LÚCIO SÉRGIO DE OLIVEIRA VILAR

O PRIMEIRO CINEASTA:

**Cinema Silencioso na Paraíba - marco zero de uma
cinematografia fundada no real – no contexto do
cinema brasileiro dos anos 1920**

Tese de Doutorado

São Paulo
2015

LÚCIO SÉRGIO DE OLIVEIRA VILAR

O PRIMEIRO CINEASTA:

Cinema Silencioso na Paraíba - *marco zero de uma cinematografia fundada no real* – no contexto do cinema brasileiro dos anos 1920

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de doutor na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Marília da Silva Franco

São Paulo

2015

Autorizo:

☐ divulgação do texto completo em bases de dados especializadas.

☐ reprodução total ou parcial, por processos fotocopiadores, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos.

Assinatura:

Data:

Vilar, Lúcio Sérgio de Oliveira

O primeiro cineasta: Cinema Silencioso na Paraíba - marco zero de uma cinematografia fundada no real – no contexto do cinema brasileiro dos anos 1920/ Lúcio Sérgio de Oliveira Vilar. – São Paulo 2015.

265 p. + anexos : il.

Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes /USP, 2015.

Bibliografia

O exemplar 1 não pode ser emprestado

Cinema Silencioso

Walfredo Rodriguez

Documentário

Nome do Autor: Lúcio Sérgio de Oliveira Vilar

Título da Tese: O primeiro cineasta: Cinema Silencioso na Paraíba - marco zero de uma cinematografia fundada no real – no contexto do cinema brasileiro dos anos 1920

Presidente da Banca: Prof. Dra. Marília da Silva Franco

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa

Instituição: ECA-USP

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

Instituição: ECA-USP

Prof. Dr. Vladimir Carvalho

Instituição: UnB

Prof. Dr. Flávio de Sousa Brito

Instituição: FAAP

Aprovado em: ____/____/____

A memória é um rio que corre pelas ruas da cidade – e a fertiliza.

Ecléa Bosi

*Juan e as Marias de minha vida... Olívia e Júlia, iluminados
tesouros.*

Andréa Vilar, mãe, amante e companheira.

Dona Olívia, minha mãe, esteio de sempre.

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Marília Franco que abraçou o esboço de projeto, apostando no potencial da pesquisa e de seus desdobramentos.

Wills Leal, *topógrafo* do cinema paraibano, primeiro a assinalar a importância de Walfredo Rodriguez e de seu resgate histórico, parceiro de todas as horas nesta empreitada.

À família Rodriguez, em nome de Walfredo Rodriguez Neto, cujos acervos familiares foram abertos à pesquisa, e com quem estabelecemos uma inquebrantável parceria.

À bibliotecária Eliane Bibiano, ‘porto seguro’ em vários momentos da caminhada, provando o valor de uma grande amizade.

Ao artista plástico Fabiano Gonper que nos acolheu, na *Paulicéia*, para cumprimento de créditos das disciplinas durante um ano e meio.

Ao cineasta e pesquisador Alex Santos que nos apresentou plaquete de seminário sobre Walfredo Rodriguez, por ele organizado nos anos oitenta.

Ao Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (IGHP) que disponibilizou seu rico acervo de jornais impressos do início do século XX e da revista *Era Nova*;

À Cinemateca Brasileira, pela presteza com que sempre nos atendeu em nossas demandas.

À Fundação Cultural da Prefeitura de Recife-PE, por autorizar a telecinagem do filme *Carnaval Paraibano e Pernambucano*.

Ao Programa Prodoutoral, da Capes e, em especial, aos servidores Jozenaldo e Fabiana da Pro-Reitoria de Pós-Graduação da UFPB.

Ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP.

Às contribuições de colegas docentes, especialmente o *auxílio luxuoso* de Nadja Carvalho, estimulando e *provocando* positivamente nossos (novos) olhares, direcionamentos e interpretações na reta final.

Aos familiares, na compreensão durante todo o processo solitário de pesquisa e, principalmente, na redação final.

VILAR, Lúcio Sérgio de O. *O primeiro cineasta: cinema silencioso na Paraíba – marco zero de uma cinematografia fundada no real – no contexto do cinema brasileiro dos anos 1920*. São Paulo, 2015. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2015.

RESUMO: Deslocar a tônica dos estudos acerca da cinematografia paraibana dos anos 1960 (via advento do filme *Aruanda*) para os primórdios do século XX é o ponto de partida deste trabalho que empreendeu imersão em período da história até então não revisitado por pesquisas transformadas em documentos acadêmicos (dissertações, teses). Nessa linha e com esta perspectiva, o trabalho se propõe a responder uma questão central em torno da gênese da formação dessa cinematografia, marcada por uma singularidade deflagrada nos anos 1920: a filiação ao registro e produção de imagens em movimento do real, em contraposição ao gênero ficcional (*posado*), amplamente experimentado por demais *ciclos* cinematográficos do país no mesmo período. Revisitar o *cinema silencioso* paraibano permitiu, pela primeira vez na história, demonstrar ter sido este *ciclo* o efetivo *marco zero* da cinematografia local, fundada no código e na narrativa documental através de Walfredo Rodriguez, o *primeiro cineasta*. Procede-se a um reposicionamento de fatos, filmes e personagens obliterados ao longo de décadas para compreender a complexidade cultural envolvida no processo. O viés documental das imagens *silenciosas* vai se converter em gênero de expressão hegemônico no âmbito do *moderno documentário brasileiro* (1960) e ao longo de todo o século passado, com ressonâncias ainda presentes nas práticas audiovisuais paraibanas; a contemporaneidade das primeiras incursões, com ramificações, matrizes e mediações fundadas no campo da cultura nas décadas 1910/1930, fertilizou o campo das práticas audiovisuais, estabelecendo nexos geracionais e seu sentido de permanência na história do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Cinema Silencioso. Walfredo Rodriguez. Documentário. Ficção. Fotografia. Memória.

VILAR, Lúcio Sérgio de O. *The first filmmaker: silent cinema in Paraíba - ground zero of a cinematography based on real - in the context of Brazilian cinema of the 1920s*. São Paulo, 2015. Thesis (PhD in Media and Audiovisual Processes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2015.

ABSTRACT: Move the tone of the studies on the Paraíba cinematography 1960s (via advent of Aruanda film) to the beginning of the twentieth century is the starting point for this work he has undertaken immersion period of history hitherto revisited by transformed research in academic documents (dissertations, theses). In this line and with this perspective, the study aims to answer a central question surrounding the genesis of the formation of this cinematography, marked by a singularity triggered in the 1920s: a membership to registration and real moving image production, as opposed to fictional genre (posed), widely experienced by other film cycles of the country in the same period. Revisit the silent cinema Paraíba allowed for the first time in history, demonstrate this cycle have been effective ground zero of the local film industry, based on code and documentary narrative through Walfredo Rodriguez, the first filmmaker. Proceeds to a repositioning of facts, movies and characters obliterated for decades to understand the cultural complexity involved in the process. The documentary bias of silent pictures will turn into hegemonic expression of gender in the modern Brazilian documentary (1960) and throughout the last century, with still present resonances in Paraíba audiovisual practices; contemporaneity of the first incursions, with branches, headquarters and mediations founded in culture in the decades 1910/1930, fertilized the field of audiovisual practices, establishing generational links and your sense of permanence in the history of Brazilian cinema.

Keywords: Silent Cinema. Walfredo Rodriguez. Documentary. Ficcion. Photography. Memory.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	01
1.1	FOTOGRAMAS PERDIDOS: Lacunas, reducionismos e imprecisões investigativas sobre o cinema silencioso na Parahyba dos anos 1920.....	03
1.1.1	Procedimentos metodológicos adotados.....	16
2	CINEMATOGRAFIA PARAIBANA REVISITADA.....	22
2.1	LINHA DO TEMPO DO CINEMA PARAIBANO.....	29
2.2	DESCONGELAMENTO DA HISTÓRIA E LIQUIDEZ DA NARRATIVA AUDIOVISUAL: o papel do cinema de não-ficção.....	46
2.3	FICÇÃO: terreno de insucessos e riscos ao longo do século XX....	56
3	A CAPTURA DO REAL NO LIMIAR DA MODERNIDADE NA PARAHYBA DO NORTE.....	65
3.1	SINGULARIDADES E MATRIZES CULTURAIS DAS PRÁTICAS AUDIOVISUAIS PARAIBANAS NO CONTEXTO DOS ‘CICLOS REGIONAIS’ DA DÉCADA DE 20 NO BRASIL.....	85
3.2	PARAHYBA & PERNAMBUCO, ENTRE FILMES POSADOS E NATURAIS.....	94
3.3	WALFREDO RODRIGUEZ: um ícone moderno, uma câmera em busca do real e a multiplicidade de papéis culturais exercidos.....	107
4	CARNAVAL PARAIBANO E PERNAMBUCANO: nasce a luz documentarista na Paraíba.....	125
4.1	CINEJORNAL “FILME-JORNAL DO BRASIL – UM POUCO DE TUDO”.....	126
4.2	DIÁLOGOS DA CÂMERA SILENCIOSA DE WALFREDO RODRIGUEZ COM SUA ÉPOCA, BIOGRAFIA E ANÁLISE ESTÉTICA DOS FOTOGRAMAS PRESERVADOS.....	131
4.3	CARNAVAL PARAIBANO E PERNAMBUCANO (LONGA-METRAGEM/1923).....	133
4.3.1	Sob o Céu Nordestino (longa-metragem/1929).....	136

4.3.2	Sob o Céu Nordestino (análise estética).....	146
4.3.2.1	Fade in/ Fade out.....	167
4.3.2.2	Vaquejada (ritual).....	169
4.3.2.3	Vaquejada (certame).....	171
4.3.2.4	Música após vaquejada.....	173
4.3.2.5	Dança dos vaqueiros.....	175
4.3.2.6	A pesca da baleia.....	176
4.3.2.7	Diário de bordo.....	191
4.3.2.7.1	<i>Primeira parte</i>	192
4.3.2.7.2	<i>Segunda parte</i>	193
4.3.2.7.3	<i>Terceira parte</i>	195
4.3.2.7.4	<i>Quarta parte</i>	195
4.3.2.7.5	<i>Quinta parte</i>	196
4.3.2.7.6	<i>Sexta parte</i>	196
4.3.2.7.7	<i>Sétima parte</i>	196
4.3.3	Reminiscências de 30 (curta-metragem/1930).....	198
4.4	PARALELISMO IMAGÉTICO COM SILVINO SANTOS.....	201
4.5	PITORESCO, EXÓTICO OU CINEMA DE CAVAÇÃO?: a complexidade de uma construção imagética, entre cinejornais e documentários.....	206
5	ROTEIRO SENTIMENTAL DE UM CINEASTA, ENTRE A FOTOGRAFIA E A LITERATURA.....	217
5.1	FLUIDEZ E EVOLUÇÃO DE UM ESTILO AFETIVO-MEMORIALISTA.....	219
5.2	PUBLICAÇÃO DO LIVRO “ROTEIRO SENTIMENTAL DE UMA CIDADE” PELA ED. BRASILIENSE (1962) E ASPECTOS DE SUA FORTUNA CRÍTICA.....	232
5.3	A DESCOBERTA, PELA PESQUISA, DE UMA OBRA LITERÁRIA INÉDITA.....	238
6	INDICAÇÕES FINAIS: entre o caráter artesanal e a inelutável teimosia, a hegemonia de um gênero que descongela a história na afirmação de um olhar amoroso sobre a Paraíba.....	241

REFERENCIAS.....	247
-------------------------	------------

APENDICES.....	254
-----------------------	------------

ANEXOS.....	261
--------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

A gente não cultua as cinzas do antepassado, mas a sua chama.

Ariano Suassuna

É sobre escombros, fragmentos de películas silenciosas, recortes de jornais, testemunhos e a difícil tarefa de reconstruir/organizar a memória cinematográfica da Paraíba dos anos 20 do século passado, que se apoia e se fundamenta o presente estudo. Um panorama local, a refletir um contexto mais amplo de dificuldades em que o próprio país não consegue dar conta das três primeiras décadas do século XX, dada a escassez de materiais fílmicos preservados do cinema silencioso.

Pode não ser reconfortante, mas hoje podemos afirmar com alguma certeza que o total da produção silenciosa brasileira sobrevivente não atinge dez por cento dos filmes realizados. Isso em termos de títulos e com a ressalva que muitos dos títulos incluídos nessa estatística existem em materiais incompletos, muitas vezes apenas como fragmentos. (SOUSA, 2011, p. 17)

Temos, portanto, como consequência, no caso específico da Paraíba, um déficit historiográfico no campo dos estudos estritamente acadêmicos sobre esse período. Tal situação obliterou a real dimensão de um personagem-símbolo da cinematografia paraibana do início do século XX.

Para ter-se uma noção imediata da estatura profissional e legado do personagem em questão - Walfredo Rodriguez -, é suficiente evocar sua condição de *homem equipe*¹, a percorrer aproximadamente cerca de 10 mil quilômetros para rodar dois mil e oitenta metros de película sobre a então Parahyba do Norte, entre os anos 1924-1928.

Assim nasceria a obra (*Sob o Céu Nordestino*), que passaria à história como o longa-metragem produzido na Paraíba que maior projeção nacional obteve em sua época, e cuja matriz viria a extraviar-se em Paris, para onde fora enviada com intuito

¹ Expressão utilizada pelo historiador Jurandir Noronha em seu *Dicionário de Cinema Brasileiro* (2008), para classificar a atuação dos primeiros diretores de cinema que acumulavam atribuições simultâneas de direção, fotografia, roteiro e produção dos filmes silenciosos das três primeiras décadas do século XX no Brasil.

de submeter ao então moderno processo de sonorização de filmes que marcaria a década seguinte (1930) e toda a extensão do século XX.

O que teria movido Walfredo Rodriguez, nascido ao final do século XIX - e que aos cinco anos de idade assistiu às primeiras imagens em movimento dos irmãos Lumière nos braços de seu genitor - para tornar-se o *primeiro cineasta* em solo paraibano?

O que o levou enquanto produtor de imagens silenciosas, entre 1919-1930, a não sucumbir ao cinema de *cavação*, nem tampouco ceder à exploração do *pitoresco* e/ou do *exótico* em seus filmes documentais e cinejornais, tornando-se expressão de um protagonismo que se fez afirmação de uma identidade cinematográfica a não demonstrar sinais de subserviência ao Centro-Sul?

A complexidade destas e de outras densas questões não teve ressonância no terreno das pesquisas acadêmicas produzidas acerca da cinematografia paraibana, especificamente sobre o cinema silencioso, de ampla produção e difusão de cinejornais e documentários. Em constatação similar, Morettin (2005) sintetiza esta problemática e suas implicações sobre o descompasso das pesquisas nesse campo, amplificando-as ao âmbito nacional:

Uma das lacunas mais comentadas pelos principais pesquisadores que constituíram a historiografia do cinema brasileiro e a avaliaram é a referente ao estudo dos documentários da primeira metade do século XX, notadamente os do período do cinema silencioso. Há uma conhecida e lamentada dificuldade em travar contato com as imagens produzidas, o que explica por que, até o momento, elas não tenham sido, de maneira geral, objeto de estudos voltados para o seu conteúdo e estilo. (MORETTIN, 2005, p.125)

O objeto de estudo em questão, pois, diz respeito ao viés documental experimentado a partir desta fase inaugural das práticas audiovisuais no estado, que irão se converter em gênero de expressão hegemônico no âmbito do *moderno documentário brasileiro* (1960) com *Aruanda*, e ao longo de todo o século passado.

Dito de outro modo: Por que os paraibanos, e estes, com maior ênfase no início do século XX, vão permanecer vinculados ao registro documental de imagens em movimento? Por que fazer documentários e não ficção, gênero amplamente experimentado pelos demais ciclos cinematográficos espalhados pelo país naquele mesmo período? Eis a questão nodal a ser respondida e demonstrada ao longo da tese.

Este processo apresenta ramificações, matrizes e mediações fundadas no campo da cultura nas três primeiras décadas (1910/1920/30), decênios em que a incipiente cinematografia paraibana, assim como todo o país, esteve sob a égide do cinema silencioso. Fundamentalmente, identificam-se singularidades a mapearem as práticas audiovisuais ao longo do respectivo período sobre o qual nos debruçamos, para demonstrar a evidência da hipótese de trabalho quanto à contemporaneidade dessa primeira incursão enquanto efetivo ponto de partida de uma cinematografia fundada no registro documental e seu sentido de permanência na história do cinema brasileiro.

1.1 FOTOGRAMAS PERDIDOS: lacunas, reducionismos e imprecisões sobre o cinema silencioso na Paraíba dos anos 1920

Os desdobramentos da pesquisa partiram do pressuposto atestado na introdução e que levaram a uma revisitação das produções engendradas no período e nas décadas seguintes (1930/50), até o advento do curta-metragem *Aruanda*², reconhecido e catalogado como divisor de águas no campo do cinema de não-ficção, para um país em efervescência cultural e política em 1960. Compreender a complexidade de um processo ainda não estudado/pesquisado - e que, por isso mesmo chamava a atenção para questões não abordadas, a *reivindicarem* respostas – foi o desafio enfrentado.

Para tanto, dada a emergência e retomada do prestígio cada vez crescente do gênero documental experimentada no Brasil e no mundo desde a década de 1990, realinhar estudos e projetos de pesquisa nessa direção foi decisivo para redescobrir aquilo que efetivamente *ainda não havia sido dito*, revelado, reconhecido sobre essa trajetória insólita do cinema paraibano dos anos 20. Este extrapolaria a região em sua época para ser, paradoxalmente, eclipsado nas décadas seguintes, deixando de integrar a história e a paisagem da própria cinematografia brasileira e de seus estudos.

² Documentário dirigido por Linduarte Noronha que, ao lado de *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, entraram para a história da cinematografia nacional como *precursores* do Cinema Novo, dada a inovação e originalidade de linguagem, fotografia e abordagem no ato de filmar a realidade brasileira.

Em que pese o fato de a temática do cinema paraibano já ter sido objeto de pesquisa através de dissertações de mestrado e de uma tese de doutorado produzidas na ECA-USP e em outras instituições de ensino superior do país, impôs-se uma delimitação do campo a ser estudado.

Para uma bem-sucedida inserção no universo da literatura acadêmica existente, voltada à reflexão sobre o cinema documental (na perspectiva de sua efetiva revisão), efetuou-se um levantamento pertinente ao tema, de obras e autores que lastreiam e subsidiam a presente pesquisa. Constatou-se um substancial volume de artigos, um número mais modesto de dissertações de Mestrado e, especialmente, de teses de Doutorado sobre o tema do cinema paraibano.

Entretanto, sobre pesquisas centradas exclusivamente na produção cinematográfica de cinejornais e documentários paraibanos das décadas de 1920/30, não há registro de um único trabalho com perfil acadêmico que contemple esse período. Na prática, esse contexto implicou em escolhas com base no seguinte critério: listar e se deter nas pesquisas que mais se aproximavam de nosso objeto de estudo, até para efetivar um paralelismo de análises e seus devidos contrapontos.

Desta maneira, relacionamos, no Quadro 01, seis dissertações de Mestrado e uma única tese de doutoramento sobre diversos aspectos da cinematografia paraibana e do cinema enquanto produção simbólica, produzidas entre 1987-2012:

Quadro 01 - Dissertações /Tese sobre aspectos da cinematografia paraibana produzida entre 1987-2012

DISSERTAÇÕES /TESE SOBRE ASPECTOS DA CINEMATOGRAFIA PARAIBANA PRODUZIDA ENTRE 1987-2012		
DADOS GERAIS	INSTITUIÇÃO	ANO
<p>Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959/1979)</p> <p>Dissertação: José Marinho (Universidade Federal Fluminense).</p> <p>Orientador (a): Profa. Dra. Maria Rita E. Galvão.</p> <p>Resumo:</p> <p>O trabalho resgata um dos movimentos mais vigorosos</p>	Escola de comunicações e Artes – Universidade de São Paulo	1987

<p>da cultura e do cinema brasileiro deste século, o do Documentário, um dos focos regionais do esforço de fazer da película um meio de conhecimento e de participação na vida dos homens e das mulheres que nossa secular injustiça nacional insiste em apagar.</p>		
<p>Violentação do Ritual Cinematográfico: aspectos do cinema independente na Paraíba, 79/83 Dissertação: Pedro Nunes Filho (Universidade Federal de Alagoas) Orientador (a): Prof. Dr. Luiz Fernando Santoro.</p> <p>Resumo: A Paraíba tem se destacado nacionalmente pela produção cinematográfica de linhagem documental. Desde os pioneiros, as realizações trazem em seu conjunto traços de artesanidade, pela ausência de uma infra estrutura básica, mas sem que isso prejudique o seu aspecto qualitativo e de pesquisa de linguagem. Esse estudo trata de analisar a produção do terceiro ciclo cinematográfico paraibano. A partir de 1979, há uma retomada da realização fílmica com características também expressamente artesanais e iniciativas no campo da experimentação da ficção. É uma produção denominada Independente por estar desvinculada de empresas e conseqüentemente livres das sujeições impostas pelo mercado comercial. Em sua temática, o realizador exercita autonomamente o seu enfoque criativo de pontos pinçados da realidade, percorrendo um espaço paralelo de exibição acompanhado da Animação Cultural. Num primeiro momento a câmera fotografa e denuncia academicamente a miséria. No segundo momento a discussão se orienta em torno da temática da</p>	<p>Universidade Metodista de São Paulo</p>	<p>1988</p>

<p>sexualidade. A marca deste novo ciclo é a utilização da mini bitola como ferramenta de trabalho ideal para expressão dos conflitos políticos e existenciais numa nova etapa histórica na cinematografia paraibana.</p>		
<p>Cinema Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada, Dissertação: João de Lima Gomes (Universidade Federal da Paraíba). Orientador (a): Prof. Dr. Eduardo Leone</p> <p>Resumo: A presente dissertação discute aspectos relativos à cinematografia regional, mostrando a pertinência de um recorte paraibano em função de uma tradição já existente na realização de filmes documentários e fazendo uma atualização dessa história para os anos 80. Após um breve retrospecto sobre cinema paraibano, com ênfase na relação de cinema e instituições culturais do Estado, analisam-se as produções do Núcleo de Documentação Cinematográfica – NUDOC – da Universidade Federal da Paraíba, ou que pelo Núcleo foram apoiadas. A gênese do Núcleo, sua trajetória, um intenso debate havido que o colocou no epicentro das discussões na Paraíba sobre os caminhos do cinema na década. As posições e tendências atuantes, as tarefas de formação e produção do cinema na região. O cenário local como reflexo de tendências em diferentes planos: nacional e internacional. Constatam-se posicionamentos, da adoção da metodologia do Cinema Direto nos cursos de formação aos desdobramentos ocorridos, principalmente os filmes.</p>	<p>Escola de comunicações e Artes – Universidade de São Paulo</p>	<p>1991</p>

<p>No texto é sublinhado a importância do Núcleo para renovação e retomada do Cinema Paraibano verificado na década, autores e filmes que nesse movimento se inseriram.</p>		
<p>A Crítica paraibana e o cinema brasileiro: anos 50/60 Dissertação: Fernando Trevas Falcone Orientador (a) Profa. Dra. Maria Rita E. Galvão</p> <p>Resumo: As atividades da crítica cinematográfica na imprensa paraibana nos anos 50 e 60, com uma visão específica sobre o pensamento da crítica paraibana em relação à produção cinematográfica brasileira no período. A produção de documentários tendo como autores os críticos, constituiu-se como ponto importante de discurso nas colunas de cinema da imprensa da Paraíba.</p>	<p>Escola de comunicações e Artes – Universidade de São Paulo</p>	<p>1995</p>
<p>Fotografia na Paraíba: um inventário dos fotógrafos através do retrato (1850 a 1950) Dissertação: Bertrand Lira (Universidade Federal da Paraíba) Orientador (a): Prof. Ms. Mauro Guilherme Pinheiro Koury</p> <p>Resumo: A proposta desta dissertação é inventariar os fotógrafos que atuaram no estado da Paraíba no período compreendido entre os anos de 1850 e 1950, tendo como fonte iconográfica principal o retrato nos álbuns de família. Dividimos o recorte de cem anos em três fases, baseando-nos na itinerância e permanência dos fotógrafos no estado. A primeira (de 1850 a 1900) correspondente ao período de maior itinerância e</p>	<p>Universidade Federal da Paraíba</p>	<p>1997</p>

<p>presença de estrangeiros (<i>lato sensu</i>); a segunda (de 1901 a 1920) se configura como uma fase de formação dos primeiros fotógrafos paraibanos; e a terceira (de 1921 a 1950) se caracteriza pela consolidação desses profissionais e de seus estúdios, escola de novos fotógrafos. Na realidade, este inventário é pretexto para uma discussão sobre os usos e funções da fotografia na sociedade paraibana do período analisado.</p>		
<p>Terra Distante</p> <p>Tese de Doutorado: João de Lima Gomes (Universidade Federal da Paraíba)</p> <p>Orientador (a): Profa. Dra. Mary Enice Ramalho de Mendonça.</p> <p>Resumo:</p> <p>Terra Distante é um estudo sobre o filme Aruanda, de Linduarte Noronha, que inaugurou o moderno documentário brasileiro, sua inserção no movimento dos cinemas novos do contexto latino-americano, e o sentido de permanência no documentário de projeção internacional.</p> <p>Obra referencial exemplar, o filme tem sua gênese no trabalho literário e jornalístico e fotográfico de Linduarte Noronha, a partir de meados dos anos quarenta do século XX e se projeta com o autor numa trajetória ímpar e evolutiva, fazendo-se um dos cânones da cultura nacional do gênero.</p> <p>Com sua gênese vinculada ao fotojornalismo, e aos meandros da comunicação na Paraíba e a relação desta atividade com os primeiros contatos com a cultura afro-ameríndia no Estado, questiona-se a especificidade do documentário nacional que ao</p>	<p>Escola de comunicações e Artes – Universidade de São Paulo</p>	<p>2005</p>

<p>filme se relaciona.</p> <p>A um só tempo metáfora de resistência cultural e modernidade do cinema nacional, acompanhar o filme e sua trajetória em busca dos personagens de sua obra, os atores naturais do filme e da realidade retratada quando os intérpretes avaliam esse passado próximo-distante.</p> <p>Retrato da terra na utopia dos seus personagens e realizadores é um recorte inestimável de luta pela edificação de uma cinematografia que dialoga com praticamente todas as correntes do documentário contemporâneo que dão sequência ao filme.</p> <p>Las Hurdes (Buñuel) e mais três filmes documentários de longa-metragem fazem um recorte intertextual ao Aruanda, atualizando-o numa perspectiva da região e dos seus personagens.</p> <p>No plano das teorias do documentário em geral, estudamos o intérprete no documentário (o ator natural), e as imagens que os personagens mantêm da terra distante</p>		
<p>A paisagem narrativa do Nordeste e dos nordestinos nos filmes de Vladimir Carvalho</p> <p>Dissertação: Renato Alves do Nascimento (Universidade Federal da Paraíba)</p> <p>Orientador (a): Prof. Dr. Manoel Fernandes de Sousa Neto.</p> <p>Resumo:</p> <p>A paisagem narrativa é um conceito abstrato de movimento que se concretiza na observação da paisagem física, histórica e geográfica, assim como na</p>	<p>Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- Universidade de São Paulo</p>	<p>2012</p>

<p>paisagem fílmica. Aqui, a paisagem geográfica é analisada sob o ponto de vista de uma geografia retrospectiva, numa leitura de narrativização, a partir das imagens de filmes documentários. Essa leitura é feita no intuito de compreender como o Nordeste e os nordestinos são representados no discurso imagético da narrativa fílmica. Para isso, foram analisados os documentários <i>Os Romeiros da Guia</i> (1962), <i>A Bolandeira</i> (1968) e <i>O Homem de Areia</i> (1982), focados no espaço, na paisagem, na sociedade e suas relações político-econômico-cultural e histórica do Nordeste brasileiro, sob o olhar do cineasta Vladimir Carvalho, realizador dos respectivos filmes. A nossa concepção de paisagem narrativa está fundamentada nos conceitos e descrições de David Lowenthal, com a importância da simplicidade e subjetividade na pesquisa científica; Jean Marc Besse, na valorização da paisagem, apresentando uma visão antropológica para o desenvolvimento das culturas visuais; Jorge Luiz Barbosa, na afirmação de que o cinema constrói as representações da realidade de maneira singular sobre o que se vê (a forma) e o que se apreende do visto (o conteúdo); e, principalmente, com as teses de Ana Francisca de Azevedo que enxerga a paisagem como narrativa com uma presença de referência original, capturada pela arte do cinema em operações de narrativização ideológica e de estetização, para reconfigurar a experiência de representação e contemplação da paisagem.</p>		
---	--	--

Fonte: Banco de Dados da Escola de Comunicações e Artes e FFLCH da Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Metodista de São Paulo.

