

Uma cena pernambucana: História e Cinema no Recife de 1923 a 1945ARTHUR GUSTAVO LIRA DO NASCIMENTO¹

O cinema mostra-se como um produto complexo em relação à história que requer a atenção dos pesquisadores. Seguindo os novos caminhos de abordagens promulgados pela Escola dos Annales, o cinema apareceu tanto como objeto quanto como fonte, se destacando através das considerações do historiador francês Marc Ferro, segundo o qual, fica claro que o cinema é um agente da história e um instrumento peculiar para se compreender as construções sociais. Buscamos assim, a análise historiográfica do cinema como fonte, método e também objeto de pesquisa. Além da imagem propriamente dita, o discurso por trás da cena é um elemento relevante aos historiadores. Segundo Ferro, o cinema permite o conhecimento de regiões nunca antes exploradas (FERRO, 2010: 33), abrindo caminhos a um novo olhar historiográfico.

Pernambuco viveu no início da década de 1920 um movimento que marcou a história da cinematografia local, o Ciclo do Recife. Pioneiro do cinema mudo no Estado e um dos ciclos regionais mais produtivos do início do século XX no Brasil produzindo treze filmes de ficção em aproximadamente oito anos.

Vista de longe, a extensa produção do Ciclo do Recife aparenta ter sido marcada pela empolgação de todos que a ele estiveram ligados. Mesmo enfrentando dificuldades – que iam desde a revelação da película até a exibição e distribuição dos filmes –, foram fundadas no período nove firmas produtoras diferentes e rivais. (CUNHA FILHO, 2006: 7)

Apesar das dificuldades financeiras enfrentadas pelos cineastas, os filmes se tornavam um sucesso, atraindo um bom público às salas de exibição da cidade em suas estreias. Um dos principais espaços a receber as produções locais era o Cine Royal², localizado na Rua Nova. As estreias eram importantes acontecimentos da vida social

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em História da UFPE e bolsista da CAPES. Email: arthurlira31@gmail.com

² Fundada em 1909, o Cine Royal vai se destacar junto ao Ciclo do Recife, especialmente em 1925 quando no local foi lançado o filme *Retribuição*, considerado por muitos o primeiro filme do ciclo. Segundo Alexandre Figueirôa, nos anos 20 o Royal havia perdido seu glamour, “(...) após o surgimento de salas melhores equipadas como o Moderno, o Polytheama ou o Parque. A receptividade do seu proprietário, o português Joaquim Matos, para as produções realizadas no Estado, recuperou, no entanto, o prestígio do cinema”. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Editora FCCR, 2000. p. 12-13.

recifense. Composta por uma grande recepção em clima de festa com ornamentação na fachada e banda de música para os convidados. Os filmes do Ciclo do Recife tornaram os cinemas da cidade importantes cenários de lazer e sociabilidade.

O cinema em Pernambuco estava inserido no processo de modernização, tanto através de suas salas de exibição, como também de sua produção cinematográfica. A cidade do Recife, que além de centro administrativo foi um importante palco da vida cultural pernambucana, possuía inúmeras salas distribuídas em vários bairros da cidade. Se por um lado o Cine Royal tornou-se famoso por receber as produções locais, por outro, um dos maiores e mais famosos cinemas da cidade era o Cine-teatro do Parque, no bairro da Boa Vista, que durante o final da década de 1920 passou por um grande reforma quando o empresário Luiz Severiano Ribeiro o arrendou. Através dessa revitalização, o Cine-teatro do Parque se tornou um dos mais luxuosos cinemas da capital pernambucana (DIAS, 2008: 63).

