. SOIHET, R.; *Violência simbólica. Saberes Masculinos e representações femininas*. Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 5 n.1, p. 7-29, 1997.

1. Proteger a família e modernizar a cidade

Paulo Aragão, pai dos jovens e advogado, quando entrega a arma nas mãos de Heloísa para que essa se defenda, certamente saberia que a vigência jurídica da época levava em conta o atenuante de legítima defesa caso não houvesse provocação anterior que ocasionasse a agressão, além de que seria justificada não apenas para proteção da vida mas também outros direitos que pudessem a ser lesados.¹⁷⁹ Dessa forma, ao aconselhar “*Guarda essa arma, e se algum dia fores afrontada em sua honra, que ela seja a tua defensora*”, evoca a importância da honra e o direito de defendê-la contra possíveis atentados. Aponta não apenas a necessidade de sua filha manter-se segura, como também lhe oferece uma arma para que essa possa se proteger, ignorando qualquer consequência que sua atitude poderia concentrar: proteger a honra era mais importante e sendo essa bem pessoal, sua defesa estaria amparada pela legislação penal, resguardadas suas especificações.

Para as atitudes de Helvécio, o Código Penal de 1890, que perdurou até 1940, apontava como criminoso todo aquele que atentasse contra o pudor de outrem “por meio de violências ou ameaças com o fim de saciar paixões lascivas”¹⁸⁰. A lei da época diferenciava ainda os crimes de defloramento ou desvirginamento (quando exercido por sedução, engano ou fraude) dos crimes de estupro - abuso violento do homem contra a mulher por meio da força física e anulação de alternativas de defesa contra o ato - como se deu com Heloísa, quando Helvécio a agride e faz uso de força e chantagens para conseguir o que deseja. Porém, durante o julgamento da protagonista, o termo *estupro*, que poderia ser apropriado devido ao recurso da violência, não é utilizado, nem mesmo a tentativa de estupro. É importante salientar que para o mesmo código, segundo o Art. 9º, tanto o crime consumado quanto sua tentativa eram passíveis de punições.¹⁸¹

Heloísa é imediatamente presa após o crime e nenhum advogado da cidade aceita defendê-la. Essa ausência de interesse em assumir o caso de Heloísa se explicaria, possivelmente, pela posição social ocupada por Helvécio, por ser homem rico e detentor de status social herdado de seu pai. O julgamento social, as fofocas e acusações das

¹⁷⁹ Art 32 do Código penal de 1890. <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>. Acesso em 23/05/2016.

¹⁸⁰ Código penal de 1890. Título VIII, *Dos crimes contra a honra e honestidade das famílias e do ultraje público ao pudor*. Arts. 266, 267 e 268. Decreto 47, 11/10/1890. Código penal brasileiro: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>

¹⁸¹ Idem.

peças comuns se dão muito antes do apuramento dos fatos nos tribunais que, supostamente, garantem ampla defesa. Heloísa, ainda uma desconhecida, aparentemente sem família importante ou outro fator “atenuante”, havia segundo a acusação da promotoria, trancado-se em seu quarto com o jovem por livre e espontânea vontade, assassinando-o em seguida sem razões para tanto.

O promotor repreende Heloísa em sua resposta sobre os motivos do crime: “*Eis ai senhores, Heloísa Correia, que diz ter assassinado um homem em defesa de sua honra, entretanto, momentos antes havia se trancado em seu quarto com a vítima*”¹⁸². Logo, para a acusação, Heloísa teria provocado e/ou incitado as atitudes de Helvécio, dessa forma, não estaria amparada pelo art. 32 da lei penal que previa a legítima defesa apenas em casos em que não houvesse provocação anterior. O que estava em discussão no tribunal de *A Filha do Advogado* era se Heloísa havia provocado os ataques do irmão por meio de sedução ou facilidades. Em suma, a sentença seria guiada a depender do comportamento social da acusada.

A abordagem promovida pelo filme sobre questões de honra e honestidade, para ambos os gêneros, é passível de análise a partir da compreensão do contexto sociocultural da época e nos faz perceber que esses estatutos assumiram relevância, mas que não estavam inatos a contradições e disputas. Atravessando todo o enredo fílmico, são elementos que se inter cruzam sem se sobrepor: honra e honestidade se classificariam como complementares, sendo assim, não haveria honra a ser defendida caso o agente envolvido no processo não exercesse papel social fundamentado em honestidade e respeito. Uma série de julgamentos baseados numa moralidade burguesa, sensíveis aos contrastes sociais relativos também a definições de raça e classe. Dessa forma, é fundamental refletirmos sobre esses estatutos que o filme em questão buscou trazer, a fim de pensarmos algumas das formas que a sociedade empregou nesse debate, como as opiniões a esse respeito estavam divididas e em que se fundamentavam.

A discussão sobre honestidade feminina circulava no meio social das peças comuns e também na jurisprudência, e embora a virgindade fosse classificada como fator importantíssimo no âmbito jurídico e social, em relação à honestidade das mulheres a inviolabilidade do hímen não era a única coisa a ser observada, mas todo o conjunto de comportamentos e expectativas sociais impostos ao gênero feminino. O próprio Código

¹⁸² A FILHA do advogado. Direção: Jota Soares. Longa-metragem/silencioso/Ficção: Aurora Filme, 1926. 35mm, BP, 88min35seg, 1.629m, 16q. Recife-PE-Brasil.

Penal da época tratava o crime de estupro cometido contra mulheres em dois blocos em separado, com duas penas distintas também. O primeiro, “mulher virgem ou não, mas honesta” e o outro, “mulher pública ou prostituta”. Assim, o documento de 1890, seguindo o Código de 1830, continuava punindo o estupro de prostitutas com uma sentença de prisão mais leve que o praticado contra mulheres “honestas”, distinção retirada apenas no Código Penal de 1940.

Essa questão também estava permeada de disputas, de modo que alguns juristas defenderam com afinco que nenhuma pena deveria ser aplicada nesses casos, sustentando a ideia de que os crimes contra a honra seriam crimes contra a família, e com isso, as prostitutas deveriam ser excluídas da proteção da lei. Exemplo disso foi o intelectual Viveiros de Castro que argumentava que punir o estupro de prostitutas seria “um absurdo, um contrassenso jurídico”, pois não causava mal irreparável à vítima, não abalaria os interesses da defesa social.¹⁸³

A historiadora americana Sueann Caulfield no livro *Em defesa da honra: Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)* reúne um extenso debate sobre o significado de honra, a importância de defendê-la em qualquer situação e de como este conceito concentra polêmicas e contradições. Buscando compreender a relação entre o papel da honra sexual nas escolhas pessoais e conflitos vividos pela população, embasa suas análises a partir dos processos criminais de defloramento¹⁸⁴ (ou desvirginamento) no Rio de Janeiro, analisando em conjunto as mudanças nos Códigos Penais de 1830, 1890 e 1940.

Ainda que o Recife esteja geograficamente distante do Rio de Janeiro, as análises de Caulfield são indispensáveis para pensarmos o debate de honra na capital pernambucana, visto que o Rio, então capital federal, foi palco de importantes acontecimentos da história do Brasil quando pensamos em termos sociais, culturais e políticos. A capital carioca foi por muito tempo, mais que a capital, o centro do Império e posteriormente da República, onde se concentrava a corte imperial, o centro da moda, dos grandes bailes, as belezas naturais, e principalmente as discussões sobre os rumos do país. Muito do que acontecia no Rio era copiado para outros estados brasileiros e isso ocorria por variadas formas, inclusive pelo cinema, visto que tanto o Rio de Janeiro como São Paulo tiveram uma expressiva produção cinematográfica na época.

¹⁸³ CASTRO, Francisco José Viveiros de. *Os delitos contra a honra da Mulher*. Rio de Janeiro, 1942.

¹⁸⁴ O termo defloramento foi uma inovação do código penal de 1830.

As cidades e as transformações que sofreram são campo de observação para compreendermos um projeto nacional maior por parte das elites: era necessário modernizar, desenvolver, avançar, sermos tão civilizados quanto os grandes centros urbanos da Europa. Para isso, higienizar a cidade e afastar *personas non gratae* para longe dos centros não seria suficiente; era fundamental repensar os costumes e os valores morais, para que as pessoas aprendessem a se comportar de maneira “aceitavelmente civilizada”.

As mulheres eram tratadas como peças fundamentais nesse jogo de interesses pois inexistiam enquanto ser político, dotado de valores e opiniões próprias. Não seria aceitável que nesses novos espaços de convivência as mulheres “honestas” se comportassem como mulheres vulgares, visto que os valores morais e religiosos estavam em disputa e as mudanças deveriam ser realizadas amplamente, mas com toda cautela possível. Modernizar, mas, sem deixar de proteger a instituição familiar.

Com todas essas alterações sociais e urbanas que vinham ocorrendo, as mulheres “honestas” passaram a obter uma maior inserção no espaço público, porém, era necessário afastá-las “das prostitutas, dos vadios almofadinhas, e de outros, cuja presença representasse uma afronta à honra das famílias burguesas”.¹⁸⁵

Desse modo, desde a segunda metade do século XIX, com as transformações materiais e culturais que vinham ocorrendo nas cidades, o desabrochar de novas ideias e hábitos que contribuíram para transformar a paisagem social, também se iniciaram alterações no que se refere à família e à condição feminina. O confinamento de mulheres burguesas, rotina nesse início de século, vai cedendo espaço lentamente para uma nova ordem, e as festas privadas e os salões políticos, por exemplo, passaram a ser constantes.¹⁸⁶ “Muitas mulheres da classe média e alta ocupavam fisicamente áreas cada vez maiores do espaço público, juntando-se aos homens no trabalho e no lazer.”¹⁸⁷

Entretanto, visualizamos essa questão em *A Filha do Advogado* apenas nas cenas em que a protagonista Heloísa frequenta uma festa na casa de Antonieta Bergamini, noiva de Helvécio. É nessa festa em que os dois irmãos desconhecidos se conhecem, passando

¹⁸⁵ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 393 p. (Coleção Várias Histórias), p. 122.

¹⁸⁶ SOIHET, R. *Violência simbólica. Saberes Masculinos e representações femininas*. Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. e5 n.1, p. 7-29, 1997.

¹⁸⁷ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 393 p. (Coleção Várias Histórias) p. 138.

Helvécio a se interessar pela moça, ocorrendo desdobramentos de interesse do mesmo que passa a, insistentemente, cortejá-la embora ela siga resistindo às suas investidas. Esse é o único espaço público que a protagonista frequenta até o momento do crime além da igreja, sendo a jovem durante todo o enredo representada em um ambiente doméstico e reservado.

Por sua vez, a década de 1920 vivenciou as “mulheres modernas” que passaram a frequentar clubes noturnos e que chocavam os mais conservadores com roupas extravagantes, com o hábito de beber e fumar, danças irreverentes e costumes considerados tradicionalmente masculinos como cortejar o sexo oposto. Esses “novos” comportamentos dividiam opiniões: por um lado, o aumento da liberdade sexual das mulheres seria uma marca de progresso, copiando nações desenvolvidas como os Estados Unidos¹⁸⁸ e capitais europeias, outros, porém, percebiam essas mudanças nos papéis de gênero como vitória da desordem e do afundamento social.¹⁸⁹

Era necessário, contando com as reflexões protecionistas sobre a defesa da família como instituição base, debater a honra feminina e as implicações disso no futuro da nação. Mais do que uma discussão filosófica, discutir honra implicava diretamente em deliberar sobre questões sociais e isso se deu nos mais variados espaços, desde rodas de diálogo até categorizações comportamentais bem delimitadas por parte das instituições – Estado, Igreja - além dos apelos feitos em julgamentos criminais pelas acusações e defesas, que reivindicavam uma noção exemplar de honra como norma padrão, como princípio valioso e exigente de proteção.

Em suma, a defesa da honra era classificada predominantemente como importantíssima e um componente fundamental para a missão civilizadora da recém-proclamada república. Assim, sem a força moralizadora da honestidade sexual das mulheres, a modernização – termo que assumia diferentes significados – causaria o fim da instituição familiar e aumento da criminalidade e do caos social.¹⁹⁰

Embora muitos crimes envolvendo sedução e estupro tivessem como determinante a honestidade para consumir condenações e absolvições, os Códigos Penais não

¹⁸⁸ O cinema hollywoodiano fazia sucesso nas telas brasileiras e teve importante papel nesse sentido, como importado símbolo de lazer moderno. Desde o início do cinema, os americanos despontavam como grandes dominadores da sétima arte, lançando suas influências por todo o mundo, e no Brasil não foi diferente. Desde finais da Primeira Guerra Mundial, o cinema norte-americano ocupou seu espaço nas salas de cinema do Brasil. Em 1925, o Rio de Janeiro havia exibido 1.065 filmes estadunidenses, enquanto o cinema francês ocupava o segundo lugar com 85 exibições. In: SIMIS, Anita. *Op. Cit.* p.75.

¹⁸⁹ CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 393 p. (Coleção Várias Histórias)

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 26.

estipulavam os critérios de avaliação para tal, nem ao menos se eram os mesmos em cada caso, o que foi alvo de críticas e protestos. Era necessário, por exemplo, a comprovação da honestidade da vítima para que os processos contra defloradores seguissem adiante, que além de virgem, se tratasse de mulher honesta e que todas as provas dessas alegações viessem à tona. “Na prática, a virtude moral e outros símbolos da honra, como a cor e classe social, combinavam de modo que se tornasse impossível o estabelecimento de um critério consistente e objetivo para a defesa da honra feminina.”¹⁹¹ Essa ausência de orientações sobre como proceder na classificação das vítimas entre honestas ou não, foi responsável por inúmeras controvérsias principalmente pelas distinções de classe, raça e gênero propagadas socialmente.

Com a abolição da escravatura e suas consequências sociais, assim como movimentações e reivindicações feministas entre outros fenômenos, a sociedade brasileira começava a ganhar outros contornos, com a maior inserção no espaço público por parte das mulheres (burguesas), exigência de novos direitos que dispusessem sobre igualdade e cidadania. Entretanto, a manutenção dos moldes tradicionais e o propósito de preservação dos ideais de família como base civilizadora da nação por parte das autoridades públicas, foram responsáveis por inúmeras barreiras e dificuldades para as mulheres que cobiçavam maior inserção social.

Essa hierarquização, entre outras questões, sustentava a subjetivação de opiniões a respeito da honestidade, da pureza, do decoro, e da decência das mulheres. Da mesma forma, mulheres públicas poderiam ser classificadas como aquelas que, influenciadas pelos maus costumes conduzidos pela “modernidade”, atreviam-se a andar sem companhia de parentes pelas ruas ou até mesmo frequentá-las em horário inapropriado (tarde da noite/madrugada), assim como a presença em locais “inadequados” (clubes, chás-dançantes, festas), aquelas que permitiam os galanteios de rapazes sendo solteiras ou envergonhavam o marido com comportamentos indignos (falar alto, estar em companhia de outros homens, etc.).

Assim também enfatizou Mariza Corrêa ao estudar crimes passionais em Campinas (1952-1972), constatando que tanto o comportamento feminino quanto o masculino eram utilizados como argumentos, a depender das estratégias de defesa e acusação. Para as mulheres, a sustentação se dava em relação ao seu comportamento privado, doméstico, que se refletia no âmbito público, principalmente as características

¹⁹¹ Ibidem, p. 61.

de fidelidade apresentadas não apenas ao companheiro, mas também ao papel de esposa e mãe. Por causa disso, o uso incessante de adjetivos como honesta, digna, respeitável, etc., tais como as condutas variadas desses, poderiam beneficiá-las dentro dos tribunais, ou prejudicá-las caso o oposto viesse à tona através de depoimentos e provas. A reunião de signos que fugissem ao estereótipo de mãe dedicada e esposa recatada (excessos no vestir-se ou pintar-se e assim aparecer publicamente, o fato de não parar em casa, não cuidar dos afazeres domésticos etc.) eram, segundo a autora, comumente utilizados para incriminar mulheres ou para pedir a absolvição de homens criminosos.¹⁹²

Em relação aos homens, entretanto, a arguição centrava-se no trabalho, na sustentação financeira da casa e no comportamento público. Os adjetivos retratados apontavam para “bom pai de família, que nada deixava faltar em casa, bebia moderadamente e não batia na esposa ou nos filhos”¹⁹³, ou seu oposto quando o intuito era a condenação do réu ou aumento da pena. O estereótipo masculino poderia ser reforçado ou amenizado a depender do caso, com a formação de uma imagem de homem honrado ou marginal.