Iniciando o périplo acadêmico por esta última dissertação (na verdade, a mais recente pesquisa, defendida em 2012), o objeto de estudo é o que o autor nomeia de paisagem narrativa, centrando seu foco de atenção sobre filmes em curta e

longa-metragem do diretor Vladimir Carvalho. A pesquisa será útil ao discutirmos o conceito de cinema de *não-ficção* e sua especificidade no caso paraibano, mas passa ao largo do período silencioso.

Na dissertação *Cinema Paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada*, com foco sobre a criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC/UFPB) (GOMES, 1991), as alusões ao ciclo silencioso paraibano se resumem a poucas referências que ocuparam duas páginas e meia, mais uma nota ao final do primeiro capítulo, onde se tenta justificar a classificação de *primitivo*, apontada na direção do primeiro cineasta. Para o autor, “tal como ocorre na história do cinema brasileiro, também na Paraíba existiu o primitivo na pessoa de Walfredo Rodriguez que fez Carnaval Paraibano e Pernambucano [...]” (GOMES, 1991, p. 3).

O trabalho chama a atenção ainda para o que classifica como “ufanismo” nas práticas audiovisuais de Walfredo Rodriguez, ao enaltecer a Paraíba em seus filmes. Nomeia de “parnasianismo” o estilo de filmagem da pesca da baleia no litoral paraibano, por exemplo, cujas cenas estão presentes no longa-metragem *Sob o Céu Nordestino*.

E vai ainda apontar outros “primitivismos” que serão objeto de contraponto, ao submetermos os fragmentos de imagens salvos do referido filme (Capítulo 3) a uma apreciação estética. Dada a adjetivação utilizada, interessa, todavia, reter, desde já, certo grau de irrelevância atribuído pelo autor da dissertação ao papel que teria exercido Walfredo Rodríguez na década de 1920 na condição de autor das primeiras imagens em movimento na Paraíba. Esse aspecto será a base a partir da qual apresentaremos o devido contraponto à citada pesquisa, sendo esta uma das expressões do reducionismo aqui criticado que apenas contribuiu para a *invisibilidade* do primeiro cineasta no campo acadêmico.

Na dissertação *A crítica paraibana e o cinema brasileiro: anos 50/60* (FALCONE, 1995), o interesse vai estar dirigido à identificação do lugar da crítica cinematográfica local no contexto do exercício da crítica em nível nacional dos dois decênios ressaltados no título. Com duas breves alusões a Walfredo Rodriguez, o trabalho mantém seu escopo longe da década de vinte e do cinema silencioso.

É também o caso da dissertação *Violentação do Ritual Cinematográfico: aspectos do cinema independente na Paraíba, 79/83* (NUNES FILHO, 1988), que empreendeu um bem-sucedido esforço para montar um inventário da retomada da

produção fílmica na Paraíba, em 1979, em bases que denomina “expressamente artesanais e iniciativas no campo da experimentação da ficção” (NUNES FILHO, 1988, p.8), com direcionamento na temática do comportamento e da sexualidade.

Segundo aponta esta pesquisa, a “marca deste novo ciclo é a utilização da mini-bitola como ferramenta de trabalho ideal para expressão dos conflitos políticos e existenciais numa nova etapa histórica na cinematografia paraibana” (NUNES FILHO, 1988, p. 8), numa referência ao *Super-8* ao fazer uso da expressão *mini-bitola*.

O autor discorre sobre o que chama de *terceiro ciclo* (nomenclatura cuja inadequação haveremos de questionar com mais propriedade sua inadequação no capítulo I) e suas motivações precedidas que foram historicamente por

um conjunto de ações, fatos, acontecimentos e iniciativas que auxiliam direta e indiretamente nesse processo de retomada da produção cinematográfica na Paraíba com marcas expressas de artesanidade, originalidade, inventividade no campo das construções narrativas e transgressões temáticas. (NUNES FILHO, 1988, p. 34)

Única tese arrolada no levantamento (*Terra Distante*) propõe-se, segundo o autor, a “preencher lacuna importante no estudo do documentário brasileiro de expressão internacional, na medida em que até o momento inexistia obra de fôlego com a fortuna crítica sobre o filme e sua ligação com a história recente da cultura brasileira e internacional” (GOMES, 2005, p. 8).

A lacuna a que se refere o autor passa por uma nova apreciação de *Aruanda*, objeto central de sua pesquisa, e que, certamente por essa razão irá fazer apenas duas breves referências a Walfredo Rodriguez ao longo de suas 154 páginas. Outra vez o tema estará ausente.

Essa constatação, entretanto, não é indicativa, sob hipótese alguma, de quaisquer deméritos das pesquisas listadas. Todas apresentam, indistintamente, inequívocas contribuições ao estudo da cinematografia paraibana, principalmente no que tange à sua produção na segunda metade do século XX. Apenas cumpre registrar e demonstrar o vazio investigativo sobre a experiência introdutória e fundadora do cinema paraibano do início do século XX.

Contudo, duas dissertações, *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*, de José Marinho (1987), e *Fotografia na*

Paraíba - Um inventário dos fotógrafos através do retrato (1850 a 1950), de Bertrand Lira (1997), são as únicas pesquisas que apresentam relativa aproximação sobre as matrizes históricas do documentarismo paraibano, ao menos com substanciais citações em relação à figura de Walfredo Rodriguez.

Na dissertação sobre os primórdios da fotografia paraibana, a proposta é, conforme o autor,

Inventariar os fotógrafos que atuaram no estado da Paraíba no período compreendido entre os anos de 1850 e 1950, tendo como fonte iconográfica principal o retrato nos álbuns de família. Dividimos o recorte de cem anos em três fases, baseando-nos na itinerância e permanência dos fotógrafos no estado. A primeira (de 1850 a 1900) correspondente ao período de maior itinerância e presença de estrangeiros (*lato sensu*); a segunda (de 1901 a 1920) se configura como uma fase de formação dos primeiros fotógrafos paraibanos; e a terceira (de 1921 a 1950) se caracteriza pela consolidação desses profissionais e de seus estúdios, escola de novos fotógrafos. Na realidade, este inventário é pretexto para uma discussão sobre os usos e funções da fotografia na sociedade paraibana do período analisado. (LIRA, 1997, p.10).

Embora seu objeto esteja entrecortado exclusivamente pelo viés da fotografia, e não do cinema, a dissertação faz inúmeras referências às inserções de Walfredo Rodriguez como *persona* que se relaciona com sua época, intervindo positivamente e inscrevendo sua marca no inventário da fotografia na Parahyba, constituindo-se como excelente contribuição acadêmica e segura fonte de pesquisa.

Um perfil do primeiro *cineasta* lhe é assegurado (com dez páginas), onde é tratado como *fotógrafo pintor*, além de o autor ainda enumerar seu pioneirismo nas atividades cinematográficas na Parahyba do Norte, citando filmes e passagens importantes de sua trajetória, incluindo até o sumiço do filme *Sob o Céu Nordestino*, supostamente enviado à Paris para sonorização, onde teria desaparecido.

Em *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)* (MARINHO, 1987), como o próprio título expõe, o percurso analítico é historicamente datado, compreendendo o final da década de 1950, estendendo-se até 1979. Trata-se de pesquisa de indiscutível fôlego, alicerçada em ricos depoimentos colhidos dos principais precursores do referido ciclo documentarista dos anos sessenta na Paraíba.

O trabalho situa os processos de produção da época, perfis de cada um dos cineastas do período pesquisado, suas respectivas estéticas e conteúdos abordados

nos filmes que formataram uma cinematografia que ganharia musculatura ao longo da produtiva e efervescente década de 1960. Todos os testemunhos são impregnados do impacto representado por *Aruanda* em nível nacional e local para cada um dos entrevistados.

O presente estudo manteve-se articulado com a pesquisa empreendida por Marinho (1987), distanciando-se apenas de seu caráter excessivamente descritivo, por não contribuir com uma reflexão mais densa acerca dos primórdios das práticas audiovisuais. O diferencial se evidencia, ao adotar o foco da abordagem centrado em torno da pujança regional-cultural, enquanto fator determinante da força e emergência dessa cinematografia documentarista, deflagrada no início do século XX, e que colaborou mais tarde com a quebra de paradigmas/cânones até então vigentes quanto ao ato de documentar o real no Brasil (situação em que se insere *Aruanda*), conforme atestou, à época, Glauber Rocha (ROCHA, 1960)³.

Foram esses aspectos da história do cinema paraibano, ainda não contemplados em uma pesquisa acadêmica, que determinaram esta revisão bibliográfica, uma vez que tais questões encerram - como dito antes - lacunas históricas, razão maior desta empreitada investigativa.

Assim, Marinho (1998) demonstra maior sensibilidade em abordar os primórdios do cinema paraibano, ao dedicar dez páginas de sua dissertação a Walfredo Rodriguez. Contemplado no primeiro capítulo (*Antecedentes: Panorama Geral – Os pioneiros*), o crédito como tal lhe é conferido, assim como suas realizações na condição de produtor de primeiros cinejornais e documentários são citadas em meio a depoimentos do próprio autor. Ele enfatiza que “o cuidado e o carinho com que ele cerca a sua obra indicam que Walfredo era um homem de grande sensibilidade artística, um poeta da imagem e um amante das coisas belas”. (MARINHO, 1998, p. 45).

Ainda assim – reitera-se - o ponto nevrálgico da pesquisa de Marinho (1998) está nas referências à experiência de Walfredo Rodriguez que praticamente

³ Texto completo: ROCHA, Glauber. *Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda*. *Jornal do Brasil*, 06 ago, 1960. Suplemento Dominical. Artigo que atribui aos dois curtas-metragens à condição de películas que, de fato, inauguram “o moderno documentário brasileiro”. Em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado três anos depois, em 1963, o cineasta baiano ratificaria seu *atestado* sobre o filme paraibano, ao afirmar de forma ainda mais categórica sua apreciação estética: “O que assinalei em 1960 sobre *Aruanda*, sustento até hoje, e mais, depois que o revi várias vezes nos últimos dois anos”.

circunscrevem-se a uma breve descrição das ocorrências da década de 1920, sem fundamentar com um exame mais aprofundado sua real dimensão e valor simbólico para a história. Um tratamento com esta densidade e envergadura estará reservado somente aos capítulos dedicados à compreensão do ciclo documentarista de 1960, com o lançamento de *Aruanda*, objeto de seu estudo, orientado por Maria Rita E. Galvão da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Ou seja, *Aruanda* e demais filmes produzidos do ciclo sessentista ganham a primazia do foco temático desta dissertação, o que sugere afirmar, sem riscos, ter sido Walfredo Rodríguez eclipsado do ponto de vista das pesquisas acadêmicas empreendidas até 2014.

De todo modo, essa compreensão não impediu, como já assinalado antes, uma relação de diálogo com a referida dissertação (*Dos Homens e das Pedras*) (MARINHO, 1987), principalmente por se tratar do único trabalho de caráter acadêmico voltado exclusivamente ao ciclo documentarista paraibano. E, sobretudo, pela riqueza do acervo de testemunhos de cineastas e técnicos que se envolveram diretamente com a produção. A mesma relação enquanto fontes de diálogo vai se dar com a pesquisa sobre a história da fotografia (*Fotografia na Paraíba - Um inventário dos fotógrafos através do retrato*) (LIRA, 1997), igualmente acentuada anteriormente.

O exame das outras produções de mestrado e doutorado já citadas, até pela opção de seus respectivos autores por recortes históricos, datados a partir dos anos 1950, apenas ilustram o diâmetro da lacuna exposta. Há uma rica e densa história, pois; em que pese ser inegável o papel de Wills Leal, há quarenta anos na trincheira de luta pela memória do cinema paraibano, autor de trabalhos basilares que servem de fonte para estudiosos e iniciantes no assunto, padecemos, todavia, da ausência de uma periodização dessa trajetória. O fato prejudica e fragiliza novas incursões investigativas, tornando-as reféns de contribuições em torno de ciclos, filmes e personagens. Essa situação representa sério entrave a uma compreensão do processo como um todo e a ordenar uma cronologia minimamente coerente e plausível dessa trajetória.

Em razão disso, apresentamos no primeiro capítulo uma incursão no sentido da sistematização da cinematografia paraibana, como forma de situar historicamente o período que vai de 1920 a 2014, ressaltando os títulos (filmes) e vertentes mais

expressivas (temáticas, estéticas e movimentos), durante quase um século de práticas audiovisuais.

1.1.1 Procedimentos metodológicos adotados

Quanto aos procedimentos metodológicos adotados, encontramos eco nas reflexões sobre o cinema silencioso brasileiro, oriundas de um grupo de pesquisadores de cinema e audiovisual cancelados pela Cinemateca Brasileira e apresentadas em forma de livro (*Viagem ao cinema silencioso do Brasil*). Para seus organizadores, a publicação da coletânea de textos sobre diversos aspectos do fenômeno do início do século passado “dá continuidade a esse movimento de ampliação do acesso público aos resultados de um trabalho que certamente terá ainda muitos desdobramentos” (PAIVA; SCHVARZMAN, 2011, p. 8).

Assim, esta tese também deve ser vista como um desses *desdobramentos*, ao despertar nosso olhar para as circulações culturais dos conteúdos cinematográficos estreados na época, com destaque para a lendária Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil (1922-1923), com sede no Rio de Janeiro, e suas amplas ressonâncias entre os primeiros produtores de imagens em movimento no país. Ao considerar o fato de Walfredo Rodriguez ter se tornado *fotocinematógrafo* na Capital da República na mesma época, reforçou-se a necessidade de investigar possíveis sinais dessa influência sobre sua obra, o que pôde ser verificado junto aos materiais preservados, em apreciação estética a ser conferida no terceiro capítulo.

Adotamos, por outro lado, a percepção crítica do ensaísta Jean-Claude Bernardet (2007) no que tange ao fato de, por ter sido o documentário paraibano abordado em vários artigos, teses e livros, não deve constituir empecilho para uma nova busca acadêmica, especialmente quando os resultados apresentados das pesquisas mostram-se insuficientes para responder às novas perguntas e questões basilares.

A ensaística sobre cinema, diz ele, não se renova apenas pela abordagem de novos temas, mas também, e muitas vezes, principalmente, pelos novos olhares lançados sobre temáticas já tratadas na bibliografia disponível, exemplificando com o caso *Aruanda*.

A partir de um mesmo filme, mecanismos de seleção, valorações e projeções de anseios e aspirações de determinado grupo social em determinado momento constrói um objeto mental. Diversos grupos em diversos momentos podem construir diversos objetos mentais a partir de um filme. O mesmo objeto cinematográfico, com as mesmas imagens e sons numa mesma montagem, se transforma conforme os olhares incidem sobre ele, dando origem a diversos objetos mentais. Utilizando a mesma palavra – *Aruanda* – é de filmes diferentes que as pessoas falam. (BERNARDET, 2007).

O procedimento considerado mais apropriado foi efetivado através de uma estratégia metodológica que privilegiou o enlace do viés historiográfico e a apreciação dos processos culturais em que tais movimentos se originaram. Isso implicou identificar as dinâmicas culturais envolvidas enquanto variáveis do processo de produção de conteúdo simbólico, via filmes, fotografias e vídeos documentários na Paraíba durante o século XX. Foi ancorado neste espírito que se lançou mão de autores cujas contribuições são reconhecidamente de aportes (*novos olhares*, diga-se) sobre o cinema documental paraibano e brasileiro na contemporaneidade.

Jean-Claude Bernardet é um desses casos: desfruta de relativa *intimidade* com a cinematografia paraibana na medida em que foi *testemunha ocular* da primeira exibição pública de *Aruanda* em São Paulo (1960), ao lado de Paulo Emílio Salles Gomes e Maurice Capovilla, momento esse comentado pelo próprio Linduarte Noronha:

[...] o grande momento do *Aruanda* foi em São Paulo, nesse encontro da crítica. Na terra não, não sei, as coisas não... Levamos o filme para lá e então foi outra coisa terrível, São Paulo recém-saída das fornalhas da Vera Cruz, filmezinhos sob medida, tudo bem feitinho, tecnicamente perfeito, Sinhá Moça. E os primitivos chegam com um negócio meio coiceiro, rústico⁴. (MARINHO, 1998, p. 169-170).

Em relação ao viés norteador do inventário, fez-se opção pela vertente da *nova história*, pelo que esta representa enquanto instrumental metodológico que se distancia da mera narratividade de acontecimentos, do trabalho calcado apenas em fontes oficiais (documentos de governo, por exemplo), entre outros procedimentos

⁴ Linduarte Noronha relatou ao pesquisador José Marinho (1998), a experiência de sua participação na Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica, organizada pela Cinemateca Brasileira em 1960, em que o filme *Aruanda* teve sua primeira exibição pública em São Paulo.

que não têm por princípio a análise das estruturas envolvidas, da polifonia de vozes a serem coletadas na pesquisa (perspectiva popular) e seu aprofundamento na relação direta entre objeto e pesquisador.

Dentro desta perspectiva, Ferro (2010) já ponderava e estabelecia algumas premissas basilares no final do século passado:

Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 2010, p. 32)

A partir deste pressuposto teórico, um autor revisitado, de vínculos diretos com a pesquisa sobre o cinema paraibano, até por ter nascido no estado e cujos primeiros trabalhos de pesquisa remontam aos anos 1960, foi o jornalista (e historiador) do cinema local, Wills Leal. Seu livro *Cinema da Paraíba/Cinema na Paraíba* (LEAL, 2007) é referência obrigatória de qualquer pesquisa, pelo valioso acervo de informações e revelações apresentadas sobre Walfredo Rodriguez e todos os demais personagens que pontuam a trajetória cinematográfica paraibana ao longo do século 20.

Embora não obedeça ao rigor metodológico estabelecido pela academia, a referida obra, com seiscentas páginas, é expressão de uma paixão do jornalista do cinema paraibano, por isso mesmo não sendo possível ignorá-la. A publicação provocou positivamente na ativação de aportes e *ganchos* que fortaleceram a projeção de hipóteses no processo de busca pela compreensão do personagem que inaugurou o cinema silencioso na Paraíba.

Outra referência no âmbito local que se revelou valiosa para a pesquisa, foi a realização, em 1984, do seminário *Walfredo Rodriguez e a Cultura Paraibana*, cujas palestras e debates foram transcritas e transformadas em plaquete. (SANTOS, 1986) Uma série de checagens de datas, entre outras dúvidas e aportes sobre as atividades do diretor de *Sob o Céu Nordestino*, foram saneadas a partir dos testemunhos, ponderações e revelações dos interlocutores presentes ao seminário.

Duas últimas e importantes ocorrências no campo das fontes de pesquisa utilizadas para a compreensão das práticas audiovisuais do processo e do

personagem em questão são igualmente merecedoras de registro. A primeira deu-se através da localização e contatos mantidos com familiares de Walfredo Rodriguez ainda residentes em João Pessoa-PB.

Estes se dispuseram a *garimpar* entre os pertences pessoais e de família, fotografias, documentos pessoais, correspondências, cartões postais, borderôs, recibos, declarações e escritos vários, formando um amplo conjunto de relíquias documentais que redimensionaram o próprio perfil do *primeiro cineasta*, enriquecendo e abastecendo a pesquisa de novas informações, comprovações (e retificações) para datas e outros dados de sua vida a serem inseridos ao longo dos próximos capítulos.

Mais que isso, essa aproximação e adesão à pesquisa dos familiares (netos de Walfredo Rodriguez) proporcionaram a localização de um filme cujas tentativas de encontrá-lo tinham sido empreendidas, sem êxito, junto à Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e do MAM, no Rio de Janeiro, além de contatos com curadores e renomados pesquisadores que já o davam como *perdido*, destino da maior parte dos filmes silenciosos brasileiros. De maneira surpreendente, revela-se que o filme em curta-metragem, *Reminiscências de 30*, encontrava-se todo esse tempo guardado pela família na residência de um de seus netos.

O fato deu mais fôlego à pesquisa, ampliando a coleta de dados e materiais fílmicos a serem apreciados, enriquecendo o capital simbólico da tese que assim passou a contar com três filmes (fragmentos de duas obras, e um, na íntegra) do cinema silencioso paraibano. Ao iniciar a pesquisa, havia somente vinte e quatro minutos do que sobrou do longa-metragem *Sob o Céu Nordestino*; muito em breve, a Paraíba terá de volta, repatriado, trechos do primeiro longa-metragem produzido por Walfredo Rodriguez em 1923 (*Carnaval Pernambucano e Paraibano*) e *Reminiscências de 30*, cuja cópia, apesar de deteriorada pela ação do tempo, ainda permite sua projeção. Em todo caso, urge um processo de restauração da película.

Em outra ponta, duas entrevistas deslindam cada uma, à sua maneira, a personalidade e trajetória do primeiro cineasta. Uma reportagem⁵ publicada em 1967 pelo jornal Correio da Paraíba, em tom de perfil (a partir de entrevista assinada pelo então repórter, e já cineasta, Vladimir Carvalho), em que seu ofício é passado em

⁵, Fac-símile da reportagem CARVALHO, Vlademir. *Um velho documentarista dos bons tempos*, Correio da Paraíba, João Pessoa, 11 ago. 1967, pode ser conferido nos anexos (ANEXO B).

revista, com preciosas revelações sobre seu périplo e formação no Rio de Janeiro e retorno à Paraíba. (CARVALHO, 1967). Quem também entrevistou Walfredo Rodriguez foi Cosme Alves Neto, em passagem por João Pessoa, em 1971, para o então Museu da Imagem e do Som da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), hoje extinto.

Por se tratar de pesquisa sobre materiais desaparecidos ou em extinção (filmes e cinejornais antes do sonoro), a pesquisa valeu-se igualmente dos registros jornalísticos de época como documento histórico. Estes se prestam como instrumentos legítimos a atestarem a autenticidade e veracidade das produções realizadas, uma forma de compensar a ausência física das películas, servindo para intercalar várias passagens da tese, facilitando por outro lado a imersão à ambiência do cinema dos primeiros tempos com sotaque e identidade paraibanas.

Ancorado e no exercício dessas interlocuções que balizaram a pesquisa, empreendemos um recorte fundado na necessidade de operar, pela primeira vez, do ponto de vista historiográfico, o deslocamento do epicentro da cinematografia paraibana da década de 1960 para os anos 1920. Nesta última foram identificados elementos que a classificam como lócus e matriz cultural da vertente documental que se revelou hegemônica ao longo de todo o século XX.

Com isso, por entre fotogramas perdidos e um personagem ofuscado pela história, coube-nos, enquanto pesquisador, reposicionar dados e fatos e desfazer a imprecisão tornada *lugar comum*, qual seja, de pensar o cinema paraibano exclusivamente a partir do advento de *Aruanda*. Sem precedentes nos estudos apresentados até esse momento (2015), tal recorte revelou-se índice do grau de ineditismo que haveria de ser quebrado por esta pesquisa em seara ainda não investigada. Um território propício, decerto, a redescobertas em torno da natureza do DNA documentarista da cinematografia local. Afinal, é no alvorecer do século XX, e não nos meados deste, que sua gênese se plasma, carimbando um selo original, de autenticidade.

Deste modo, a distribuição dos capítulos obedecerá à seguinte ordem: no segundo capítulo, a cinematografia paraibana será revisitada a partir de sua linha do tempo, papel do cinema de não-ficção e o tabu na área do longa-metragem ficcional; no terceiro capítulo será objeto de revisitação o foco da câmera de Walfredo Rodriguez e sua busca pelo real no limiar da modernidade na então Parahyba do Norte, com seus enunciados, singularidades e matrizes culturais das práticas

audiovisuais, mais a multiplicidade de papéis exercidos pelo *primeiro cineasta* entre fotografia, cinema, jornalismo e literatura.

O quarto capítulo vai mapear a gênese da luz documentarista com os primeiros cinejornais e o primeiro documentário sobre os carnavais paraibano e pernambucano; indaga e responde sobre o diálogo da câmera silenciosa de Walfredo Rodriguez com sua época, histórico dos filmes e análise estética de fragmentos que se encontram parcialmente preservados, além de adentrar a complexidade da própria construção imagética, isenta de cavação ou de ter sido tragada pelas representações pitorescas e/ou exóticas do período.

Já o quinto capítulo, contemplará uma reflexão sobre o perfil do fotógrafo, do escritor e da fortuna crítica de sua mais importante obra publicada, revelando-se uma persona multimídia, assim como a descoberta, no curso da pesquisa, de um livro inédito. Nas indicações finais, a percepção da hegemonia de um gênero que descongela a história enquanto afirmação de um olhar amoroso sobre a Paraíba.

2 CINEMATOGRAFIA PARAIBANA REVISITADA

*No porto particular de minha sensibilidade, está
atracada a caravela das recordações.*

Walfredo Rodriguez

A periodização da cinematografia paraibana, aqui apresentada, propõe-se muito mais como uma linha do tempo calcada nos principais filmes, períodos históricos e correntes estéticas, condições de produção e circulação. Não há, com efeito, a intenção de reconstituição das obras cinematográficas em sua plenitude (ou integralidade). Isto é, pautou-se, nesse intento, pela preocupação em sublinhar os títulos mais representativos que emolduram cada fase e/ou ciclo experimentado ao longo de quase um século de história de produção (e reflexão) de imagens em movimento.

A ideia de ciclo, aqui, não obedece a nenhuma das conceituações empregadas nas pesquisas acadêmicas anteriormente citadas, em particular, no que tange à linha exposta na dissertação *Violentação do Ritual Cinematográfico: aspectos do cinema independente na Paraíba*, de Pedro Nunes. Nesta, se elegem três ciclos da história do cinema paraibano: os primórdios, com Walfredo Rodriguez (1920); o segundo ciclo, materializado por Linduarte Noronha e a escola documentarista paraibana (1960), e um terceiro, expresso através da bitola Super-8 (objeto de estudo do autor), ocorrido entre o final dos anos setenta e primeira metade da década de 1980. (NUNES FILHO, 1988)

É de difícil assimilação tal categorização, sobretudo por negligenciar nuances muito particulares de determinadas passagens que perdem, desta forma, sua densidade e relevância enquanto fatos históricos que contribuíram com a formação dos novos cineastas. Vejamos uma razão mais objetiva para recusar essa divisão restrita a apenas *três ciclos*, apresentada na referida dissertação: o período que vai de 1950 a 1959, embora destituído de uma única realização cinematográfica produzida na Paraíba, paradoxalmente corresponde a uma fase extremamente rica, onde vamos encontrar uma nova geração de fotógrafos, escritores, intelectuais e

jornalistas envolvidos com atividades cineclubistas e, paralelamente, com o exercício da crítica cinematográfica regularmente publicada nos jornais locais.