O cenário crescente que vivia as salas do Recife ao final da década de 1920, infelizmente não foi o mesmo ambiente encontrado pelos cineastas locais, que enfrentavam diversas dificuldades financeiras. As condições precárias em que o cinema mudo pernambucano era produzido se tornaram um grande desafio para seus organizadores. A Aurora-Filme, principal produtora do Ciclo do Recife fechou suas portas em 1925³. De acordo com Antonio Paulo Rezende, “Apesar da falência da Aurora-Filme, em 1925, no seu projeto original, o ciclo continuou. Outras figuras se destacaram como Jota Soares, Pedrosa da Fonseca, Pedro Salgado e tantos outros. O Recife convivia também com salas cinematográficas que exibiam com destaque as produções estrangeiras” (REZENDE, 2005: 99).

Com a chegada do cinema sonoro e inovações tecnológicas como o aparecimento da cor, Pernambuco sofreu com a desleal concorrência das películas

³ “O que aconteceu com a Aurora se explica pela precariedade das condições técnicas do período. Mais do que isso, explica-se pela óbvia falta de profissionalização e de estruturas financeiras de sustentação à cinematografia pernambucana. As produções nunca geraram lucros para seus realizadores, e muitas só arrecadavam o dinheiro das sessões de lançamento dos filmes”. CUNHA FILHO, Paulo C. *Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares*. Recife: Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco, 2006. p. 8.

americanas produzida pela mais forte indústria dos filmes: Hollywood⁴. A hegemonia hollywoodiana surgiu quando a indústria cinematográfica europeia, até então a mais poderosa e conhecida do mundo, foi arrasada durante a Primeira Guerra Mundial. Com o enfraquecimento dessa produção, os Estados Unidos da América começaram a importar vários filmes que se destacaram pelo mundo. Alguns produtores migraram para a costa oeste dos EUA, onde encontraram um bom espaço para as locações dos filmes. Com diferentes paisagens, surgia então o que se transformaria no maior centro da indústria cinematográfica.

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 exhibições (SIMIS, 1996: 75). A disparidade nas estatísticas nos revela o intenso fluxo de filmes hollywoodianos no Brasil, uma hegemonia existente até hoje.

Com a então difusão do cinema sonoro americano e a precariedade das produções locais que não tinham recursos para a produção sonora, o cinema pernambucano foi ofuscado pelas inovações técnicas da cinematografia. Assim, em 1931 o Ciclo do Recife encerrava suas atividades de oito anos e a cinematografia local entrava em um período de escassez.

Retomar o espaço perdido a partir dos anos 30 foi algo muito difícil para os cineastas locais. Não havia o investimento necessário para tal, enquanto que a indústria norte-americana se fortalecia cada vez mais. Para reconquistar um mínimo espaço nos cenários regionais, os produtores não só do Recife, como de todo o Brasil, tiveram de contar com o apoio e incentivo de políticas públicas voltadas ao cinema nacional. Com a primeira fase do governo do Presidente Getúlio Vargas (1930-1945) o cinema vai encontrar um campo político favorável, da mesma forma que por outro lado, o governo vai encarar o cinema como uma ferramenta pedagógica muito útil.

⁴ De acordo com Alexandre Figueirôa: “A chegada do cinema sonoro e as inovações tecnológicas – como o aparecimento da cor – tornavam inviáveis, na região, a realização cinematográfica com a mesma efervescência do que ocorrera nos anos 20.” FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Editora FCCR, 2000. p. 30.

No cenário mundial, o cinema foi visto por muitos governos como um instrumento político, o Estado vai se utilizar da sétima arte como um forte veículo de propagação ideológica. Segundo as perspectivas do historiador Marc Ferro, “(...) desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço (...)” (FERRO, 2010: 16). Durante a Segunda Guerra Mundial, a utilização do cinema como ferramenta a serviço dos Estados nacionais vai se tornar uma prática bastante comum. Os Estados Unidos produziram vários filmes de caráter patriota e antinazista que serviram de propaganda de guerra, enquanto que na Alemanha nazista, o próprio Hitler financiou produções de diversas películas que enalteciam o nazismo⁵. O Estado se apropriava do cinema, para propagar seus ideários, como um meio de influenciar as massas⁶.