Todos esses elementos presentes nos tribunais estavam influenciados pelos contrastes sociais de uma população, que assim como os juristas, cientistas e outras categorias, encontravam-se por vezes divididos em relação aos mais diversos temas e que apresentava, todavia, contornos profundamente patriarcais. O presidente da comissão revisora do projeto do código civil de 1916, Nelson Hungria, por exemplo, assim se expressava:

A vítima deve ser *mulher honesta*, e como tal se entende, não somente aquela cuja conduta, sob o ponto de vista da moral sexual, é irrepreensível, senão também aquela que ainda não rompeu com o *mínimo* de decência exigida pelos *bons costumes*. Só deixa de ser honesta (sob o prisma jurídico-penal) a mulher francamente desregrada, aquela que inescrupulosamente, ainda não tenha descido à condição de autêntica prostituta.¹⁹⁴

A parcialidade relacionada aos “bons costumes” foi responsável pela sustentação das polêmicas sobre as “mulheres honestas”, pois nem sempre as classes populares

¹⁹² CORRÊA, Mariza. *Morte em família; representações jurídicas de papéis sexuais*. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 292.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ HUNGRIA, Nelson. *Comentários ao Código Penal*. v.8, 5ª ed., Rio de Janeiro: Forense, 1981, p.143.

seguiam à risca as rotulações reafirmadas pelas elites.¹⁹⁵ Para as trabalhadoras braçais, integrantes das classes mais pobres, distantes da moral burguesa e dos bons costumes aos quais Hungria se refere, esses conceitos poderiam sofrer uma série de distorções que rejeitavam a monopolização dos conceitos sobre honestidade feminina. Parecia impensável não transitar pelas ruas sem companhia, visto que solteiras ou casadas, muitas precisavam trabalhar fora para a complementação da renda familiar. Essas famílias não necessariamente se estruturavam em um modelo mais tradicional/conservador, mas ainda assim, consideradas honradas, a depender das variações adotadas para apreciação disto.

Cabe aqui enfatizarmos o fato de que a legislação que se referia às “mulheres honestas” foi preservada no Código Penal, ao passo que apenas durante o ano de 2005 houve a retirada do termo.

2. Não basta ser honesta... tem que parecer honesta

Como vimos, *A Filha do Advogado* traz disposições sobre honra e honestidade como eixo central de seu enredo, e isso ocorre porque essas questões estavam em ebulição no meio social da época através dos mais variados veículos, a exemplo do cinema e também da imprensa. Esses exerceram papéis fundamentais na propagação de valores, ideias e representações e inter cruzaram-se por diversas vezes. Buscamos aqui não incorrer sobre os limites entre a arte e o real, tampouco medir com exatidão a maneira pela qual as opiniões sociais foram retratadas na imprensa e no cinema. O que nos interessa é pensar como estes não se furtaram, cada qual a seu modo e de forma complementar, do debate sobre as categorias mencionadas, como expressaram posições, significados e representaram os contrastes e debates sociais.

Esses veículos de imprensa além de serem responsáveis por anunciar massiva e diariamente tudo que estava passando nas telas do cinema de Recife, também possuíram formas muito particulares de assinalar suas opiniões sobre casos da cidade, de marcar posição sobre os temas que estavam em evidência, e a celeuma sobre honra e honestidade não ficava de fora de suas páginas.

¹⁹⁵ Trabalhos como o de Sidney Chalhou, Rachel Soihet, Magali Engel, Martha de Abreu Esteves, entre outros, abordam essa questão enfatizando que a análise sócio-comportamental da classe trabalhadora entre as diferenciações entre espaço público e privado vai além do que era defendido e vivenciado pelas elites.

O jornal de Recife, por exemplo, tinha como uma de suas principais seções a “Revista Forense”, a qual ficava responsável por citar os diversos casos judiciais que vinham acontecendo na cidade, discutir a jurisprudência, entre outras questões.

Um exemplo disso é o caso da denúncia de rapto e defloração praticados contra a menor Minervina Miquellina de Mello que devido ao atestado de miserabilidade de sua família, sem condições de arcar com os custos de um advogado, foi representada judicialmente pelo Ministério Público na figura do promotor Olavo Correia Crespo. O denunciado, Jose Sabino, segundo as alegações do promotor, teria raptado Minervina na noite do dia 23 de setembro de 1923 da casa de sua mãe e deflorado a mesma ainda no caminho.

A acusação de defloração se consolidava no sentido que José Sabino frequentava a casa de Minervina, tendo adquirido a confiança da sua família prometendo casamento e convidando mais de uma vez a noiva para sair em sua companhia. Em uma dessas saídas, José Sabino consolidou o plano de raptar a noiva. Minervina era pobre e analfabeta, sequer possuía registro de nascimento civil, assim, provar sua menoridade ficou a cargo do depoimento de testemunhas e de exames legistas.¹⁹⁶

No intuito de avaliar se o Ministério Público deveria aceitar essas medidas como prova da menoridade de Minervina, o jornal se encarregou de aludir a um caso mais antigo, ocorrido em 1920, quando o réu Damião Honorario Correia, menor de idade, solicitou ao Tribunal de Justiça um Habeas Corpus alegando que estava preso há mais de um mês injustamente, também acusado de defloração de uma suposta menor. A alegação do réu foi sustentada primeiro por não concordar com a intervenção do Ministério Público no seu caso, pois não havia sido feita prova de idade da mulher. Em segundo lugar, pelo fato de ser o réu menor de idade e que não teve assegurada a defesa que a lei assegura aos incapazes, e principalmente, concentrou-se no comportamento da deflorada. Para Damião, a mulher já era bastante conhecida por seu comportamento irregular e desregramento, não poupando os mais adjetivos indecorosos possíveis para se referir a mesma, com o intuito de justificar que não havia cometido qualquer crime pois a vítima não se tratava de mulher honesta.

Na matéria, não temos acesso à resposta do pedido de Habeas Corpus feito por Damião, servindo o caso apenas como ilustrador precedente do caso de José Sabino, acusado de deflorar Minervina. Assim, para evitar que o caso de solicitação de soltura do

¹⁹⁶ Jornal de Recife, 10/06/1924, pág. 05.

réu com as mesmas alegações se repetisse, foi providenciado o exame de Minervina, onde os legistas alegaram que a mesma era virgem e tinha entre 18 e 19 anos, o que foi confirmado pelas testemunhas inquiridas no processo que garantiram ainda que a vítima era de família pobre, porém muito honesta, inclinando-se inclusive, umas das testemunhas de defesa, a fazer observações sobre a viúva Thereza Maria, mãe de Minervina, a respeito de sua boa conduta moral, assim como a de todas as suas filhas.¹⁹⁷

Ao que parece, o exame médico que apontava a menor idade da vítima, assim como os testemunhos que alegavam em juízo sua honestidade e de sua família, tal como o estado de pobreza, eram garantias à Minervina que seu deflorador responderia preso aos crimes cometidos ¹⁹⁸.

A garantia de honestidade como fator impulsionador para a condenação tanto no crime de rapto como para o crime de defloramento, e ainda o agravante que a virgindade anterior é essencial, possivelmente incentivou Damião Honório, o réu que realizou o pedido de Habeas Corpus, a tecer comentários sobre a mulher supostamente deflorada por ele. O testemunho de terceiros, as opiniões dos vizinhos, pessoas não envolvidas diretamente no caso ou com a família, eram importantíssimas e poderiam servir para acusação ou defesa a depender da vigilância sobre o corpo feminino e dos padrões de comportamento muito particulares que a sociedade imperava. Regras e convenções sociais com especificações muito peculiares e variantes ligadas ao meio social em que essas pessoas estavam inseridas, se entre as classes populares ou entre o seio burguês.

Essas classificações de honra e honestidade promovidas e incentivadas por parte da imprensa apontavam opiniões em variados casos. Em 28/08/1924, por exemplo, o mesmo Jornal trazia outro parecer de caso de rapto e defloramento e citava o jurista Viveiros de Castro para registrar a VIRGINDADE (grifo do jornal) como elemento indispensável para a caracterização legal de crime de defloramento. Com esse adendo, o promotor do caso Cândido Marinho determinou que Manoel Nunes Machado Filho, vulgo Nezinho, não deveria ser indiciado por haver ausência de circunstância essencial, ou seja, não se tratava de mulher HONESTA (grifo do jornal), e muito menos de mulher virgem.

¹⁹⁷ Nos casos de crimes de defloramento era essencial o exame de comprovação do atestado de virgindade. Esse ponto, porém, foi responsável por uma série de polêmicas no meio jurídico e social, pois muitas mulheres se negavam a serem examinadas, o que dificultava muitas vezes o andamento do processo. CAULFIELD, Sueann, “*Que virgindade é esta?*” *A mulher moderna e a reforma do código penal no Rio de Janeiro, 1918 a 1940*. Acervo, Vol. 9, ns. 1-2, Rio de Janeiro, jan./dez. 1996, pp. 165-202.

¹⁹⁸ O jornal registra ainda que na coleção de acórdãos judiciais e recursos crimes seria competência do promotor público intentar ação penal por crime de defloramento, estando provado o defloramento por corpo delicto, a menoridade e a miserabilidade da ofendida (esta por atestado de autoridade policial e aquela – referindo-se a idade - por declaração dos médicos legistas). Jornal do Recife, 10/06/1924, pág. 05.

A apreciação feita à mulher, que diferente do caso de Minervina não tem exposto seu nome, como desonesta, foi elucidada da seguinte forma:

[...] dos autos está provada à sociedade que a ofendida do presente processo era encontrada quase sempre nas imediações do “morro da conceição” na Encruzilhada, a praticar atos imorais com um Julio de Tal, ou um embarcaçõ, tendo em seguida, namorado com um senhor Enedino Tavares, sempre e sempre mostrando conduta de tal modo desregrada que o próprio pai, depondo na polícia, não soube nem a quem atribuir o rapto da sobredita moça.¹⁹⁹

A análise comportamental da mulher se sustentou ainda com a alegação de que a presunção de inocência, tutelada pela lei, é concedida às moças de família que vivem no recato do lar sob a vigilância materna e sabem conservar a virgindade do corpo e da alma, a dignidade dos sentimentos, não sendo facultada sua aplicação às moças que vivem à vontade, em companhia de madrastas (ou mães) pouco cautelosas que permitem as enteadas e filhas perambularem ostensivamente sozinhas até por lugares escuros, com indivíduos inescrupulosos. Sendo assim, como a ofendida afirmou ter sido desvirginada por outro rapaz, que não o réu, esse deveria ser inocentado do crime de defloramento. E a respeito do crime de rapto, esse também não estaria configurado, por que não se tratava de mulher honesta.

A citação ao comportamento de madrastas tem destaque na denúncia, porque foi a própria madrastra da moça envolvida no caso que realizou a denúncia dos crimes supostamente cometidos por Manoel. Não bastasse o réu ter sido inocentado, a contragosto da família da ofendida, a madrastra foi indiciada pelo mesmo parecer do promotor, por prática de lenocínio, por “satisfazer paixões lascivas de outrem”.²⁰⁰

A exaltação da honestidade feminina aparentava ser uma constante nas páginas dos jornais. Havia quem discordasse e tecesse comentários, mesmo nos jornais de Recife, sobre as dificuldades que as “mulheres honestas” enfrentariam para conseguir um emprego no Rio de Janeiro, então capital federal:

Não o baste as avançadas do feminismo e as conquistas praticas realizadas, mesmo no Brasil, por algumas mulheres inteligentes, nada

¹⁹⁹ Jornal de Recife, 28/08/1924, pág.02.

²⁰⁰ Crime que consiste em explorar, provocar ou facilitar a prostituição ou corrupção de qualquer pessoa, haja ou não mediação direta, ou intuito de lucro. Para o Código Penal brasileiro, estava previsto em seu art. 277: Excitar, favorecer, ou facilitar a prostituição de alguém para satisfazer desejos desonestos ou paixões lascivas de outrem: Pena de prisão celular por um a dois anos. Decreto 47, 11/10/1890. Código penal brasileiro: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>

há mais difícil, no Rio, do que a colocação de uma senhora honesta. Nos bancos, nos escritórios, nas casas de modas, nas repartições, as dificuldades são quase insuperáveis. Se o ministro, o banqueiro ou o comerciante é homem sério, grave, circunspecto, detém-no o escrúpulo, o receio, o temor da maledicência:

- Não é possível! – diz ele a candidata - austeridade dos meus hábitos não permite senhoras aqui. A maldade humana, ou pelo menos, a minha mulher, não ficaria tranquila, imaginando coisas absurdas, comprometedoras da nossa mútua reputação. [...]

A mulher que tiver que lutar pela vida no Rio de Janeiro tem, pois, que se preparar para todas as eventualidades. E era isso mesmo o que d. Mariquinhas Teixeira dizia a filha, a encantadora D. Carmensita, logo que esta enviuvou:

- No Rio, minha filha, é assim. Se a mulher é honesta, certa, intransigente, morre de fome e não arranja emprego definitivo. Para colocar-se bem é preciso que ela namore todos os homens da repartição ou do estabelecimento comercial: o diretor, o secretário, os empregados, os contínuos, os criados, em suma, todos os homens da casa!²⁰¹

Com a alusão ao movimento feminista e o tom indignado na escrita, parece-nos que o colunista teve intenção de criticar o comportamento feminino como um conjunto de atitudes inadequadas, extravagantes ou inapropriadas, ou até mesmo, referir-se as mulheres modernas como desonestas e desonradas por suas contestações aos padrões comportamentais impostos. Essas seriam, portanto, uma ameaça social não apenas as instituições sociais como a família, a igreja, o Estado, mas também uma ameaça propriamente dita às mulheres recatadas, domésticas, discretas, “dignas” de possuírem empregos, e que, mais drasticamente, vinham encontrando ainda mais dificuldades para sobreviver.

A honestidade feminina seria, então, o pilar de sustentação dos lares, carregando a mulher não apenas a responsabilidade de sua própria honra, mas de toda a sua família. Essas questões, como vimos, estavam presentes nas discussões dos jornais, mas também foram propagadas pelo cinema da época.