Apaixonadas, ingênuas, visionárias, superficiais, estas crônicas refletem não apenas o natural interesse que a cinematografia nacional despertava entre os jovens articulistas, mas contextualizavam-se num período onde a cultura cinematográfica acabou por se firmar como um dos grandes acontecimentos do universo da imprensa e da produção cultural da pequena – e agitada – Paraíba dos anos cinquenta e sessenta. (FALCONE, 1995, p. 14)

Ainda em sua dissertação sobre a crítica cinematográfica, este autor vai esclarecer, nas considerações finais, ter sido essa experiência desenvolvida na Paraíba, a partir dos anos 1950, um reflexo dos caminhos do cinema brasileiro na época, transformado em agitação cultural na província com repercussões regionais. Essa constatação será ratificada através de Leal (2007), ao comentar sobre a criação de uma associação para congregar os críticos locais, outro dado revelador do grau de efervescência do período:

A união dos críticos de cinema de João Pessoa (não havia, então, em outros municípios) foi a primeira feita no Norte e Nordeste do país, fato que bem representa o desejo de estudo e de interesse dos pessoenses pela sétima arte. Por entenderem que sua missão era bem alta, adulta, se consideram críticos, não cronistas, como já destacamos, e nunca se julgaram inferiores aos outros desta região, muito pelo contrário.” (LEAL, 2007, p. 136).

Seria, deste modo, demasiado insensato não reconhecer que esta década (1950) configurou, sim, um ciclo, e, excepcionalmente produtivo. Ora, a rigor, e indo direto ao cerne da questão, esses anos 1950 representam aquele momento de transição, de amadurecimento teórico, conceituação estética e formal para o salto qualitativo que seria dado em 1959/60, com a realização de *Aruanda*.

Eis, portanto, a razão para realinharmos o período que vai de 1919-2014, a partir de ciclos que compreendem essas estratificações geracionais, seus percalços, dificuldades, avanços e conquistas. Isso nos levou a classificar a década de 1950 com o que, efetiva e concretamente, responde na prática pelo segundo ciclo, que, por sua vez, antecede à realização de *Aruanda*, este último, símbolo da transição para o terceiro ciclo da cinematografia paraibana.

Guardadas as devidas proporções, esse fenômeno (críticos de cinema que migraram para os sets de filmagens, tornando-se cineastas) mantém certo grau de proximidade com o processo experimentado por importantes nomes brasileiros, como Walter Lima Jr. (com atuação na crítica cinematográfica carioca até ser assistente de direção de Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1964), e por Jean-Luc Godard e demais expoentes da *nouvelle vague* nos anos 1950, na França. Os *jovens turcos*,⁶ como ficaram conhecidos na época, pela postura um tanto iconoclasta de seus escritos, posturas políticas e estéticas, empreenderam longo mergulho nas obras clássicas do cinema mundial até aquele momento, paralelamente às incursões literário-jornalísticas (leia-se *Cahiers Du Cinéma*).

Só após esse processo, partem para produzir e dirigir seus próprios filmes que alterariam a fisionomia da história do cinema, efetivo corte *epistemológico* no fazer e na concepção das obras que vão constituir o movimento, especialmente por *Acosado* (1959), de Jean-Luc Godard, e *Os Incompreendidos* (1959) de François Truffaut. Em estudo sobre Jean-Luc Godard, Mario Alves Coutinho (2010) examina a obra cinematográfica do diretor, partindo exatamente da hipótese de que, ao fazer cinema, o diretor fez concomitantemente literatura.

Numa entrevista a *Cahiers Du Cinéma*, em 1962, quando já havia realizado quatro longas-metragens, Godard fala novamente das relações claras que para ele existem entre o escrever crítica, fazer cinema e produzir literatura, o que mostra que sempre houve uma coerência notável entre sua obra e seu projeto: “Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Hoje, me considero ainda mais como um crítico e, num sentido, sou até mais que antes. Em lugar de fazer uma crítica, faço um filme.” (COUTINHO, 2010, p. 61)

O próprio Linduarte Noronha publicaria um artigo em 1956, quatro anos antes, portanto, da realização do filme *Aruanda*, em que transita sobre o debate e sua compreensão e conceito particular para o *ator natural*. Para tanto, vai evocar a

⁶ A alcunha de *jovens turcos* que se colou nos cineastas da *nouvelle vague* era uma referência direta à tentativa de derrubada da monarquia na Turquia, envolvendo, por um lado, camadas da juventude do país, e por outro, uma postura demolidora de seus artigos na *Cahiers Du Cinéma*, de recusa ao tradicional cinema francês feito até então. Um espírito eminentemente iconoclasta pairava sobre eles, estimulando a radicalidade da crítica e criação artística em grau de intensidade e repercussões equivalentes.

proximidade e diálogo que permeiam as relações entre cinema e literatura e as analogias aqui feitas:

Aí estão os compêndios cinematográficos tão importantes quanto os escritos sobre a literatura de um determinado povo. Nomes como Charles Pathé, Conrad Veidt, Pudovkin, Paul Muni, Jean Gabin e dezenas de outros, são tão respeitáveis na arte interpretativa como os de Rolland ou Flaubert, Zola ou Anatole, Dostoiévski ou Lobato. Se que o cinema seja uma arte relativamente nova, novíssima aliás, em contraposição com a literatura que nasceu com as primeiras manifestações sociais da humanidade, sedimentou-se, contudo, de uma maneira rápida, aos olhos do mundo, apresentando um grupo valorativo que se eterniza. O surgimento de uma obra cinematográfica na tela é tão importante como a edição de um livro no campo da ficção, em relação sobretudo ao diretor e ao argumentista, estendendo-se aos intérpretes, fotógrafos, etc [...] (NORONHA, 1956, p. 11)

Assim, cabe inferir sobre o caráter desta linha do tempo, necessariamente heterogêneo que constitui importante diferencial a permitir que, muito além dos filmes a serem enumerados, estejam também contemplados eventos, articulações e movimentos, a exemplo da emergência da crítica cinematográfica e dos cineclubes - traços significativos da década de 1950 - assim como a criação do Nudoc (Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB/1980), da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-PB/1980) e a criação dos festivais e mostras de cinema e vídeo a partir de 2005 na Capital, João Pessoa.

Esta tendência dos festivais, em particular, encontrou seu fortalecimento na expansão do fenômeno para outras regiões do estado, formatando um promissor processo de interiorização que, a um só tempo, oxigena e potencializa novas produções de filmes em pequenos e médios municípios (algo quase impensável, no século passado), além de estimular a formação de plateia.

Fundamentalmente, esta periodização favorecerá uma visão panorâmica da cinematografia paraibana. Almeja-se, com isso, a efetivação de uma modesta contribuição às novas incursões de pesquisadores que haverão de avançar, nesse terreno fértil, em redescobertas e realinhamentos históricos e culturais.

Referenciar, por outro lado, editais de fomento à produção de filmes, somente instituídos no século 21, será outra presença importante, uma vez que se colocam como fatores a impulsionar a cadeia produtiva do segmento, com repercussões em todas as áreas que envolvem o processo cinematográfico.

Não se avança, todavia, no mérito de suas dotações orçamentárias, regularidades ou outros problemas correlatos sobre a execução em si dos editais. Importa o registro do advento de suas publicações em forma de lei, pelos agentes públicos envolvidos (Governo do Estado e Prefeitura da Capital).

Alguns aspectos irão chamar a atenção. O vácuo existente entre o ano de 1931 e 1950, que corresponde ao que poderíamos denominar de *décadas de refluxo*, do ponto de vista da produção estritamente cinematográfica, em comparação com o movimentado decênio de 1920. Num primeiro momento, vem a ser o período em que Walfredo Rodriguez abandona sua condição de produtor e diretor cinematográfico, dedicando-se, a partir de então, à fotografia, ao jornalismo e à literatura.

Sem substituto imediato, e nem no médio prazo, as atividades circunscrevem-se, durante esse hiato (cerca de 30 anos), às exibições das salas comerciais que ganham maior qualidade de exibição e comodidade em infraestrutura dos cinemas, exceto pelas ações de militância cineclubista e do exercício da crítica cinematográfica (ocorrências simultâneas da década de 1950), responsáveis, em última análise, pela gestação de uma nova geração que dirá a que veio em 1960, com o lançamento de *Aruanda*.

Registre-se que se somou a esse ambiente propício à eclosão do salto de qualidade na cinematografia paraibana, com ressonâncias imediatas da crítica nacional, a criação do *Cinema Educativo da Paraíba* (CEP), por ato do então governador José Américo de Almeida, em 26 de dezembro de 1955. A experiência, dirigida por cerca de 30 anos por João Córdula teve importância na formação de muitos dos diretores que participaram do ciclo documentarista paraibano da década de 1960 e na que se seguiu.

O Cinema Educativo, se nos permitam afirmar, e evocando o chavão que preconiza expressões de justificativa, um sem o outro jamais existiria. Isto é: o Cinema Educativo da Paraíba sem o cineasta João Córdula não existiria, como também não existiriam as tradições culturais paraibanas sem a saga e a coragem dos nossos artistas. O Cinema Educativo, em realidade, ao longo dos seus 30 anos de existência, sempre se constituiu num dos elementos mais importantes do cinema paraibano, principalmente pelo apoio que deu aos cineclubes e aos novos cineastas. (LEAL, 2007, p. 179)

Outro aspecto a pontuar é que, no que concerne ao período silencioso, levamos em conta a lista de filmes dirigidos e produzidos por Walfredo Rodríguez, através da *Nordeste Film*, empresa de sua propriedade, disponibilizada na base de dados da Cinemateca Brasileira (www.cinematecabrasileira.gov.br/) e nas pesquisas empreendidas por Wills Leal.

Quanto aos filmes relacionados, foram escolhidos a partir do critério de importância de cada um para o ciclo do qual fizeram parte, ou pelo impacto obtido junto ao público, considerando estética e temática trabalhadas, seja por reconhecimento da crítica, premiações em festivais nacionais ou até mesmo pelo insucesso comercial e de crítica (caso de *O Salário da Morte*, de Linduarte Noronha).

A inclusão do filme *Menino de Engenho* (1966), de Walter Lima Jr. pode provocar ruído e certa estranheza. Afinal, o que faz o primeiro filme de um cineasta nascido em Niterói-RJ na linha do tempo do cinema paraibano? O fato é que esse filme (primeiro longa-metragem de ficção produzido na Paraíba) desencadeou um processo de arregimentação de atores, figurantes, técnicos, músicos e compositores, em 1965 (ano de sua produção), trazendo promissores desdobramentos para o cinema paraibano desde então.

Atores e atrizes paraibanos, como a veterana Zezita Mattos,⁷ pisaram pela primeira vez em um set de filmagens, nessa época, e pelas mãos do *estrangeiro* Walter Lima Jr., que não hesita em afirmar, 40 anos depois de ter rodado sua obra de estreia (*Menino de Engenho*) em João Pessoa e no interior do estado onde nasceu o escritor José Lins do Rego:

Eu acho uma grande injustiça não considerar *Menino de Engenho* como um filme paraibano. Porque quando eu cheguei a João Pessoa, eu já encontrei um ambiente de cinema; levei uma pequena equipe do Rio, dois técnicos, poucos atores, de modo que tudo o mais eu encontrei lá mesmo, daí que eu considero uma injustiça que ele não seja tratado como paraibano.⁸

⁷ Zezita Mattos, desde então, passa a ter intensa atuação em produções teatrais e cinematográficas paraibanas e nordestinas. Integrou o elenco de importantes e premiados filmes produzidos no Nordeste em curta e longa-metragem como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *A História da Eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante. A atriz também é professora da Universidade UNIPÊ, em João Pessoa.

⁸ O referido depoimento de Walter Lima Jr. está registrado no documentário *O menino e a bagaceira*, curta-metragem paraibano (2004), com direção e roteiro de Lúcio Vilar.

Essa experiência bem-sucedida conduzida por Walter Lima Jr., será repetida em outras oportunidades no curso das últimas cinco décadas, algumas não tão brilhantes (caso do filme *Soledade*/1976). Dirigido por Paulo Thiago, o resultado da adaptação literária na tela foi decepcionante, duramente recebido pela crítica e ainda conseguiu a proeza de desagradar ao escritor e ex-governador paraibano José Américo de Almeida, autor da obra *A Bagaceira*, na qual o filme foi baseado.

A crítica mais contundente viria do conhecido crítico, José Carlos Avellar:

De fato, *Soledade* toca em muitos problemas – é difícil encontrar um só entre eles que não desperte uma discussão realmente importante – mas não se fixa em nada. As coisas ficam na tela apenas o tempo necessário para que o espectador possa perceber a ação e logo tudo se modifica. Os movimentos são tão rápidos que mal sobra tempo para identificar todos os componentes da imagem. A história, a rigor, se compreende dificilmente, fica apenas a impressão de movimento intenso. É como se olhássemos o cartaz de um filme.” (AVELLAR, 1976 apud LEAL, 1989, p. 139-140)

Coerente com isso, uma lista com os filmes dirigidos por diretores não-paraibanos será inserida na medida em que todos eles envolveram técnicos, assistentes de direção e produção, atores e atrizes locais, proporcionando intercâmbio e qualificação profissional, com especial atenção para o projeto *rolíúde nordestina*, localizado no município paraibano de Cabaceiras, onde mais de 40 filmes, entre curtas e longas-metragens, já foram rodados nos últimos 20 anos, a maioria de produções oriundas do eixo Rio-São Paulo, sendo a microssérie da Rede Globo (*O Auto da Compadecida*) o caso mais emblemático, por ter se tornado um fenômeno de audiência na televisão e de bilheteria como longa-metragem no cinema.

A merecer também seção específica é a experiência de Machado Bittencourt, em Campina Grande, com a criação da *Cinética*, uma das primeiras empresas produtoras de cinema e vídeo, instituídas na Paraíba com larga folha de serviços prestados em todas as esferas, inclusive a publicitária, com a produção de peças institucionais. Além de fotógrafo, Bittencourt dirigiu e produziu em curta, média e longa-metragem, sempre na bitola de 16mm (documentários e ficções), tendo assinado inúmeros trabalhos também em VHS e para publicidade institucional (de governos).

Dois últimos dados a comentar referem-se ao que se situa entre o que poderíamos listar como peculiar à Paraíba em ambos os sentidos. O primeiro (anos

60-70), até mesmo pela escolha de sua denominação, feita pelos próprios *cineastas* envolvidos: o do *cinema espiritual*. São dezenas de roteiros que não saíram do papel, filmes que ficaram sem a banda sonora, entre outros percalços de produção determinantes impeditivos de finalização. Numa palavra, filmes que praticamente existiram apenas *nas cabeças*, na imaginação de seus idealizadores, daí serem chamados de *espirituais*. “E foi assim, que da euforia e só das páginas dos jornais (e de ideias brilhantes, sem dúvida), que a Paraíba tomou conhecimento, em vários períodos, da realização de cerca de 20 filmes” (LEAL, 2007, p. 185).

O segundo tem existência mais recente (anos 1990/2000) e marca posição no campo do cinema de não-ficção, originando uma vertente dentro do gênero, qual seja, do filme que fala de filmes já realizados, documentários ou ficcionais. Será inserido um quadro demonstrativo dos títulos, para se ter noção de seu alcance, o que terá aprofundamento maior no último item deste capítulo, ao nos debruçarmos sobre o papel do cinema de não-ficção.

2.1 LINHA DO TEMPO DO CINEMA PARAIBANO

Desta forma, o que segue é, em síntese, uma primeira incursão de sistematização do que se registrou de mais significativo (representativo) no campo das práticas cinematográficas e audiovisuais na Paraíba, desde a chegada do cinematógrafo em 1897.

Quadro 02- Linha do tempo do cinema paraibano

LINHA DO TEMPO - CINEMA PARAIBANO	
ÉPOCA	REGISTRO
1º CICLO	
Fins do Século XIX:	A chegada do cinematógrafo e o advento do cinema silencioso em João Pessoa (Século XX).
1897	Primeiras exhibições públicas do Cinematógrafo, durante a tradicional Festa das Neves (padroeira de João Pessoa), com intensa repercussão local.

1900/1920	Profissionalização e consolidação do mercado de Salas de Exibição (Cine-Teatros) na Capital, destacando-se os seguintes cinemas que fizeram história no período: o pioneiro Cinema Theatro Santa Roza, Cine Pathé, Rio Branco, Morse, O Popular e Cine-Theatro Edson.
1919	Estreia do primeiro cinejornal: <i>Filme-Jornal do Brasil – Um Pouco de Tudo</i> , sob a direção do pioneiro Walfredo Rodriguez, recém-chegado do Rio de Janeiro.
1922	Filmagens de <i>Amor e Perdição</i> , filme <i>posado</i> (ficção), sob a direção de Walfredo Rodriguez, mas não finalizado.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem, <i>Chegada do Presidente Eleito à Parahyba</i> , sob direção de Walfredo Rodriguez (35mm, BP, 16q).
1923	Estreia do primeiro documentário em Longa-Metragem (80 min) <i>Carnaval Paraibano e Pernambucano</i> , sob a direção de Walfredo Rodriguez.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Corcovado</i> (35mm, BP, 16q), sob direção de Walfredo Rodriguez.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Praça Venâncio Neiva</i> (35mm, BP, 16q), sob a direção de Walfredo Rodriguez.
	Início da produção do longa-metragem <i>Sob o Céu Nordestino</i> , sob a direção de Walfredo Rodriguez.
1925	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Danças do Coco Praieiro</i> (35mm, BP, 16q), sob a direção de Walfredo Rodriguez.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Jogo de Futebol Paraíba United e Rede Cross</i> (35mm, BP, 16q), sob a direção de Walfredo Rodriguez.
1929	Estreia no Cine Theatro Rio Branco, na Parahyba do Norte, do Longa-Metragem <i>Sob o Céu Nordestino</i> , de Walfredo Rodriguez Imagem 01 - Foto da época do lançamento do filme Sob o Céu Nordestino

	<p>Fonte: Leal, 2007.</p>
1929	Estreia do longa-metragem <i>Sob o Céu Nordestino</i> no Cine Pathê, no Rio de Janeiro, com repercussão na imprensa carioca e três páginas na revista nacional <i>O Cruzeiro</i> .
1930	Envio à França de cópia (em nitrato) do filme <i>Sob o Céu Nordestino</i> para sonorização, extraviando-se nessa viagem e dado como perdido até a década de 1980.
1931	Estreia de <i>Reminiscências de 30</i> , de Walfredo Rodriguez.
HIATO: 1931/1950	<i>Refluxo e desmobilização das atividades de produção estritamente cinematográficas.</i>
2º CICLO – ANOS 1950	
	<i>Crítica de Cinema, Cineclubes, criação do Serviço Educativo da Paraíba e da Universidade da Paraíba.</i>
1953	Criação do <i>Cineclube da Paraíba</i> , primeiro no gênero e que teve Linduarte Noronha como presidente, experiência que se propaga a partir de então na Capital, irradiando-se por Campina Grande, segunda maior cidade depois da Capital.
1955	Criação da <i>Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba (ACCP)</i> .
1956	Criação do <i>Cinema Educativo da Paraíba (CEP)</i> , por ato assinado

pelo governador José Américo, com indicação do técnico e cinegrafista *João Córdula* (Imagem 2) para sua direção. Início da produção de filmes institucionais e documentários em curta-metragem não finalizados. O acervo do CEP tem destino ignorado

Imagem 02- Foto de João Córdula

Fonte: Leal, 2007.

Imagem 03 - Foto de João Córdula, reunido com Linduarte Noronha e Paulo Emílio Salles Gomes

	<p>Fonte: Leal, 2007.</p>
1956	<p>Criação da revista <i>Filmagem</i>, especializada em cinema, inédita no gênero na região Nordeste, sob chancela do Cineclube de João Pessoa, cujo projeto se resumiu à primeira edição.</p> <p>Imagem 04 - <i>Revista Filmagem</i></p> <p>Fonte: Leal, 2007.</p>
1959	Início da pré-produção do filme <i>Aruanda</i> .
3º CICLO – ANOS 1960	
	Advento de <i>Aruanda</i> e do ciclo documentarista paraibano

1960	<p>Estreia em João Pessoa, no Cine Rex, do documentário em Curta-Metragem <i>Aruanda</i> (35mm, p & b), de Linduarte Noronha, deflagrando o Ciclo Documentarista Paraibano.</p> <p>Imagem 05 - Ingresso de <i>Aruanda</i></p> <p>Fonte: Leal, 2007.</p>
1962	<p>Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>O Cajueiro Nordestino</i> (35mm, p & b), de Linduarte Noronha, baseado em monografia de Mauro Mota; produzido pela Fundação Joaquim Nabuco e INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo).</p>
	<p>Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Romeiros da Guia</i> (35mm, p & b), com direção de Vladimir Carvalho e Ramiro Mello.</p>
1965	<p>Produção do filme <i>Menino de engenho</i>, com direção de Walter</p>

	Lima Jr. e participação expressiva de nomes do teatro amador paraibano e de técnicos.
1966	Estreia o filme no Cine Municipal do Longa-Metragem <i>Menino de engenho</i> (35mm, p & b), com direção de Walter Lima Jr.
1969	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Homens do Caranguejo</i> (35mm, p & b), sob a direção de Ipojuca Pontes.)
1970	<i>Legado de Aruanda, Cinética e a primeira ficção em Longa-Metragem</i>
1971	<p>Estreia de <i>O Salário da Morte</i>, primeira ficção em Longa-Metragem produzido na Paraíba (35mm, p & b), sob direção de Linduarte Noronha, seu último ato na condição de diretor no cinema local. Produzido pela Cactus Produções Cinematográficas, empresa instituída por José Bezerra e W. J. Solha, a obra não teve êxito de público, dividiu a crítica e gerou grave crise financeira para seus produtores.</p> <p>Imagem 06 - <i>O Salário da Morte</i></p> <p>Fonte: Leal, 2007.</p> <p>Imagem 07 - Flagrante das filmagens de <i>Salário da Morte</i>, com Manoel Clemente operando a câmera</p>

Fonte: Leal, 2007.

	Estreia do Longa-Metragem <i>O País de São Saruê</i> (de 16mm ampliado para 35mm, p & b), de Vladimir Carvalho.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Incelência para um Trem Pagador</i> (35mm, colorido), de Vladimir Carvalho.
1972	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Padre Zé Estende a Mão</i> (16mm, p & b), com direção de Jurandy Moura.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>A Pedra da Riqueza</i> (35mm, p & b), de Vladimir Carvalho.
1977	Estreia do documentário em Média-Metragem <i>Festa do Rosário de Pombal</i> (16mm, p & b), com direção de Jurandy Moura e produção do Museu da Imagem e do Som/UFPB.
1979	Estreia do documentário em Média-Metragem <i>O que eu conto do Sertão é isso</i> (16mm, p & b), de José Umbelino e produção da UFPB.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Gadanhô</i> (Super-8, 20min. cor), sob a direção de João de Lima e Pedro Nunes (Nudoc).
	Machado Bittencourt (Filmes produzidos com apoio oficial, de forma independente ou pela <i>Cinética Filmes</i> , empresa constituída pelo cineasta Machado Bittencourt que fez escola na região polarizada por Campina Grande, tornando-se uma vertente do

	cinema paraibano nas décadas de 70/80 e cujo espólio reúne filmes em película 16mm, Betacam e VHS, além de acervo fotográfico com mais de 3 mil registros da Paraíba e do Nordeste
1975	Estreia do Documentário em Curta-Metragem <i>O Último Coronel</i> (16mm, p & b, 13 min).
	Estreia do Documentário em Curta-Metragem: <i>Campina Grande: da prensa do algodão, da prensa de Gutemberg</i> (16mm, colorido, sonoro, p & b, 13 min). Produção independente.
	Estreia do Documentário em Curta-Metragem <i>Crônica de Campina Grande</i> (16mm, colorido, sonoro, 17 min). Produção independente.
1977	Estréia da Ficção em Longa-Metragem: <i>Maria Coragem</i> (16mm, p. & b., ficção, 72 min). Produção Cinética/URNe. Foi o primeiro filme de ficção em longa-metragem produzido em Campina Grande, com participação de alunos do curso de Comunicação Social da antiga URNe (atual Universidade Estadual da Paraíba)
	<p>Imagem 08 - <i>Maria Coragem</i></p> <p>The image is a black and white movie poster for the film 'Maria Coragem'. It features a woman in the foreground, looking slightly to the right, holding a handgun. In the background, there is a large, faint, high-contrast image of a man's face. The title 'MARIA CORAGEM' is prominently displayed in bold, capital letters at the bottom. Below the title, there is a list of names, likely the cast and crew, in smaller text. The poster is framed by a dark border.</p> <p>Fonte: Leal, 2007.</p>
1978	Estreia do documentário em Curta-Metragem: <i>Um dia na vida do cantador</i> (16mm, colorido, sonoro, 12 min). Produção: Funarte.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem: <i>Teares de São Bento</i> (16mm, p. & b., 12 min), com produção da

	Embrapa/Cinética.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem: <i>Fiação Primitiva do Nordeste</i> (16mm, p. & b., 10 min), com produção Embrapa-Cinética.
1979	Documentário em Curta-Metragem: <i>Memórias do Velho Sóter</i> (16mm, sonoro, três partes, 10 min). Produção: Cinética.
1981	Ficção em Longa-Metragem: <i>O Caso Carlota</i> (16mm, cor, 85min).
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Cinema Inacabado</i> (16m, 17 min, cor), com direção de Alex Santos e Machado Bittencourt.
CINEMA ESPIRITUAL	
	<i>Grande Hotel Cabo Branco</i>
	<i>O Sedutor do Sertão</i>
	<i>O Doce Esporte do Sexo</i>
	<i>O Bedegueba do Sertão</i>
	<i>Açúcar Branco</i>
	<i>Os Pescadores</i>
	<i>A Igreja de São Francisco</i>
	<i>Itinerário Lírico de São Francisco</i>
	<i>O Balaio</i>
FILMES INACABADOS	
1967	<i>Uma Aventura Capitalista</i> (Diretor: Barreto Neto)
1950	<i>Vingança na Serra Vermelha</i> (Diretor: João Córdula)
1969	<i>Arribação</i> (Direção: Alex Santos)
1962	<i>Ouro Branco</i> (Direção: Ipojuca Pontes)
1967	<i>Libertação</i> (Direção: Carlos Aranha)
1978	<i>Entre a Estrela e as Catacumbas</i> (Direção coletiva: Alunos de Comunicação da URNE)
4º CICLO – ANOS 1980	
	<i>Nudoc, Super-8 e primeiros ensaios (de ruptura) no terreno da</i>

	<i>ficção ante a tradição documental</i>
1980	Criação do Núcleo de Documentação Cinematográfica da Paraíba (NUDOC/UFPB) .
	Criação da <i>Associação Brasileira de Documentaristas (ABD- PB)</i> .
1981	Estreia do documentário em Curta-Metragem, <i>Anistia</i> (Super-8, 18 min. cor), sob a direção de Edilson Dias (Nudoc).
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Perequeté</i> (Super-8, 21 min., cor), sob a direção de Bertrand Lira (Nudoc)
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Sagrada Família</i> (Super-8, 14min. cor), sob a direção de Everaldo Vasconcelos (Nudoc).
	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>Esperando João</i> (Super-8, 28 min., cor), de Jomard Muniz de Britto.
1982	Estreia do Documentário em Curta-Metragem <i>Cinema Paraibano – 20 anos</i> (16mm, 20 min. cor), de Manfredo Caldas, com produção do Nudoc-UFPB.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Imagens do Declínio ou Babe Coca, Beba Cola</i> (doc. Em Super-8, cor, 6 min), de Bertrand Lira e Torquato Joel.
	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>Closes</i> (ficção em Super-8, cor), de Pedro Nunes. Imagem 09 - Closes

	<p>Fonte: Leal, 2007.</p>
	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>Misere Nobis</i> (ficção em Super-8, 10 min., cor), de Lauro Nascimento.
	Estreia do filme experimental <i>Paraíba Masculina Feminina Neutra</i> (exp. Super-8, cor. 10 min), de Jomard Muniz de Brito.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Celso Pós-Milagre</i> (doc super-8, 18 min., cor), de Vânia Perazzo (Nudoc/Association Varan).
	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>Baltazar da Lomba</i> (ficção em Super-8, 18 min., cor), com produção coletiva (grupo <i>Nós Também</i>).
	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>Era vermelho seu batom</i> (Super-8, 10 min., cor), de Henrique Magalhães.
	Estreia do documentário em curta-metragem <i>Visões do Mangue</i> (doc, p&b, super-8, 20 min), de Elisa Cabral.
1984	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Abril</i> (Super-8, 19 min, cor), de Marcus Vilar.
1985	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Parahyba</i> , de Machado Bittencourt.
1988	Estreia do documentário em Longa-Metragem <i>Uma questão de terra</i>

	(16mm, cor, 80min, 88min), de Manfredo Caldas.
ANOS 90– AINDA O VHS & CONSOLIDAÇÃO DA PRODUÇÃO EM CURTA-METRAGEM (35MM)	
1991	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>O Reino de Deus</i> (doc, 16mm, cor, 26 min), de Vânia Perazzo.
1995	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Rock em João Pessoa</i> (doc, VHS, cor, 15 min), de Rodrigo Rocha.
1998	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>A Árvore da Miséria</i> (fic, p & b, 35 mm, 12 min), de Marcus Vilar.
	Estreia do documentário em Longa-Metragem <i>Uma questão de terra</i> (16mm, cor, 80min, 88min), de Manfredo Caldas.
1999	Estreia de <i>Passadouro</i> (doc. cor, 35mm, 8 min), de Torquato Joel
5º CICLO – ENTRE FOTOGRAMAS E PIXELS: NO IMPÉRIO DO DIGITAL, A PERMANÊNCIA DO DOCUMENTÁRIO E SUA MESCLA COM A EMERGÊNCIA DA FICÇÃO:	
2000	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Álbuns da Memória</i> (Betacam, 14 min. 2000), de Elisa Cabral
	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>A Sintomática Narrativa de Constantino</i> (fic, cor, 35 mm, 23 min), de Carlos Downling.
2001	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>A Canga</i> (fic, cor, 35 mm, 12 min), de Marcus Vilar.
	Estreia da ficção em Média-Metragem <i>Eu sou o Servo</i> (fic, cor, 35mm, 22min) de Eliezer Rolim.
2003	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>Tempo de Ira</i> (fic, cor, 35 mm, 16 min), de Marcélia Cartaxo e Gisella de Mello.
	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Bom dia, Maria de Nazaré</i> (doc, cor, digital, 2001), de Bertrand Lira.
2004	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>O Menino e a Bagaceira</i> (doc, digital, cor, 20 min), de Lúcio Vilar.
2005	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>O Cão Sedento</i> (fic, cor, 16mm, 10 min), de Bruno de Sales.