Compreendendo o poder da propaganda política, o Estado Novo brasileiro também se preocupou com o crescente cinema. Desde o início do seu governo após a Revolução de 1930, o Presidente Getúlio Vargas se mostrou favorável aos anseios do cinema nacional. Enquanto que a República Velha mantinha-se fechada às reivindicações dos cineastas brasileiros, a lei de obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais, implementada em 1932, se tornaria uma vitória para a classe, o que contribuiu, nas palavras do historiador Sidney Ferreira Leite, para que Vargas fosse considerado o “pai do cinema brasileiro” (LEITE, 2005: 39). Tal medida contribuiu como um protecionismo ao cinema nacional, que convivia com uma concorrência desleal com as produções dos Estados Unidos, fabricadas por uma indústria muito bem estruturada, atingindo um maior público da sociedade.

A maior aproximação durante esse período entre o cinema brasileiro e o Estado, entretanto, foi a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) em 1936.

⁵ Leni Riefenstahl, famosa cineasta alemã, por exemplo, foi convidada pelo próprio Hitler a filmar o VI Congresso do Partido Nazista, Segundo Eksteins: “(...) a cineasta (...) evocou a ‘beleza’ do nazismo, provinha de uma fascinação conjunta pela ‘arte’ do controle social”. EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 406.

⁶ No caso da Alemanha Nazista, segundo Alcir Lenharo: “A escala eleitoral dos nazistas teve muito a ver com a utilização do cinema, ‘um dos meios mais modernos e científicos de influenciar as massas’, de acordo com a afirmação de Goebbels, através de seu ‘efeito penetrante e durável’, confirmou Hippler, diretor da Seleção Cinematográfica no Ministério da Propaganda, do próprio Goebbels”. LENHARO, Alcir. *Nazismo: “o triunfo da vontade”*. São Paulo: Ática, 1991. p. 52.

Segundo Sidney Ferreira Leite, “o primeiro, e mais duradouro órgão estatal voltado para o cinema brasileiro” (LEITE, 2005: 36). As vésperas do Estado Novo, o INCE iria determinar a principal proposta do novo regime aos meios de comunicação: a propaganda governamental.

O INCE servia para incentivar a execução de filmes e documentários de caráter educativo. Os filmes realizados pelo órgão mostravam os ideais nacionalistas ao qual Vargas defendia. Deve-se ressaltar que: “Nas perspectivas de Getúlio Vargas, o cinema constitui um dos ‘mais úteis fatores de instrução de que dispunha o Estado moderno’, educando ‘sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas salas de aula reclamam’” (ALMEIDA, 1999a: 77).

A criação deste órgão foi para o Estado à projeção de um cinema nacional doutrinário que tivesse peso perante a sociedade brasileira, voltada majoritariamente ao cinema norte-americano. A união entre educadores e cineastas servia para que além do incentivo do Estado se criasse um cinema de qualidade e que buscasse retratar valores da cultura brasileira: sua história, sua geografia, seus artistas; o cinema servia assim como uma ferramenta de criação de identidade, uma identidade financiada e controlada pelo Estado, mas apropriada pelos cineastas e espectadores.

A ligação entre o governo Vargas com o cinema nacional, iniciada antes mesmo do Estado Novo, se manteve cada vez mais forte. Como uma ferramenta pedagógica e doutrinária, o cinema foi um importante agente de formação ideológica, característico da política propagandística do Estado Novo.

As películas produzidas com o apoio estatal eram, em sua grande maioria, a própria visão ideológica do Estado Novo sobre a sociedade brasileira, onde os discursos getulistas eram propagados⁷. Tal relação era um reflexo também da aproximação ideológica do governo varguista com as tendências europeias, nazi-fascistas. Em março de 1933, foi criado na Alemanha Nazista o Ministério de Informação e Propaganda Alemã, que possuía um departamento específico destinado ao cinema, o qual inspiraria a política cultural e propagandística do governo brasileiro (ALMEIDA, 1999b: 123).