Nas páginas dos jornais *Diário de Pernambuco* e *Jornal de Recife* que anunciavam diariamente a programação dos principais cinemas da cidade, encontramos outras películas, estrangeiras e locais, que investiram nas discussões sobre honra e honestidade promovidas por *A Filha do Advogado*. O cinema Moderno, por exemplo, anunciava no *Jornal de Recife* de 10/03/1925 o grande sucesso da Paramount “*Deshonra Honesta*”. O título, que inicialmente nos parece contraditório, naquele contexto com todas as disputas

²⁰¹ *Jornal de Recife*, 29/09/1921, Capa.

envolvendo as posições sobre modernidade e comportamento feminino parece fazer muito sentido:

Consta do programa a focar-se hoje no concorrido centro diversional da nossa elite social, um lindo filme editado pela querida marca Paramount, dividida em sete longos atos, intitulado “DESHONRA HONESTA”. É um filme que nos mostra os tremendos perigos que encontra na vida uma mulher honesta.²⁰²

As sinopses que os anúncios dos cinemas trazem, embora sem maiores detalhes, suscitam um poder de reflexão interessante sobre diversas questões, a exemplo de como os embates sobre honestidade e modernidade circularam nas telas de cinema de forma expressiva, presentes ainda no enredo de “*Mulher estranha*”, um representativo título da FOX Filme, cujo roteiro se baseava no estudo do casamento moderno e na análise do caráter de uma intelectual classificada como “moderna”, cujas ideias estariam acima da moral corrente e chocavam-se com os costumes e convenções de uma pequena cidade.²⁰³

Os jornais, como veículos de comunicação, não ficavam responsáveis apenas por anunciar filmes ou informar os cidadãos de acontecimentos do dia-dia, mas também emitiam opiniões sobre os temas que estavam em circulação, tanto quanto inseriam pautas para o debate. Funcionavam com as mais diversas funções, desde as já mencionadas, quanto tecer críticas sobre os filmes em cartaz na cidade e ao mesmo tempo aconselhar mulheres. Aliás, as “mulheres modernas” deveriam, de acordo com o anúncio do Programa Mararazzo no Jornal do Recife, atentar-se para os dramas que a modernidade carregava:

O vosso lar vos aborrece? A vida doméstica vos enerva? Senti-vos atraídas para uma existência mais brilhante e vertiginosa? Que vale mais para vós: os prazeres, o lar, o dever ou o cabaré? Chegou o momento de decidir o vosso futuro, O ERRO DAS MULHERES poderá indicar-vos. Através dos séculos, os homens mais sábios procuraram em vão a resposta para o enigma. Desde Eva, no Paraíso, até a mulher moderna, no cabaré a solução foi impenetrável. Qual será o ERRO DAS MULHERES? Estará ele no vaso de carmim, no pom-pom do pó de arroz, no batom roupa dos lábios, no bistre das olheiras, na tentação suave do perfume, na elegância refinée da toailete? Mulher, o eterno enigma! Mulher, a tentação suprema! Mulher, a perdição da humanidade! Mulher, a encarnação da humanidade! QUEM CONSEGUIRÁ E SABERÁ JAMAIS DECIFRAR-TE? O drama autêntico da idade da loucura. [...] mergulhada nos vícios, a mulher

²⁰² Jornal do Recife, 10/03/1925, p. 10.

²⁰³ Diário de Pernambuco, 07/05/1920, Capa.

moderna surgindo em todo o esplendor de uma beleza que é também a sua perdição. Ide ver a grandiosa produção “O erro das mulheres”.²⁰⁴

Nesse mesmo sentido, uma produção da Robertson Cole, empresa americana, intitulado “*Mulheres Honestas*”, em cartaz nos cinemas de Recife em 1923, trazia o gênero feminino enquanto protagonista de sua trama. Uma mulher honesta seria a divindade do lar:²⁰⁵

As mulheres honestas são as sacerdotisas da virtude! O Santuário da Família, só é digno, só merece o nosso culto, se abriga mulheres honestas. A honestidade é a muralha que defende o lar, contra os vícios do século²⁰⁶.

Seriam as mulheres as responsáveis pela sustentação dos valores morais das famílias, carregariam assim, como apontamos anteriormente, para além de sua própria honra, também a honra de toda a sua família.

²⁰⁴ Jornal do Recife, 15/03/1925

²⁰⁵ <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Good_Women_\(1921\)_-Ad_1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Good_Women_(1921)_-Ad_1.jpg) Acesso em: 14/02/2017.

²⁰⁶ Jornal do Recife, 18/09/1923, sem numeração de página.

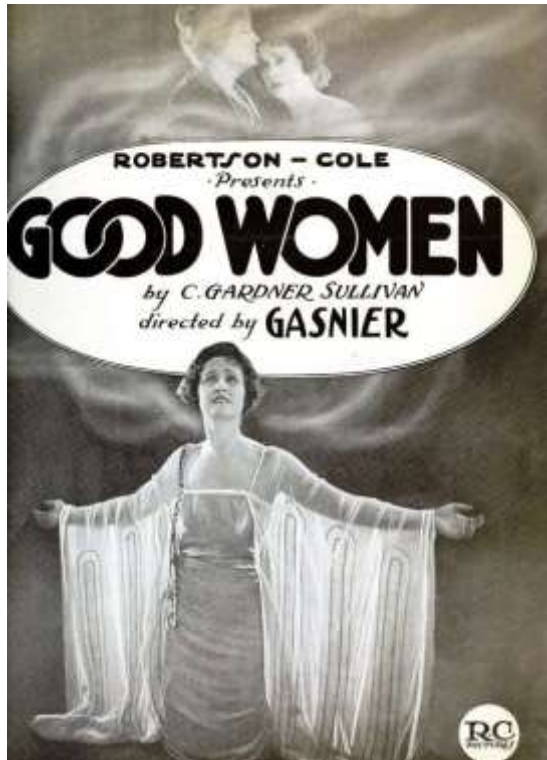


Imagem 10 - Cartaz original do filme Mulheres Honestas, "Good Women".



Imagem 11 - Anúncio de exibição do filme "Mulheres Honestas" no cinema Royal em Recife. (Jornal do Recife, 18/09/1923)



Imagem 12 - Cartaz original do filme "Pela honra de uma mulher".

Essa mesma produtora nos pareceu particularmente interessada em produzir filmes com temáticas relativas à honra e honestidade femininas, pois além de “*Mulheres Honestas*” foi responsável ainda pela produção de *Pela honra de uma mulher*²⁰⁷, exibido no cinema Royal e no Helvética. O cinema Royal, principal apoiador dos filmes pernambucanos, não deixava de exibir filmes estrangeiros, principalmente os americanos que eram febre no Brasil.

O cinema Helvética, localizado na Rua da Imperatriz, centro do Recife, conhecido por seu requinte e seu público elitizado, chegou a manter em cartaz a luxuosa película “*A mulher de Cláudio*”, desenvolvido em sete partes, com seu enredo embasado em um crime passionai:

Este lindo filme desenvolve, com todas as suas circunstancias características, um crime passionai, provocado pelo temperamento sensual de uma mulher, para que o nome e a honra da esposa representam, na sua consciência adúltera, o valor de uma folha arrastada em turbilhão pelo vendaval. O marido, como sempre acontece, jura vingar-se; e no movimento oportuno dá-se a explosão do ódio imenso que se acumulara no seu coração, e a perjura sofre as consequências da sua falta condenável.²⁰⁸

As concepções sobre honra e honestidade estiveram, por vezes, em contraposição com os paradigmas de uma modernidade projetada, seus comportamentos, anseios, contradições, e problematizações presentes. Logo, trazer à tona a questão da virgindade era também estar inserido em todo esse processo:

DEMONIO TRAVESSO: [O que demonstra uma das melhores concepções cinematográficas até hoje editadas]. Desenvolvendo um delicioso romance de aventuras e amor, onde mais uma vez, falta alto um caráter nobre desafiando a cobiça do ouro. Onde muito alto fala o destino, que na infalibilidade, porém agindo de acordo com as leis supremas, conferiu o prêmio do sincero amor para aquele que acima de tudo colocara a dignidade, e para aquela que tão bem soubera guardar sua virgindade, a dedicação sincera de um homem forte, um caminho delicioso de amor, como prêmio as maiores aventuras.²⁰⁹

O Teatro Moderno em 1930 exibia *Bellie Dove* numa produção da First Nacional, distribuída pela Paramount: “*Honra de Mulher*”, “um romance que se desenvolve nos

²⁰⁷ Jornal do Recife, 29/04/1924, pág. 10. Cartaz original do filme em: <<http://www.imdb.com/title/tt0010139/>> Acesso em: 14/02/2017.

²⁰⁸ Jornal do Recife, 09/07/1922, p. 04.

²⁰⁹ Diário de Pernambuco, 23/08/1921, p. 04.

salões aristocráticos da velha Inglaterra, um ambiente que é por si só, um estímulo a todas as loucuras amorosas imagináveis”.²¹⁰ “Fidelidade” foi o título dado a outra obra também exibida no Teatro Moderno, que prometia uma “ascendência vitoriosa do chamado sexo fraco, o triunfo moral de uma pobre moça apenas pelas características da mulher”.²¹¹ Já o Helvética, passara “*Esposas Ingênuas*”.²¹²

Centrando em nosso objetivo neste capítulo, parece-nos legítimo afirmar que o debate de honra não estava sustentado pelo filme *A Filha do Advogado* (1926) sem precedentes nas telas dos cinemas pernambucanos. No *Diário de Pernambuco*, por exemplo, na seção “Diversões” do dia 08/03/1920 houve o seguinte anúncio:

Cine Moderno – Na tela: “Em defeza (*sic*) da Honra” da Fox, por Madeleine Traverse – 7 actos – FOX Film. É o sacrifício da mulher que ama e que para salvar sua honra não trepida em arrastar-se as raia do crime. Um drama pungente da vida cruel de todos os dias, em que sob a aparência do luxo, do prazer e do amor sangra por vezes o coração de uma mulher.²¹³

3. Em defesa da honra: mulheres protagonizando suas histórias

3.1 O caso Caillaux

O título “*Em defeza da honra*” chamou nossa atenção. Para alcançar informações mais detalhadas sobre seu enredo, iniciamos buscas sobre o mesmo ainda com esse título, porém nada foi encontrado. Entretanto, o anúncio do jornal nos fornece uma pista valiosa a respeito do mesmo: o nome da atriz protagonista, Madeleine Traverse. Por meio de informações esparsas sobre sua biografia, podemos ver que a atriz americana participou de diversos filmes, e analisando a sinopse desses, chegamos ao *The Caillaux Case* (1918), sob a direção de Richard Stanton, da Fox Film.

“*The Caillaux Case*”²¹⁴, adaptado para “Em defeza (*sic*) da honra” no Brasil, inspirado numa trama real, narra a história do assassinato de Gaston Calmette, editor do jornal francês *Le Figaro*, por Henriette Caillaux, ou simplesmente, Madame Caillaux. O crime e o julgamento de Henriette direcionaram a atenção de toda a França às vésperas

²¹⁰ Jornal do Recife, 15/07/1930, p. 03.

²¹¹ Jornal do Recife, 01/01/1920, p. 08.

²¹² Diário de Pernambuco, 08/12/1922, p. 03.

²¹³ Diário de Pernambuco, 08/03/1920, Capa e Contracapa.

²¹⁴ Cartaz original do filme em: https://en.wikipedia.org/wiki/Henriette_Caillaux Acesso em: 14/02/2017.

da Primeira Guerra mundial e ganhou as telas do cinema americano e mais tarde, brasileiro.

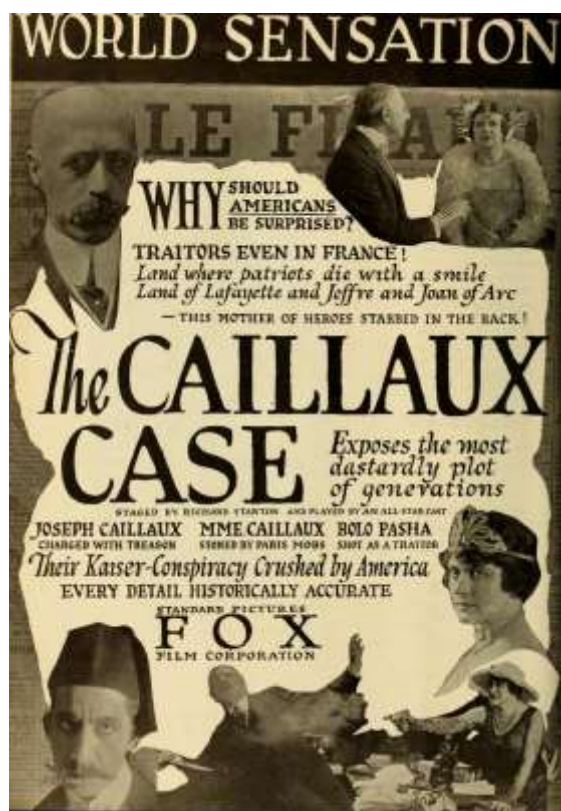


Imagem 13- Cartaz original do filme "The Caillaux Case" (1918).

O motivo do crime, segundo a própria Henriette em seu julgamento, foi o fato de Calmette ter desenvolvido uma política difamatória em seu jornal contra seu marido, Joseph Caillaux, político de esquerda na França e ex-primeiro-ministro. O político, conhecido por suas indiscrições afetivas, manteve Henriette como amante durante boa parte da vida enquanto essa também era casada. Posteriormente, ambos se casaram, mas a perseguição a Joseph Caillaux por parte do poderoso editor, conhecido por sua linha direitista, ameaçando a publicação de documentos vazados ao jornal que comprovavam o envolvimento do político em escândalos financeiros e obstrução da justiça, além da possibilidade de divulgação de cartas que o mesmo trocara com Henriette, enquanto ainda era casado com sua primeira esposa, resultaram no trágico desfecho de morte.²¹⁵

²¹⁵ O The New York Times, em matéria de 1992 lembrando o caso, toma como referência o livro *The Trial of Mme. Caillaux* (O julgamento de Madame Caillaux) de Edward Berenson. Segundo o autor, em 16 de março de 1924 às 18h, Henriette Caillaux se dirigiu ao escritório de Gaston Calmette usando um casaco de pele sobre um vestido, um modesto chapéu e um grande muf peludo que escondia suas mãos. Antes de

O caso gerou um confronto ainda mais acirrado entre os políticos de esquerda e de direita, devido ao momento político de tensão que vivia a Europa as vésperas de uma guerra. Por sua vez, o julgamento de Henriette foi responsável por embates ainda maiores. Segundo o *The New York Times*, tanto as práticas políticas e o Código Napoleônico que legalmente discriminava as mulheres, quanto a venalidade da imprensa, vieram todos ao centro da discussão no caso Caillaux

O advogado de defesa, Fernand Labori, comemorou o desfecho e o desempenho de sua cliente durante o julgamento, que teria feito uma defesa inteligente em seu favor centrada em dois pontos: evocou a forma romântica e idealizada que as paixões governavam as mulheres, e usando de linguagem científica para tanto, enfatizou o estado de nervosismo e mente inconsciente em que a mesma se encontrava no momento do crime, temendo pelo seu marido e por si própria, agindo no limite de ser injuriada com a publicação de cartas que degradavam sua honra.

O julgamento de Madame Caillaux pelo assassinato de Calmette teve início no dia 20 de julho de 1914. Depois de oito dias na Cour d'Assises de Paris, Henriette Caillaux saiu livre. Em menos de uma hora de deliberações, o júri só de homens decidiu que o homicídio fora cometido sem premeditação ou intenção criminosa.²¹⁶

3.2 O caso Sylvia Seraphim

Em 1929, o casal da alta-sociedade carioca, Sylvia Seraphim e José Thibau Jr., vinha enfrentando um casamento infeliz e optaram por se separar. Sylvia, conhecida no meio jornalístico por escrever para variados veículos, presenciou sua privacidade sendo exposta em desenho e texto propositalmente sensacionalistas na capa do jornal *A crítica*, que além da notícia sobre a separação, expunha que o motivo para tal se deu por uma traição cometida por Sylvia.

Como bem coloca Wilma Gerab, nos moldes puritanos e patriarcais da época a situação expunha Sylvia de forma extremamente negativa, pois traições conjugais

qualquer reação do editor, ela perguntou: “*Você sabe por que eu vim?*”, “*Não, Madame*”, respondeu o editor. Sem outra palavra, com uma arma pequena em punho, disparou seis tiros rapidamente e Calmette caiu no chão sem reação. Os funcionários do Le Figaro correram para conter a mulher e tentar salvar o editor, mas nenhuma ação foi suficiente. Henriette ordenara: “*Não me toque. Eu sou uma dama*”. MITGANG, Herbert. “Books of The Times; A Belle Epoque Killing That Wasn't a Murder”. *The New York Times*. 11/03/1992. <http://www.nytimes.com/1992/03/11/books/books-of-the-times-a-belle-epoque-killing-that-wasn-t-a-murder.html>. Acesso em: 13/04/2016.