	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>O Buraco</i> (doc, p&b, digital, 15 min), de Taciano Valério.
	Estreia da ficção em Longa-Metragem <i>Por 30 dinheiros</i> (35mm, COR, 89min, Dolby Digital), de Vânia Perazzo.
	Estreia do documentário em Média-Metragem (Projeto DOC-TV) <i>Péricles Leal, o Criador Esquecido</i> (doc, cor, digital, 52 min), de João de Lima Gomes.
2007	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>O Guardador</i> (doc, cor, digital, 8 min), de Diego Benevides.
2008	Estreia do documentário em Curta-Metragem <i>Amanda e Monick</i> (doc, cor, digital, 18 min), de André Costa Pinto.
2009	Estreia da ficção em Longa-Metragem <i>O Sonho de Inacin</i> (fic, cor, 35mm, 100 min), de Eliezer Filho.
	Estreia do documentário em Longa-Metragem <i>Zé Ramalho – O Herdeiro de Avôhai</i> (doc, cor, digital, 126 min), de Elinaldo Rodriguez.
	Estreia da ficção em Curta-Metragem <i>O Plano do Cachorro</i> (fic, cor, 16mm, 10 min), de Arthur Lins e Ely Marques.
2010	Estreia do documentário em Longa-Metragem <i>O Senhor do Castelo</i> (doc, cor, digital, 70 min), de Marcus Vilar.
2011	Estreia da ficção em Longa-Metragem <i>Onde Borges Tudo Vê</i> (fic, p. & b, digital), de Taciano Valério.
2012	Estreia da ficção em Longa-Metragem <i>Tudo que Deus Criou</i> (fic, cor, digital, 105 min), de André da Costa Pinto.
2013	<i>A Queima</i> (doc, cor, digital, 13 min), de Diego Benevides.
2014	Estreia da ficção em Longa-Metragem <i>Pingo d'água</i> , de Taciano Valério (fic, p&b, digital, 80 min)
PANORAMA DA NOVA FICÇÃO PARAIBANA EM CURTA-METRAGEM DE 2014	
2014	<i>O matador de ratos</i> (fic, cor, digital, 32mim), de Arthur Lins.

2014	<i>Catástrofe</i> (fic, cor, digital, 14 min), de Gian Orsini.
2014	<i>O vendedor de coisas</i> (fic, cor, digital, 20 min), de Deleon Souto.
2014	<i>O Desejo do Morto</i> (fic, cor, digital, 33 min), de Ramon Porto Mota.
2014	<i>Púrpura</i> (fic, cor, digital, 19 min), de Tavinho Teixeira.
2014	<i>De Lua</i> (fic, cor, digital, 14 min, de Marcélia Cartaxo.
2014	<i>Sofia</i> (fic, cor. digital, 15 min), de Kennel Rógis
FILMES SOBRE FILMES (DOCUMENTÁRIOS FOCADOS NA CINEMATOGRAFIA PARAIBANA)	
	<i>Cinema Paraibano, 20 Anos</i> , de Manfredo Caldas
	<i>O Fazedor de Filmes</i> , de Arthur Lins e Ely Marques
	<i>Álbum de Memórias</i> , de Elisa Cabral
	<i>O Artesão da Imagem</i> , de Machado Bittencourt
	<i>Ondulações</i> , de Francis Vale
	<i>Cordulações</i> , de João de Lima
	<i>Crítica Cinematográfica da Paraíba</i> , de Fernando Trevas
	<i>Roliúde Nordestina</i> , direção coletiva/ alunos de jornalismo de Patos-PB
	<i>Sob a Luz da Projeção</i> , de Helton Paulino
	<i>Retratos Brasileiros sobre Linduarte Noronha</i> , de Manfredo Caldas
	<i>Péricles Leal, o criador esquecido</i> , de João de Lima
	<i>A História do Reinício</i> , de Alex Santos
	<i>Sansaruê Scenografic City</i> , de Alex Santos
	<i>Pastor de Ondas</i> , de Lúcio Vilar
	<i>Lição de Fogo</i> , de Larissa Claro
	<i>No Escurinho do Cinema</i> , de Renato Felix, Angélica Lúcio e Juciano Lacerda
	<i>Curso de Documentário Brasileiro desde Aruanda</i> , de Tuna Espenheira
	<i>O Longo Amanhecer</i> , de José Mariane
	<i>Vladimir, Velho Conterrâneo de Guerra</i> , de Dácia Ibiapina - DOC TV
	<i>Pela Tela, pela Janela</i> , de Nycolas Albuquerque
	<i>Renovatório</i> , de Chiquinho Sales

	<i>Vozes do Cinema Paraibano (sobre o documentário paraibano)</i> , de Cristina Martins
	<i>Cinema Engenho</i> , de Dácia Ibiapina
	<i>Cabaceiras</i> , de Ana Bárbara
	<i>Ciclo Superoitista</i> , de Pedro Nunes
	<i>Linduarte Noronha</i> , de Geraldo Sarno
	<i>Linduarte Noronha e seus personagens</i> , de João de Lima
	<i>No itinerário de Linduarte Noronha</i> , de Cecília Noronha
	<i>Cinema Campinense</i> , de Rômulo Azevedo
	<i>O menino e a bagaceira</i> , de Lúcio Vilar
	<i>Cinema Inacabado</i> , de Alex Santos e Machado Bittencourt
	<i>José Joffily</i> , de Roberto Bomtempo
	<i>Fio da Memória</i> , de Gian Orsini e Lúcio Vilar
	<i>Olhar solidário</i> , de Walter Carvalho
	<i>Brincando de Cinema</i> , de Durval Leal e Manoel Jaime
CINEASTAS ‘ESTRANGEIROS’ QUE FILMARAM NA PARAÍBA (1965-2014):	
1966	<p><i>Menino de engenho</i>, de Walter Lima Jr</p> <p>Imagem 9 - Set do longa-metragem <i>Menino de engenho</i>, em 1965, em Pilar-PB</p> <p>Fonte: Divulgação do filme</p>
1976	<i>Fogo Morto</i> , de Marcos Farias

1976	<i>Soledade</i> , de Paulo Thiago
1975	<i>Viagem através do Brasil</i> , de Júlio Bressane
1998	<i>São Jerônimo</i>
1983	<p><i>Parahyba, Mulher Macho</i>, de Tizuka Yamazaki</p> <p>Imagem 10 - <i>Parahyba, Mulher Macho</i></p> <p>Fonte: Leal, 2007.</p>
2001	<i>Viva São João</i> , de Andrucha Waddington
1998	<i>O Auto da Compadecida</i> , de Guel Arraes
2007	<i>Romance</i>
2005	<i>Canta Maria</i> , de Francisco Ramalho
2004	<i>Cinema, aspirinas e urubus</i> , de Marcelo Gomes
2000	<i>Madame Satã</i> , de Karin Ainoz
2014	<i>Deserto</i> , de Guilherme Weber (Inédito)
<p align="center">FESTIVAIS E MOSTRAS DE CINEMA E VÍDEO</p> <p align="center"><i>(de acordo com respectivas datas de criação):</i></p>	
2003	<p>Criação do <i>Prêmio Rodrigo Rocha de Vídeo</i>, uma realização do Núcleo de Estudos, Pesquisas e Produção Audiovisual (Neppau) e Coordenação do Curso de Comunicação Social da UFPB. Esse evento funcionou como embrião para o Fest-Aruanda que surgiria dois anos depois.</p>

2005	Criação do primeiro festival de cinema e vídeo da Paraíba, o <i>Fest-Aruanda do Audiovisual Brasileiro</i> , com sede em João Pessoa, chancela da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), apoio e patrocínio do BNB/Ministério da Cultura (MinC) e Prefeitura de João Pessoa.
2006	Festival <i>Comunicurtas</i> (Campina Grande), promovido pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB);
2007	Festival <i>Cinema com Farinha</i> (Patos);
2009	Festival <i>Cine Congo</i> (Congo);
2010	Mostra <i>Acauã</i> (Aparecida);
2011	Festival <i>Curta Coremas</i> (Coremas);
	<i>Curta Cuité</i> (Cuité), com única edição;
2013	Mostra <i>Serra Branca</i> (Serra Branca);
2012	<i>Barra Cine</i> (Barra de Camaratuba-PB/Sagi-RN);
2014	<i>Festissauro</i> (Sousa);
	<i>Cine Sítio</i> (Nazarezinho)
	<i>Festival É Tudo Improviso</i> (UFPB/João Pessoa)
EDITAIS DE FOMENTO À REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA	
2009	Criação do <i>Prêmio Linduarte Noronha de Curta-Metragem</i> , pelo Governo do Estado, via Sub-Secretaria de Cultura, com estímulo à produção de curtas-metragens em ficção e documentário (orçado em R\$ 200.000,00).
2014	<i>Prêmio Linduarte Noronha para Longa-Metragem</i> , orçado em R\$ 1,5 milhão.
2012	Criação do <i>Edital Walfredo Rodriguez de Curta e Longa-Metragem</i> através da Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope/Prefeitura Municipal), pela primeira vez na história com estímulo à produção de curtas e longas-metragens (orçado em R\$ 1.000.000,00).
2014	Publicação do <i>II Prêmio Walfredo Rodriguez de Produção Audiovisual do Município de João Pessoa</i> , em parceria com a <i>Agencia Nacional de Cinema (Ancine)</i> no valor de R\$ 3. 375 milhões.

Fonte: Dados da pesquisa do autor.

2.2 DESCONGELAMENTO DA HISTÓRIA E LIQUIDEZ DA NARRATIVA AUDIOVISUAL: o papel do cinema de não-ficção

Ao se adotar a premissa de que todo filme é um documentário (NICHOLS, 2005), na medida em que qualquer projeto cinematográfico envolve uma projeção da cultura que o produziu, e também por reproduzir a aparência das pessoas que dele (o filme) fizeram parte, o recorrente tema da essência da sétima arte, e do documentário, em particular, parece ainda longe de ser esgotado.

Por essa razão, tem suas imbricações teóricas sobre o olhar esboçado nesta direção, considerando que o esforço, aqui empreendido, desde o princípio, é de investigação dos *genes* constitutivos da cinematografia paraibana a partir da experiência do *primeiro cineasta*. Se assim o é, os passos iniciais do protagonista em questão e a construção imagética consolidada, através de sua câmera *Urban*, vão instituir uma primeira captura do real da Parahyba do Norte durante a década de 1920, alicerçando com isso uma tradição que atravessou o século XX e ainda se manifesta neste terceiro milênio.

A leitura do documentário enquanto dispositivo de *descongelamento* da história, elemento impulsionador do que aqui chamaremos de *liquidez narrativa*, é, portanto, decorrência de uma percepção original, desenvolvida no campo propriamente dito da produção cinematográfica paraibana,⁹ na observação direta e na pesquisa em torno dessas experiências cujas práticas audiovisuais aproximam-se de um século de história com registro de lastro documental prevaiente. Alinhado à crítica que aponta, hoje, uma *superabundância de textos em detrimento de sua qualidade e profundidade*, é que se adotou as respectivas expressões em primeira mão:

Parte dessa produção parece mais preocupada em manejar com habilidade um jargão específico que alinhava com alguma coerência citações de autores consagrados do que em correr o risco de se aventurar em fontes originais, refletir – afãs que muitos consideram

⁹ Nota do Autor: Temos incursão na produção de documentários, o que nos coloca numa posição, de certa forma, estratégica: realizador-produtor e observador direto das práticas audiovisuais, o que chancela e consubstancia o enfoque do gênero dentro do dispositivo que descongela a história e provoca o que nomeamos de liquidez narrativa em forma de fotogramas e/ou pixels, gerando leituras diversas em textos e outras expressões, ou seja, ampliando a narratividade, base de nossa percepção.

inglórios – e articular um raciocínio pessoal que possa contribuir para a produção de conhecimento. Bate-se muito na tecla da interdisciplinaridade, mas infelizmente o discurso rara vez se converte em prática. Não obstante essas observações, é incontestável que parcela significativa da melhor reflexão sobre cinema origina-se atualmente da universidade. (SOUSA, 2011)

Antes de avançar nessa frente que ancorou a pesquisa, entretanto, cumpre reprisar conceituações, ao longo dessa trajetória, que perpassaram o gênero, e onde curiosamente seu batismo oficial só ocorreria uma década após o lançamento mundial de *Nanook of the North* (1922), considerado para fins historiográficos, símbolo do primeiro filme documentário¹⁰.

A própria origem etimológica do termo *documentário*, atribuída a John Grierson, guarda peculiaridades que somente o tempo trouxe à tona, revelando-se impreciso, motivador de recusas históricas quanto ao seu uso e o fato de ter sido decorrência muito mais de uma circunstância política que teria envolvido o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti e o próprio Grierson, quando da denominação da escola britânica:

a palavra tinha o ‘sabor de poeira e tédio’, e que ao propor a Grierson o ‘batismo de nossa escola’ de ‘neo-realista’, numa antecipação do ‘cinema italiano de após-guerra’, este ‘replicou que a sugestão de um ‘documento’ era um argumento muito precioso junto a um governo conservador (CAVALCANTI apud TEIXEIRA, 2004, p. 34)

Podemos também inferir nesse contexto que, muito além da pergunta fundamental apresentada por Bazin (*O que é cinema?*)¹¹, sobejamente respondida, dada a ampla radicalidade estética e o discurso político de movimentos como o *neo-realismo* italiano (1945), *nouvelle vague* francesa (1959-1964) e o *cinema novo* brasileiro (1960), a questão que repercute no campo da reflexão e da produção

¹⁰ O filme *Nanook of the North* foi rodado pelo explorador norte-americano Robert Flaherty na Baía de Hudson, norte do Canadá, com esquimós Inuit, únicos habitantes do lugar, e lançado com grande apelo de publicidade, sucesso de bilheteria e críticas favoráveis, em 1922. A obra serviu para, mais tarde, legitimar o estatuto do filme documentário, embora tal nomenclatura só viesse a ser usada, pela primeira vez, na década de 1930, pelo escocês John Grierson, que viria a se tornar figura de proa no processo de consolidação da escola documentarista britânica nos anos 1940/50.

¹¹ *O que é cinema?* é o título do artigo publicado pelo crítico e ensaísta André Bazin (1918-1958), que lançou luzes sobre o estatuto do cinema como obra de arte, mobilizando com isso muitas reflexões e práticas cinematográficas renovadoras da linguagem e do fazer cinematográfico (*nouvelle vague*, em especial, dada a influência exercida pelo crítico e ensaísta sobre François Truffaut e Jean-Luc Godard, seus mais importantes expoentes)

cinematográfica, nas últimas duas décadas, tem sido: “*Mas afinal... O que é mesmo documentário?*” (RAMOS, 2008), indagação que tomamos de empréstimo a Fernão Pessoa Ramos que assim titulou uma de suas obras e onde discorre, preliminarmente, sobre a estilística do gênero:

O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz-over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. Alguns outros elementos estilísticos da narrativa documentária são comuns com a ficção. (RAMOS, 2008, p. 25)

Os postulados de Ramos (2008) apresentam nítida filiação aos estudos do professor de Cinema da *San Francisco State University*, Bill Nicholls (2008), responsável por introduzir e deflagrar novos aportes ao denso, prolixo e inesgotável debate que vem das experimentações da *vanguarda soviética*, passando pelo apogeu da *escola britânica*, do *cinema direto* norte-americano e da influência do *cinema verdade* europeu, de raiz francesa.

Sua delimitação da sétima arte a partir da classificação de dois modelos de filme, por exemplo, recoloca o debate em outros patamares, ensejando a possibilidade de fundir e/ou ressignificar conceitos. Seriam dois os tipos, a saber:

(1) documentário de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Os documentários de satisfação de desejos são os que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Já os documentários de representação social são o que normalmente se denominam de não-ficção, ou seja, aqueles que representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos (NICHOLLS, 2005).

Considerando, por outro lado, que o documentário se enquadra na categoria de não-ficção, isso não autoriza a concluir serem todas as obras não-ficcionais

documentários. A distinção é necessária, e apontada em vários estudos em face do risco de se induzir ao equívoco de assim tratar o gênero de maneira homogeneizante, reduzindo todas as expressões não-ficcionais ao campo e ao crédito do documentário.

Os documentários são filmes de não-ficção, mas nem todos os filmes de não-ficção são documentários, ou seja, a utilização do termo não-ficção deve servir, não para designar o documentário, mas para o incluir num conceito lato e flexível que reconhece diferentes formas de fazer filmes. (PENAFRIA, 1999, p. 21)

Esse diferencial servia de motivação para o cineasta Linduarte Noronha abordar, sempre que perguntado sobre o tema em entrevistas¹² concedidas a este autor. Dizia-se espantado, logo após *Aruanda*, com a proliferação de filmes documentários que não ultrapassavam a fronteira do telejornalismo. Essa percepção crítica da produção de obras que se diziam *documentários*, mas que não se sustentavam como tal, vai encontrar eco nas reflexões da pesquisadora portuguesa Penafria (1999), ao se referir ao gênero jornalístico, cuja linha tênue favorece falsas apreciações e designações equivocadas.

O documentário não é uma reportagem. Se ambos os gêneros se aproximam pela possibilidade de tratarem o mesmo material, nomeadamente a vida das pessoas e os acontecimentos do mundo, afastam-se, quer no tratamento desse material, quer no modo como procedem na escolha das temáticas. Também o jornalista e o documentarista se pautam por princípios muito diferenciados. (PENAFRIA, 1999, p. 22).

A amplitude das interlocuções em torno do tema envolve diferentes pontos de vista teóricos que constituíram nossa própria formação, plasmada pela conjugação do verbo *documentar* no trânsito direto com avenidas e bifurcações conceituais que partem de Flaherty (e a confessa influência de “O Homem de Aran”, do então jornalista e crítico de cinema, Linduarte Noronha), passam pela experiência do pernambucano Alberto Cavalcanti na escola britânica e a radicalização proposta pelo neo-realismo italiano em ficções (longe dos estúdios), até desembocar na serra

¹² Em depoimento, gravado em vídeo por este pesquisador, Linduarte Noronha comenta a incongruência de se tratar a reportagem como documentário, citando o caso que muito lhe chamou a atenção, após o lançamento de *Aruanda*, em 1960. “Todos se diziam ‘documentaristas’”, relatou com certa ironia sobre a situação.

do Talhado¹³, interior paraibano, onde Linduarte Noronha *escalou* íngreme percurso em duas exitosas viagens.

Na primeira, para fotografar e documentar o que se transformaria em grande reportagem para a revista *Manchete*, de circulação nacional, que lhe rendeu prestígio e reconhecimento pelo caráter etnográfico impresso nos registros fotográficos e no texto jornalístico publicado. Na segunda, o jornalista cedeu lugar ao cineasta que *pedia passagem* para rodar o primeiro curta-metragem paraibano da década de 1960, que ganharia ressonância nacional e latino-americana, após o pioneirismo de Walfredo Rodriguez no início do século.

Noronha, ao lançar *Aruanda*, deslança um processo de resignificação do próprio *modus operandi* do ato de filmar o real no Brasil até 1960, subvertendo os próprios cânones estabelecidos e recomendados pelo Instituto Nacional do Cinema (INCE), referência neste campo, que lhe emprestou equipamento de 35mm para a realização do filme na Paraíba. O filme motivaria o jovem Glauber Rocha afirmar que “*Aruanda quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, como em Arraial do Cabo*”. (ROCHA, 2003, p. 145)

O *flerte* de Noronha com a ficção – primeira parte de *Aruanda* é toda ficcional, com atuação de *atores naturais* – somado ao ingrediente da trilha-sonora (folclore nordestino) e sua luz natural geraram uma atmosfera que trazia, em si, o elemento poético, diferencial importante, ainda que não o único, para discernir o que é ou não documentário. Ou seja, se o elemento poético entra no fluxo narrativo, encarrega-se de manter, na prática, a necessária distância do telejornalismo ou de outras formas de conteúdos audiovisuais de não-ficção.

Em *Aruanda*, sua estética evoca outras dimensões que extrapolam o próprio discurso político que a *voz over* faz repercutir durante os 22 minutos na locução de seu próprio diretor.¹⁴ É o que também vai perceber a pesquisadora Marília Franco que se descobre *poeta* ao final da produção de um texto acadêmico, tal o impacto do curta-metragem paraibano apreciado na ocasião:

¹³Localizada no município paraibano de Santa Luzia (distante 240Km da Capital, João Pessoa), a serra do Talhado, nos anos 1950/60, era habitada por uma comunidade negra, cujos contatos com o município se davam exclusivamente através da venda de peças de cerâmica nos dias de feira livre.

¹⁴Antes de se tornar cineasta, Linduarte Noronha foi locutor de emissoras de rádio pernambucanas e paraibanas. Na Paraíba, onde se radicou desde os anos 1940, através da Rádio Tabajara, mais antiga em atividades desde 1930, produzia e apresentava diversos programas jornalísticos e culturais. Em *Aruanda*, o próprio diretor faz a narração do documentário.

Na modéstia de sua poesia Linduarte Noronha alcançou o universal. Na aplicação discreta de seus conhecimentos cinematográficos, na sua antropologia amorosa, recusou a acusação, o panfleto, a solução.

Isso não pertence às funções do cinema-poema. O retrato. Puro e simples. Quem melhor para falar de si que a coisa mesma? (FRANCO, 2013)¹⁵

Essa possível síntese cinema documental com ingrediente poético pode ser observada a partir de duas citações no contexto da produção documentária brasileira. A primeira, de Vladimir Carvalho, em reportagem do jornal *Correio Braziliense*, por ocasião do lançamento do filme *O País de São Saruê* (1980) em que fez afirmação categórica: “Meu ator é o povo. A poesia do documentário é a verdade. Seu eu pudesse documentava todo dia”. (CARVALHO, 1980) (ANEXO A)

Consultado sobre a matéria jornalística que ganhou destaque do caderno Variedades do diário brasiliense, o cineasta comentou:

Quando o disse, há quarenta anos, foi usando de força de expressão, mais no sentido lato do que estrito, para sublinhar que buscava a ação que se concretiza por meio de pessoas do povo em sua ATUAÇÃO (mesma raiz de ator) espontânea. Seria o "ator" natural apanhado em seu meio, sem intervenção de ninguém, sem script prévio, nem manipulação. Com sorte e conforme as circunstâncias consegue-se, às vezes, coisas muito autênticas através das quais se expressa uma realidade que jaz submersa. Na verdade, trata-se aqui da velha peleja da não intervenção e da subjetividade do autor de documentários. (APÊNDICE A)

Um outro ângulo para a mesma questão do cineasta Alberto Cavalcanti (1897-1982). Ao fazer referência à poesia presente no cinema do cineasta Jean Vigo, foi além do conceito, expressando sua postura enquanto documentarista:

Exprime-se o cinema que se sente. Jean Vigo, que morreu muito jovem, aos 29 anos, sabia encontrar a verdadeira poesia no mundo da câmara. Só me interessa a realidade, o artista deve converter a realidade em poesia, deve libertar a poesia que a realidade encerra. Agi assim, nos documentários ingleses para o grupo de John Grierson. (CALDIERI, 2005, p. 33)

¹⁵Texto da prof. Dra. Marília Franco apresentado como trabalho final do curso de pós-graduação, *O Conceito de subdesenvolvimento na interpretação do processo cultural*, ministrado pelos professores José Teixeira Coelho Neto e Jean-Claude Bernardet (<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/aruandapormarilia.htm>).

Retomando e afinando a questão central aqui proposta, de que modo podemos pensar o gênero documental em uma operação a funcionar como gatilho do dispositivo para descongelar a história? Flaherty, por ser o primeiro a experimentar a formatação de seu filme *Nanook of the North* a partir da sintaxe cinematográfica já instituída e normatizada desde 1914, com o lançamento de *O Nascimento de Uma Nação*, de David Griffith, serve de parâmetro para se adentrar o conceito no contexto das práticas audiovisuais paraibanas.

Convivendo com o esquimó Nanok durante mais de um ano, o diretor constatou que muito de seus hábitos, desde a forma de pescar, uso de instrumentos etc., haviam desaparecido, já não faziam parte do cotidiano da comunidade. Atuando como *atores naturais*, assumiram práticas que tiveram que reaprender para reviverem seus ancestrais no filme que foi sucesso de bilheteria e crítica em 1922.