⁷ Em *O cinema como “agitador de almas”: argila, uma cena do Estado Novo*, Cláudio Aguiar Almeida analisa esta questão a partir do filme *Argila* (1940) do diretor Humberto Mauro.

Em 1939, surge no Brasil o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), usado por Vargas para fortalecer o controle e a manutenção da sua política propagandística. O DIP era organizado em células fragmentadas pelo Brasil. Uma das realizações mais significativas do órgão no cinema nacional foi a criação do *Cinejornal Brasileiro* (1938-1946), documentários exibidos obrigatoriamente antes de cada sessão que traduzia as principais realizações do Estado Novo, como propaganda do regime.

Em Pernambuco, cineastas como Manuel Firmo da Cunha Neto estiveram ao lado do interventor Agamenon Magalhães produzindo comerciais e propagandas que exaltavam os feitos do presidente e do líder do Executivo pernambucano. Firmo Neto, como era conhecido, foi um dos principais nomes da trajetória do cinema pernambucano. Acriano nascido em Providência em 1917 chegou ao Recife durante o primeiro ano de regime estado-novista. Dois anos depois, em 1939, passou a trabalhar na Companhia Cinematográfica Meridional Filmes, onde realizou trabalhos de fotografia, direção e cinegrafia. No início da década de 1940, junto a Meridional, Firmo Neto realizou alguns experimentos de sonorização dos filmes, que serviram de inspiração para a concretização do primeiro longa-metragem sonoro de Pernambuco. Firmo Neto e o também cineasta Newton Paiva foram os precursores deste cinema sonoro no Estado, produzindo o longa-metragem *Coelho Sai*, em 1942, que teve sua única cópia perdida em um incêndio (FIGUEIRÔA, 2000: 7).

Dentre os seus maiores registros destinados ao Estado Novo, encomendadas pelo governador de Pernambuco Agamenon Magalhães, estão a filmagens do primeiro calçamento da Avenida Caxangá, em 1940, no Recife, e a visita de Getúlio Vargas ao Estado de Pernambuco, em 1940, que gerou o curta-metragem sonoro *Quarenta Horas de Vibração Cívica*⁸. Esta película encontra-se na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Trata-se de um material realizado em 35 mm, em preto e branco, produzido pela Meridional, sob a direção de Firmo Neto.

O filme retrata a visita do chefe da nação a Recife, de 17 a 20 de outubro de 1940, portando mensagens de progresso, trabalho, ordem e paz social propiciada pelo

8 *Quarenta Horas de Vibração Cívica*. Curta-metragem / Sonoro / Não ficção. 35 mm, BP, 470m, 24q. Dir.: Firmo Neto. Recife: Meridional Filmes, 1940. Disponível no acervo da Cinemateca Nacional.

Estado Novo. Compõem imagens desta obra o desfile cívico-militar, recepção festiva e calorosa do povo pernambucano ao presidente, sua visita à Penitenciária Agrícola de Itamaracá, a inauguração de sede da Destilaria Central do I.A.A., a homenagem de operários da Cia. de Tecidos Paulista e a despedida do presidente.

As imagens presentes em *Quarenta Horas de Vibração Cívica* muito se assemelham àquelas construídas pelo Nazismo cinco anos antes em *O Triunfo da Vontade* (1935), filme encomendado por Hitler à diretora alemã Leni Riefenstahl. Este documentário retrata o VI Congresso do Partido Nacional Socialista Alemão, ocorrido em 1934. Imagens da chegada de Hitler ao local demonstram a aclamação da massa para com seu líder, o poder e triunfo do partido, a exaltação dos trabalhadores como um exército de soldados que não lutava nas trincheiras, mas constituíam a batalha por uma Alemanha grandiosa. Essas imagens compuseram partes significativas da propaganda nazista através do cinema.