²¹⁶ BERENSON. Edward. *The Politics of Divorce in France of the Belle Epoque: The Case of Joseph and Henriette Caillaux*. The American Historical Review. Vol. 93, No. 1 (Feb., 1988), pp. 31-55.

masculinas eram toleradas e previstas e não mereciam destaque nos jornais. Entretanto, o adultério feminino, além de possuir pena superior ao masculino no âmbito penal, era socialmente inconcebível, e notícias nesse sentido sempre geravam polêmicas, discussões, e conseqüentemente, público para o jornal.²¹⁷

Revoltada com a exposição, Sylvia, aparentemente utilizando de sua influência dentro da imprensa, chegou a contatar o dono do jornal (Mário Rodrigues, pai do escritor e dramaturgo Nelson Rodrigues). Porém, seus apelos para que sua separação ficasse restrita a foro íntimo de nada adiantaram e o jornal entrou em circulação com a história de Seraphim em destaque na capa. Sylvia seguiu até a sede do jornal munida de uma arma, onde procurou contato com Mário Rodrigues, e sem sucesso, reuniu-se com seu filho Roberto Rodrigues, autor da caricatura que apontava Sylvia com outro homem.²¹⁸

Depois de uma breve discussão dos dois, Sylvia sacou a arma e atirou contra o desenhista. O tiro foi fatal. Depois de agonizar durante três dias no hospital, o irmão de Nelson Rodrigues, acabou falecendo aos 23 anos, e em 22 de agosto de 1930, Seraphim foi a julgamento.²¹⁹ Nas páginas de *O Jornal*²²⁰ podemos analisar a situação pelas palavras da ré através do depoimento que concedeu na delegacia no ato de sua prisão, considerando as alterações que podem ter sido feitas pelo delegado e pelo escrivão de polícia. É interessante notar a ênfase dada à questão da honra:

“A acusada, Sylvia Thibau [...] disse que depois de ter passado a noite em claro, depois de ter tentado pessoalmente evitar a publicação a respeito dela acusada, de que fora avisada e tendo lido o jornal “A Crítica”, hoje, pela manhã, deliberou ir pessoalmente tentar impedir por meios suasórios o procedimento da campanha iniciada contra sua honra pessoalmente, digo honra pessoal e a dignidade do seu lar, tentando ao

²¹⁷ GERAB, W.T.L. *O discurso como ele é nas Tragédias Cariocas*. 2008. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

²¹⁸ Muitos autores sustentam a tese de que a “primeira tragédia” da vida de Nelson Rodrigues foi o assassinato de seu irmão, quando Nelson tinha apenas 17 anos, e que seria equivocado analisarmos sua obra sem considerar a influência dos fatos de sua vida pessoal. Para Castro, considerado o autor da biografia mais completa de Nelson Rodrigues, a morte do irmão, o velório emocionante, as afirmações de seu pai - “*Aquela bala era pra mim!*”, por exemplo, estiveram presentes em “Vestido de Noiva”, peça escrita por Nelson. CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²¹⁹ CALLARI, Alexandre. *Desvendando Nelson Rodrigues: vida e obra no cinema e na televisão*. São Paulo: Évora, 2014.

²²⁰ Encontramos algumas colunas escritas por Sylvia Seraphim nesse mesmo jornal, sempre versando sobre questões da vida das mulheres, maternidade, comportamento, rotinas, e etc. Segundo o jornal *Gazeta de Notícias*, Sylvia colaborava com variados veículos, inicialmente com o pseudônimo de “Petit Source”, e outros demais nomes. Posteriormente, passara assinar suas matérias com seu próprio nome. Afirma ainda que o motivo do divórcio amigável entre Sylvia e seu esposo, se deu por variadas divergências, inclusive o fato da jovem resolver dedicar-se as letras e ao jornalismo. O mesmo jornal, quando se refere ao fato da morte de Roberto Rodrigues, expõe sua matéria com o título “Vingando a honra ultrajada”. *Jornal Gazeta de Notícias*, 28/12/1929, p. 01.

mesmo tempo a palavra de honra dada pelo doutor Roberto de que não sairia a dita publicação, isso ocorreu na véspera da cena, as onze horas da noite; que se dirigiu de casa a redação e não tendo encontrado o doutor Mário Rodrigues, com quem esperava entender-se melhor [...] dirigiu-se então ao gabinete, com o intuito de verificar se era exato o doutor Mário não estar, certificando-se disso, ela acusada, tomou a sala de redação e aproximando-se do doutor Roberto pediu-lhe dez minutos de atenção, ao que ele respondeu indicando com o gesto o gabinete [...]. tendo interpelado a acusada para saber se não seria dada amanhã uma retificação, respondeu ele em tom irônico não ser isso costume do jornal, pelo que exproibiu-lhe seu procedimento, pela falta a palavra dada na véspera, persistiu ele Roberto no tom de caçoada, pelo que ela acusada disse-lhe faltar, respondendo ele então um insulto, dizendo que para mulheres sem honra sobra a consciência; que muito nervosa abriu a sua bolsa, para retirar o lenço afim de conter as lágrimas [...], que percebendo Roberto um revólver dentro da bolsa que ela acusada trazia, no intuito de se defender, caso fosse necessário, avançou ele Roberto para toma-lhe a bolsa, pelo que assista seguiu ela acusada o revolver, que na luta detonou [...].”²²¹

Uma intensa campanha pela absolvição de Sylvia foi organizada pelas sufragistas, lideradas pela bióloga e advogada Bertha Lutz, as quais alegavam que Sylvia reagira a uma campanha difamatória promovida pelo jornal *A Manhã* (antigo nome do jornal *A crítica*)²²². Surpreendentemente, a alegação de que Sylvia, assim como Henriette Caillaux, agira em completa privação de sentidos e inteligência, acompanhada de profunda perturbação mental, funcionou. Sylvia foi absolvida também por um júri formado apenas por homens, sofrendo duras críticas pela equipe do jornal *A Crítica*, envolvido no caso.²²³

O Ministério Público apelou, insistiu que não havia a menor possibilidade de Sylvia ter agido fora de sua sanidade, pelo fato da ré ter apresentado profunda calma e frieza em instantes após o crime, contrariando seu temperamento que, segundo as testemunhas, era inquieto, voluntarioso e apaixonado. O procurador do distrito, Jorge Americano, por sua vez, negou a apelação e manteve a absolvição de Sylvia, sendo

²²¹ O Jornal, 29/12/1929, p. 10.

²²² Mário Rodrigues havia perdido o jornal para o seu sócio Antônio Faustino Porto, que esse assumiu as dívidas de Mário em troca de suas ações, tornando-se sócio majoritário. As discordâncias sobre os rumos do jornal se acentuaram, pois Mário tinha dificuldades de aceitar as imposições editoriais do novo proprietário do jornal. Assim, em 1928, menos de dois meses depois de perder *A Manhã*, Mário Rodrigues fundou *A Crítica*, com perfil ainda mais agressivo e sensacionalista que o anterior. CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²²³ O Código penal de 1890, previa em seu artigo Art 27, que não eram criminosos os que se achavam em estado de completa privação de sentidos e de inteligência no ato de cometer o crime. Decreto 847, 11/10/1890. Código penal brasileiro: < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>>.

divulgado seu parecer no dia 15 de outubro de 1930, pelo jornal *A Noite*, que afirmava que Sylvia,

sofreu uma psicose grávida e sofre de radiodernite em virtude da qual esteve de cama durante dez meses, agravando-lhe as perturbações do sistema nervoso, tanto pelos padecimentos da moléstia, como pelos analgésicos e entorpecentes; que a radiodernite constitui uma das suas permanentes preocupações literárias, acompanhada da ideia de suicídio. Ideia que pretendeu executar na véspera do crime; que os médicos da Detenção notaram-lhe crises de forte excitação nervosa, achando que o seu sistema nervoso não estava em perfeita integridade, como também o achou o diretor da Casa de Saúde onde se internou em tratamento da radiodernite.²²⁴

Com a avaliação médica exposta acima, Jorge Americano encerrou seu parecer valendo-se de argumentos de psiquiatras:

Ora, concluem os psiquiatras que “uma notícia julgada fortemente ofensiva a sua honra pessoal poderia lhe haver determinado uma reação física de caráter mórbido, capaz de lhe haver prejudicado a normal utilização do seu raciocínio e da sua vontade”, e que aparente calma verificada no momento do crime não é incompatível com o estado do paranoíde sendo certo que a apelada é “uma personalidade com acentuados traços paranoídes”.

Nestas condições, exclui-se a contradição entre as perturbações nervosas verificadas e a calma demonstrada no ato do crime, por ser esta calma compatível com o estado acentuadamente paranoíde.

Assim, não é manifestamente contrária a prova dos autos a sentença que reconheceu ter sido o crime praticado em estado de completa perturbação dos sentidos e da inteligência. Opino, pois, pelo não provimento da apelação. Distrito Federal, 14 de outubro de 1930.”²²⁵

A utilização de um conceito “médico-científico” - a loucura - através do argumento previsto legalmente de “privação de sentidos e inteligência”, em consonância com o conceito jurídico de defesa da honra, foi algo sustentado dentro dos tribunais em muitos processos relacionados a crimes passionais. Muitos homens alcançaram a absolvição completa em variados casos em que assassinaram suas esposas, companheiras ou amantes, sustentando a tese de loucura momentânea, de um acometimento insano.²²⁶

²²⁴ *A Noite* 15/10/1930, p. 01.

²²⁵ *A Noite*, 15/10/1930, p. 01.

²²⁶ CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

Essa combinação perigosa servia para validar um estatuto de dominação masculina no relacionamento amoroso, e se valia de uma série de argumentações científicas e sociais sobre o comportamento feminino.

O que estava em jogo nesses julgamentos ia além do ato criminoso em si, mas a defesa de um sistema de normas visto como universal e absoluto, e tem como objetivo a validação das normas dominantes, sendo que os agentes envolvidos em cada caso são julgados não apenas pelo crime cometido, mas pela adequação de seu comportamento às regras de conduta moral consideradas legítimas.²²⁷ É a reunião de uma série de disposições morais, influenciadas por normatizações científicas, jurídicas e de veículos de propagação social como a imprensa. Todos esses elementos são responsáveis pela propagação de lições de amor, sexo, maternidade, paternidade, entre outros.²²⁸

Ocorre que em casos emblemáticos como o de Henriette Cailloux, Sylvia Seraphim, e porque não o de Heloísa Corrêa em *A Filha do Advogado*, percebemos uma abertura de um outro panorama avaliativo: mulheres nos bancos dos réus acusadas por crimes de assassinato e valendo-se de argumentos utilizados massivamente por algozes masculinos em variadas circunstâncias. A suposta ausência de natureza criminosa da mulher é objeto de análise dentro na História, da Sociologia, da Psicologia e outras ciências.

Para Mariza Corrêa, as teorias científicas que posicionavam o gênero feminino na categoria de ser fraco, dependente e ordeiro, tenderam a ser uma das razões para que as mulheres fossem mais frequentemente absolvidas do que os homens, ainda que em muitos casos esses tenham conquistado a absolvição devido a estratégias de defesa bem articuladas. “Uma vez que elas são dependentes e fracas, qualquer violência física contra um homem é inconcebível como uma forma de ataque e é assim reconstruída como autodefesa.”²²⁹

Um dos responsáveis por arguir nesse sentido foi o antropólogo criminalista Cesare Lombroso, o qual serviu como base argumentativa para diversos juristas brasileiros.²³⁰ Este, embasado em teorias evolucionistas, identificava as mulheres como

227 CORRÊA, Mariza. *Op. Cit.*, p. 12.

228 CHALHOUB, Sidney. *Op. Cit.*, p. 119.

229 CORRÊA, Mariza. *Op. Cit.*, p. 13.

230 Rachel Soihet cita um exemplo de processo onde a defesa evoca teóricos europeus através de citações de médicos e criminalistas. A ré é uma mulher que agrediu seu companheiro, sem chegar a assassiná-lo, por motivos de ciúme e abandono, e seu advogado faz uso de argumento que naquele momento tinha plena aceitação nos julgamentos masculinos e que resultava, em grande margem, na absolvição dos acusados. Ainda assim, a acusada é pronunciada, e o advogado de defesa apela “para justificar o acometimento pela ré de uma doença mental, o ciúme na forma de uma loucura lúcida, quase sempre ideia fixa ou delírio

seres dotados de inúmeras deficiências, infantil, menos inteligente que o homem e com fortes traços de perfídia e dissimulação.²³¹ Concentrava ainda o gênero feminino uma menor sensibilidade em variados âmbitos, inclusive o sexual, isso seria comprovado por inúmeras razões, que incluía a raridade de psicopatias sexuais. Embora não desqualificasse a existência de mulheres envolvidas em “crimes da paixão”, para ele, o tipo puro de criminoso passional era o masculino, pois a explosão da paixão na mulher embora pudesse ser intensa, jamais seria tão violenta quanto no homem.²³²

Na França, por exemplo, psicólogos e juristas empenharam-se em demonstrar que o chamado crime passional era uma mera expansão brutal do instinto sexual, que cabia a civilização controlar, sendo este instinto ativo no homem, enquanto na mulher ele se manifestava pela passividade. Pouco a pouco, a mulher seria excluída da condição de agente de crimes passionais.²³³

Seguindo essa lógica, para os homens a absolvição vinha acompanhada de um registro de que agira em defesa de um bem valioso como a honra, com o intuito de não permitir manchas em sua história, de ser ridicularizado socialmente, e se apresentava como autor de um crime plenamente justificável devido à provocação anterior da vítima por uma série de elementos desviantes (comportamentais e afins), mas ainda assim, como ação justificada. Ferir e matar se colocava, portanto, como uma ação fundamentada pelo ato falho de outrem.

Nos casos femininos, entretanto, a absolvição viria acompanhada não como ação diante de determinada circunstância, mas como uma reação a uma agressão física ou psicológica, como é o caso de Heloísa, de Sylvia e de Henriette, tendo a primeira se defendido de uma ofensiva praticada pelo próprio irmão, e as outras duas, devido a perturbações psicológicas e caluniadoras promovidas por terceiros. Todos esses processos

transitório”. Para isso, anexa um atestado médico a fim de comprovar que as condições pessoais e sociais da ré a sujeitavam a uma categoria especial neuropatológica. A ré, porém, não é absolvida, sendo condenada a dois anos de prisão celular. Verifica-se que, ao contrário dos similares masculinos, costumeiramente absolvidos, não foi aceita impunemente tal atitude por parte de uma mulher, ainda mais meretriz. SOIHET, R.. *Mulheres ousadas e apaixonadas. Uma investigação em processos criminais e cariocas (1890-1930)*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, p. 199-216, 1989, p. 208.

²³¹ Essas e demais teorias construídas e instauradas por homens que estabelecem um duplo discurso, do homem sobre o homem e do homem sobre a mulher, configura uma forma de violência. Nesta perspectiva, a violência não se resume a agressão física, decorrendo igualmente de uma normatização da cultura, da discriminação e submissão feminina. SOIHET, R.; *Violência simbólica. Saberes Masculinos e representações femininas*. Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 5 n.1, p. 7-29, 1997.

²³² SOIHET, R.. *Mulheres ousadas e apaixonadas. Uma investigação em processos criminais e cariocas (1890-1930)*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, p. 199-216, 1989.

²³³ *Ibidem*.

estavam, evidentemente, não postos de forma simplória. As estratégias de apelo para as análises comportamentais progressas dos envolvidos sejam homens ou mulheres, como vimos, legitimara as decisões tomadas pelos júris.