Com isso, o documentário a partir do artifício da representação/encenação, consoma a representação do que eles já não eram, resgatando o que foram um dia. Desta forma, *descongelou* aspectos da história dos insólitos habitantes, aspectos esses que haviam se petrificado até mesmo no imaginário, de uma maneira que os próprios descendentes tiveram que se esforçar para *lembrar* e *reaprender* a se comportar e ser – diante da câmera de Flaherty – o que foram um dia enquanto comunidade.

Como resultado, entra o que denominamos de *liquidez narrativa*, isto é, um roteiro rico em detalhes do cotidiano, dos costumes, da cultura, das formas de sobrevivência no gelo, entre outras curiosidades que mobilizariam a procura pelo filme em vários continentes em que foi exibido, consagrando-o internacionalmente, o que lhe confere, em última análise, a condição de primeiro filme de não-ficção da história.

No que se refere à produção paraibana de filmes documentários, até por se tratar de um gênero que fez escola no estado, são inúmeras as obras que experimentaram o dispositivo do *descongelamento*, a começar por *Aruanda*. Encravado na serra do Talhado, não fosse a perspicácia do fotógrafo Linduarte Noronha, aquele retrato em preto e branco manchado de miséria, subdesenvolvimento e resistência da comunidade negra ali instalada, permaneceria confinado e desconhecido. Ao ganhar as páginas da revista *Manchete*, de circulação nacional, rompeu a da sombra do anonimato, num primeiro momento.

Na segunda incursão de Noronha, ao ser captada por lentes potentes de uma câmera 35mm – e transformada em imagens em movimento – a dimensão de *descongelamento* daquela história se dá entre o público espectador paraibano, regional e nacional, mesmo sendo a estimativa de abrangência e alcance mais qualitativa que quantitativa.

Importa dizer que a serra do Talhado, com *Aruanda*, deixou de ser apenas uma área geográfica nos limites territoriais entre brejo e sertão, para se tornar referência de uma nova simbologia, conforme a própria narrativa se encarrega de expressar com todas as letras e imagens do que alguns autores irão nomear de *Brasil profundo*:

As estiagens prolongadas, o analfabetismo, a fome, o isolamento. Obriga-os a uma vida primitiva, ao sistema econômico improdutivo, formam o inevitável círculo vicioso, da terra calcinada às feiras livres, e destas ao convívio isolado e pobre da região, ao trabalho da cerâmica. Talhado é um estado social à parte do país: existe fisiograficamente, inexistente no âmbito das instituições.¹⁶

Mantidas as devidas proporções, é o que ocorreu de forma similar com o *primeiro cineasta*. Ao rodar mais de 10 mil km, cruzando todas as regiões do interior da Paraíba, entre 1924 e 1928, Walfredo Rodriguez vai descortinar um território, um eco-sistema, a pujança econômica e as culturas de um povo que, de outro modo, não se tornaria conhecido dadas as dificuldades decorrentes da precariedade de infraestrutura (comunicações e estradas), entre outros entraves pré-modernos, quase intransponíveis em 1920.

A *sétima arte* foi o meio mais eficaz para tal propagação, pois, em uma única sessão, dezenas de pessoas passavam a conhecer seu próprio estado, do litoral ao sertão, em duas horas e meia de exibição. Com a itinerância destas últimas, uma prática da época para compensar a ausência de salas de cinema, há de se calcular como extraordinário o efeito multiplicador desse conteúdo simbólico em forma de imagens e letreiros (cartelas).

Contabilizando a sedução do cinema, isto é, a magia dos primeiros tempos e o interesse por assistir a imagens do próprio estado, justifica-se o apelo do panfleto divulgador da exibição de *Sob o Céu Nordeste* em Cajazeiras, município localizado no extremo-oeste da Paraíba (485 Km da Capital), em 1929 (Imagem 11).

¹⁶ Trecho extraído do off final de *Aruanda*.

Imagem 11 – *Sob o Céu Nordestino*

Fonte: Leal, 2004.

Se Noronha descongela o passado e o presente de uma comunidade negra, remanescente de escravos, na serra do Talhado, o *primeiro cineasta* vai trabalhar com a noção de captação do presente, para atestar a ideia de *progresso social* ou de seus sinais entre os paraibanos, para se contrapor a um discurso *sulista* de desprezo e leitura preconceituosa em relação ao Nordeste.

Alguns dos ícones do ciclo sessentista paraibano, como Vladimir Carvalho (*O País de São Saruê*) e Ipojuca Pontes (*Homens do Caranguejo*), vão radiografar a Paraíba sob o ponto de vista das contradições sociais e suas ramificações históricas, *descongelando*, com isso, origens, fatores e causas de nosso atraso secular de ordem econômica, escarafunchando feridas abertas da miséria e do analfabetismo entre outras crônicas mazelas do subdesenvolvimento. Do seu lado, Walfredo Rodriguez vai marcar posição em outro campo, com um discurso de recusa ao estereótipo cultural; a ele, interessou, sobretudo, filmar o presente, por uma razão fundamental: além de exibir o que se distanciava do *quadro* de atraso social

emoldurado pelo Sudeste do país, as imagens de seu longa-metragem preenchiam uma grave lacuna entre os próprios paraibanos. Afinal, a Parahyba não conhecia a Parahyba, assim como o próprio país se ressentia de dramático e similar paradoxo, pelas mesmas razões históricas no período.

Ou seja, o que se sustenta como conceito é a capacidade de dessacralização peculiar ao gênero documental, que se dá através da câmera que invade territórios temáticos e/ou personagens intocáveis, impublicáveis, tabus e até dogmas. Por isso mesmo, *congelados* em redes de cumplicidade e proteção, só interrompidas através da luz das câmeras que penetram e fazem escorrer toda a liquidez narrativa que, ao final, desmonta, desestabiliza e desconstrói a lógica interna que escondia e camuflava sua essência.

Mesmo em um documentário como *O Engenho de Zé Lins* (Vladimir Carvalho), muito do que veio à tona, ao ser lançado, era desconhecido em relação ao escritor paraibano. Para ir além da extensão e fortuna crítica da obra literária, fez-se necessário a obra cinematográfica para que a compreensão do homem (antes do escritor) pudesse ser acessada de forma direta, virtude consagrada ao gênero quando bem conduzido por sua direção.

Ao descongelar a história, qualquer que seja sua natureza, o documentário desloca e realinha o velho e os novos discursos. Da mesma forma, entram (na ilha de edição) olhares de retrovisor e *mãos* que teimam em *quebrá-lo*: são tensões naturais que pontuam os focos múltiplos que o constituem, dada a vocação polifônica por excelência do gênero. A rigor, nem sempre o documentário assume a defesa e/ou condenação de algo ou alguém: os fatos, suas vozes díspares envolvidas, seus contrapontos imagéticos e dissonâncias outras encarregam-se de, na fluidez da narrativa, oferecer janelas de discernimento a serem abertas pelo espectador para melhor acessarem o caso posto em tela, gerando suas próprias leituras e julgamentos.

A aderência ao gênero na Paraíba é de tal ordem de grandeza que originou um subgênero, o *filme do filme*, ou o documentário sobre filmes ficcionais ou mesmo documentários (vide relação na linha do tempo). E assim os processos de construção cinematográficos são revistos, fazendo emergir o que não se captou no próprio filme, dissecando personagens, roteiros, performances e a temporalidade da obra.

Um desdobramento desse formato documental é “Lição de Fogo”¹⁷, média-metragem que refaz o percurso da produção do primeiro longa-metragem paraibano de ficção, cujos resultados de bilheteria e crítica ficaram aquém das expectativas de seus produtores. O documentário, com forte tom jornalístico, entrevista os produtores e o diretor de “Salário da Morte” (1970) para tentar esclarecer as razões para o fracasso do projeto, reavivando rugas adormecidas pelo tempo.

É, de qualquer forma, expressão dessa vocação paraibana para o gênero, o que também pode ser percebido em “O menino e a Bagaceira” (2004). Este documentário retorna aos bastidores do filme “Menino de engenho” (1966), de Walter Lima Jr., rodado na Paraíba, num paralelo com as agruras do ator Sávio Rolim. Sua narrativa perpassa o momento que o ator interpretou o personagem principal (“Carlinhos”) e seus descaminhos na vida e na carreira artística quarenta anos depois, numa tentativa de compreender essa espécie de “maldição” que acompanha atores-mirins na história do cinema.

Por fim, em sendo verdade o fato de o gênero *correr nas veias* dos cineastas paraibanos, outras razões que expliquem esse perfil da cinematografia ao longo do século XX, serão objeto de análise nos próximos capítulos, particularmente ao se abordar o fato de o exercício ficcional na área do longa-metragem, historicamente, ter sabor de risco e insucesso, tornando-o terreno ainda em processo de pavimentação de seus caminhos na Paraíba.

2.3 FICÇÃO: terreno de insucessos e riscos ao longo do século XX

A percepção da cinematografia paraibana, de reconhecida aderência ao código documental, é pano de fundo da hipótese a ser demonstrada neste trabalho, calcada em mergulho e na análise de sua gênese a partir do *primeiro cineasta* e na retomada do gênero, em 1960. O pressuposto é a própria observação e catalogação das produções audiovisuais que, desde o princípio, seguiram a estética do documentário. O que mais contribui nessa direção – além do fato de serem documentários as principais e mais relevantes obras reconhecidas nacionalmente –

¹⁷ Documentário produzido em 2007, como parte das exigências para a graduação de Larissa Claro (aluna do curso de Comunicação da UFPB), em que aborda a realização do filme *Salário da Morte* (1970), dirigido por Linduarte Noronha.

é uma dificuldade crônica de *acertar a mão* quando as tentativas se dão no campo da narrativa ficcional.

O que teria determinado a preponderância do cinema de não-ficção na Paraíba? As condições adversas, técnicas e financeiras ao longo do século XX ou muito mais uma questão de preferência, de opção em documentar a realidade que explicaria a hegemonia do gênero, particularmente na área do longa-metragem? Até a primeira década do século XXI, as mais importantes tentativas de se produzir obras ficcionais de longa-metragem na Paraíba padeceram de perturbadora tendência: uma sucessão de experiências cinematográficas que derraparam na *pista* do roteiro, da direção ou da montagem (ou do entrelaçamento destas três unidades de produção que desembocou em filmes malsucedidos).

O saldo se alternaria entre resultados pífios de público, isso quando o filme chegou a ser lançado no circuito exibidor, resenhas desabonadoras de seus eventuais méritos e/ou favoráveis, mas com incômodas ressalvas, e até o silêncio de indiferença da crítica local sobre a realização cinematográfica, o que só amplia o grau de frustração experimentado por produtores e diretores em quase um século de atividades cinematográficas.

Três importantes produções constituem (e simbolizam) esse cenário, a saber:

a) *Salário da Morte* (35mm, 1971):

Sinopse:

Em uma cidade do sertão nordestino, o chefe político é assassinado por um pistoleiro profissional. A partir daí, a cidade passa a viver o clima do acontecimento. O assassino, acobertado por gente importante, é escondido na casa de uma família humilde. O tempo passa e o pistoleiro deixa o seu esconderijo, sendo morto logo depois. Também a família que escondeu o criminoso é toda ela dizimada, assim como o juiz que vinha realizando o inquérito do assassinato do chefe político. O pistoleiro assalariado descende diretamente do capanga e hoje, isoladamente ou filiado ao Sindicato do Crime, continua servilmente a trabalhar para os remanescentes dos coronéis da roça, executando friamente as vítimas indicadas, num atestado evidente de que, se o Nordeste de hoje enfrenta uma radical mudança de costumes, determinada pelo asfalto e pelos mais modernos meios de comunicação, conserva ainda ranços do pior subdesenvolvimento.

Sob a direção de Linduarte Noronha, é a primeira dessas incursões e a de maior ímpeto e publicidade na época de sua realização pela empresa *Cactus Produções*, que tinha a assumida ambição de, com o filme, *desenvolver a indústria cinematográfica paraibana*. Convocado para a direção, o cineasta relutou em aceitar o convite por considerar o documentário seu campo preferencial de atuação, onde já havia provado sua competência na direção de dois importantes filmes em curta-metragem (*Aruanda* e *Cajueiro Nordestino*) que o projetaram nacionalmente. Esse lastro foi levado em conta na hora de decidir sobre quem detinha o melhor perfil para ocupar o posto de direção da produção, que também teve, por princípio, não *importar* profissionais de fora da Paraíba.

Rodado em negativo preto e branco, num momento em que as produções brasileiras do período já iniciavam a migração para o filme colorido¹⁸, representou um dos primeiros problemas enfrentados pelo projeto do longa-metragem, com o laboratório no Rio de Janeiro. Uma vez lançado, o filme recebeu críticas favoráveis, mas eivadas de ressalvas sobre problemas centrados em seu roteiro (ao estilo *cinema de autor*), sem concessões, portanto, e de improvável diálogo com o público.

O relato do produtor W.J. Solha em depoimento à Leal (1998) é revelador:

O pior, n' *O Salário da Morte*, foi que eu previ o seu desastre e assim mesmo – como diretor-presidente da *Cactus Produções Cinematográficas* Ltda – permiti que ele acontecesse. Primeiro: vivi oito anos em Pombal, conheço algumas pessoas envolvidas no Sindicato do Crime, conheci alguns pistoleiros, e não é nada disso que está aí no roteiro! Segundo: os personagens estão todos mal traçados! Quem é esse pistoleiro como pessoa, por exemplo? E quem não vê que a Joaquinha está aí somente para haver uma cena erótica? Terceiro: o final do filme. Meu Deus! O povo vai sair furo do cinema! (LEAL, 1989, p. 207)

As situações apontadas na fala do produtor vão se refletir na bilheteria e em reações que fugiram ao controle, como vaias estrondosas e ameaças de linchamento do produtor Zé Bezerra, em pelo menos uma das exhibições no interior da Paraíba. No Rio de Janeiro, o filme ficou apenas uma semana em cartaz no *Cine*

¹⁸No Brasil, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, é a primeira experiência bem-sucedida de uso de negativos coloridos, embora a comédia *Destino em Apuros*, de 1953, tenha sido a precursora na utilização de tal recurso, mas sem o impacto que teve a partir dos anos setenta como apelo de público.

Império, consumando o desastre anunciado que ainda obteve críticas elogiosas nos jornais *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Comércio*, do Recife.

O longa-metragem, por seus resultados inesperados, implode a relação dos produtores (Zé Bezerra e W.J. Solha) com a direção, sendo esta acusada de responsabilidade direta pelo roteiro, ininteligível para o grande público, identificado como fator determinante do insucesso comercial do filme. O fato tem desdobramentos desagradáveis, gerando uma rusga nunca superada, e que foi levada ao túmulo por Linduarte Noronha. Os produtores, por sua vez, que investiram suas economias (eram funcionários do Banco do Brasil), enfrentaram sérios problemas financeiros nos anos seguintes decorrentes daquele que entrou para a história da cinematografia paraibana como o primeiro longa-metragem de ficção genuinamente paraibano.

O filme, dado o trauma e sequelas em relação aos envolvidos diretamente com a produção, tornou-se nos anos seguintes objeto de intermináveis debates no meio cinematográfico local. Já neste século XXI, rendeu um TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) na área de jornalismo do curso de Comunicação Social da UFPB: foi produzido o documentário *Lição de Fogo*, resgatando a realização de *Salário da Morte* a partir de testemunhos de seu diretor, dos produtores, críticos e outros personagens que interagiram com a obra desde seu lançamento e desdobramentos posteriores que obrigaram a produtora *Cactus* a migrar para as artes cênicas como alternativa de sobrevivência.

b) *Por 30 dinheiros* (35mm, 2005)

Sinopse:

No interior do Nordeste, uma trupe mambembe encena “A Paixão de Cristo”. Depois de meses de espetáculo, Zé, que interpreta Cristo, e Lula, no papel de São Pedro, fogem com o dinheiro acumulado da bilheteria. Na viagem da caatinga ao litoral, os dois são perseguidos pelo diretor e pelo resto da trupe. Cenas da peça se confundem com a realidade em momentos de traição, gozação e delírio, um misto de situações tragicômicas e surreais. Misticismo, valores novos e arcaicos revelam, metaforicamente, a região Nordeste em meio à globalização.

Por trinta dinheiros foi dirigido por Vânia Perazzo e Ivan Hlebarov, produzido no final da década de 1990 e lançado em 2005. Quase trinta anos após o infortúnio

financeiro de *O Salário da Morte*, a película representa a segunda incursão que parecia reunir melhores condições de inserção da Paraíba no circuito da produção de longas-metragens, a exemplo de Pernambuco. Os problemas se agigantaram, porém, no processo de pós-produção, com falta de recursos orçamentários para a montagem e sua finalização, que se deu de forma lenta e arrastada durante anos.

Com estreia local em 2005, *Por 30 dinheiros* nem chegou a ser lançado comercialmente, apesar de contar no elenco com rostos conhecidos da Rede Globo de Televisão. Participou de poucos festivais de cinema do país, constituindo-se em outra investida desfavorecida de resultados satisfatórios para seus produtores e direção que ainda amargaram outro dissabor: a indiferença da crítica local, levando a diretora Vânia Perazzo a declarar, em clima de desabafo, ao jornal *Correio da Paraíba*,¹⁹ que o filme havia sido *ignorado* em sua própria terra (VILAR, 2010).

Para ela, o filme só seria *redescoberto*, ao contar com o que chamou de *crítica digna* - coisa que lhe teria sido negada na Paraíba – através da absorção da fita pela *Programadora Brasil* (projeto do Ministério da Cultura através da Secretaria do Audiovisual/SAV), assinada pelo crítico Ricardo Calil. De fato, apesar da distância que a separa da estreia do filme, a crítica cumpre esse papel de reposicionar a obra na trajetória cinematográfica paraibana, pontuando sua filiação estética e alguns de seus méritos, mas sem adentrar suas dificuldades de diálogo com o público:

A Paraíba sempre emprestou paisagens (para os filmes *Central do Brasil*, *Lavoura arcaica*, *Abril despedaçado*, entre outros) e talentos (os atores Luís Carlos Vasconcelos, Marcélia Cartaxo, José Dumont, o fotógrafo Walter Carvalho, o cineasta Vladimir Carvalho) para ajudar a construir o cinema brasileiro. De lá também veio o seminal curta-metragem *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha, referência fundamental do Cinema Novo. Mas foram necessários 38 anos para que o Estado pudesse novamente chamar de seu um longa-metragem de ficção. Depois de *O salário da morte* (1970), também de Noronha, agora é a vez de *Por 30 dinheiros*, dirigido pela documentarista paraibana Vania Perazzo Barbosa e pelo cineasta e crítico de cinema búlgaro Ivan Hlebarov.

Nos créditos do filme, já é possível vislumbrar sua filiação. *Por 30 dinheiros* é dedicado ao escritor e dramaturgo paraibano Ariano Suassuna, criador do Movimento Armorial e defensor da ideia de

¹⁹ A declaração da diretora foi publicada na coluna de sua responsabilidade. Texto completo: VILAR, Lúcio. *Caleidoscópio midiático. Correio da Paraíba*, 10 fev. 2010. Caderno 2. O ácido tom da cineasta, que tem extensas horas de fotogramas dedicados à tradição documentarista paraibana entre as décadas de 1980/90, foi feito a propósito de debate que ganhou repercussão na referida coluna acerca da ausência da crítica de cinema nas últimas décadas na Paraíba.

criar uma arte erudita a partir da cultura popular nordestina. O filme tem muito das obras picarescas de Suassuna, em particular de *O auto da compadecida*.

Ao lado de ditos populares (“se o diabo entendesse de mulher, não tinha rabo nem chifre”), surgem na boca dos personagens referências ao universo pop (“vinde a mim as paquitas e as chiquititas”). Ao apresentar uma região contaminada pela contemporaneidade. Por 30 dinheiros termina por se afastar de Suassuna e de sua ideia de uma cultura popular pura.

O Nordeste de *Por 30 dinheiros* pode ser globalizado, mas está longe de ser um Nordeste da TV Globo. O filme não se afasta apenas de Suassuna, mas também de sua reinterpretação em *O auto da compadecida*. Em vez dos cortes rápidos e dos planos médios da série transformada em longa, Vania e Ivan optaram por um ritmo mais cadenciado e por planos abertos – opção estética sofisticada para um filme de poucos recursos e marcado pelos improvisos dos atores.

Estas são as principais virtudes de *Por 30 dinheiros*: assumir a herança do pai (Suassuna) sem encará-la como peça de museu; evitar repetir o caminho do sucesso (*O Auto da Globo*) para buscar uma personalidade própria. (CALIL, 2010)

c) O Sonho de Inacim (Digital, 2009)

Sinopse:

O filme mostra o sertão de hoje com seus problemas, seu ritmo de vida, sua gente, seus costumes e ritos, através do adolescente Inacim. O personagem tem uma capacidade sobrenatural de voltar ao tempo e conversar com o Padre Rolim através de sonhos. Suas revelações surpreendem e transformam a vida da cidade.

Dirigido por Eliezer Rolim (que também é diretor teatral, egresso do importante grupo paraibano Piolim), o filme contou com a participação do ator José Wilker (Rede Globo), mas teve carreira ainda mais curta e inexpressiva em festivais brasileiros – uma passagem natural para produções que não encontram condições de distribuição – gargalo crônico da produção nacional que deixa de fora do mercado exibidor, todos os anos, inúmeras obras produzidas com dinheiro público que não chegam ao público, exceto por canais a cabo e/ou públicos.

No exame das resenhas publicadas nos jornais, verificou-se que se prestam mais ao exercício da reverência, de incensar o filme ou sua importância pelo resgate histórico do lendário personagem, o fundador do município paraibano de Cajazeiras (*Padre Rolim*), e menos à crítica, reproduzindo-se situação similar ao silêncio destinado ao longa-metragem *Por trinta dinheiros*.

Com méritos individuais, as três mais significativas tentativas de fazer longa-metragem de ficção, até o ano de 2005, vão apresentar, em comum, a dificuldade de lidar com a narrativa. São filmes gestados a fórceps, posteriormente submetidos à condição de traumáticos, renegados e até invisíveis à crítica (caso destes dois últimos), ampliando a distância entre intenção e gesto de seus autores no esforço de transitar, com a mesma desenvoltura, do documentário, para a seara da ficção.

Além do próprio Linduarte Noronha (*O Salário da Morte*), vem num segundo momento o nome do cineasta paraibano Ipojuca Pontes, que iniciou sua carreira, na Paraíba, com a realização do documentário em curta-metragem, *Os Homens do Caranguejo* (1969), e iria filmar *Canudos*, seu primeiro longa-metragem documental em 1978. Sua relação com produções ficcionais vai se dá fora do estado, com sua mudança para o Rio de Janeiro, onde se encontra radicado até hoje.

Em 1979, assume pela primeira vez a condição de diretor de seu primeiro longa-metragem de ficção (*A volta do filho pródigo*), seguido de *Pedro Mico* (1985), seu filme mais comentado e de maior relevo, por envolver no elenco Carlos Arantes do Nascimento (Pelé) e a conhecida atriz Thereza Raquel (sua esposa na época), entre outros trabalhos também em teatro que assinou.

Juntos, Linduarte Noronha e Vânia Perazzo lideram o grupo de documentaristas paraibanos que não obtiveram êxito em suas empreitadas com o dispositivo narrativo da ficção (*O Salário da Morte* e *Por trinta dinheiros*, respectivamente), seguido de Ipojuca Pontes. Este, ao desembarcar na ficção, abandonando a produção documentária iniciada com brilho e originalidade na Paraíba, iria desenvolver uma carreira irregular no panorama do cinema nacional dos anos 1970/80. Uma trajetória que não alcançaria a maturidade como cineasta, cujo ocaso lhe chegou mais cedo (o diretor não filma desde o governo Collor) em que foi secretário nacional de Cultura, pasta criada em substituição ao Ministério da Cultura/MinC no que foi conhecido, à época, como a *operação desmonte*, no âmbito cultural do país, levada a acabo pelo presidente em seu mandato interrompido.

Ao tempo em que se observam os descaminhos do longa-metragem de narrativa ficcional, dois fenômenos chamam a atenção, e se colocam como paradoxos. Desde os anos 1980, o curta-metragem ficcional vem pavimentando sua trajetória, via Super-8 e VHS, com filmes que, num primeiro momento, se descolaram das temáticas tradicionais da questão da terra ou do subdesenvolvimento econômico,

para tratar de questões emergentes na referida década, como a individualidade, liberação sexual etc.

Esse percurso vai se firmar na década de 1990 com *Passadouro* (1999), de Torquato Joel, documentário em diálogo aberto com a linguagem ficcional, e *A árvore da miséria* (1997), de Marcus Vilar, filmes de maior projeção nacional e em número de premiações nos festivais brasileiros. Sintetizam a capacidade de produzir com habilidade e excelentes resultados na área do curta-metragem o que até então não se conseguiu na produção de longa-metragem.

Neste novo século, com a amplificação do aparato digital, barateando custos e democratizando o acesso a equipamentos de ponta, há uma nova e crescente tendência de produção audiovisual (vide Quadro 2, na *linha do tempo* lista de filmes da safra de ficções digitais em curta-metragem, produzidas no ano de 2013 na Paraíba). Ao lado deste dado, o fato novo, entretanto, é a realização de um longa-metragem de produção independente (e em regime de baixíssimo orçamento/ R\$ 150 mil), que conseguiu a proeza de não apenas circular por vários festivais, como entrar no circuito comercial do país.

Tudo que Deus criou, com direção de André da Costa Pinto, rodado em Campina Grande, na Paraíba, reuniu atrizes da Rede Globo como Guta Stresser (que interpretou a personagem *Bebel*, no *remake* de *A Grande Família*) e Letícia Spiller, e conta a história de Miguel Arcanjo (Paulo Phillipe), um rapaz que mora com a mãe (Maria Gladys), com a irmã (Guta Stresser), rejeitada amorosamente, e o cunhado (Claudio Jaborandy) na Paraíba. Homossexual, ele é abusado por seu cunhado há anos e se sente obrigado a esconder da família os seus segredos. Seu único conforto é a amizade com o vizinho João (Paulo Vespúcio Garcia), um carteiro que todos os dias lê histórias para Maura (Letícia Spiller), uma mulher cega, de trinta anos, que anseia em ter sua primeira experiência sexual.

O filme ganhou os prêmios de Melhor Filme, Roteiro, Direção e Conjunto de Atuações no Festival de Cinema de Cabo Frio (2014), e, em janeiro deste ano, entrou em cartaz no Rio de Janeiro (RJ), Porto Alegre (RS), Aracaju (SE) e Campina Grande e João Pessoa, na Paraíba²⁰

²⁰ Não foram disponibilizados números da bilheteria do filme até o fechamento da pesquisa, o que impediu outras leituras e projeções.

Seria esse feito sinalizador da superação da crônica dificuldade de operar satisfatoriamente o código narrativo ficcional? Mesmo que pareça prematuro responder, importante registrar ser essa modesta conquista – fruto também da dedicação de seu diretor em cavar tais espaços de inserção para seu filme – motivo para reacender a perspectiva de abertura da cadeia produtiva do cinema paraibano, de entrar nos trilhos de sua profissionalização definitiva.

Ou seja, a utopia da *Cactus Produções*, de 40 anos atrás, tem, no século XXI, a possibilidade de materializar-se pelas mãos de jovens diretores que a cada ano despontam, do litoral ao sertão; se não como indústria, ao menos com sua reinserção e manutenção de uma produção regular de longas-metragens que sejam vistos nos festivais e no circuito exibidor do país, com a adoção de políticas eficazes e estratégicas de produção e distribuição.

3 A CAPTURA DO REAL NO LIMIAR DA MODERNIDADE NA PARAHYBA DO NORTE

Venha moço, vamos fazer um passeio. Deixe que ajudado pela memória, lhe mostre algo do passado da nossa cidade. Vamos recuar muitos anos. Não é a João Pessoa da atualidade não; essa você conhece, com o seu progresso, defeitos e irreverências.