(...) Nas primeiras seqüências de O Triunfo da Vontade, Hitler chega de avião como um esperado Messias. O bimotor plaina sobre as nuvens que se abrem à medida que ele desce sobre a cidade. A propósito dessa cena, a cineasta escreveria: “O sol desapareceu atrás das nuvens. Mas quando o Führer chega, os raios de sol cortam o céu, o céu hitleriano”. Pelas imagens mágicas e aliantes de Riefenstahl, o Führer se porta como um demagogo/pedagogo que, feliz, conduz as massas para onde desejar. Atua como um homem sagrado, ao cruzar os braços sobre o peito. (LENHARO, 1991: 60).

A influência nazi-fascista no regime estado-novista pode ser notada mais uma vez através da película pernambucana. As imagens compactuam de forma similar com as ideias propostas pelos regimes de uma propaganda doutrinária. O despertar nacional foi mobilizado para as massas através da propaganda. A trajetória de muitos cineastas do Estado Novo está ligada à construção de uma identidade nacional produzida por um discurso hegemônico do regime através do controle dos meios de comunicação. Nesse momento, o governo conhece a importância de tais meios, e os utiliza invocando o cinema, por exemplo, no papel de formador e propagador do regime. A arte com sua riqueza estética e de entretenimento para doutrinar as massas.

Por meio dessa perspectiva, é possível analisar as maneiras de pensar e nos fazeres da sociedade pernambucana estado-novista. Interpretar como esses elementos são significativos na formação de representações coletivas, matrizes de práticas que constroem o mundo social. Semelhante à importância da literatura no campo da nova história cultural, o gênero cinematográfico também se torna uma leitura da visão de mundo de como grupos sociais davam significado à realidade.⁹

Dessa maneira, pode-se compreender a ordenação da própria estrutura social, como os diversos grupos sociais organizavam e expressavam a realidade através de seus imaginários, criando assim uma identidade nacional. Dentro de uma estrutura fornecida por nossa cultura, percebe-se através de expressões individuais um imaginário coletivo, que nos permite descobrir a dimensão social do pensamento republicano. No que se refere à identidade nacional, para Peter Burke, ela continua a ser um ponto fundamental em estudos recentes de história cultural. Os diversos trabalhos sobre a memória coletiva enfatizam a memória nacional, no âmbito de uma tradição conscientemente transmitida (BURKE, 2008: 166).

Essa memória está atrelada a um discurso construído de forma doutrinária por um grupo social. Visto a necessidade de se instruir uma identidade nacional, este novo processo de reformulação da república brasileira cria uma preocupação na formação de um pensamento ideológico dominante. Segundo Peter Burke, a história cultural das nações é o que podemos chamar de “história cultural das ideias” (BURKE, 2008: 167).

Uma elite intelectual vai ser responsável por conduzir essas ideias de nação. O próprio Agamenon Magalhães, interventor pernambucano escrevia discursos políticos designados a doutrinar a sociedade pernambucana através do jornal *Folha da Manhã*. A relação entre cultura e poder político na veiculação das ideias doutrinárias do regime eram conduzidas por uma elite intelectual. Segundo a historiadora Lúcia Lippi Oliveira: “Os intelectuais que estavam direta ou indiretamente ligados ao regime procuraram traduzir os pronunciamentos do presidente em palavras de ordem, em linhas de conduta.

⁹ Aplicam-se aqui as perspectivas de Roger Chartier quanto à história das leituras. CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre Práticas e Representações*. Lisboa, Difel/Rio de Janeiro, Bertrand Brasil. 1988.

E, nessa tarefa, transformaram em doutrinadores, em intérpretes da nova ordem” (OLIVEIRA ET AL., 1982: 31).