Cabe a nós o papel de apontarmos que argumentos de ausência de sentidos e inteligência e a tese de defesa da honra, por diversas vezes responsáveis pela absolvição de homens, também serviram a mulheres com o mesmo propósito de absolvição, não necessariamente aplicados da mesma forma ou na mesma medida. São por via, mulheres protagonizando suas próprias defesas, emergindo em detrimento da imagem da mulher como ser passivo e pacífico.

Essa classificação de mulheres como protagonistas, como componentes transgressores do ideal de mulher subalterna é por via uma classificação nossa nesse trabalho.²³⁴ Para os julgamentos da época e as decisões dos júris, a avaliação da atitude dessas mulheres se deu, como citado anteriormente, possivelmente muito mais ligados à manutenção do ideal de mulher dominada, fora dos sentidos naturais (com a tese de ausência de sentidos e inteligência e perturbação mental) cansada de ser humilhada, agredida ou caluniada; não necessariamente como desobedientes e contestadoras da ordem.

Rachel Soihet fazendo uso das colocações de Roger Chartier aponta que a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica ajuda a compreender como a relação dominação–relação histórica, cultural e linguisticamente construída, é sempre afirmada como uma diferença de ordem natural, irreduzível, universal, radical. Ocorre que a incorporação da dominação não exclui a presença de variações e manipulações por parte do dominado, porém, a aceitação das mulheres em relação a certos cânones não significa apenas submeterem-se a uma submissão alienante, mas também constituir um recurso que lhes permita deslocar e subverter a relação de dominação. Ou seja, definir os poderes femininos permitidos por uma situação de sujeição e de inferioridade significa entendê-los como uma reapropriação e um desvio dos instrumentos simbólicos que instituem a dominação masculina contra seu próprio dominador.²³⁵

²³⁴ Baseado nas discussões levantadas por Natalie Davis, o historiador Rodrigo Weimer, aponta a forma como as mulheres procuraram, em variados tempos históricos, subverter as relações de assimetria social e tomar para si o protagonismo sobre suas histórias, as quais em situações desvantajosas para o gênero feminino, procuraram tirar o melhor partido possível, em uma situação hierárquica, não se contentando com um lugar subalterno. WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *Felisberta e sua gente: consciência histórica e racialização em uma família negra no pós-emancipação rio-grandense*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015, p. 45.

²³⁵ SOIHET, R. *Violência simbólica. Saberes Masculinos e representações femininas*. Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 5 n.1, p. 7-29, 1997.

A defesa da honra, caracterizada diante do gênero feminino como honra no sentido sexual, em que a mulher e a sociedade como um todo necessitavam manter a recusa da liberdade sexual ilimitada, sofreu inúmeros revides e objeções em diversas instituições e também no seio do movimento feminista. Porém, isso não quer dizer que os discursos médicos e jurídicos antes alicerçados no poder de vida e morte de mulheres nas mãos de homens tenham sofrido mudanças rápidas ou profundas.

Na edição de 01/01/1933, o Jornal do Recife anunciava em letras garrafais “A MULHER CRIMINOSA”, trazendo alguns trechos do livro “Os novos horizontes da justiça criminal” do Desembargador João Aureliano, que segundo o jornal, dedicou-se a escrever sobre a delinquência da mulher e encarou “o lado sombrio da mulher criminosa, com todos os seus vícios, as suas maldades, as suas perversões”²³⁶:

Não há aqui margem para discussões acerca das condições morais, sociais e jurídicas da mulher, de sua pretensa incapacidade para os estudos científicos e literários, de sua pseudo-inferioridade em face do homem ou o direito que, por ventura, tenha ela à reivindicação, conforme a doutrina do feminismo. A mulher, mesmo a normal, se não é na atualidade considerada como um ser diabólico, desprovido de alma, como queriam os santos padres e doutores da Igreja [...] seguindo alguns cientistas modernos a sua inteligência é inferior a do homem, como de outro gênero é a sua moral (Proudhon), faltando, demais, ao seu espírito, este sentimento de justiça, de regra a conduta, independente das simpatias que inspiram os indivíduos. A sociologia criminal em suas investigações acerca da criminalidade feminina, estudada comparativamente com a delinquência masculina, demonstra que a participação da mulher no crime se opera em muito menor número do que a do homem.

Não é rara a coparticipação da mulher nos grandes crimes, concebidos pelo amante ou mesmo pelo marido. Com efeito, as estatísticas têm demonstrado que, a exceção do infanticídio e do envenenamento, na maioria dos assassinatos cometidos pela mulher, ela figura como auxiliar do homem. [...]²³⁷

A posição do desembargador é baseada em muito dos argumentos sustentados por Cesare Lombroso que afirmava que as mulheres não tinham tendência para o crime, o qual já assinalamos anteriormente. Encontramos, por sua vez, algumas passagens nos jornais de crimes cometidos por mulheres contra seus maridos ou amantes. O caso de Izabel Maria da Conceição é emblemático, pois a mesma acaba por cometer o crime,

²³⁶ Jornal do Recife, 01/01/1933, p. 04.

²³⁷ Ibidem.

segundo o jornal, para defender sua mãe, de seu marido José Antônio. Os três viviam no engenho “Troya” no município de Bonito, interior do Estado. “Após ligeira troca de palavras, José Antônio expulsou a sogra de casa, com o que não se conformou sua filha Izabel. Esta, indignada, no dia seguinte quando o marido dormia, armou-se de um machado, matando-o com dois certos golpes nas regiões frontal e temporal”.²³⁸

Não é nosso objetivo aqui traçar um estudo sobre criminalidade feminina, tampouco, analisar as estatísticas das repercussões de crimes cometidos por mulheres nos jornais apontados. Certamente, isso fugiria do nosso objetivo que se centra em provocar uma discussão a respeito dos embates relacionados à honra e honestidade no período em questão, através do cinema e imprensa, e de como isso veio a repercutir nos tribunais. Acharmos prudentes as referências expostas acima, tanto em relação ao livro do qual o *Jornal do Recife* se refere, quanto o caso ilustrativo, para assinalar que o universo da criminalidade feminina vai muito além do embate de honra que apresentamos aqui.

Apesar de ser um fator social importante, os crimes cometidos por mulheres que envolviam a morte do esposo, amante ou companheiro, não estavam necessariamente ligados à defesa da honra, tendo os mais variados motivos e não era sempre que os jornais se dedicavam a analisar o comportamento de mulheres envolvidas em crimes para justificá-los ou clamar por condenações. Muitas vezes, as seções jornalísticas focaram apenas em relatar o fato e dar as informações principais, como o nome dos envolvidos e o motivo do crime, mas nem sempre as razões do crime eram possíveis de serem expostas.

4. Um homem honrado é um homem de bem

Debates sobre a honra masculina pouco ocupavam os textos jurídicos, mas eram recorrentemente utilizados pelos advogados de defesa nos seus pedidos de absolvição de réus, devido a uma forte propagação social nesse sentido, que regimentou e consolidou o que seria um homem honrado, “considerado bom trabalhador, respeitável e leal, que não desonraria sua mulher ou voltaria atrás em sua palavra.”²³⁹

Paulo Aragão, pai dos jovens Heloísa e Helvécio envolvidos na contenda do crime que sustenta o enredo de *A Filha do Advogado*, apresenta-se como personagem

²³⁸ *Jornal de Recife*, 20/11/1921, p. 04.

²³⁹ ESTEVES, Martha de Abreu. Meninas perdidas *apud* CAULFIELD, Sueann, “*Que virgindade é esta?*” A mulher moderna e a reforma do código penal no Rio de Janeiro, 1918 a 1940”, *Acervo*, Vol. 9, ns. 1-2, Rio de Janeiro, jan./dez. 1996, p. 77.

emblemático no que se refere a essa discussão e os contornos sociais que essa é capaz de abarcar, com suas diferenciações marcantes relacionadas ao debate de gênero. Seu exemplo, assim como o de Helvécio, é singular e traz à tona a representação da honra para o gênero masculino, demonstrando que seu conceito e seus limites não se assemelhavam ao que era exigido às mulheres.

O segredo que Paulo Aragão manteve ao longo da vida de ter uma filha não assumida, detalhando para Lúcio apenas quando foi necessário, desencadeia toda a história e os letreiros deixam claro que foram aventuras de quando este era solteiro, numa clara intenção de não macular o seu nome, por se tratar de *“um notável advogado e uma das mais respeitáveis figuras da elite recifense”*.

O advogado é posto na figura de herói da trama. Defende Heloísa em um julgamento em que a mesma é acusada de ter matado seu outro filho. Entretanto, realiza a defesa disfarçado, sem deixar claro que está diretamente envolvido na situação do crime. É o Dr. Henry que havia se oferecido para defender a ré gratuitamente, e apenas ao final, quando Heloísa alcança a absolvição, retira a fantasia e revela sua identidade: *“E aqui não está somente um advogado que defende sua constituinte, mas o próprio pai que defende a sua filha”*. Como bem apontara Jota Soares, é a configuração do herói que para defender a filha injustiçada *“expõe as más qualidades morais de Helvécio, seu filho legítimo, a quem tanto adorava”*²⁴⁰.

Foi um delírio, pai e filha abraçados, em prantos, tempestade serenada. Helvécio, mesmo sendo o rei dos cabarés, mesmo sem caráter, era seu filho, era seu sangue. Mas somente a morte o poderia tirar daquela vida que simbolizava a intranquilidade para seus semelhantes.²⁴¹

Em nenhum momento do filme o mesmo representa uma afronta aos valores morais da família, mesmo tendo mantido sua filha escondida durante toda a sua vida, que por sinal, tem a mesma faixa etária de seu filho Helvécio, *“legítimo”* herdeiro de seus negócios e de sua fortuna.

A historiadora Noelia Alves de Sousa, ao desenvolver uma análise sobre a honra masculina em processos criminais de violência contra as mulheres em Fortaleza (1920-

²⁴⁰ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 2006. Crônica: Suspense numa cena empolgante. [19/01/1964], p. 90.

²⁴¹ *Ibidem*.

1940), situa a honra como um elemento formador da identidade do “homem de bem”, enfatizando que seus atributos formadores estão caracterizados em um viés público, ou seja, não era suficiente ser um homem honrado, era fundamental ser reconhecido, possuir um bom nome e uma fama que o reconhecessem como tal. O conjunto de elementos na formação de um homem honrado se relacionava à questão da sexualidade, mas não a sua própria, e sim as práticas sexuais de mulheres no seu círculo familiar e afetivo, enquanto seus atributos pessoais se constituíram em ser um homem trabalhador, bom pagador de suas dívidas.²⁴²

Ou seja, a grande distinção da classificação entre a honra feminina e a masculina centrava-se na delimitação entre o espaço público e o privado, o que inclui o tocante a sexualidade²⁴³, embora muitas vezes temos percebido que adjetivos ligados ao trabalho como sinônimo, ou atributo complementar de honradez e dignidade, fossem utilizados entre os populares para ambos os gêneros.

“Mulher honesta trabalhadora”. Essa valorização da mulher enquanto ser ligado ao trabalho e digna de respeito, é uma característica das mudanças sociais que vinham ocorrendo no próprio mundo do trabalho, com as atividades exercidas dentro das fábricas e em outros setores sociais. Porém, o fato de ser “trabalhadora” não era suficiente para designar a honra de uma mulher, ao contrário do que se observa em relação ao gênero masculino. Apesar de encontrarmos diversas passagens em que o status de “trabalhador” é utilizado para reforçar a ideal de honradez e dignidade masculina - “homem honrado e trabalhador” - muitas vezes apenas esse último termo já ficaria encarregado de fazer todo o papel de caracterização positiva.²⁴⁴

A honra masculina reuniria então, uma série de fatores determinantes: era necessário ser pública, reconhecida, era preciso ter as mulheres de sua família dentro de padrões morais bem estabelecidos, e era fundamental também o reconhecimento de seu trabalho, que não fosse um vadio, um desocupado. Dessa forma, a questão do trabalho

²⁴² SOUSA, N. A.. *A honra dos homens de bem?: uma análise da questão da honra masculina em processos criminais de violência contra mulheres em Fortaleza (1920-1940)*. Revista Eletrônica Métis. História e Cultura. UCS, v. 09, p. 155, 2010. p.157.

²⁴³ Caulfield argumenta que “para as moças solteiras, a honestidade era uma condição social, um atributo moral, selados por um estado fisiológico. A desonra da mulher, em qualquer um desses três planos ameaçava os outros dois, mas a ruptura do “selo” fisiológico era de longe o mais pernicioso, por tratar-se nas palavras de Souza Lima, de seu único dote natural irreparável”. CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 393 p. (Coleção Várias Histórias).p. 78.

²⁴⁴ No Diário de Pernambuco entre 1920 e 1929 são 57 ocorrências envolvendo o termo “homem honrado”, e apenas 6 citando “mulher honrada”.

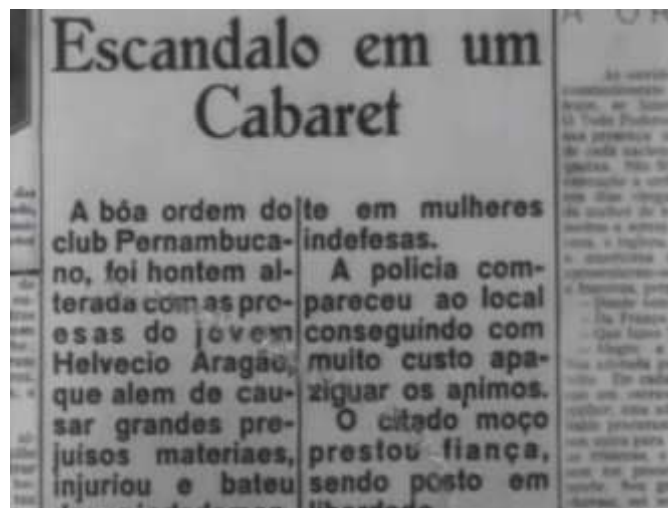
estava atrelada tanto a um atributo formador de masculinidades, conforme visto no capítulo anterior, como elemento fundamental para a constituição do homem honrado.

Em *A Filha do Advogado*, Helvécio é constantemente vigiado por Lúcio, fazendo este exigências bem delimitadas: “*Ainda que tenha que chegar a extremos, far-te-ei respeitar e conservar dignamente o nome do teu honrado pai!*” Era a honra masculina, tanto quanto a feminina – porém a partir de uma perspectiva diferente - um bem a ser polido constantemente e principalmente a ser preservado, pois não seriam aceitos deslizes que fossem de encontro a manutenção do status da honra e do respeito, principalmente ao tratar-se de homens de condição financeira mais elevada. As avaliações e condenações desses desvios, entretanto, acontecem de formas muito distintas para homens e mulheres. Helvécio, por exemplo, embora se apresente como um ser a parte desse conjunto de valores socialmente importantes para os homens, tem uma noiva a qual a família faz muito gosto pelo casamento, pois vinha de uma família rica e respeitada na cidade.

O cuidado e atenção de Lúcio não são suficientes. Helvécio é visto constantemente envolvido em situações degradantes, chegando inclusive a ser detido pela polícia, fato que acaba sendo notícia de jornal na cidade, lido por Lúcio em uma das cenas:



Frame 49 - Lúcio lê o jornal que noticia os abusos cometidos por Helvécio. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 50 - A notícia. *A Filha do Advogado* (1926).