Walfredo Rodríguez

Antecedentes históricos importantes dos anos 20 vão pontuar a década de 1910, espécie de *laboratório* do que estaria por vir à tona com a efervescência cultural e política que será dominante na década seguinte no país e na então Parahyba do Norte. Um destes indícios de modernidade, em particular, é indicativo de um traço cultural bastante peculiar às práticas jornalísticas brasileiras nas primeiras décadas do século XX.

Em 1913 – dez anos antes da estreia do primeiro documentário silencioso produzido e dirigido por um paraibano – o principal jornal impresso local (*A União*), fundado em fins do século XIX, estampou durante meses um clássico da literatura russa: *Anna Karenine*, de Leon Tolstoi. (Imagens 12 e 13)

Imagem 12 - Visão geral de Anna Karenine, em Jornal União

Fonte: IHGP²¹.

²¹ Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba (IHGP)

Fonte: IHGP.

Em formato novelesco, ou seja, em capítulos publicados a cada edição do diário paraibano, chama a atenção o fato de a então referida *seção literária* do jornal ocupar lugar de destaque na primeira página. Sem dúvida, uma demonstração de apreço e tratamento especial de sua editoria, destinado ao conteúdo de raro valor literário mundial e alta conceituação já àquela época.

O jornal *A União*²², desta forma, externava através de suas páginas, apesar de veículo oficial vinculado diretamente ao Governo do Estado por quem foi instituído, sinais de inquietação e lampejos de modernidade nas práticas jornalísticas que permeavam sua redação e o meio intelectual, refletindo o universo cultural dos seus poucos leitores e artistas paraibanos naquele momento. De certo modo, um paradoxo, em um estado de economia frágil, com uma população predominantemente ainda circunscrita ao campo, altíssimos índices de

analfabetismo e subdesenvolvimento generalizado, condições típicas de uma ambiência pré-moderna.

Os poucos recursos ilustrativos, uso limitado de registros fotográficos, e com o material *jornalístico* diluído por seções intercaladas e/ou sobrepostas umas às outras – resvalando, em diagramação pesada e pouco atraente, características comuns à própria imprensa brasileira da época –, exerce o diário paraibano preponderante papel nos anos que antecedem a década de 1920, impactada por mudanças no Brasil central com reflexos para todo o país.

Assim é que *A União* passa a publicar, no início do século XX, uma discreta cobertura das primeiras salas de exibição da Capital. Uma coluna, de irregular publicação intitulada *Ribaltas*, é o espaço que põe em relevo as produções teatrais em excursão pela cidade, espetáculos de *prestidigitação e sonambulismo*, *exibições plásticas* e os filmes em cartaz que começam a ganhar periodicidade de horários e exibições com mais força, na segunda metade da década de 1910.

Na esteira do hábito de ir ao Teatro Santa Roza, já consolidado desde o século passado em razão de espetáculos teatrais e de dança, mais os concertos nacionais e até internacionais com renomados pianistas e cantores (as) líricos, o jornal vai estimular e legitimar a nova prática cultural de uma ascendente classe média, via cinematógrafo, com a consolidação dos cinemas na década de 1910.

Aliás, após as primeiras sessões do cinematógrafo, em 1897, na festa das Neves (tradicional festa da padroeira e aniversário do município), e realizadas por um italiano radicado na Parahyba do Norte, o teatro Santa Roza foi palco do primeiro cinema em local fixo, com registro do jornal *A União* (1902):

Teve lugar terça-feira última a estreia do ‘Bioscópio Inglês’, propriedade da Cia da Arte, que atualmente está ocupando o Theatro Santa Roza. As vistas exibidas no primeiro espetáculo agradaram geralmente. A primeira exibição foi dividida em três partes, tendo sido a pedido dos espectadores repetidas várias vistas. (A UNIÃO, 1902)

Entre esta data (1902) e 1915, as exibições não tinham periodicidade, dadas as condições precárias e seu caráter itinerante, sem dias e horários certos, sempre a depender das companhias que atuavam dessa forma na região. Leal (2007) resume o quadro da época:

Era feito por temporada, como as peças teatrais. Naturalmente, o espetáculo cinematográfico era visto como algo menor, uma diversão, jamais como arte, a exemplo do teatro. Seu ingresso,

Imagem 15 - Programação das Salas de Exibição 2

A UNIÃO—Sexta-feira, 12 de novembro de 1915

Cinema-Theatro Rio Branco

HOJE Sexta-feira, 12 de Novembro de 1915 HOJE
Duas esplendidas sessões começando ás 6 e 11/2 h.

NA TELA:
1.^a — GAUMONT JORNAL N.º 29 — 4.^a anno — Revista — 300 metros
2.^a 3.^a 4.^a 5.^a e 6.^a — **NICK WINTER E O COLLAR DE OPALAS**
Enigma policial de Mr. M. P. Garbogni, edição de Pathé Frères, com 2.000 metros.

NO PALCO — Somente no fim da 1.^a sessão
Os afamados duettistas líricos LOS ROIG no seu selecto repertorio
1.^a — Música que passa — Marcha. 2.^a — Duo da opereta — Molinos de vento.
3.^a — Tosca — Ária de Cavaradossi. 4.^a — Vieni Vieni — Duetto cómico.

NÃO HAVERÁ REPETIÇÃO DE NÚMEROS, SALVO A PEDIDO.

ATENÇÃO: Afin de facilitar a frequência das exmas. familias resolvemos estabelecer os seguintes preços:
Cavalheiros 15000, Senhores e Crianças 5500, 2.^a classe 5500.

CINEMA POPULAR

Duas sessões começando ás 6 e 11/2 horas
1.^a O RENDE-VUOS DE KRI-KRI — COMICALINO 300 METROS
2.^a 3.^a 4.^a e 5.^a

O CORAÇÃO AZUL — Drama da PASQUALI & C. com 2.000 metros.

PREÇOS: — 1.^a classe 8300 — Crianças 8200 — 2.^a classe 200

kilos de vinho até 14° de força alcoolica.
LOTE N.º 4
Dezenovo caixas M. M. & C. sld., contendo 312 kilos, nas garrafas, de vinho até 14° de força alcoolica.
LOTE N.º 5

ESCOLA DE CORTE FALBO
Rua São do Setembro n.º 97 — Sobrado

Fonte: IHGP.

Imagem 16 - Programação das Salas de Exibição 3

A UNIÃO — Domingo 23 de Janeiro de 1916

Cinema-Theatro RIO BRANCO

HOJE!!! — — — Domingo, 23 de Janeiro de 1916. — — — HOJE!!!
SOIRÉE CHIC! — A's 9 horas da noite — SOIRÉE CHIC!
Exibição do maior e mais SENSACIONAL TRABALHO CINEMATOGRAFICO, em 6 partes.

O JOCKEY DA MORTE

Grandioso drama de sensação de Gene Lind, edição de laboratório cinematográfico P. L. Film, com 1000 metros em 6 partes e 1632 bellissimas quadros.

1.^a parte:—O ultimo dos Clermont-Tonnère. 2.^a parte:—A mascote da familia. 3.^a parte:—A primeira fuga. 4.^a parte:—A protecção da mascote. 5.^a parte:—Sobre os telhados, sobre os montes e sobre os rios. 6.^a parte:—A ultima tentativa.

PREÇOS PARA ESTA EXIBIÇÃO: 1.^a classe 15000 rila, crianças até 10 annos 500 rila e 2.^a classe 500 rila.

Fonte: IHGP.

Imagem 17 - Programação das Salas de Exibição 4

Fonte: IHGP.

Constatou-se, na pesquisa empreendida junto ao jornal *A União*, uma presença maior nesta década de títulos de filmes representantes de distribuidoras norte-americanas (notadamente *Fox-Film Corporation*, *Universal Film*, *Paramount Pictures Corporation*) e cinejornais sob a chancela de empresas produtoras, como *Eclair Jornal*, *Gaumont Journal* – *Vários Assuntos e Último Boletim da Guerra* e *Filme Jornal Fluminense* – *Interessante Revista Nacional*. (Imagens 18 e 19)

Imagem 18 - Filme As Muralhas de Jericó

oscilavam entre fitas que ousavam denominar-se de aventura, drama, romance e terror, a exemplo do sugestivo *Os Vampiros*. Esse filme chegou a ser divulgado semanas antes e ganhou anúncio de página inteira, um raro apelo de maior impacto na época.

Produções brasileiras de ficção também não eram vistas com regularidade nesta década nos cinemas paraibanos, o que remete a um problema crônico do cinema nacional que vem de seus primórdios. Uma exceção, no campo dos *naturais* (documentários) é o filme intitulado *Os Sertões de Matto Grosso*, exibido em 7 de outubro de 1916, no Cinema Theatro Rio Branco. Com sessões acompanhadas por Frederico Orteiz do Rego Barros, que circulou com a obra em várias capitais do país para divulgação.

De *propaganda nacional*, segundo *A União* (1916), o documentário *Os Sertões de Matto Grosso* reporta às ações da Comissão Rondon e representaria, de acordo com seu divulgador mambembe (Frederico Orteiz do Rego Barros) uma tentativa de *aproximação* entre as mais distantes regiões do país, a partir de um incipiente plano de *integração nacional*, que só seria melhor alicerçado e posto em prática na década de 1930, como efetiva política de estado, por Getúlio Vargas durante o Estado Novo. Por trazer à tona, em sua última parte, a vida e os costumes indígenas de uma tribo localizada no citado estado matogrossense, despertou atenções da imprensa e do público, ávido por visualizar imagens em movimento de culturas e populações remotas, tal era o grau de desconhecimento generalizado sobre o próprio país até aquele momento.

O jornal *A União* estampou, em sua primeira página (Imagem 20), ampla repercussão do longa-metragem, com direito a foto de uma das *personagens*: uma jovem índia seminua, publicada na primeira coluna. Em texto ao lado (e não assinado), assim se coloca o jornal sobre a importância de se prestigiar a obra:

A última parte deste grande filme, representa índios Nambiquaras em estado de completa nudez, num trecho de natureza. Faz-se este aviso, para que ninguém tenha o seu pudor melindrado por uma surpresa de tal ordem. 50% da renda bruta deste espetáculo, reverterá em favor dos mesmos índios, que estão sendo civicamente catechizados pela mesma comissão. (EXPEDIÇÃO RODON, 1916).

Interessante observar um detalhe que chama a atenção para dimensionar as dificuldades de distribuição/circulação da produção brasileira nos anos 1910: este

filme, realizado em 1912, só é exibido na Parahyba do Norte quatro anos depois (em 1916). Chancelados pela Comissão Rondon, segundo informa Jurandir Noronha, em seu *Dicionário de Cinema Brasileiro*, Luiz Thomaz Reis é quem atua por trás das câmeras, sendo capaz, de acordo com o autor, de “fazer cinematograficamente observações etnográficas”; exemplo de tal habilidade seria o apropriado e sensível “uso de primeiros planos de rostos”.

Ele faria ainda *Rituais e Festas Bororo* (1915); *Indústria da Borracha em Mato Grosso e Amazonas* (1917) e *Ao redor do Brasil* (1932), entre outros.

Imagem 20 - Personagem Os Sertões de Matto Grosso

Fonte: IHGP.

Uma produção paulista baseada na literatura brasileira (*O Guarany*²³) teve exibição no Cine Theatro Rio Branco, em 11 de abril de 1917, cuja notícia também obteve eco na coluna *Ribaltas* que assume gradativamente a condição de vitrine pública para eventuais críticas aos filmes exibidos, sobre as condições materiais das salas e de suas orquestras, incumbidas de fazer o acompanhamento musical das sessões.

Sobre estas últimas, pouco se registra a esse respeito nos jornais da época. Um maestro de nome Fernando Trigueiro é um dos poucos a merecer atenção da coluna que, curiosamente, não traz assinatura nos textos publicados no espaço.

Em geral, a coluna *Ribaltas* atendia muito mais ao apelo de incentivar o hábito de ir ao cinema, exaltando em seus escritos as produções e as salas de cinema. Entretanto, localizamos sinais de relativa independência em relação ao que se publicava em torno dos filmes em cartaz.

Na edição de 16 de janeiro de 1916, ainda que tenha sido anunciado na própria *A União*, com bastante pompa (Imagem 21), uma produção americana *A Filha de Netuno*, a fita sofreu severa, implacável e humilhante crítica (*A FILHA DE NETUNO*, 1916).

A fita é classificada de *intolerável* e atribui-se *extrema chateza de concepções e míngua absoluta de intérpretes, cenas exageradas* e inverossímeis, com *falso indianismo de cablocos*, e relatava a decepção generalizada que se instalara entre o público presente ao Rio Branco na noite de estreia. A coluna termina por sugerir aos proprietários do cinema algo que explicitaria um pouco mais a tamanha indignação de seus redatores: “*quando tiverem daquelas obras d’arte, podem levá-las para onde melhor lhes convier...*” (*A FILHA DE NETUNO*, 1916).

²³ Ainda de acordo com Jurandir Noronha, foram catalogadas sete versões cinematográficas de *O Guarany*, tendo sido a primeira produzida no ciclo do Rio de Janeiro, em 1908, seguida da segunda versão (1911); a terceira teria o selo do ciclo de Barbacena-MG (1912); a quarta, do ciclo de Pelotas (1914); a quinta, em 1916, no ciclo de São Paulo; a sexta no Rio (1920) e a última em São Paulo, em 1926. Curioso anotar que as três primeiras foram baseadas na ópera homônima de Carlos Gomes, e as demais inspiradas no romance homônimo de José de Alencar.

Imagem 21 – Anuncio do filme A Filha de Netuno

Fonte: IHGP.

O viés jornalístico e suas relações com a circulação dos filmes, somado ao crescimento dos empreendimentos comerciais nessa área e as circulações culturais em geral que tinham ressonância em *A União*, se prestam a denotar as mudanças em curso na província da Parahyba do Norte, que terá, a partir de 1921 uma nova e ousada proposta no campo do impresso, além de outros projetos jornalísticos que foram idealizados na mesma década, mas que não prosperam, sucumbindo com o passar dos anos²⁴.

A ousadia tem nome: *Era Nova* (Imagem 22) e vem em formato de revista, um projeto cujo arrojo é sem precedentes na Parahyba. Sua regularidade quinzenal perdurou até o ano de 1926, atingindo a marca de cem edições. Em pouco espaço de tempo, a publicação provoca pequenos *curtos-circuitos* no padrão de moralidade, de paradigmas jornalísticos, de opinião e do consumo cultural em voga no período, favorecendo a inserção de um discurso que, se não era exatamente feminista,

²⁴ Conviveram, na década de 1920, com o jornal *A União*, os jornais *A Tribuna*, *A Imprensa*, *O Educador*, *A Tarde* e *Correio da Manhã*, todos extintos com o passar dos anos, exceto *O Norte*, fundado em 1908, pertencente ao grupo dos Diários Associados, e que só deixou de circular recentemente, a 1º de fevereiro de 2012, por problemas de ordem financeira.

esforçava-se em anunciar uma nova postura feminina (e moderna). Uma linha que vai se distanciar dos padrões vigentes à época.

Na *Parahyba do Norte* dos anos 20, a revista *Era Nova* simbolizou no próprio nome o ideal de propagar o processo de modernização que imprimia forças ante o conservadorismo. A publicação guarda as memórias dos avanços que chegavam encaixotados nas cargas das embarcações e dos trens, no eco dos movimentos sociais que alardeavam a Europa e na ousada inserção de mulheres que não só exibiam atualizadas figuras no vestir - respeitadas as proporções da conveniência-, mas que escreviam e inscreviam novos discursos de um feminino menos frágil do que a imagem desvelava. (MEDEIROS, 2011)

Imagem 22 - Era Nova

Fonte: Medeiros, 2011.

A revista, de fato, inaugura diferenciadas práticas e patamares jornalísticos, com feição gráfica inovadora, a se caracterizar pelo uso de fotografias como apelo

central de suas capas que seriam ocupadas com registros de personalidades femininas, incluindo crianças e bebês, em todas as edições publicadas.

Mulheres ao volante, em figurinos, cortes e penteados de cabelo inspirados em modelos estrangeiros, o que destoava do que se via nas ruas da Capital, eram aspectos que colocavam em xeque os conservadores papéis reservados às mulheres no início do século, época em que o voto feminino ainda era uma quimera, só conquistada na Assembléia Nacional Constituinte de 1933.

Combinado ao uso de cores, novidade não alcançada pelos jornais que não dispunham e/ou não faziam uso desse recurso, ilustrações incomuns, com foto-montagens, resumem o *biscoito fino* oferecido à jovem e diletante pequena-burguesia paraibana, justificando a imediata receptividade de suas elegantes e bem diagramadas páginas, editadas em papel couchê, outro diferencial digno de nota.

Do ponto de vista editorial havia uma oscilação curiosa entre a pauta pretensamente moderna (e feminina) e a reverência política tradicional a determinados homens públicos, como o paraibano Eptácio Pessoa, então presidente da República do Brasil, ou alguma autoridade estadual, ocupante de cargos na administração do estado ou do município.

Na pesquisa realizada, de posse das edições disponíveis de *Era Nova* (1921-1926), rastreou-se desde artigos sobre Oswald de Andrade, João do Rio (inclusive nota de seu prematuro falecimento), André Malraux, contos traduzidos de William Shakespeare, textos sobre Augusto dos Anjos e até poemas de extremo erotismo para aquele pacato início de século, e, com o *agravante* de terem sido escritos por mulheres.

As sinhazinhas e *mademoiselles* "escritoras" eram prenúncios dos novos ventos que sopravam na Paraíba dos anos 20. Os seus discursos formatados em crônicas, artigos e poemas passaram a romper com a ordem do modelo social vigente. A mulher arriscava-se sobre novas fronteiras; articulava e verbalizava ideias que incitavam reflexões. (MEDEIROS, 2011)

Em alguns casos, a carga erótica pode ser conferida nos poemas de Gilka Machado, que teve seu livro (*Mulher Nua*) resenhado por *Era Nova*. A autora transita com desenvoltura e coragem por temas, como prazer, languidez e sentimentos, sensações e carências mais íntimas de uma mulher, itens *proibitivos* de publicação

em 1920 na conservadora Parahyba do Norte. Foi contemplada com uma página inteira da revista em que trechos de seus poemas são destacados:

oh, meu prazer,
sentir-te penetrar-te
em toda hora e toda parte; gozar teu ser; ser por ti absorvida; encher
com minha vida a tua vida; beija-me sempre, e mais e muito mais!
minha boca espera outras bocas insaciadas e loucas os beijos
deliciosos que me dás.
beija-me mais, põe todo o teu calor nos beijos que desses pois, vive
em mim, a alma de todas as mulheres que morreram sem amor!
(MACHADO apud GUIMARÃES SOBRINHO, 1921)²⁵

Echos de Arte, Cinematographia e Telas Paraibanas serão os títulos de colunas a se sucederem entre 1921 e 1923, destinadas à cobertura jornalística de teatro e cinema. Veicula primordialmente seu ponto de vista, normalmente crítico, sobre filmes, cinematografias americanas e europeias da época e sobre a infraestrutura deficitária de alguns dos cinemas da Capital.

Em uma das colunas, assinada apenas pela abreviatura de A. N., os juízos de valor são peremptórios, em flagrante postura acentuadamente mais crítica e reflexiva que a postura de semelhante coluna de *A União*, por exemplo. O texto abaixo não deixa dúvidas sobre o ácido perfil dos colunistas:

Cinema na Parahyba é cousa assim como telephone e a Empresa de Luz. Ninguém liga ao serviço; se é bom ou máo. O Rio Branco é um templo de velharias. No seu salão, bem ventilado, passam as mais famigeradas produções italianas e, ainda, as fitas dinamarquezas. Alinha de filmes do Morse é optima. Produções da Universal, Paramount e da Fox. Em compensação o salão é detestável. A projecção é trêmula e a película parte-se de cincoenta em cincoenta metros. Não reclamamos, que seria ingenuidade nossa. Lamentamos que o espírito commercial dos proprietarios de cinema seja tão acanhado que não procure para seu próprio beneficio, melhorar as condições de suas casas de diversão. (ECHÔS DA ARTE, 1926)

Dessa forma, durante os cinco anos de sua existência, a revista *Era Nova* ocupou um lugar de mediação ante o ideal de modernidade disseminado no país, e onde a cidade do Recife era a expressão mais concreta desta *adesão* que se dava a

²⁵ Trechos do poema extraídos de resenha assinada por J. Guimarães Sobrinho e publicado na revista *Era Nova* (edição de nº 26), em que o articulista analisa o livro de poesias *Mulher Nua*, de Gilka Machado onde vai defini-la como *grande poetisa*, e ironizar os moralistas que torceram o nariz, escandalizados com o livro. Disse ele: “Preferem o eufemismo dos versos eróticos de um Bilac ao franco paroxismo de uma Gilka”.

passos largos, tornando-se cartão postal como metrópole nordestina, por seu perfil urbano alterado em todos os sentidos.

Em seu número inaugural, a revista fez longa digressão sobre o tema, em particular das reformas urbanas em curso no país, em artigo intitulado “A nossa Urbs e o modernismo”. Em tom de editorial, a reflexão apresenta uma série de argumentos para ponderar sobre os riscos da aceitação pura e simples do modernismo ou da modernidade:

Faz dez que anos se iniciou o movimento de transformação de nossa urbs, acentuado nesses últimos tempos, de modo notável. A cidade está mudando sensivelmente de aspecto. Perde a sua feição colonial para vestir a máscara uniforme da civilização. Há quem se rejubile com isso e deseje a mudança seja completa, radical. Não deve ficar pedra sobre pedra. Todos os prédios antigos devem ser demolidos, ou pelo menos transformados, vestidos á moderna, hediondez para a qual a esthetica já não em qualificativo. (ERA NOVA, 1921, p. 2)

O texto prenuncia certa tensão em torno do conceito de moderno ou modernidade, aspecto esse que vai permear e até mesmo balizar seu diálogo com a época ao longo da curta existência da revista. Paradoxalmente, a publicação oscilava, em suas páginas, entre a evocação do discurso modernista, ao lado de posturas filiadas ao arcaísmo cultural e político vigente e o desejo de modernidade da própria elite econômica que tinha, no projeto da revista, um dispositivo de legitimação social ao seu inteiro dispor. É a essa percepção que Lira (1997) avança em sua pesquisa de mestrado sobre a história da fotografia na Paraíba:

Esse canal de legitimação representado pela *Era Nova*, levou à elite paraibana a ceder as imagens de seus álbuns de família e coleções de fotografias para servirem de ilustração ao novo veículo. Não bastava mais ser apenas fotografado, se essas imagens não saíssem do círculo familiar para o espaço público. Se a fotografia pura e simples veio a ser “*um meio ideal para se immortalizar*” (Freund, 1989, p.42), a possibilidade de sua difusão aos milhares nas páginas de um veículo impresso concretizou a aspiração da elite local de afirmar seu status, de tornar visível para todos seu sucesso econômico e prestígio social – principalmente quando esse veículo é a vitrine da elite econômica, política e intelectual paraibana. (LIRA, 1997, p. 117)

Essa ambiguidade entre a tradição e o moderno vai também marcar o debate no vizinho estado de Pernambuco, com a diferença do nível de acirramento das ideias expostas através dos jornais. Joaquim Inojosa e Gilberto Freyre, em Recife,

são os interlocutores do debate entre *futuristas* e *passadistas*, expressões que caracterizariam os interlocutores respectivamente, e que ganhou novos contornos com o passar da década de 1920.

E assim a antiga “rivalidade” entre *passadistas* e *futuristas* foi se renovando e ganhando fôlego em ambos os lados, mas agora com novos termos mais apropriados a cada grupo, que ficaram conhecidos como modernistas e regionalistas. Os primeiros contavam com o apoio do *Jornal do Comércio* e os últimos tinham como trincheira de combate o *Diário de Pernambuco*. (ARRAES, 2010, p. 108)

Se na cidade do Recife o ritmo das transformações urbanas obedeceu a uma velocidade mais acelerada, devido inclusive à sua extensão territorial muitas vezes maior, estimulando e fertilizando o campo das discussões culturais, na Parahyba o debate se deu de forma mais pacata, sem rompantes e/ou grandes polêmicas envolvendo personalidades públicas conhecidas. De todo modo, a *Era Nova* manteve sintonia fina com a capital pernambucana, nesse particular, surpreendendo com uma carta enviada ao próprio Joaquim Inojosa, em 1924.

Os modernistas, por sua vez, ganhavam apoios nos Estados vizinhos. Da Paraíba, em julho de 1924, viria o convite da revista *Era Nova* para que Inojosa a representasse em Pernambuco. Em resposta, o pernambucano envia uma longa carta aceitando o chamado e acertando alguns ajustes a serem feitos na revista. No mesmo mês essa carta seria então publicada em forma de panfleto no *Jornal do Comércio* de Recife, adquirindo ares de manifesto. “A Arte Moderna”, como ficou conhecido o texto, teria grande repercussão e diversas reações. (ARRAES, 2010, p. 108)

Registre-se que, na leitura das edições de *Era Nova*, não localizamos destaques maiores ou sequer alusões à Semana de Arte Moderna de São Paulo (de 1922, portanto, em pleno ápice da publicação), o que causa espécie, em se tratando de um projeto jornalístico que reivindicava tal condição. Talvez esse dado revele muito das ambiguidades e limitações que permeavam seus editores-fundadores.

Ao considerar, por outro lado, que o aparecimento do rádio na Parahyba só ocorreria no início da década de 1930, com a fundação da Rádio Tabajara, os jornais e a revista *Era Nova*, de fato, constituíram-se como únicos canais de comunicação disponíveis. É possível, com isso, dimensionar o alcance de tais veículos e de seus conteúdos entre um público ávido por notícias e o

compartilhamento de interrogações em busca de possíveis novos olhares sobre um país e um estado que se redesenhavam a cada ano da década de 1920, fértil em movimentos e rupturas em todos os setores da sociedade brasileira.

Movimentos que seriam traduzidos também nas alterações no panorama urbano da Parahyba do Norte, de suas principais cidades do interior e o impacto das construções de estradas de ferro, uma sinalização de adesão à modernidade a partir de um discurso pautado por uma confusa ideia de *progresso social*.

As obras contra as secas e a ampla reforma urbana por que passou a capital do estado na década de 20, foram os fatores responsáveis por essas mudanças. As obras contra as secas, segundo Octávio (1994:159) “representaram fator de animação na Paraíba dos anos 20. [...] o dinheiro circulava e as realizações se sucediam. Uma febre de progresso perpassava o Estado. As cidades se urbanizavam e cresciam. (LIRA, 1997, p.113).

A própria substituição da luz a querosene pela luz elétrica – sintoma irrefutável de modernidade – só ocorre em 1912, período em que também são iniciadas as obras de reforma e urbanização da Capital. Em seu livro *Roteiro Sentimental de uma Cidade* (1962), Walfredo Rodriguez reconstitui o fato:

Afinal, com as mais justas alegrias da população, efetuou-se a inauguração da luz elétrica, em 14 de março de 1912. Às 7 horas da noite, na Usina do Tambiá, o Presidente Dr. João Machado e o secretário Dr. Pedro Pedrosa... diante do respectivo quadro distribuidor, aquele eminente homem de governo ligou a chave geral, correndo um frêmito de entusiasmo entre todos os presentes quando a sala e cidade se iluminaram. (RODRIGUEZ, 1962, p.104)

Entre a década de 1911 e 1926, a Parahyba passa por várias intervenções urbanas com objetivo de modernizar sua paisagem, com alargamento de ruas e avenidas (o que incluiu até a demolição de uma igreja), criação de parques, praças e a edificação de novas moradias descoladas do estilo arquitetônico colonial predominante até fins do século XIX.