O conceito de representação é muito importante para que possamos perceber esses discursos construídos e as práticas que fazem com que os indivíduos reconheçam seu lugar na sociedade. Para Roger Chartier, o real é a forma com que a realidade é construída, em sua obra, através do texto (CHARTIER, 1988: 23-24). Chartier nos aponta que toda representação social ambiciona a uma hegemonia, as representações geram práticas sociais que sustentam o controle social por parte do Estado (CHARTIER, 1988: 215-216). As práticas construídas através de um mundo como representação nos norteiam para novas interpretações, fazendo um retorno ao social, se dedicando aos estudos das estratégias simbólicas que constroem o mundo social.

Iniciativas como o INCE e o DIP faziam parte do projeto político dirigido por Vargas e por grupos dominantes desta sociedade. Transmitir as principais ideias através dos veículos de comunicação era a maneira de orientar as massas, criando representações e ideias de nacionalidade coerentes com o governo. Dessa forma, órgãos estatais como o DIP foi responsável por materializar o grande esforço empreendido durante o Estado Novo: “controlar os instrumentos necessários à construção e à implementação de um projeto político-ideológico que se afirmasse como socialmente dominante.” (LEITE, 2005: 41). Na reconstrução da trajetória do cinema nacional, o Estado se utilizava das salas de exibição para instituir um cinema pedagógico.

O esforço do Estado junto aos cineastas era transformar o Brasil num pólo da indústria cinematográfica. O cinema deveria ser sustentável e industrial. Da mesma forma que os norte-americanos levaram o *American way of life* às salas de exibição em várias partes do mundo, o Brasil buscava retratar sua cultura e tradição por meio da sétima arte, que para o Estado também era visto como uma forma de educar e instaurar valores nacionais, sendo um veículo de propaganda.

O grande problema do cinema nacional durante esse período era a aceitação do público. Habitados com o cinema norte-americano, as sessões nacionais, que se tornaram obrigatória durante o governo de Vargas, mas não se tornaram tão populares quando as atrações principais. O culto ao cinema hollywoodiano fez parte de quase

todas as salas de exibição no Brasil. Na contramão o cinema nacional se desenvolvia buscando espaço, mas sem reconhecimento, tornando algumas películas um fracasso, o que dificultou a ascensão de uma indústria cinematográfica brasileira.

Nos registros de jornais e revistas da época, a predominância do cinema norte-americano é inegável. Pouco se encontra sobre as produções locais e o cinema nacional. Nos programas das salas de cinema, retratados diariamente pelos jornais, podemos observar que apesar da lei de obrigatoriedade de exibições nacionais, a grande maioria dos filmes tratava-se de películas estadunidenses, pois, era o alvo principal do público, lotando os grandes cinemas e também os populares cinemas de bairros.

Com o Estado Novo, diversos filmes passavam pela fiscalização do governo de Vargas. Além das películas, os espaços de exibições também eram alvos do regime estado-novista. Em Pernambuco, o DEIP catalogou os cinemas e teatros existentes para exercer um controle sobre os espaços e censura a determinadas obras. O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) também foi responsável pela censura durante o Estado Novo propondo uma ideia de ordem e segurança nacional. Como em Pernambucano, no ano de 1942 – quando o governo brasileiro já havia rompido qualquer intenção de apoio aos alemães – um policial civil notifica o delegado de sua região sobre a presença de suásticas na programação do Cinema Moderno¹⁰.

Entre os prontuários funcionais do DOPS também encontramos algumas referências à Companhia Cinematográfica Meridional Filmes, quando em 1943, um dos membros da companhia havia sido preso no Rio Grande do Norte¹¹. Havia à comunicação muito grande entre o DEIP e o DOPS no intuito de fortalecer o controle e censura aos meios de comunicação no Estado. Uma série de prontuários funcionais nos relatam ações e informes coligadas entre os dois órgãos do governo, especialmente à Divisão de Cinema e Teatro do DEIP. Existia periodicamente a solicitação do delegado local para que fosse enviada ao DOPS os programas de exibições dos cinemas ao diretor

¹⁰ Cinema Moderno, 1942. Prontuário Funcional nº 28.028 – DOPS – APEJE.