Escândalo em um Cabaret:

A boa ordem do Clube Pernambucano foi ontem alterada com as proezas do jovem Helvécio Aragão, que além de causar grandes prejuízos materiais, injuriou e bateu desapiadadamente em mulheres indefesas. A polícia compareceu ao local conseguindo com muito custo apaziguar os ânimos. O citado moço prestou fiança, sendo posto em liberdade.²⁴⁵

Apesar dos acontecimentos visualizados no filme, uma contradição circula o personagem de Helvécio, que é apresentado como “*órfão de mãe, libertino e estróina, vítima das loucuras do mundo*”. Embora possa em algum momento ser representado como vítima, como se não fosse responsável por seus atos, seu pai tem conhecimento das peripécias do filho. No julgamento, ao avaliá-lo é contundente:

Preciso, entretanto, dizer-vos que todo pai que neste tribunal der o seu voto pela condenação de Heloísa, concorrerá para o desmoroamento da família, pois a sociedade está cheia de D. Juans que desmoralizam lares, atirando aos lupanares almas puras e inocentes.²⁴⁶

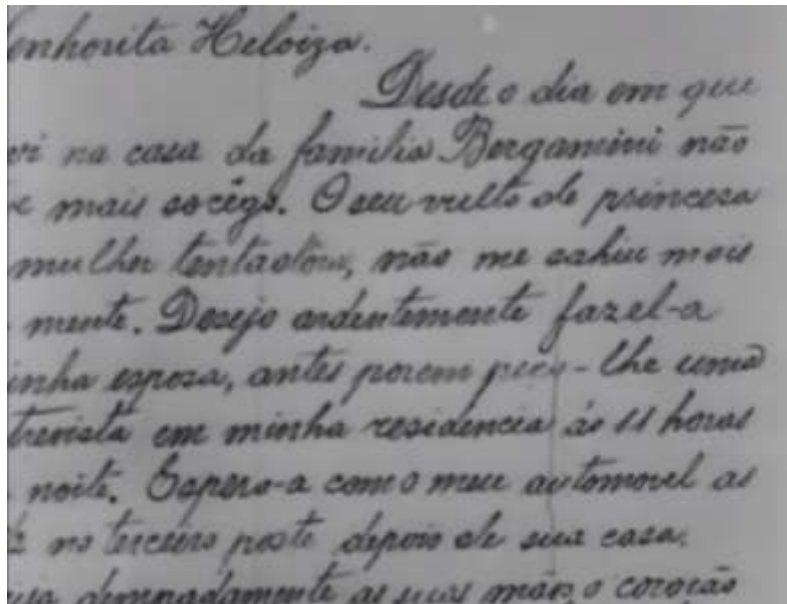
Dom Juan é o termo que Paulo Aragão se refere ao próprio filho, que tenta conquistar e seduzir a irmã. Quando não correspondido, suborna o jardineiro da casa da mocinha, tranca-se com ela em seu quarto e afirma “*Se continuas a repelir-me, desmoralizar-te ei!*”. Já elencamos anteriormente a respeito da desmoralização, da desonra feminina e da pressão social exercida sobre as mulheres a esse respeito. Eram homens como Helvécio que diante de atitudes impensadas poderiam destruir uma família, bem maior, instituição a ser protegida, a qual Aragão recorre e se refere, na busca pela absolvição da filha.

Muito antes de Helvécio subornar o jardineiro para que esse permitisse sua entrada na casa de Heloísa, esse já havia buscado outras maneiras de aproximação, seja na festa em que a conheceu, ou no envio de cartas cheias de elogios e pedidos de casamento. Todas as suas tentativas, porém, foram em vão. Heloísa, já envolvida com Lúcio

²⁴⁵ A FILHA do advogado. Direção: Jota Soares. Longa-metragem/silencioso/Ficção: Aurora Filme, 1926. 35mm, BP, 88min35seg, 1.629m, 16q. Recife-PE-Brasil.

²⁴⁶ A FILHA do advogado. Direção: Jota Soares. Longa-metragem/silencioso/Ficção: Aurora Filme, 1926. 35mm, BP, 88min35seg, 1.629m, 16q. Recife-PE-Brasil. Nos processos criminais estudados por Mariza Corrêa em Campinas, sintetizados no livro “Morte em Família”, a autora aponta que em muitos julgamentos de mulheres o critério psicológico dos jurados era constantemente envolvido pela defesa, a fim de conquistar a absolvição de mulheres ou penas mais leves. “Os jurados sentem pena, pensam nos filhos, além de ser difícil colocar uma mulher como elemento perigoso à sociedade”. Em geral, não possuem ficha na polícia, respondem por um único crime, e acaba sendo fácil mostrar que agiram em uma situação de desespero que não voltará a se repetir. CORRÊA, Mariza, *Op. Cit.* p 54.

afetivamente, não parecia se interessar em nenhuma das propostas feitas por Helvécio. Esse, pela posição social privilegiada que ocupava, certamente não estava acostumado a receber respostas negativas ou ser contrariado em seus planos, e, decidindo abandonar as estratégias de sedução, resolve partir para a violência.



Frame 51 - Trecho da carta que Helvécio envia a Heloísa, convidando-a para um encontro e fazendo promessas de casamento. *A Filha do Advogado* (1926).



Frame 52 - Helvécio suborna Gerôncio. *A Filha do Advogado* (1926).

Na instauração do inquérito para apurar o crime, o jardineiro Gerôncio é intimado a prestar depoimento. Na delegacia afirma que sua patroa se trancara por dentro do quarto com um homem e esquivava-se de qualquer responsabilidade que teve com o ocorrido, sem

relatar o suborno que recebeu para facilitar as investidas de Helvécio: a entrega de cartas do mesmo e a abertura da casa para que esse pudesse ir de encontro a mocinha. Com o testemunho, Heloísa seguiu presa, ocorrendo uma sequência de cenas em que Gerônimo passa a ter alucinações, vendo-a presa injustamente, e também o jovem morto no filme aparecendo constantemente na sua frente ferido. Os devaneios do jardineiro chegam até ver sangrando o dinheiro recebido do suborno.



Frame 53 - Gerônimo tem alucinações com Helvécio ferido.
A Filha do Advogado (1926).



Frame 54 - Gerônimo ver o dinheiro que recebeu do suborno sangrar em suas mãos. *A Filha do Advogado (1926).*

Arrependido e convencido por Paulo Aragão a prestar depoimento com o intuito de absolver Heloísa, Gerônimo vai até o tribunal declarar o erro que cometeu e seu falso testemunho anterior: *“Para desviar suspeitas, coloquei a chave pelo lado de dentro e depois daquele dia não tive mais sossego. Aquele dinheiro maldito queimava-me as mãos!”*. O jardineiro acaba por ser levado preso. O depoimento e os apelos contra os homens que se impulsionavam a desmoronar famílias seduzindo e forçando relações com mulheres, propostos pelo D. Henry (Paulo Aragão), favoreceram Heloísa que é absolvida por legítima defesa.

Esses Dons Juans citados por Paulo Aragão ao se referir a Helvécio, que utilizavam de sedução para conseguir o que almejavam, muitas vezes estiveram envolvidos em histórias com finais infelizes e sangrentos. O caso de Helvécio é emblemático, e o comportamento transviado do mesmo parece ter inspirado outros enredos fílmicos. Infelizmente nem todos puderam se concretizar e fazer sucesso nos cinemas como *A Filha do Advogado*. A Liberdade Filme, por exemplo, empresa que também fez parte do movimento cinematográfico pernambucano durante a década de

1920, organizou a produção de um filme que acabou não vingando. Em primeiro momento, a intenção era que a obra fosse intitulada de “*Reabilitação*”, mas acabou recebendo o título “*Verônica*”, e tinha Almerly Steves como protagonista, Ary Severo e Luiz Maranhão como diretores, e Edson Chagas como cinegrafista. A *Cinearte*, fazendo menção à produção afirma:

Um jovem devido aos caprichos da sorte, tornou-se um depravado, tal como o Jota Soares na *A Filha do Advogado*. Há uma pequena que se apaixona por ele, a princípio por compaixão e tenta arrancá-lo do vício. É infeliz nos seus esforços e cai também. A virtude tem afinal que triunfar e eles se regeneram. É a “reabilitação”. De permeio com a história tem um cínico metido a conquistador e que entre outras coisas causa a morte a uma datilógrafa, do seu escritório, a qual não querendo ser seduzida atira-se da janela de um andar superior ao solo. A polícia descobre os delitos do D. Juan que foge de automóvel, encontrando o merecido castigo num encontro com o comboio.²⁴⁷

O filme, apesar dos esforços do grupo de cineasta, não chegou a ser produzido. O enredo já escrito, contado por Luiz Maranhão à *Cinearte*, tem importante característica de similaridade com o apresentado por *A Filha do Advogado*, como a própria revista destacou, no sentido em que nas duas películas há um personagem do gênero masculino classificado como “D. Juan” que insiste em ter relações com uma mulher que o nega, e que ela, para salvar-se, prefere tomar atitudes trágicas a ceder aos caprichos e seduções do conquistador.

No caso de *Verônica*, a tragédia da morte é da própria mulher, que sem condições de se defender, possivelmente de uma violência física empregada pelo homem, opta por atirar-se da janela, diferente de Heloísa, que tendo recebido uma arma de seu pai, encontra outra alternativa para defender a própria honra. As semelhanças entre as duas personagens referem-se à necessidade de proteção de si até as últimas circunstâncias. Em relação aos homens, o paralelo comportamental do D. Juan, o estereótipo criado e perpetuado historicamente para homens sedutores e conquistadores, naquele contexto era assim apresentado, porém com uma conotação claramente mais violenta do que a utilizada comumente na gíria popular. Não se tratava apenas de cortejar mulheres, a sedução empregada estava acompanhada da não aceitação da rejeição, perseguindo-as ao ponto dessas chegarem às últimas consequências na valorização e defesa irrestrita da honra.

²⁴⁷ *Cinearte*. 02/05/1928, p. 07.

Possivelmente a escolha por abordar mais uma vez essa questão em um filme na época deu-se também pelo sucesso que *A Filha do Advogado* conquistou com o público pernambucano, o qual, segundo Jota Soares, “multidões se revezavam para ver aquela grande realização da Aurora Filme”.²⁴⁸ Mas, acreditamos que para além dessa intenção de repetir a grande aceitação que o público concedera a outra película da época, o tema relacionado ao filme *Verônica* estava em evidência naquele momento, convivendo a sociedade com variados casos em que estes “D. Juans” envolviam-se, causando muitas vezes mal às vítimas, ou por vezes tendo resultado positivo naquilo que se empenhavam. Percebemos que o debate a esse respeito estava colocado, circulava entre o público e o cinema não estava alheio a essa e outras questões sociais.

Dito isto, assinalamos que nem sempre esses “D. Juans” eram mal vistos ou preteridos pela mulher e sua família. Diversas vezes as táticas de sedução empregadas conquistavam espaço nos lares, mas acabavam por ter um desfecho inesperado para os sedutores e para as famílias, estando essas situações interligadas aos argumentos prós e contras a tese de legítima defesa da honra como estatuto de defesa, tomando este recurso variadas conotações a depender do caso e das intenções de quem o analisava.

Dos casos que tiveram repercussão no material de imprensa abordado, destacamos a história de Manoel Barboza da Silva, que acabou sendo morto depois de se envolver com uma família ligada às forças armadas e à polícia. “Um assassinato nas primeiras horas do dia” foi a forma que o *Diário de Pernambuco* chamou a atenção para o caso de Manoel, que durante oito meses frequentou assiduamente a casa da família do Coronel Manoel Gomes, onde começou um namoro com a menor Maria José da Costa, irmã do oficial. Sob promessas de casamento, Manoel haveria seduzido Maria e acabou por raptá-la, negando-se veementemente a reparar aquilo que o jornal chama de “mau grado”.

Maria, em pouco tempo, acabou adoecendo e seu então companheiro a abandonou, o que foi comunicado por ela a sua família a fim de que houvesse resolução para o caso. Outro irmão da menor, cabo da força policial, tentou um entendimento com o sedutor, reivindicando que Manoel se casasse com sua irmã, mas o mesmo não aceitou, o que teria provocado uma profunda indignação em João Gomes e em toda a família. Diante da situação, o cabo sacou a pistola e desferiu quatro tiros. Numa profunda demonstração de

²⁴⁸ CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, p. 89. Crônica Suspense numa cena empolgante. Data: 19/01/1964.

calma, João Gomes foi preso e não hesitou em afirmar os motivos pelo qual matara Manoel: em defesa da honra de sua irmã.²⁴⁹

Os argumentos de defesa da honra e privação dos sentidos foram utilizados em diversos casos, dos mais variados, nas mais diversas circunstâncias, e promoveu a absolvição de muito assassinos sustentados nessa tese. Por vezes, a característica de “homem sedutor” era apontada como ponto alto da personalidade de envolvidos em crimes passionais, mas isso não seguiu uma regra.

Nesse sentido, um caso curioso de resistência ferrenha contra o argumento de defesa da honra e também de privação momentânea dos sentidos e da inteligência, que ocupou várias edições do *Jornal do Recife*, foi o assassinato do Dr. Bandeira Filho por Epitácio Pessoa de Queiróz.

O que ocorre é que Bandeira Filho, famoso e muito respeitado médico do Recife, supostamente teria se envolvido em um caso amoroso com Laura, esposa de seu amigo, parente e compadre, Epitácio Queiróz. Esse, indignado com a situação em que a vítima costumaria frequentar costumeiramente sua casa trancando-se no quarto com sua esposa, resolveu por lavar sua honra matando o amigo que considerou traidor.

Para relatar o caso, porém, a edição do Jornal assumiu uma posição de defesa absoluta e irrestrita a vítima, opinando acerca dos testemunhos e provas apresentadas pela defesa. Para isso, apela inclusive pela consideração do quanto seria equivocada apontar para possíveis deslizamentos cometidos por dona Laura com a vítima. Fazendo uso de algumas colocações da promotoria do caso, o jornalista argumenta:

Esta peça jurídica, como poderão ver os nossos leitores, é um forte e imparcial libelo contra o bárbaro matador do Dr. Bandeira Filho que, não satisfeito em ter derramado inutilmente o sangue de sua vítima [...] procurou para justificar o seu ato canibalesco enxovalhar e macular o que a mulher tem demais sagrado e digno de acato - honra! E de quebra, da sua própria esposa e de sua prima [...] Que se alega nestes autos, contra o procedimento de D. Laura? Com que se quer fazer a prova de sua desonestidade? Com o depoimento de 4 criadas, 3 do sumariado e 1 da vítima, que sem o menor escrúpulo e com o maior cinismo afirmaram em juízo não somente que D. Laura era amante do Dr. Bandeira, como também que D. Clarice era cúmplice, ou melhor, protegia os amores entre a vítima e a esposa do sumariado.²⁵⁰

²⁴⁹ Diário de Pernambuco, 29/11/1921, p. 04.

²⁵⁰ Jornal do Recife, 20/12/1922, p. 04.

Dona Clarice, prima de Epitácio e esposa de Bandeira Filho, saberia de todo o caso e apoiaria. A propósito, o jornal enfatiza que foi devido a uma carta escrita pelas empregadas que Epitácio Queiróz teria ficado sabendo do que ocorria em sua ausência. É nesse ponto e também no depoimento das mesmas que o jornal enfatiza a defesa de Bandeira Filho e a honestidade de D. Laura.