É por volta de janeiro de 1929 que *A União* registra um fato que terá importância capital, décadas mais tarde, para a preservação da memória das culturas populares do país: a passagem pela Parahyba do escritor e pesquisador paulista Mário de Andrade, em sua *cruzada* pelo Norte e Nordeste brasileiros em

busca da cultura popular e de suas expressões mais genuínas (música, danças, folclore), ainda vivas no imaginário e como prática social.

A visita do modernista Mario de Andrade coincide com um momento em que praticamente haviam cessado as intervenções mais contundentes na estrutura urbana da capital paraibana. O que explica, talvez, a escassez de referências em suas notas às obras de modernização, tão intensas na primeira metade da década de 1920. De maneira semelhante a diversas cidades brasileiras a partir do final do século XIX, o processo de modernização na Parahyba agiu simultaneamente na transformação da estrutura urbana e no condicionamento de práticas sociais identificadas como remanescentes de sua condição colonial. (TRAJANO FILHO, 2008)

No campo literário a década de 1920 é pródiga em publicações importantes: encontramos o escritor e jornalista José Américo de Almeida que já escrevia regularmente para *A União* e que publica, em 1922, a novela *Reflexões de uma Cabra* nas páginas de *Era Nova* (em que faz análise psicológica do nordestino que foge de seu habitat, em narrativa satírica). Ele foi colaborador de *Era Nova* desde a fundação no ano anterior.

O ensaio *A Paraíba e seus problemas* (publicado em 1923) teve impacto profundo no meio acadêmico, cultural e da administração pública, ao mesclar geografia, economia e sociologia, para tentar compreender a Parahyba do Norte que, até então, tinha 52.500 habitantes, muitas perguntas e poucas respostas satisfatórias. Esse quadro vai estimular novas e mais avançadas pesquisas e estudos na primeira metade do século XX, com intervenções também no campo das manifestações artísticas, via sétima arte, para se dá conta da complexidade estrutural, política e cultural do estado.

Em 1928, José Américo, que se tornaria governador do estado na década de 1950, lança seu mais importante romance (*A Bagaceira*), e se projeta nacionalmente em corrente literária que se tornaria conhecida como *regionalista*, ao lado de José Lins do Rego, também paraibano (que lançaria, em 1932, *Menino de engenho*), e o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, já aclamado em verso e prosa no Nordeste e no país, desde a década de vinte.

No terreno da fotografia, invenção moderna que na Parahyba aportou no final da segunda metade do século XIX, vários expoentes terão intensa atuação nesta década, entre estes, Walfredo Rodriguez (pelas mãos de seu avô, fotógrafo e imigrante espanhol radicado na Parahyba). Walfredo Rodriguez integra a equipe da

revista *Era Nova* desde sua fundação, conforme atesta Lira (1996) em sua pesquisa de mestrado:

Fotógrafo de prestígio e clichérista da *Era Nova*, Walfredo Rodriguez assinou algumas de suas fotografias para a revista, que uma vez ou outra escrevia notas elogiosas ao seu trabalho, como já mencionado. As atividades de clichérista de Walfredo Rodríguez não eram até então mencionadas pelos autores contemporâneos. Já se sabia que muitas fotos atribuídas ao fotógrafo, cineasta e historiador não eram de sua autoria porque, antes de tudo, Walfredo Rodriguez era um colecionador preocupado com a preservação da memória da sua terra. (LIRA, 1997, p. 27)

Na pesquisa empreendida, constatou-se a ausência de crédito aos registros fotográficos publicados em *Era Nova*, uma prática comum da época que se repetia nos jornais impressos. Walfredo Rodriguez não chega a ser citado nem no corpo editorial da revista, publicado em longo espaço destinado ao expediente. Somente na edição comemorativa do Centenário da Independência é que fotos suas ganham identificação de autoria por meio da abreviatura WR.

Pouco depois, uma foto sua será estampada em uma das edições da *Era Nova*, prestando-se como documento incontestado de sua participação no projeto editorial da revista paraibana (ver foto à página seguinte). O registro ratifica também outra importante informação na reconstituição histórica da trajetória do *primeiro cineasta*: a informação de que desde a década anterior (1910), ele já era proprietário do *Electro-Photo*, já atuando, portanto, profissionalmente no ramo da fotografia, com reconhecimento público pelos serviços prestados e espaço privilegiado na publicação que se esmerava em esbanjar ares de modernidade em suas páginas de papel couchê e cores que chamavam a atenção do público leitor.

Com destaque na seção *Arte Paraibana*, a foto de Walfredo Rodriguez, em *Era Nova* (Imagem 23), legitima sua atuação no mercado pessoense e o projeta como personagem integrado à paisagem artística e à dinâmica cultural local, da qual esteve vinculado desde 1915, ao participar na condição de idealizador do *1º Salão do Grotesco*, que contou com sua capacidade de articulação do evento, espécie de sopro deflagrador do movimento das artes plásticas na Paraíba, que vivia sério descompasso em relação a Pernambuco.

Imagem 23 – Walfredo Rodriguez destacado como clichérista em Nova Era

Fonte: Nova Era, 1921.

Na política, a Parahyba vai experimentar temperaturas, estilos e modelos díspares de administração pública estadual, mas convergentes quanto aos desfechos das vidas de seus principais agentes públicos, que foram os presidentes João Suassuna (pai de Ariano Suassuna, que viria a ser morto, já fora do governo, por emboscada no Rio de Janeiro) e João Pessoa, cujo ápice de sua gestão vai culminar com seu próprio assassinio, em tragédia com implicações políticas e sociais. Com o sangue derramado, cujo luto ainda segue presente na bandeira da Paraíba (cores vermelha e preta), uma onda de violências e retaliações atingiu o estado, repercutindo até hoje rugas entre partidários de João Pessoa e seus opositores.

No quadro enunciado até aqui, portanto, estão postos alguns dos sintomas de uma pulsão de modernidade em meio aos entraves de uma sociedade envolta em conservadorismos e contradições sociais muito arraigadas. Os fatos, intercalados entre si, são resultantes de múltiplos fatores a condicioná-los historicamente,

configurando ambiência muito específica em que Walfredo Rodriguez se insere e intervém enquanto artista (fotógrafo-cineasta), na década de 1920.

Assim é que a singularidade das práticas audiovisuais que o primeiro *cineasta* vai protagonizar, no contexto do cinema silencioso brasileiro e nordestino, constitui um caso típico de originalidade estilística, sendo este o recorte a ser aprofundado no próximo tópico.

3.1 SINGULARIDADES E MATRIZES CULTURAIS DAS PRÁTICAS AUDIOVISUAIS PARAIBANAS NO CONTEXTO DOS CICLOS REGIONAIS DA DÉCADA DE 20 NO BRASIL

O cinema chega ao Brasil em 1896 com as primeiras exhibições na tradicional rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. Era o Omniograpfo, que cedeu lugar nos anos seguintes para os Animatograpfo, Cineograpfo, Vidamotograpfo, Vitascopio ou simplesmente Cinematograpfo. (GOMES, 1996). As primeiras imagens produzidas no Brasil estão simbolizadas nas *vistas*, feitas por Afonso Segreto, da Baía da Guanabara, a bordo do paquete francês Brésil. Ele retornava de Paris onde adquiriu o equipamento com que teria inaugurado as primeiras imagens em movimento no país. A historiografia registra não ter sido muito animadora essa primeira fase.

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. (GOMES, 1996, p. 86).

Entre a proliferação de salas e de filmes *naturais* e *posados*²⁶ (interrompidos por crises e recomeços sucessivos), é fato que a densidade e volume dos eventos

²⁶ Ambas as expressões surgem no bojo da efervescência das produções cinematográficas da década de 1910, e a definição de *naturais* recai sobre películas como cinejornais de curta duração (e filmes curtos), ou ainda longas-metragens sobre regiões do país, paisagens, personagens históricos etc. que ainda não atendiam pela nomenclatura documentário, que só viria a ser usada a partir da década de 1930; o filme *posado*, como o título sugere, indicava películas (16mm e 35mm) com roteiro ficcional, uso da representação, de atores, cenários etc.

culturais e artísticos da década de 1920 tornam o decênio rico o suficiente em ingredientes sócio-culturais, para ser pensado como o mais promissor dos primeiros cinquenta anos do século da modernidade industrial e tecnológica no Brasil.

Embalada pela efervescência que se disseminou por todas as áreas e campos, as práticas cinematográficas foram positivamente *contaminadas* pelos ventos de renovação do país que ainda se debatia, no período, com modelo arcaico e conservador de poder político remanescente da Velha República, uma infraestrutura pré-moderna do país que travava o desenvolvimento, e cujo desaguadouro seria a chamada *Revolução de 30*.

A intensa produção no eixo Rio-São Paulo, concentrando um volume superior em relação ao resto do país, com cinejornais, documentários ou filmes *naturais* como eram reconhecidos para se diferenciar da fita *posada* (de ficção), é citada por Jean-Claude Bernardet, com muita propriedade, referenciando neste caso a experiência paulistana:

Um levantamento da exibição cinematográfica em São Paulo até 1935 indica que nada menos de 51 jornais cinematográficos apareceram nas telas paulistas nesse período. A maioria tem vida curta, outros não, como o Rossi Atualidades que vai quase sem interrupção de 1921 a 1931. (BERNARDET, 2007, p. 38).

Em relação aos primórdios da experiência cinematográfica paraibana, o entorno da ambiência cultural do estado é visto como um dos fatores preponderantes na formatação de sua dimensão de singularidade: seja em estética, seja na abordagem temática. Esta última vai estar colada com o compromisso da documentação da realidade, desde os primeiros metros de película rodados na Capital.

Essa constatação implica em afirmar terem sido, dos próprios paraibanos e de seu cotidiano mais imediato, as primeiras imagens em movimento produzidas, durante todo o período do *cinema silencioso*, isto é, da década de vinte. O apelo aos roteiros ficcionais, tão em voga a partir da década de 1910, no Brasil, não vai seduzir suficientemente o *primeiro cineasta*, salvo uma única produção (não finalizada) dirigida por ele em 1922.

Embora se disponha de nomes do *elenco* e de um registro fotográfico das filmagens (ver Imagem 24, onde Walfredo Rodriguez é o que aparece empunhando

a câmera), são escassas as referências a essa única produção *posada* do paraibano, intitulada *Amor e Perdição*.

Imagem 24- Filmagens de *Amor e Perdição*, filme inacabado

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodríguez.

Exceto pela informação inscrita na própria fotografia no sentido de que se constituiria o projeto de *8 arrebatadoras partes* (chavão usado na divulgação dos filmes, em geral, na época), não se obteve êxito na pesquisa quanto a localização do roteiro (ou argumento), nem tampouco dados como duração, locações ou quaisquer resquícios outros dessa produção inacabada.

Contudo, antes de dar conta da essência dessa singularidade da cinematografia paraibana, cabe um parêntese acerca de uma noção imprecisa, difundida de forma recorrente ao longo das últimas cinco décadas. A imprecisão está em associar o filme *Aruanda* como advento do cinema na Paraíba (e não o ciclo silencioso dos anos 1920). O curta-metragem de Linduarte Noronha representaria, assim, o momento inaugural das práticas cinematográficas.

É fato, e não se questiona: *Aruanda* tem densa simbologia histórica para o cinema brasileiro (leia-se *cinema novo*), e, fundamentalmente, para o intenso e produtivo fluxo cinematográfico desencadeado internamente na Paraíba, que se comprovaria nos títulos do ciclo documentarista da década de 1960, fazendo história no panorama do gênero no país.

Sua fotografia crua, eliminando o uso de luz artificial e rebatedores, inspira jovens cineastas e se revela como espécie de *combustível* que faltava à eclosão do *cinema novo*. O curta-metragem de 22 minutos, de Linduarte Noronha, vai contribuir para a construção de um conceito que Glauber Rocha viria a nomear de *moderno documentário brasileiro*.

Filmes, como *Romeiros da Guia* (1962), de Vladimir Carvalho e Ramiro Mello, *Cajueiro Nordestino* (1962), de Linduarte Noronha, e *Homens do Caranguejo* (1968), de Ipojuca Pontes, são apenas três expressões do legado de *Aruanda*, cujos diretores iriam surpreender em novas produções documentaristas nas décadas seguintes, a exemplo de Vladimir Carvalho *O país de São Saruê* (1971); *A pedra da riqueza* (1975); *O Homem de Areia* (1981), entre curtas e longas, ainda hoje filiado ao gênero e com seu lugar assegurado na história do cinema de não-ficção no país.

Limitar-se, porém, a esse momento e/ou à evolução do *surto documentarista* (expressão também utilizada pela historiografia brasileira nos anos sessenta), induz a uma compreensão de certo modo estanque, pois costurada por fragmentos que não levam em conta os primórdios da atividade cinematográfica na região e sua opção pelo viés documental, desde o primeiro instante, no limiar do século XX.

A incorporação dessa noção favorece o risco ao reducionismo histórico, afastando a possibilidade de um conhecimento mais amplo, melhor alicerçado. Logo, com este pressuposto, adotou-se a percepção de que a singularidade em questão, aqui sublinhada como elemento central e constituinte deste estudo, estaria localizada no que ainda não havia sido conferido nas pesquisas acadêmicas com a devida e rigorosa apreciação. A necessidade, pois, de identificá-la envolvia algumas variáveis:

- a) levar em conta e deslindar a topografia do ciclo sessentista seria apenas o chamariz para adentrar aos fatores históricos que determinaram sua eclosão?

- b) adotando-se essa linha de especulação poder-se-ia inferir que *Aruanda*, na verdade, tem origens mais remotas? Para sermos rigorosos com a cronologia histórica, no ano de 1923, com o lançamento do primeiro documentário em longa-metragem paraibano (*Carnaval Paraibano e Pernambucano*)? E aqui, entra outra informação errônea (repetida há décadas), que iremos demonstrar com mais elementos no capítulo seguinte, qual seja, atribuir ao filme *Sob o Céu Nordestino* a condição de *primeiro documentário em longa-metragem* produzido na Paraíba;
- c) na estética e na dotação de sentido dos filmes documentários produzidos no século passado (na Paraíba), estaria a singularidade desse processo na opção pelo gênero documental, que nos diferenciava em relação a Pernambuco e outros importantes ciclos ocorridos pelo país que fizeram história no campo do *filme posado*?
- d) ou ainda: reconhecendo que o campo da dimensão regional é onde se concentram as matrizes culturais e os extratos de memória coletiva, seria essa instância determinante das práticas audiovisuais focadas na busca do real e que perpassaram o século XX, revelando-se ainda fortalecidas e legitimadas nas duas primeiras décadas deste?

As questões suscitam e condicionam o mergulho na história, guardiã dos fatos e interpretações, sujeita a novas investigações, capazes de revelar nuances que se distanciam ao já conhecido ou estudado. A pesquisa verificou e reuniu elementos para demonstrar a experimentação de um diferencial, sim, na Paraíba, em relação aos demais ciclos cinematográficos do país, e, em especial, ao estado circunvizinho. Pernambuco se tornaria emblemático nessa seara, conforme atestam historiadores e pesquisadores²⁷.

²⁷ Desde Lucilla Ribeiro Bernardet (*O cinema pernambucano de 1922 a 1931: primeira abordagem*), são inúmeros os pesquisadores que assinaram artigos, dissertações e teses sobre o ciclo pernambucano, mas não há qualquer referência ao ciclo paraibano dos anos vinte ou à pessoa de Walfredo Rodriguez nos escritos de Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes ou mesmo de Jean-Claude Bernardet. No célebre artigo para o *Jornal do Brasil*, o próprio Glauber Rocha (1960) assinala que: “Na Paraíba, ao que sabemos, nunca houve cinema. Mas há cineclubes, críticos e círculos de estudos cinematográficos. A Paraíba vive culturalmente ligada a Pernambuco, onde existem muitos poetas, um teatrólogo respeitável (Ariano Suassuna) e muitos estudiosos em Ciências Sociais. Em Pernambuco já houve cinema no passado”. Ele reitera Pernambuco, mas desconhece a Paraíba, arriscando-se a falar da inexistência de práticas cinematográficas anteriores à *Aruanda*, no estado, além de

Deste modo, e retomando o fio da meada, é que a década de 1920 é o espaço de uma ambiência caracterizada por ações de ruptura em um Brasil que *acordava* para revoltas populares, levantes militares, surgimento do Rádio, do Partido Comunista Brasileiro e da Semana de Arte Moderna, de 1922, sendo este último evento-símbolo responsável por antecipar e galvanizar ideias modernistas num país ainda imerso em um oceano de pré-modernidades e arcaísmos de todos os matizes, como sublinha Renato Ortiz:

Nesse sentido eu diria que a noção de modernidade está “fora do lugar” na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização. Não é por acaso que os críticos literários têm afirmado que o Modernismo da década de 20 “antecipa” mudanças que irão se concretizar somente nos anos posteriores. (ORTIZ, 1994, p. 32).

Ora, se o relógio das mudanças no plano das ideias, da cultura e da política não obedecia cronologicamente ao estágio real do (lento) desenvolvimento das forças produtivas no país do início do século, no campo da produção cinematográfica – arte universal, por excelência, já instituída como tal na época – não seria muito diferente.

Se a ebulição era a tônica acentuada em todos os setores do Centro-Sul, ecos de tais ações nas remotas regiões do país – caso do Nordeste, dada à falta de infraestrutura em estradas, comunicações etc – teriam discretas ressonâncias, cada região respondendo à sua maneira. Na então Parahyba do Norte, hoje João Pessoa²⁸, vários serão os movimentos e vetores que irão se articular em todos os campos, do político ao cultural-artístico, para acompanhar a atmosfera de *modernidade* dos grandes centros.

Sintoma desse sentimento e reflexo precoce do fenômeno sócio-cultural que estava por se configurar – mobilizador por excelência de setores das classes média e burguesa –, é que a primeira exibição cinematográfica a se realizar na Parahyba ocorre dois anos após a histórica exibição dos irmãos Lumière, no Salon Indien do

insinuar uma relação de dependência cultural, à época, ao estado circunvizinho que igualmente se desconhece.

²⁸ A mudança do nome da capital de Parahyba do Norte para João Pessoa ocorreu em meio à comoção social e política em que o Estado mergulhou após o assassinato de seu presidente, João Pessoa. A Assembléia Legislativa Estadual aprovou a mudança no mesmo ano do trágico acontecimento, em 4 de setembro de 1930.

Grand-Café de Paris, e apenas um ano depois da primeira sessão no Brasil, realizada no Rio de Janeiro.

É o historiador Wills Leal quem relata, com riqueza de detalhes, o acontecimento que vai alterar o cotidiano da capital do estado em 1897.

A festa das Neves de 1897, então o maior acontecimento religioso, social, político e cultural do Estado contou com um evento fora do comum: numa de suas casas, já quase na esquina com a Peregrino de Carvalho, um dentista italiano, Nicola Maria Parente, fez, pela primeira vez na Paraíba, exibições cinematográficas. Foi um assombro, algo muito mais revolucionário do que as sessões de Lanterna Mágica, ou Cosmorana, que já eram coisas comuns nas calçadas da secular festa. (LEAL, 2007, p. 28).

Compreensível que, como ato inaugural e em condições artesanais (embora o aparelho de projeção do referido *dentista italiano* tenha sido adquirido, acompanhado de filmes, direto da fonte, ou seja, da empresa dos irmãos Lumière na França), as sessões eram esporádicas. Somente na primeira década do século XX é que novas salas serão abertas com caráter comercial, impulsionadas pelo crescimento das atividades cinematográficas na Europa e EUA, com ressonâncias sobre as primeiras experiências realizadas no Brasil.

Importa, aqui, perceber a rapidez com que as imagens em movimento passam a fazer parte do imaginário e do *cotidiano* do paraibano residente na capital (atente-se para o registro de que a experiência da *Lanterna Mágica* já integrava a paisagem da festa das neves, segundo Wills Leal), o que chamou a atenção de Walfredo Rodriguez que presenciou a virada do século ainda com olhos de criança. Sobre essa passagem, contou Walfredo Rodriguez: “Lembro-me que o primeiro cinema a que fui estava no braço de meu pai. Eu tinha cinco anos... O filme era *A Chegada do Trem na Gare de Lyon*, hoje um clássico do cinema”²⁹.

O testemunho indica que a sessão a que se refere ocorreu em 1898, uma vez que ele nasceu em 1893, e quando da ida ao cinema, tinha cinco anos. Dono de uma memória privilegiada, o episódio certamente que o marcou, influenciando sua inclinação à fotografia (ascendência do avô por parte de pai, notório fotógrafo desde o século XIX) e ao cinema quase que simultaneamente. Essa postura se revelará

²⁹Depoimento de Walfredo Rodriguez (entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som/UFPB) transcrita pelo pesquisador José Marinho no livro: MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói: EdUFF, 1998.

decisiva para a intensa e valiosa contribuição que viria a oferecer nos dois campos, cuja linha tênue entre documento e arte irá se confundir em vários momentos, gerando uma demanda por sua compreensão que também pautou esta investigação.

Isso posto, o esforço arqueológico em mapear uma cultura audiovisual em formação implicou em garimpar suas práticas, procedimentos de abordagem, condições de produção e, sobretudo, os resultados em forma de *metros de película* exibidos em Capitais e cidades interioranas, através de atividades itinerantes, típicas do período. O movimento é sintomático dos reflexos de uma estratégia geopolítica industrial. “Concomitantemente, os europeus e norte-americanos enchiam o Brasil de filmes de ficção, pois a indústria vinha se desenvolvendo exclusivamente em função do filme de enredo”. (BERNARDET, 2007, p. 37).

Em decorrência dessa política que irá ganhar força máxima após a Primeira Guerra Mundial, com a deflagração do processo de hegemonia do modelo cinematográfico norte-americano em escala internacional³⁰, são essas *fitas* e de outros polos do próprio país que vão seduzir o público paraibano.

A partir de 1919, entretanto, o paraibano vai se envolver com algo ainda sem precedente: ir ao cinema e deparar-se com seu próprio rosto, com fisionomias e ambientes físicos conhecidos na tela grande das salas locais, em produções rodadas no meio social que habitavam. Estabelece-se outro tipo de recepção em termos de reconhecimento e legitimidade das imagens exibidas. São os primeiros filmes *naturais* dirigidos por Walfredo Rodriguez em forma de cinejornais.

Revisitar a história nesse sentido vai muito além de reverenciá-la como mero exercício descritivo, de sua ordem cronológica. A referida produção cinematográfica de Walfredo Rodriguez vai *carimbar* traços estilísticos singulares, fazendo-se necessário especificar acerca do que, efetivamente, se trata e como isso se processou nas práticas audiovisuais produzidas/empreendidas na Paraíba no início do século XX.

Para tanto, há que considerar um dado que aprofunda e ratifica a questão da singularidade reiterada acerca do processo paraibano. Do conjunto dos ciclos cinematográficos brasileiros – entre o que se produziu no eixo Rio-São Paulo, expandindo-se por Cataguazes-MG, Recife-PE, Manaus-AM, Campinas-SP,

³⁰ Alinha-se, aqui, à compreensão de que, enquanto a *sétima arte* adquire *status* de obra de arte nos anos 1920, é justamente neste decênio em que se dá a ocupação do controle latino-americano pelos EUA que passam a impor uma distribuição em massa de seus filmes, com impactos diretos sobre a ainda incipiente produção brasileira.

Salvador-BA, Pelotas e Porto Alegre-RS, todos de relevância histórica atestada em artigos, dissertações e teses, predominou a vertente do filme *posado*.

Antes de fazer o paralelo com o vizinho estado de Pernambuco, cujas influências seriam *naturais* dada a proximidade geográfica entre as duas capitais, numa breve panorâmica a partir do minucioso mapeamento do *Dicionário de Cinema Brasileiro* (NORONHA, 2008), se confirma a tendência anteriormente sublinhada, da preferência generalizada pelo filme *posado* nas diversas regiões do país.

Em Campinas-SP o ciclo se inicia em 1924, com *Alma Gentil*, de Antonio Dardes Netto, seguido de *Boca Torta*; *A Carne* (2ª versão); *Escravidão*; *João da Matta*; *Lágrimas que Triunfam*; *Mocidade Louca*; *Soffrer para Gozar*, todos produzidos no terreno da ficção (*posado*).

O ciclo de Pelotas é reconhecido pela sua capacidade de produção em curta, média e longas-metragens, mas, sobretudo por ter sido a cidade que construiu o primeiro estúdio para produção de filmes no Brasil, “com paredes de vidro e assim também inteiramente recoberto, exatamente como havia em alguns dos mais importantes estúdios europeus antes da Primeira Grande Guerra, com as medidas de 20x30m” (NORONHA, 2008, p. 45).

Entre as películas que passariam a figurar na história deste ciclo, estão reunidos os seguintes títulos (todos *posados*): *Album Maldicto*; *Amor de Perdição* (1ª versão); *O beijo*; *Crime dos Bandidos*; *O Guarany* (4ª versão); *Homens do Sul*; *Maldito Algoz*; *Marido Fera*; *Mulher do Chiqueiro e Óculos do Vovô*.

Um dos mais produtivos do centro-sul, o ciclo de Cataguazes-MG, que teve na figura de Humberto Mauro seu nome de maior visibilidade no país, vai produzir obras alternadas entre o documentário e a ficção, como *Braza Dormida*; *Cinquenta Anos da Cidade de Cataguazes*; *Mysterios de São Matheus*; *Na Primavera da Vida*; *Sangue Mineiro*; *Sangue Novo*; *Senhorita Agora Mesmo*; *Thesouro Perdido*; *Os Três Irmãos* e *O Cratera Valadião*.

Visita do Presidente Antonio Carlos a Cataguazes e à Phebo Brasil Film é o único documentário citado. Além disso, o município vai contar com duas empresas cinematográficas, a Phebo e a Atlas Film.

Salvador entra no circuito da produção silenciosa dos anos vinte com apenas um filme *posado*. É o longa-metragem *Lampeão, a Fera do Nordeste*, no ápice das andanças do lendário *rei do cangaço*, que dominou o noticiário e o imaginário social nordestino nos anos 30. O filme, porém, naufragou em meio a críticas tão ferozes

quanto à suposta fúria de seu personagem, ainda vivo na época, diga-se. Um único documentário encontra-se registrado (*Segunda Feira do Bonfim*), e a informação de que cerca de 5 cinejornais chegaram a ser produzidos.

O Ceará teve seu ciclo marcado pela presença de produtores e cinegrafistas da ABA FILM, sob o comando de Adhemard Bezerra de Albuquerque. *Aspectos do Ceará* (1925) é um dos documentários de maior impacto, com imagens do Juazeiro do Norte, do Padre Cícero, do coronel Floro Bartolomeu, açudes, panorama de Fortaleza, flagrantes de cidades como Crato, Barbalha e Quixadá. Outros títulos, como *Indústria do Sal no Ceará*, *O Juazeiro do Padre Cícero* e *Lampião, o Rei do Cangaço* completam a lista que é modesta, porém, densa e representativa da época.

O ciclo de Fortaleza, nesse âmbito, é o único que mantém alguma equivalência com a Parahyba, ao trabalhar com o código narrativo documental, ainda assim com um número de filmes bem modesto em relação à produção da *Nordeste Film* em sua vocação para documentar a realidade.

A particularidade em questão - a opção pelo cinema documental - se reveste de viés ontológico³¹, no início do século XX, e alcança maior visibilidade e notoriedade em 1960, com o lançamento de *Aruanda* e suas já conhecidas repercussões no meio cinematográfico nacional.