¹¹ Companhia Cinematográfica Meridional Filmes, 1943. Prontuário Funcional nº 4910 – DOPS – APEJE.

da Divisão de Cinema e Teatro do DEIP, assim, os órgãos mantinham sua vigilância sobre as produções exibidas nos principais cinemas do Estado¹².

Mas se por um lado existia um controle rígido sobre o cinema, por outro o governo financiava e contratava cineastas para a produção de propagandas, documentários e afins. Diversas filmagens e fotografias foram encomendadas pelo governo de Agamenon Magalhães a profissionais locais que representavam o Recife de maneira grandiosa. O Estado Novo se empenhou em fortalecer essas imagens criando uma cidade ideal, de um regime ideal. Essa preocupação fazia parte da modernidade, era preciso extirpar o lado sujo e provinciano da capital pernambucana. “O Recife era a cidade dos sonhos, seus contrastes tornavam-se invisíveis. Vendia-se a cidade como uma mercadoria, já naqueles tempos, escondendo os seus mocambos e o árduo cotidiano da maior parte da sua população”. (REZENDE, 2005: 111).

Dentre os acertos feitos pelo governo, cineastas e fotógrafos estavam à necessidade de se representar um Recife moderno, o esplendor de suas praças, ruas e pontes, sendo vetadas as imagens de seus becos e mocambos. No Teatro do Parque possuímos um acervo de películas, especialmente documentais, onde cineastas como Firmo Neto realizaram uma coleção de imagens sobre o Recife durante as décadas de 1930 e 1940. Esses materiais são importantes registros cinematográficos da modernização sofrida durante essas décadas e tornam-se um alicerce das fontes audiovisuais da análise do Estado Novo em Pernambucano através da cinematografia.

O cinema ocupa uma posição significativa na historiografia, pois se trata de um veículo de comunicação de massa profundamente ligado ao lado simbólico de uma cultura, ele fortalece a construção e afirmação de um imaginário, gerando representações coletivas que traduzem a maneira como grupos sociais se relacionam. Para Chartier, as representações do mundo social são expressas por discursos que tendem a impor alguma autoridade, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam (CHARTIER, 1988:17). As imagens edificadas pelo governo com a ajuda dos cineastas contribuía para o fortalecimento do discurso criado de um caminho

¹² Divisão de Cinema e Teatro, 1943-1945 – Prontuário Funcional nº 28618 – DOPS – APEJE.

apropriado para a sociedade, a representação do papel de um Estado forte e consoante com a sua nação, gerando práticas sociais que sustentam o controle social.

A análise das fontes impressas e audiovisuais como uma construção da cultura e do imaginário pernambucano neste período nos fornece novas leituras sobre a posição doutrinária do governo perante a sociedade, dispondo da possibilidade de pensar a sétima arte e suas dinâmicas como espaços de conhecimento na sociedade. Consideram-se, assim, as relações importantes entre a produção cinematográfica e a historiografia, especialmente em Pernambuco, revelando representações e práticas sociais.

O tema deste trabalho propõe discutir a relevância que o cinema tem exercido nas sociedades contemporâneas, visto a necessidade também de dialogar com a trajetória do cinema local e seus principais agentes. As fontes exploradas aqui são parte da cultura audiovisual da sociedade pernambucana, estabelecida num viver e conviver, que construíram e constroem significativas relações sociais.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Cinema como agitador de almas: Argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. **O Cinema Brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS**. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, Nº 12, 121-129, jun. 1999.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

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

CUNHA FILHO, Paulo C. **Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares**. Recife: Editora Massangana da Fundação Joaquim Nabuco, 2006.

DIAS, Lêda. **Cine-teatro do Parque: um espetáculo à parte**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

EKSTEINS, Modris. **A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Editora FCCR, 2000.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LENHARO, Alcir. **Nazismo: “o triunfo da vontade”**. São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi, VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria Castro. **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

REZENDE, Antonio Paulo. **O Recife: história de uma cidade**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo, Annablume, 1996.