Essas criadas chegaram a afirmar que viram por diversas vezes o Dr. Bandeira filho, D. Laura e D. Clarice deitados no mesmo leito. [...] A lógica e o bom senso repelem o que elas pretenderam provar em juízo. A mulher, a mais crápula, a mais devassa que imaginar se possa, não consente que o seu amante tenha relações amorosas com outra mulher em sua própria presença. Tudo elas permitem, tudo elas toleram, pouco se lhes dá que os seus amantes passem as noites nas tavernas jogando ou bebendo e lhes deem até pancada de volta de suas orgias, mas o que elas não suportam é que seus amantes, depois de tudo isso, voltem para a casa acompanhados de outras mulheres para lhes fazer concorrência, e, se isto acontece, a tolerância que sempre tiveram para com os seus amantes se transformará em ódio e o resultado são esses crimes passionais que todos os dias presenciemos. E são contradições flagrantes em que caíram, essas mesas testemunhas quando interrogadas pela acusação e pela própria defesa.²⁵¹

É interessante notar o esforço do jornal em condenar a justificativa pelo qual o réu apresentou em sua defesa, não no sentido de que nenhuma motivação, baseada em elementos verdadeiros ou falsos, seria suficiente para a provocação de um assassinato, mas em pontuar que todos os elementos envolvidos no processo, que supostamente significariam uma “razão” para o crime, são inventados, baseados em mentiras.

Porque o Sr. Epitácio Pessoa de Queiroz assassinou o Dr. Bandeira filho? Por que as suas criadas lhe escreveram uma carta anônima dizendo que aquele era amante de sua esposa. Entendeu o Sr. Epitácio que se devia deixar influenciar por essa maldita carta anônima [...] sem mais nem menos, sem um motivo justificado, sem uma razão poderosa, sem ouvir antes uma pessoa amiga que o aconselhasse e o evitasse tamanha desgraça, atira-se contra sua vítima indefesa, seu compadre, parente e amigo de sempre [...] Outro deveria ter sido o procedimento do sumariado. Se de fato tivesse suspeitas [...] procurasse em primeiro lugar fortalecer essas suspeitas, e, se realmente apanhasse a sua esposa cometendo crime tão vil, matasse não somente a ele, ladrão de sua honra, mas também a ela que seria então mais criminosa do que ele, porque não roubava somente a honra de seu marido, mas concorria poderosamente para a desgraça de seus filhos.²⁵²

²⁵¹ Jornal do Recife, 20/12/1922, p. 04.

²⁵² Jornal do Recife, 20/12/1922, p. 04.

Logo, Epitácio Queiróz cometera o crime friamente guiado por falsidades sobre uma traição de sua mulher com o marido de sua prima, e por essa razão deveria cumprir pena. Não se trataria, portanto, de condenar a ação de defesa da honra em si. Isso fica muito claro em todo o esforço que é feito de demonstrar as contradições presentes no processo, discutindo as incoerências dos depoimentos das testemunhas ponto a ponto, e ressaltando a importância de destacar a moral ilibada de Dona Laura através de detalhes sobre seu comportamento social. Mas não sendo suficiente, com o intuito de demarcar posição e defendê-la, o jornal claramente reconhece a legitimidade de se matar em nome da honra.

Parece-nos importante salientar que o veículo de imprensa não condensa valores sociais avulsos, tampouco são a “voz do povo”, representantes de uma opinião da maioria. Todos esses veículos são detentores de projetos, têm intenções delimitadas, às vezes colocadas claramente em seus editoriais, muitas vezes nas entrelinhas na maneira em que elabora matérias, na organização de seu material e nas opiniões que emplaca nas diversas circunstâncias, de acordo com as diretrizes que escolhe seguir. Seguem uma cartilha bem determinada no seio de produção e propaganda capitalista: é necessário manter-se em circulação, e para isso é necessário defender marcadamente opiniões de certos grupos, e não só, é primordial manter-se em circulação para que haja a propagação desses ideais.

Nesse sentido, é preciso refletir sobre a imprensa tomando-a

[...] como uma força ativa da história do capitalismo e não como mero depositário de acontecimentos nos diversos processos e conjunturas. Como indica Darnton, é preciso pensar sua inserção histórica enquanto força ativa da vida moderna, muito mais ingrediente do processo do que registro dos acontecimentos, atuando na constituição de nossos modos de vida, perspectivas e consciência histórica.²⁵³

No caso de Bandeira Filho, a apelação do jornal foi para que o réu fosse condenado, já que o mesmo teria cometido o crime sem motivos reais ou comprovados para tanto, sustentando que caso o fato ocorrido fosse de fato verdadeiro, a morte do médico e da esposa adúltera estaria dentro dos limites do aceitável. Embora tenha insistido nessa prerrogativa, o júri acatou a tese de legítima defesa da honra e privação

²⁵³ CRUZ, Heloísa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha Peixoto. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Projeto História. São Paulo: n.35, p. 253-270, dez. 2007. p. 257. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2221/1322>. Acesso em 23/05/2016.

momentânea dos sentidos e da inteligência, o que gerou uma indignação ainda maior, pois para o jornal, não havia crime de honra comprovado, tampouco loucura momentânea, tendo o réu no mesmo dia almoçado com a vítima, sem expressar qualquer revolta com a situação²⁵⁴.

Parece-nos que de fato houve uma intenção de proteger o nome do médico assassinado e para isso a condenação de seu assassino seria fundamental. O que não ocorreu.

O caso de Bandeira Filho que ocupou algumas edições do *Jornal do Recife* em 1922 se contradiz com um caso ocorrido anteriormente, que também ganhou espaço no mesmo jornal, em que a posição do mesmo foi diferente.

Augusto Cardoso de Albuquerque Silva foi absolvido após ter assassinado Moyses Florivaldo Chaves de Holanda. A repercussão do caso foi grande, principalmente porque Moyses foi colaborador do *Jornal do Recife* durante nove anos. Na edição do dia 07 de junho de 1921, a capa do jornal ganhava contornos de lamentos e indignações: o “perverso matador”, adjetivo usado pelo editor, havia sido absolvido por unanimidade. A revolta do jornal se concentrava principalmente no fato do réu ter atraído o jornalista para lugar a esmo e o assassinado após certificar-se que a vítima estava absolutamente desarmada, sem nenhuma chance de defesa. Embora não tenha explicitado as possíveis razões para Augusto ter cometido o crime, o que se explicaria pelo fato da vítima ter feito parte do corpo do jornal e não ser interessante tal exposição, a matéria enfatiza o que intitulou de “excelentes contribuições” do promotor do caso, Barreto Campello que pediu condenação do réu.

Segundo o jornal, a promotoria apelou para o papel da justiça, que devia ser sempre de serenidade e de calma, sustentando a tese de que “já saímos da barbárie, da época dos duelos e das vinganças do homem contra o homem, que temos lei para resolver os casos e não devemos nunca retrogradar.” Referindo-se a vingança como ato reprovável e que ninguém tem o direito de fazer justiça pelas próprias mãos, mesmo “porque o sangue não lava a honra, o sangue tinge e enodoa ainda mais”, estendeu sua acusação sobre o aspecto da cidade que está cheia de homens perversos, dizendo que no Brasil, talvez seja Pernambuco o lugar que mais se assassina, buscando assim provar a não adaptação dos requisitos da legítima defesa naquela hipótese. Entretanto, suas

²⁵⁴ Jornal do Recife, 21/12/1921, Capa.

argumentações foram inúteis, saindo o réu em liberdade, “e assim, escandalosamente, foi mais uma vez traída a justiça”.²⁵⁵

Não sabemos os motivos que levaram Augusto a cometer o crime, mas é interessante notar que o jornal adota uma posição de reprovação de crimes justificados pela defesa da honra ultrajada, aparentemente em qualquer circunstância “porque o sangue não lava a honra”, porém, no caso do Dr. Bandeira Filho, embora clame pela condenação do réu, o jornal mantém uma posição contrária, explicando que caso o fato fosse verdadeiro, estaria justificado a morte do traidor e da mulher adúltera.

Pensamos assim que a honra como estatuto jurídico e social apresentou nuances por vezes contraditórias e conflituosas, embora se colocasse como fator importante na vida social. Mantê-la e defendê-la, como temos analisado, era crucial e poderia abalar a estrutura de muitas vidas, mas as situações que envolvem o cometimento de crimes nesta seara geraram polêmicas, devido principalmente aos interesses que estão por trás das defesas acaloradas de cada posição. É interessante destacar ainda que em ambos os casos os réus foram absolvidos e que essas questões relativas às teses de legítima defesa da honra ultrajada perpassaram as mais diversas relações e não foi algo utilizado apenas para justificar crimes passionais, os “Crimes da paixão”.

Compreendemos que não há espaço para registrarmos todos os filmes que envolveram histórias de honra, relações de gênero como um todo, e que circularam nas telas de todos os cinemas pernambucanos ao longo da década de 1920, com suas histórias, cartazes e sinopses detalhadas. Para fazer isso com louvor, uma pesquisa que se dedique a esse objeto de estudo em específico certamente seja o mais apropriado.

Aqui, buscamos expor alguns exemplos que consideramos relevantes e que muito nos contam, que nos dão uma alguma dimensão do universo rico que é estudar o cinema e suas múltiplas alternativas de abordagens tal como a relação que estabelece com outros veículos de propagação de ideias e valores, podendo representar, acrescentar e discutir a respeito dos temas que estão em vigência na sociedade em que está inserido e é produzido. Apresenta-se ainda a necessidade de perceber as diferenciações impostas aos gêneros em relação ao conceito de honra e de honestidade, assim como suas aplicações em variados âmbitos, assinalando-as como elementos responsáveis por intensas discussões durante a década de 1920, e também formadores de opiniões e formas de ver e viver a sociedade considerando suas disputas e contradições. Com isso, demonstrar que *A Filha do*

²⁵⁵ Jornal do Recife, 07/06/1921, Capa.

Advogado esteve inserido em processos maiores de embates discursivos e práticos, influenciado a sociedade e sendo influenciado por esta, num processo de intercruzamento de temas, informações e conceitos, assinalando a importância que o cinema pode assumir de percepção social, de caminho para interpretações históricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática que movimentou essa pesquisa esteve principalmente centrada em analisar os filmes *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926), que fazem parte do movimento cinematográfico ocorrido em Pernambuco durante a década de 1920, considerando-as como um artefato construtivo de representações, em específico, das relações de gênero, compondo em conjunto com outros veículos de propagação de ideias e valores, fator de percepção de circulação dos debates ocorridos no Recife na segunda década do século XX.

Como desafio inicial, tivemos a escolha a respeito da metodologia de trabalho utilizada, considerando os filmes como fonte histórica, a fim de analisar as temáticas abordadas por esses, como relacionamentos, família, papéis de gênero, honra, comportamento social de seus personagens, entre outras, articulando-as com a imprensa local, em específico, o *Jornal do Recife* e o *Diário de Pernambuco*. O intuito de compreender melhor esse movimento fílmico, a cidade do Recife, e o processo de disputas e contradições que os produtores, atores, atrizes vivenciaram teve como objetivo refletir e situar historicamente as histórias analisadas nas duas obras, de modo a compreender de que forma estavam inseridas e relacionadas com o tempo histórico e espaço em que foram produzidas.

Como soma a essa documentação fílmica e impressa, ficou registrada ainda a importância que o Acervo Jota Soares assumiu e também as crônicas que esse escreveu durante a década de 1960, como ponto de partida para uma percepção desse momento pela ótica de um cineasta da época, considerando as singularidades que essa reunião de documentos assume, pois estabelece uma relação sobre as disputas de memória do período. Tentamos, nos limites possíveis da construção dessa narrativa, relacionar esses documentos ao que é posto em discussão pelos filmes, a fim de compreender esses embates e a circulação dos debates sociais e as escolhas de representações dos mesmos.

Para dar conta de todas essas questões, o primeiro capítulo, para além de uma proximidade com os filmes analisados e percepção do contexto de produção fílmica e da cidade do Recife como um todo, procurou pontuar aspectos de similaridade entre as duas obras, no sentido que ambas apresentaram personagens que migram de um ambiente rural, para o espaço urbano. Essa transferência de cenários incide diretamente na vida dos personagens até certo ponto, pois a mudança para a cidade representava não apenas uma

simples alteração de lugar, mas um contato com um “mundo novo”, com novas preocupações, desejos, problemas, hábitos, comportamentos, aquisições. O espaço urbano passa a representar uma espécie de “evolução” na vida dos personagens, que também encontram seus percalços, distantes da pacata vida no campo. Entretanto, todas as questões estavam imbuídas não apenas do contato e conhecimento de novos prazeres, pois a agitada vida na cidade também reunia seus pontos negativos, principalmente para aqueles que não possuíam condições financeiras de usufruir dos aparatos modernos com a mesma facilidade que os detentores de bens e de profissões bem-sucedidas

De alguma forma, inferiu-se certo desprezo às classes sociais mais baixas, pois no momento em que os personagens migram para o centro urbano, populares passam a não receber qualquer destaque nas películas, o que ocorre por escolha dos próprios cineastas. É sabido que no Recife, na periferia do capitalismo²⁵⁶, havia também uma expressiva disputa entre classes, que também são e foram fatores decisivos para as próprias relações entre homens e mulheres, pois o gênero não está alheio aos aspectos econômicos, entrelaçando-se a esses, como também a questões culturais e políticas.

Uma série de elementos foram escolhidos pelos cineastas para representar a cidade, demonstrando ou escondendo esse conjunto de questões, por exemplo, apresentando a mesma como moderna, com bondes, carros, intensa circulação de pessoas, estabelecimentos comerciais, porto, estações de trem, e também seus personagens se vestindo como outrora via-se nos filmes estrangeiros, roupas modernas, com ênfase para as mulheres, que de alguma forma passavam a contestar os estereótipos de feminilidade tradicionalmente impostos através das roupas.

Por outro lado, toda essa ânsia de mostrar-se como moderno veio acompanhada também de permanências e conservadorismos, pois, as benesses da modernidade difundida vinham arraigadas de contratempos e questionamentos que as instituições não viam como positivas e influenciavam parte da população nesse sentido. Esses questionamentos, a respeito das relações de gênero, estiveram concentrados principalmente na força que o movimento feminista adquiriu durante a década de 1920, com manifestações históricas pelo direito ao voto, e indagações sobre as condições impostas ao gênero feminino, colocando-o historicamente ligado âmbito do privado, do recato do lar.

²⁵⁶ CUNHA, Paulo. *Utopia Provinciana*. Recife: Ed. Universitária, UFPE, 2010.

Essas questões foram apresentadas durante o capítulo II, que se dedicou ainda a perceber que embora as manifestações feministas não tenham ocupado de forma direta o enredo das películas, os filmes analisados assumiram posições delimitadas no sentido de representar as mulheres como mães e donas de casa e os homens como chefes e tutores familiares. A única personagem feminina que tem profissão declarada e de certa forma rompe com o espaço do privado e com a estética feminina tradicional, Antonieta Bergamini, acaba por também ser atrelada a instituição do casamento como alternativa para uma vida confortável, mantendo um compromisso segundo os moldes e interesses financeiros de sua família. O homem, portanto, apresentou-se como bem a ser conquistado, como ponto alto da vida das mulheres. O amor romântico, embora tenha incidência sobre as histórias, não deixa de estar atrelado a interesses sociais.

Essas representações dos papéis de gênero, partindo de um caráter relacional entre os sujeitos para a constituição da percepção histórica, também adquiriram relevância para análise do que foi apresentado para o gênero masculino como desempenho do que seria considerado exemplar. Assim, no processo de conclusão do segundo capítulo, o conceito de masculinidade veio à tona, e esse, considerando a complexidade que assume na investigação dos processos sociais, mostrou-se propagado através das categorias “violência” e “trabalho”. Nessa perspectiva, salientou-se o personagem do único negro que assume papel de relevância nas obras, que exerce o trabalho braçal e tem um final infeliz, acabando o enredo atrás das grades. Abre-se nesse sentido a possibilidade de estudar a questão racial nos filmes do período e que esse trabalho, pelas limitações que possui, não teve como abarcar, principalmente pela forma como essa questão está relacionada às críticas recebidas pela principal revista cinematográfica do período, a *Cinearte*, que constantemente assumiu uma postura de rechaço às produções que contaram com personagens que fugiram do estereótipo de branquitude em suas películas.

No terceiro e último capítulo, o filme *A Filha do Advogado* é posto em debate a partir do tema que abarcou durante todo o seu enredo, concentrando-se principalmente nos debates sobre honra. Nesse sentido, percebendo a cartilha de normas da época, especificamente, o Código Penal Brasileiro de 1890, em vigência até 1940, percebemos que o argumento utilizado por Heloísa, a protagonista feminina, de legítima defesa da honra para se defender do crime em que foi acusada e consegue ser absolvida, foi amplamente utilizado pelos réus e suas defesas durante o período. Sendo comumente utilizado para absolver homens envolvidos principalmente em crimes passionais, mas não só, pois mulheres passaram a fazer uso da mesma argumentação nos tribunais.

Protagonizando suas próprias histórias, rompendo com o que habitualmente era visto nos processos, essas mulheres apropriaram-se de elementos que originalmente foram utilizados para defender algozes do gênero feminino. Isso foi possível de visualização após tomarmos conhecimento de outros casos ocorridos fora do estado de Pernambuco, que ganharam repercussão em filmes ou nas páginas da imprensa. Os veículos impressos, inclusive, ficaram responsáveis por constantemente relatar casos que envolviam o conceito de honra e as contradições existentes sobre esse, não deixando de emitir opiniões a respeito, por vezes, contraditórias a depender dos seus próprios interesses.

O estatuto da honra esteve atrelado, por conseguinte, a outros conceitos da época, como o de honestidade, e esses apresentaram-se de forma distinta para ambos os gêneros, caracterizando-se a honra e a honestidade para as mulheres ligadas ao sentido sexual, e para os homens ligados ao comportamento social, ao trabalho e a sustentação da família. Nesse sentido, as mulheres assumiam o dever de carregar a honra de toda a família, não podendo ultrapassar limites que pudessem ferir a mesma, sendo constantemente vigiadas e controladas em suas escolhas, companhias e ações.

Se por um lado as mulheres estavam envolvidas em uma série de deveres e obrigações, caso ultrapassassem os limites do aceitável, caberia aos homens responder pelas mesmas. Os discursos assumidos e propagados pelas mais diversas instituições sociais (Estado, Igreja, etc.) se fundamentaram, portanto, em atribuir aos comportamentos femininos o compromisso e a responsabilidade de se manterem honradas e com isso o ideal de nação civilizada estaria garantido.

As reflexões postas se fundamentam, desse modo, a pensar a capacidade que o cinema assume ao longo das décadas de disseminar, representar, abarcar e provocar os debates públicos do seu tempo, e no caso do cinema pernambucano do início do século XX não foi diferente.

FONTES E DOCUMENTAÇÃO

1. FILMOGRAFIA

- A FILHA do advogado. Direção: Jota Soares. Longa-metragem/silencioso/Ficção: Aurora Filme, 1926. 35mm, BP, 88min35seg, 1.629m, 16q. Recife-PE-Brasil.
- AITARÉ da Praia. Direção Gentil Roiz. Longa-metragem/silencioso: Aurora Filme, 1925. 35mm, BP, 60 min, 16q. Recife-PE-Brasil.
- ALMERY e Ary: Ciclo do Recife e da vida. Direção: Fernando Spencer. Curta-metragem/Sonoro/Documentário: 1979-1981. 35mm, COR, 9min, 247m, 24q. Recife – PE – Brasil.
- ALMERY, uma estrela. Direção: Fernando Spencer. Gênero: Documentário: 2007. 8 min/colorido Mini-DV Recife-PE - Brasil.
<http://portacurtas.org.br/filme/?name=almery_a_estrela>
- RETRIBUIÇÃO. Direção: Gentil Roiz. Longa-metragem/silencioso/ficção: Aurora Filme, 1924. 35mm, BP, 30 min, 330m, 16q. Recife-PE – Brasil.

2. PERIÓDICOS

- A Pilhéria (Pernambuco)
- Cinearte (Rio de Janeiro)
- Diário de Pernambuco (Pernambuco)
- Jornal A Noite (Rio de Janeiro)
- Jornal do Recife (Pernambuco)
- Jornal Gazeta de Notícias (Rio de Janeiro)
- O Jornal (Rio de Janeiro)

3. DOCUMENTAÇÃO

- SOARES, Jota (Org). Histórias da Minha Vida. Acervo Jota Soares. Fundação Joaquim Nabuco. Recife-PE.
- CUNHA FILHO, Paulo C. (org.). *Relembrando o cinema pernambucano – Dos arquivos de Jota Soares*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco. Ed. Massangana, 2006.

4. REFERÊNCIAS DIGITAIS

- Cartaz original do filme The Caillaux Case:
https://en.wikipedia.org/wiki/Henriette_Caillaux
- Cartaz original do filme “Pela honra de uma mulher” em:
<http://www.imdb.com/title/tt0010139/>
- Cartaz original do filme “Good Women”:
<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Good_Women_\(1921\)_-_Ad_1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Good_Women_(1921)_-_Ad_1.jpg) >
- Código Penal brasileiro de 1890:
Decreto 847, 11/10/1890. <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>>
- Ficha técnica do filme Jurando Vingança e Retribuição:
<http://bases.cinemateca.gov.br/>
- MARTÍN, Alejandro (Ed.) “*El País*”. Robin Wright exige mesmo salário que Spacey em ‘House of Cards’.
http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/18/cultura/1463585891_280658.html
- MIRANDA, A. “*Até 1925, mulheres assinavam metade dos filmes americanos; hoje, são apenas 8% de blockbusters*”. *O Globo*, Cultura, 19 set. 2016.
Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/flmes/ate-1925-mulheres-assinavam-metade-dos-flmes-americanos-hoje-sao- apenas-8-de-blockbusters-20135258>>.

- MITGANG, Herbert. “Books of The Times; A Belle Epoque Killing That Wasn't a Murder”. *The New York Times*. 11/03/1992.
<http://www.nytimes.com/1992/03/11/books/books-of-the-times-a-belle-epoque-killing-that-wasn-t-a-murder.html>
- Projeto de Lei 6583/13 – Câmara dos Deputados Federal -
<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=597005>

5. DICIONÁRIOS

- “Traíra”. Def. 4e. *Priberam*. On
line.<https://www.priberam.pt/dlpo/tra%C3%ADra>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M.. *Quem é froxo não se mete: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 19, p. 173-188, 1999, p. 175.

_____. *Nordestino: invenção do 'falo': uma história do gênero masculino (1920-1940)* (2a edição). 2a. ed. São Paulo: Intermeios, 2013. v. 1.000. 254p.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. São Paulo: Editora Summus, 1983, p.49.

ARAÚJO, Joel Zito. *A força de um desejo – a persistência branquitude como padrão estético audiovisual*. REVISTA USP, São Paulo, n.69, p. 72-79, março/maio, 2006.

ARAÚJO, F. G. B.; SANTOS, N. V. ; RODRIGUES, M. B. *Duas ou três palavras sobre imagens e palavras que dizemos dizer Nordeste*. Estudos sobre las Culturas Contemporâneas, v. XVIII, p. 85-115, 2012.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *O cinema em Pernambuco nos anos 1920*. In: FELICE, Fabrício (ed.). I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.

_____. *Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governo Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926)*. Estud. hist. (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jun. 2013. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/7202/9371> Acesso em 02/01/2017.

_____. *Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920*. Imagofagia, v. 8, 2013.

AUTRAN, Arthur. *A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro*. Alceu - v. 10 - n.20 - p. 116 a 125 - jan./jun. 2010.

BARROS, Natália Conceição Silva. *As Mulheres na Escrita dos Homens: Representações de Corpo e Gênero na imprensa do Recife dos anos vinte*. Dissertação de Mestrado, UFPE, 2007.

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. *Labirintos da Memória no cinema pernambucano: o “ciclo” da década de 20*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 2003.

BERENSON. Edward. *The Politics of Divorce in France of the Belle Epoque: The Case of Joseph and Henriette Caillaux*. The American Historical Review. Vol. 93, No. 1 (Feb., 1988), pp. 31-55.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980 (Col. Primeiros passos).

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

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

BLOCH, Marc. *Apologia da História, ou, o Ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BURITI, Iranilson. *Espaços de Eva: a mulher, a honra, e a modernidade no Recife dos anos 20 (século XX)*. Revista História hoje. São Paulo, nº 5, 2004.

CALADO, Igor Almeida. *Imagens do Recife (1920-1960): Representações da cidade no cinema pernambucano*. Trabalho de conclusão do Curso de Cinema e Audiovisual. UFPE, Recife, 2015.

CALLARI, Alexandre. *Desvendando Nelson Rodrigues: vida e obra no cinema e na televisão*. São Paulo: Évora, 2014.

CAMARGOS, M. M. R. *A Semana de 22: entre vaías e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.

CAPELATO, Maria Helena. [et al.] org. *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011.

CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Identidades de Gênero, Amor e Casamento em Teresina (1920-1960)*. 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

CASTRO, Francisco José Viveiros de. *Os delitos contra a honra da Mulher*. Rio de Janeiro, 1942.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAULFIELD, Sueann. “*Que virgindade é esta?*” *A mulher moderna e a reforma do código penal no Rio de Janeiro, 1918 a 1940*. Acervo, Vol. 9, ns. 1-2, Rio de Janeiro, jan./dez. 1996, pp. 165-202.

_____. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. 393 p. (Coleção Várias Histórias).

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim. O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre Práticas e Representações*. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 1988.

_____. "*Diferenças entre os sexos e dominação simbólica*" (nota crítica). *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 4, p. 37-47, 1995.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. "*Masculinidade hegemônica: repensando o conceito*". *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, Florianópolis, 2013.

CORDEIRO, Rosa Inês Novais de; TOUTAIN, L. M. B. B. . *O imaginário da década de 20 no cinema brasileiro*. Ponto de Acesso (UFBA), v. 4, p. 1, 2010.

CORRÊA, Mariza. *Morte em família; representações jurídicas de papéis sexuais*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

COUCEIRO, Sylvia Costa. *Artes de viver a cidade: Conflitos e convivências nos espaços de diversão e prazer no Recife nos anos 1920*. Tese de doutorado em História, UFPE, Recife, 2003.

CRUZ, Heloísa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha Peixoto. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Projeto História. São Paulo: n.35, p. 253-270, dez. 2007. p. 257. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2221/1322>

CUNHA, Paulo. *Utopia Provinciana*. Recife: Ed. Universitária, UFPE, 2010.

DIAS, Lêda. *Cine-teatro do Parque: um espetáculo à parte*. Fundação de Cultura da cidade do Recife, 2008.

DUARTE, Eduardo. *A estética do Ciclo do Recife*. INTERCOM – Rev. Bras. De Com., S. Paulo, Vol. XVII, nº 1, pág. 58-65, jan/jun, 1994.

FELICE, Fabrício (ed.). *I Jornada Brasileira de Cinema Silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. 121 p. (Coleção Malungo, 2).

GERAB, W.T.L. *O discurso como ele é nas Tragédias Cariocas*. 2008. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia Letras Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GRANGEIRO, Glaucenilda da Silva. *Nordeste viril: representações da masculinidade no cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2013)*. Dissertação de Mestrado em História. UFPB, João Pessoa, 2015.

HUNGRIA, Nelson. *Comentários ao Código Penal*. v.8, 5ª ed., Rio de Janeiro: Forense, 1981.

KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 237-250, 1992.

LE GOFF, Jacques. “Documento/monumento”, *In: Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.

LE MOS FILHO. *Clá do Açúcar*. Recife - 1911/1934. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

LISOVSKY, M.; VIANNA, A. ; SÁ, P. S. M. . *Vontade de Guardar: a lógica da acumulação em arquivos privados*. Arquivo e Administração, Rio de Janeiro, p. 62-76, 1986.

MATOS, M. Izilda S.. *Por uma história das sensibilidades: em foco a masculinidade*. História. Questões e Debates, Curitiba, v. 34, p. 45-63, 2001.

MEDEIROS, H. A. V.. *MELINDROSAS E ALMOFADINHAS: relações de gênero no Recife dos anos 1920*. Tempo e Argumento, v. 02, p. 93-120, 2010.

MONELEONE, Joana. *A Hollywood de Pernambuco*. Revista FAPESP, Junho, 2010. Ed. 100. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/06/01/a-hollywood-de-pernambuco/>. Acesso em 10/07/2016.

MORETTIN, E. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda Casa Editorial. 494 p., 2013.

_____. *Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música*. Significação, n. 31, p. 149-162, 2009. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/67094/69703>.

MOTTA, Rodrigo Pato Sá. *História, Memória e as disputas pela representação do passado recente*. São Paulo, Unesp, v. 9, n.1, p. 56-70, janeiro-junho, 2013. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/viewFile/334/620> Acesso em: 10/06/2016.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral; MELO, Alexandre V. S. . *Melindrosas em Revista: gênero e sociabilidade do início do século XX (Recife, 191-1929)*. História Revista (Online), v. 19, p. 6-20, 2014.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (org.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

PONTAROLO, Fabio.; PEREIRA, André Alves . *A Representação Social e a Masculinidade em Textos de 1840 e 1920 da Literatura Brasileira*. Revista Eletrônica Polidisciplinar Vãos, v. 2, p. 31-48, 2010.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da História*. Bauru: Edusc, 2005.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ROSA, Ana Lúcia Gonçalves. *Passos cambaleantes, caminhos tortuosos: beber cachaça, prática social e masculinidade – Recife/PE – 1920-1930*. Dissertação de mestrado UFC. Fortaleza – 2003.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Márcia Juliana. *Entre a cavação e o ato de documentar: os limites da produção de filmes em São Paulo nos anos 20 e 30*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 3. 6 ed. Jul-Dez, 2014, p.04. Em: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/DOSSIE_7_Marcia%20Juliana%20Santos_final.pdf

SAYÃO, D. T.. *Corpo, Poder e Dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu*. Perspectiva (Florianópolis), Florianópolis/SC, v. 21, n.1, p. 121-151, 2003.

SCHVARZMAN, Sheila. *História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador*. Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez., 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do rio*. In: NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, v.3, 1998.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996.

SOIHET, R.. *Mulheres ousadas e apaixonadas. Uma investigação em processos criminais e cariocas (1890-1930)*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 18, p. 199-216, 1999.

_____. *Violência simbólica. Saberes Masculinos e representações femininas*. Estudos Feministas, Rio de Janeiro, v. 5 n.1, p. 7-29, 1997.

_____. *História das Mulheres e História de Gênero - um depoimento*. Cadernos Pagu (UNICAMP), Campinas/ São Paulo, v. 11, p. 77-87, 1998.

_____. *O feminismo tático de Bertha Lutz*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006.

_____; PEDRO, Joana Maria. *A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero*. Revista Brasileira de História, v. 27, p. 281-300, 2007.

SOUSA, N. A.. *A honra dos homens de bem?: uma análise da questão da honra masculina em processos criminais de violência contra mulheres em Fortaleza (1920-1940)*. Revista Eletrônica Métis. História e Cultura. UCS, v. 09, p. 155, 2010.

STADNIKY, H.P.. *História e cinema: reprodução simbólica da masculinidade hegemônica e subversões do desejo*. In: Fazendo Gênero 8., 2008, Florianópolis. Corpo, Violência e Poder. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. v. 1. p. 1-17.

TEIXEIRA, F. W.. *Cenários de Modernidade no Recife em Princípios do Século*. In: V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 1998, Campinas - SP. Anais do V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Campinas - SP: PUC-Campinas, 1998.

TRAVERSO, Enzo. *O passado, modos de usar: história, memória e política*. Lisboa, Edições Unipop, 2012, 2ª ed., 196 p.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

XAVIER, Ismail. *Alegorias no subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WEIMER, Rodrigo de Azevedo. *Felisberta e sua gente: consciência histórica e racialização em uma família negra no pós-emancipação rio-grandense*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.