Coerente com a perspectiva apontada anteriormente, o foco da pesquisa se direcionou para a fase do *cinema silencioso* – período que, segundo Paulo Emílio Salles Gomes, vai de 1898, com as primeiras imagens documentais da Guanabara, até 1933. Até 1907, predominava o registro documental com a abordagem dos *assuntos naturais*, segundo o mesmo ensaísta que vai apontar o ano seguinte (1908) como demarcador dos primórdios do *filme posado* ou da *fita de enredo* (GOMES, 1996, p. 24), ocupando a partir daí espaço e posição no nascente mercado de salas de exibição do país.

3.2 PARAHYBA & PERNAMBUCO, ENTRE FILMES POSADOS E NATURAIS

Com episódios ou ciclos de produções cinematográficas registradas fora dos centros mais desenvolvidos à época, a noção de singularidade se amplia e se

³¹ Conceito citado a partir do uso feito pelo teórico André Bazin para a palavra de origem na filosofia, no ele que redefiniu como “ontologia da imagem fotográfica” ou ainda como essência de seu poder de “revelação do real”.

explicita, ao traçar um paralelo entre a experiência paraibana e o *ciclo do Recife* (1925-1931), voltado que esteve este último à produção de roteiros e filmes ficcionais que fizeram história e foram amplamente estudados em dissertações e teses de doutoramento com as quais dialogamos no curso da pesquisa.

A experiência pernambucana foi uma das mais produtivas dos ciclos regionais do início do século XX no Brasil, resultando em 13 filmes (ficção), entre 1925-1931.

O caso do Ciclo do Recife é bastante instigante porque o episódio, ocorrido na década de 20, integrava a emergência da modernidade. Nesse sentido, ele representava o novo, em seus embates com a tradição. Posteriormente, tornou-se um tema integrado à tradição cultural, uma vez reconhecida sua importância histórica. (BEHAR, 2002, p. 265-266).

Há ainda de se contabilizar que, no bojo desse embrionário processo de afirmação comercial do cinema em sua *primeira idade*, no Brasil, verifica-se uma tendência em se promover produções baseadas em roteiros ficcionais oriundos na crônica policial e nela inspirados (*O Crime da Mala* /1912; *O Crime de Paula Mattos*/*O Crime dos Banhados*/1913), que já exercia forte impacto sobre o público, e a incursão por adaptações literárias.

Esse dado, em nível nacional, e, particularmente, na experiência pernambucana, vai exercer forte influência em oposição às práticas cinematográficas paraibanas do mesmo período, enviesadas que foram desde o princípio pelo recorte da realidade em cinejornais e *filmes naturais* (documentários).

Numa síntese preliminar, significa dizer que enquanto o ciclo do Recife conquista audiência massiva em atividades itinerantes no Nordeste e desperta a atenção do Sudeste (chegando Recife a ser chamada de *Hollywood brasileira*, com seus filmes *posados*), a Paraíba vai produzir películas preñhes de realidade pelas mãos de Walfredo Rodriguez.

Para uma ideia mais aproximada desta singularidade histórica, vamos passar em revista os filmes *posados* do ciclo pernambucano, produzidos nas décadas de 1920/30 (e que se tornaram referenciais do período),³² em contraposição ao ciclo paraibano, marcadamente diferenciado em forma e conteúdo.

³² Quadro demonstrativo montado a partir de levantamento feito nos jornais de época pela pesquisadora Regina Behar (2002), em sua tese de doutoramento. Já as fichas técnicas, incluindo sinopses dos filmes do ciclo do Recife, foram coligidas de NORONHA, Jurandir.

Quadro 03 – Filmes *posados* do ciclo pernambucano produzidos na década de 1920

FILMES <i>POSADOS</i> DO CICLO PERNAMBUCANO PRODUZIDOS NA DÉCADA DE 1920
CICLO DO RECIFE (1925-1931)
<p><i>Retribuição</i> – (Ficção/1925) Lançado ao público em 16 de março.</p> <p>Gênero: Drama</p> <p>Produção: Aurora Film</p> <p>Direção, argumento e roteiro: Gentil Roiz</p> <p>Operador de Câmara: Edson Chagas</p> <p>Assistente de Câmera: Jota Soares</p> <p>Diretor de Produção: Gentil Roiz</p> <p>Cinco Partes</p> <p>Sinopse: Uma linda jovem recebe do pai agonizante o mapa de um tesouro enterrado; ao irmão (ausente da cidade) o pai deixara terras. Morto o pai, estava ela em casa muito triste, quando lhe aparece um belo rapaz, ferido e roubado e lhe dá abrigo; Curisco, temível bandido arma um plano para roubar o mapa enquanto os dois jovens seguem de automóvel para o referido local onde está escondido o tesouro, travando-se luta e captura de ambos que ao final serão socorridos pelo irmão que chega de viagem e aciona a polícia. Com final feliz, os jovens ficam noivos e o irmão segue para suas terras.</p>
<p><i>Jurando vingar</i> – (Ficção/1925) Sessão para imprensa e convidados em 14 de julho e lançamento ao público a 27 de julho.</p> <p>Gênero: Drama</p> <p>Produção: Aurora Filme</p> <p>Direção: Ary Severo (Luiz da Rosa Torreão)</p> <p>Argumentista: Gentil Roiz</p>

Operador de Câmara: Edson Chagas

Diretor de Produção: Gentil Roiz

Cinco Partes

Sinopse: Julio Serra (Gentil Roiz) é um plantador de cana que vive com a mãe (Valderez de Sousa) e a irmã (Yara de Alencar), e namora Berta (Rilda Fernandes), que trabalha num bar. Zé Moraes (José Lyra) é o vilão que cobiça a heroína, o que resulta em briga com Júlio. Vingando-se, numa ausência de Júlio, ele mata a punhaladas sua irmã e rapta Berta, escondendo-a numa cabana. Acontece que um menino testemunha tudo e conta para Júlio que então jura vingança. Mata o vilão e casa-se com Berta. Durante festa de casamento, um amigo do vilão tenta envenená-lo mas, depois de alguns tiros e uma perseguição, é morto, e a festa termina bem.

Filho sem mãe – (Ficção/1925) Sessão para a imprensa em 30 de agosto; sessão aberta ao público no Teatro do Parque em 20 de setembro.

Gênero: Drama

Produção: Planeta Film

Direção: Tancredo Seabra

Argumentista: Tancredo Seabra

Operador de Câmara: Alcebiades Araújo

Cinco Partes

Sinopse: Rapaz (Tancredo Seabra) salva uma moça (Creuza das Neves) prestes a afogar-se. Tudo acontece em uma praia frequentada pelas mais elegantes e bonitas moças da cidade. Apesar de tudo, distante poucos quilômetros, há cangaceiros em luta com a Polícia Militar. Ficaram poucas informações quanto ao enredo, mas sabe-se que houve o emprego de vários “flash-backs”, interpretando as lembranças de diferentes personagens, inclusive a justificativa do título. Há, no final, o casamento do par romântico da história.

Aitaré da praia– (Ficção/1925) Sessão para a imprensa em 19 de dezembro; lançamento para o público em 21 de dezembro.

Gênero: Drama

Produção: Aurora Film

Direção: Gentil Roiz

Argumentista: Ary Severo

Operador de Câmara: Edson Chagas

Oito Partes

Sinopse: Argumento desenrolado nas praias do Nordeste, mostrando o trabalho e os dramas particulares dos pescadores. Entre eles, Aitaré (Ary Severo) que tudo faz para a conquista da mais bela jovem da colônia de pesca, Cora (Almery Steves); após situações de perigo, por fim ele consegue realizar os seus sonhos.

Em cidades do Estado do Rio de Janeiro, uma cópia pirata foi exibida com o nome de **A Jangada da Morte**. O filme, em oito partes, foi parcialmente refeito em 1927, devido ao desaparecimento de alguns trechos. Esse trabalho deveu-se à Liberdade Film, que passou a apresentá-lo. A direção nessa segunda fase foi de Ary Severo, Jota Soares e Luiz Maranhão.

História de uma alma ou vida e milagres de Santa Thereza de Lisieux do Menino Jesus – (Ficção/1926) Sessão para a imprensa em 19 de setembro; sessão de estreia ao público em 20 de setembro.

Gênero: Drama

Produção: Vera Cruz Film

Direção: Eustorgio Wanderley

Assistente de Direção: Ramon Azevedo

Argumentista e Roteiro: Eustorgio Wanderley

Operador de Câmara: Alcebiades Araujo

Sinopse: Produção da Vera Cruz Film baseada em manuscrito autobiográfico de Santa Thereza de Lisieux. O pai, Luiz Martin (Rubens Wanderley), nobre francês, assim como sua mãe, Zília Gueira, tentaram ingressar em conventos. Mas ele, porque não sabia suficientemente latim, ea futura esposa, porque Deus assim não achava conveniente, acabaram por se encontrar numa igreja, e nela casaram-se poucos meses depois. Dedicaram-se a ajudar os pobres e a todos socorriam com vontade. Fato misterioso envolve o nascimento de uma das suas filhas, à qual dão o nome de Thereza. Esta adoece, e o médico aconselha-os a mudar-se para o campo. A menina, ao fim de quatro anos, é forte e saudável e também se dedica a ajudar os pobres. Aos oito anos, é internada pelos pais na Abadia dos Beneditinos. Um dia, a irmã Paulina adoece, MS é milagrosamente salva pela Virgem que lhe aparecera em

sonho. Estranhamente o claustro do convento enchera-se de neve apesar do tempo quente e seco. Antes de confessar-se, Thereza é tentada pelo demônio que lhe aparece em sonhos colocando-a diante de sérios embaraços. Consegue, no entanto, a tudo vencer. Logo alastra uma epidemia no convento, tornando-se ela dedicada enfermeira. Depois, consagrou-se à salvação de um jovem sacerdote. Doente, não deixou de participar dos exercícios sagrados. Mas, já sem poder sair do leito, sonhou que a Madre Ana de Jesus, que morrera três séculos atrás, lhe confirmava o lugar ao lado do Senhor, morrendo então poucos dias depois. Centenas de milagres aconteceram: por toda a cela se espalhou um perfume de violeta; a irmã que lhe beijou a túnica curou-se de suas dores de cabeça...

Sangue de irmão – (Ficção/1926) Em 12 de novembro o Jornal do Recife anuncia seu lançamento (15 de novembro) em Goiana-PE.

Gênero: Drama

Produção: Goiana Film (Ciclo de Goiana)

Diretor de Produção: Leonel Correia Filho

Argumentista: Jota Soares

Diretor de Fotografia: Jota Soares

Operador de Câmara: Edgar Jenir

Sinopse: O fazendeiro Bento Balão (Amaro Machado), péssimo caráter, espanca um velho roceiro paralítico (Figueira da Silva) que vivia em suas terras e não pagava dívida que contraíra. Como se não bastasse, rapta-lhe a filha (Cremilda Borba), uma menina de oito anos. Fartos das crueldades do fazendeiro, vários roceiros se juntam e o perseguem. Aprisionado, Bento é amarrado e linchado até a morte. Anunciado como tendo 2 ou 3 partes (bobinas).

A filha do advogado – (Ficção/1926) Sessão para a imprensa em 09 de outubro; lançamento ao público em 11 de outubro.

Produção: Aurora Film

Direção: Jota Soares (José da Silva)

Argumentista: Ary Severo e Jota Soares

Operador de Câmara: Edson Chagas

Dez Partes

Sinopse: O Dr. Paulo Aragão (Noberto Teixeira), advogado notável, decide viajar para a Europa. Possui, no entanto, um segredo que pretende compartilhar com um

amigo íntimo, o jornalista Lucio Novaes (Euclides Jardim): uma filha natural, Heloiza Correia (Guiomar Teixeira). Esta e sua mãe (Jasmelina de Oliveira) devem ser levadas por Lucio e acomodadas numa residência que aquele alugara em Recife, simultaneamente devendo o amigo responsabilizar-se pela tutela e acompanhamento das duas. Lucio e Heloiza logo se apaixonam. Um dia Lucio as leva a uma festa de aniversário da noiva de um amigo seu: Helvetio de Aragão (Jota Soares), único filho legítimo do Dr. Paulo Aragão. Helvetio, grande conquistador, sem saber que Heloisa é sua meia-irmã, começa a cortejá-la: ela o repele. Dias depois suborna Geroncio (Ferreira Castro), empregado de Heloiza, para que este lhe entregue uma carta à qual ela responde negativamente. Sem desistir, pela segunda vez suborna o empregado que o faz entrar no quarto da moça. Quando esta chega, logo a tranca. Por duas vezes ela se esquia até que à terceira, no toalete, ela se lembra de um revólver que o pai lhe deixara precisamente para uma situação dessas. E atira matando-o. O Dr. Paulo Aragão é contatado por Lucio, dizendo apenas que se faça justiça. No tribunal, Helvetio é defendido por sua ex-noiva Antonieta Bergamine. Heloiza tem por advogado, Henry Bergamine, um iminente carioca que acabara de chegar à cidade e se oferece para a defender. À feroz e humilhante argumentação da acusação opõe-se tão brilhante defesa que, com o testemunho de Geroncio, rende de imediato os jurados à decisão pela absolvição. O advogado de defesa retira as barbas e cabelos falsas, deixando-se reconhecer. É o Dr. Paulo Aragão. Dias mais tarde dois casamentos se celebram: o de Lucio com Heloiza e o do dr. Paulo Aragão com a mãe daquela.

Ao contrário de ***Aitaré da Praia***, trata-se de um filme urbano que, em lugar da vida simples da comunidade dos jangadeiros, mostra a alta sociedade recifense. Anunciado como tendo 10 partes (bobinas). Exibição em sessão especial, no Cine Teatro São José, no Rio de Janeiro, a 5 de abril de 1927. Também exibido em Pernambuco, Bahia, Sergipe, Curitiba e São Paulo.

Dança, amor e ventura– (Ficção/1927) Sessão para convidados em 18 de agosto; lançamento ao público em 22 de agosto no Cinema Royal, em Recife.

Gênero: Drama

Produção: Liberdade Film

Direção: Ary Severo

Argumentista: Ary Severo

Operador de Câmara: Edson Chagas

Sete Partes

Sinopse: História ambientada em meio aos bandos ciganos que vagavam pelo interior do Estado de Pernambuco. Maurício (Ary Severo) é um bandido que decide se integrar ao bando de ciganos de Bentes Lemano (Pedro Salgado Filho) ao se apaixonar por uma moça (Almery Steves) do grupo. Ambos não sabiam, porém, que pertenciam à sociedade de Recife. Arthur (Dustan Maciel), primo de Maurício, procura-o para matá-lo, tornando-se assim o único herdeiro de uma grande fortuna. Ao dom esse descobri-lo, integra-se ao bando com esse intento. Os pais da moça também a procuram, pois ela fora raptada quando menina. Através da exposição de um pintor, reconhecem o seu retrato num dos quadros. O autor informa isso à polícia e a polícia prende os ciganos. Assim também se esclarece a identidade de Maurício, e os dois jovens, contra a vontade dos pais da moça, se casam.

Destino das rosas – (Até dez. de 1929 não estava concluído; em 23 de abril de 1930, há um artigo sobre o filme no *Jornal do Commercio*, mas não informa sobre seu lançamento).

Fonte: Behar, 2002; Noronha, 2008

Quadro 04 – Produções paraibanas

PRODUÇÕES PARAIBANAS
CICLO PARAIBANO (1919-1930)
<p>Filme <i>Jornal do Brasil... Um pouco de tudo:</i> (Cinejornal/1919-1922).</p> <p>Exibidos no Cine Theatro Rio Branco, focavam o cotidiano da Capital, aspectos urbanísticos, solenidades político-administrativo, tradições culturais e o nascente futebol. Entre os títulos registrados, estão:</p> <p>Corcovado</p> <p>Categorias: Curta-metragem / Silencioso / Não ficção</p> <p>Material original: 35mm, BP, 16q</p> <p>Data e local de produção: Rio de Janeiro - DF, Brasil, 1919</p>

Sinopse: "(...) filmando o Corcovado sem o hoje tradicional Cristo Redentor, perpetuando um 'take' sensacional." (WL/DCP)

Gênero: Documentário

Operador: Rodriguez, Walfredo

Chegada do Presidente Eleito à Parahyba

Categorias: Curta-metragem / Silencioso / Não ficção

Material original: 35mm, BP, 16q

Data e local de produção: João Pessoa – PB, Brasil, 1924

Gênero: Documentário

Termos descritores: Governo Estadual

Termos geográficos PB

Produção Companhia(s) produtora(s): Nordeste Film

Operador: Rodriguez, Walfredo

Identidades/elenco: Suassuna, João

Fontes utilizadas: MAM/79

Fontes consultadas: WL/DCP

Observações: Ver FILME JORNAL DO BRASIL UM POUCO DE TUDO, deste mesmo ano. Provavelmente este filme é parte daquele cinejornal.

Praça Venâncio Neiva

(Filme desaparecido)

Categorias: Curta-metragem / Silencioso / Não ficção

Material original: 35mm, BP, 16q

Data e local de produção: João Pessoa PB, Brasil, ano incerto

Gênero: Documentário

Termos descritores: Praça Venâncio Neiva, João Pessoa - PB

Termos geográficos: Praça Venâncio Neiva, João Pessoa - PB

Produção Companhia(s) produtora(s): Nordeste Film

Operador: Rodriguez, Walfredo

Fontes utilizadas: MAM/79

Fontes consultadas: WL/CP

Observações: Ver FILME JORNAL DO BRASIL UM POUCO DE TUDO, do mesmo ano.
Provavelmente este filme é parte de algum número daquele cinejornal.

Danças do Coco Praieiro

Categorias: Curta-metragem / Silencioso / Não ficção

Material original: 35mm, BP, 16q

Data e local de produção: João Pessoa – PB, Brasil, 1925

Gênero: Documentário

Termos descritores: Folclore; Dança

Descritores secundários: Dança do Côco Praieiro

Termos geográficos: João Pessoa - PB

Produção Companhia(s) produtora(s): Nordeste Film

Fotografia Operador: Rodriguez, Walfredo

Fontes utilizadas: MAM/78, WL/CP, WL/DCP

Observações: Ver FILME JORNAL DO BRASIL UM POUCO DE TUDO, de 1924.

Provavelmente este filme é parte de algum número daquele cinejornal.

Jogo de Futebol Paraíba United e Red Cross

Categorias: Curta-metragem / Silencioso / Não ficção

Material original: 35mm, BP, 16q

Data e local de produção: João Pessoa PB, Brasil, ano incerto

Gênero: Documentário

Termos descritores: Futebol

Descritores secundários: Paraíba United FC; Red Cross FC

Termos geográficos: João Pessoa - PB

Produção Companhia(s) produtora(s): Nordeste Film

Operador: Rodriguez, Walfredo

Identidades/elenco: Paraíba United FC x Red Cross FC

Fontes utilizadas: MAM/79, WL/CP, WL/DCP

Observações: Ver FILME JORNAL DO BRASIL UM POUCO DE TUDO, de 1924.

Provavelmente este filme é parte de algum número daquele cinejornal.

Amor e Perdição

Categorias; Longa-metragem / Silencioso / Ficção / Filme inacabado

Material original; 35mm, BP, 16q

Data e local de produção: João Pessoa PB, Brasil, 1922

Companhia(s) produtora(s): Nordeste Film

Operador: Rodriguez, Walfredo

Fontes utilizadas: WL/DCP

Observações: WL/DCP registra: "Antes de fazer sua obra mais importante, que é SOB O CÉU NORDESTINO, (1924-28), Walfredo Rodriguez filma algumas cenas de AMOR E PERDIÇÃO, em 'oito arrebatadoras partes', sobre o qual, infelizmente, não se tem maior notícia, a não ser algumas fotos".

Carnaval Pernambucano e Paraibano

Outras remetências de título: CARNAVAL DE RECIFE - ANOS 20; CARNAVAL DE 1923, NO RECIFE

Categorias: Longa-metragem / Silencioso / Não ficção

Material original: 35mm, BP, 80min, 16q

Companhia(s) produtora(s): Nordeste Filme

Produção: Rodriguez, Walfredo

Operador: Rodriguez, Walfredo

Data e local de produção: João Pessoa PB, Brasil, 1923

Sinopse: "... trata-se de uma grande reportagem mostrando os vários complexos do nosso carnaval, desde os blocos da elite da época (como o 'Aluga-se um coração', fundado por Oliver Von Sohsten), até os dois 'Índios'. O 'Filopanças', bloco que saía de casa em casa (...) Várias seqüências apresentam os carros alegóricos, os desfiles de foliões individuais e as crianças que, em suas calçadas ficam a admirar a festa da qual não podiam ainda participar. Conhecidos foliões da época (...) são mostrados em trajes caros e exuberantes. Uma das seqüências mais curiosas é a que mostra um carro artisticamente feito por José Ribeiro do Prado Andrade (...) onde são feitas as críticas aos costumes daquele tempo, notadamente relacionadas com a vida político-social" (WL/CP, p. 18-9)

"O Carnaval de Recife... Desfile de carros, jardineiras e caminhões enfeitados e cheios de gente na Avenida Rio Branco; na Ponte Maurício de Nassau; dobrando a esquina das ruas Legismundo Gonçalves e 15 de Novembro - antiga rua do Imperador; na Rua Floriano Peixoto - antiga rua da Imperatriz. Mais carros, vindos

do Cais Capibaribe, juntam-se ao curso e este segue até a rua Nova. O curso na Rua Nova, na Rua Aurora e na Ponte Boa Vista. Nas ruas movimento de populares que assistem o desfile.

Sob o Céu Nordestino

Categorias Longa-metragem / Silencioso

Material original 35mm, BP, 120min, 2.080m, 16q, Viragem

Data e local de produção: João Pessoa PB, Brasil, 1929

Início de filmagem: 1924

Final de filmagem: 1928

Data e local de lançamento: Sala Rio Branco, João Pessoa PB, Brasil, 10/05/1929

Sinopse: Documentário em 7 partes mais um prólogo-ficção com atores "objetivando mostrar nossa formação histórica, com a presença do indígena em nossas terras". (Wills Leal)

Documentário sobre o Estado da Paraíba, com aspectos gerais das cidades de Umbuzeiro, Borborema, Bananeiras, Araruna, Campina Grande, Patos, Santa Luzia e Cabedelo. Açudes. Vaquejada nos arredores de Umbuzeiro, o comércio de algodão e a feira de Campina Grande, a pesca da baleia nas costas de Cabedelo. (Material examinado)

Gênero: Documentário

Termos descritores: Nordeste; PB; História; Índio; Cidade; Urbanismo; Obra pública; Seca; Pecuária; Agricultura; Comércio; Pesca

Descritores secundários: Umbuzeiro - PB; Borborema - PB; Bananeiras - PB; Araruna - PB; Campina Grande - PB; Patos - PB; Santa Luzia - PB; Cabedelo - PB; Açude; Folclore; Vaquejada; Algodão; Feira de Campina Grande - PB; Baleia

Termos geográficos: Nordeste; PB; Umbuzeiro - PB; Borborema - PB; Bananeiras - PB; Araruna - PB; Campina Grande - PB; Patos - PB; Santa Luzia - PB; Cabedelo - PB

Produção Companhia(s) produtora(s): Nordeste Film

Produção: Rodriguez, Walfredo

Roteiro: Rodriguez, Walfredo

Direção: Rodriguez, Walfredo

Operador: Rodriguez, Walfredo

Identidades/elenco: Cantizani, Braz; Cantizani, Eleonora
 Fontes utilizadas: Material examinado (fragmento de 427m)

Reminiscências de 1930

Categorias; Curta-metragem / Silencioso / Não ficção

Material original; 35mm, BP, 16q

Data e local de produção: João Pessoa PB, Brasil, 1930

Gênero; Documentário

Termos descritores; PB

Termos geográficos; PB

Produção Companhia(s) produtora(s): Nordeste Film

Operador: Rodriguez, Walfredo

Fontes utilizadas: MAM/79 - ACPJ/CB (doc) v. I

Sinopse: Imagens da campanha de 1930, com imagens de Getúlio Vargas, João Pessoa e diversos outros personagens que participaram ativamente dos fatos que iriam desembocar na “revolução de 30”.

Fonte: Dados de pesquisa do autor junto a Cinemateca Brasileira.

Não obstante o fato de o *ciclo do Recife* apresentar um número reconhecidamente superior de produções em ficção (despertando com isso a atenção de realizadores do Sudeste e dos grandes jornais da época), alguns peculiares aspectos acompanham e matizam o *ciclo paraibano*, acentuando-lhe a originalidade, a partir do perfil de Walfredo Rodriguez.

Além do caráter documental, as películas concebidas, dirigidas e produzidas por Walfredo Rodriguez, especialmente *Sob o Céu Nordestino*, exhibe unidade estética em planos e recursos de efeitos gráficos. Há que se reconhecer ousadia temática, a partir das motivações centrais que o levaram a produzir este filme, o que ainda será visto mais adiante. Estes elementos reforçam a ideia de que a singularidade de sua produção é definidora de sua estética, objeto de análise mais detida no capítulo 3, ao se apreciarem os fragmentos do referido filme e o boletim sobre a obra, distribuído pela produtora *Nordest Film*, na época de seu lançamento na Capital.

Compreender a *composição* deste personagem, isto é, como que, nascido e enfronhado em um estado pobre e distante dos grandes centros do país, conseguiu vislumbrar e materializar as primeiras imagens em movimento da Parahyba do Norte e dos paraibanos, é o que será explorado em perfil, a seguir.

3.3 WALFREDO RODRIGUEZ: um ícone moderno, uma câmera em busca do real e a multiplicidade de papéis culturais exercidos

Como afirmado no capítulo anterior, a compreensão deste processo condiciona e impõe a descentralização ou o deslocamento do que, de forma recorrente, se entende como *marco zero* do cinema paraibano (lançamento de *Aruanda*/1960), para a figura de Walfredo Rodriguez, precursor desta cinematografia fundada no dispositivo da captura do real.

Estarão alinhados, simultaneamente, neste perfil, a tradição e a contemporaneidade (modernidade) de seu protagonista que, através de viagens empreendidas ao Rio de Janeiro, entre as décadas de 1910/20/30, desenvolve o ofício com o qual manifestaria sua relação afetiva com a Parahyba, em centenas de milhares de fotogramas silenciosos, afetivos, telúricos e documentais.

Walfredo Rodriguez nasce a 2 de maio de 1893 e teve infância incomum para uma criança de sua época: a convivência entre artistas, fotógrafos, escritores e jornalistas. Seu pai, Emiliano Rodriguez Pereira, foi arrendatário de um *botequim* no Teatro Santa Roza, espaço público que, durante mais de uma década, funcionou como cinema, entre os anos 1910/20, e para onde convergiam todos os acontecimentos artísticos e culturais da província paraibana.

Essa proximidade com o ambiente das artes, principalmente com o teatro, mais respeitado como tal na década de 1910, também foi favorecida pela presença (e ascendência familiar) de seu avô por parte de pai (Antônio Emiliano Rodríguez), que exerceu o ofício de fotógrafo, desde a chegada à Parahyba do Norte, na segunda metade do século XIX, onde se estabeleceu e constituiu família.

Imagem 25 - Pompa e elegância aristocráticas em flagrante da família Rodriguez

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Seu amor à fotografia, portanto, vem de berço. Não há registros deixados sobre sua iniciação propriamente dita, com datas, primeiros trabalhos etc. Ao inventariar a história da fotografia na Paraíba, em dissertação de mestrado, Bertrand Lira (1997) se aproxima de constatações a que também chegamos na presente pesquisa, em torno das incursões de Walfredo Rodriguez na fotografia e, principalmente, no cinema, ao esclarecer pormenores de sua formação:

Não se sabe ao certo quando Walfredo Rodríguez começou a fotografar. Acredita-se que foi iniciado pelo seu avô paterno, Antônio Emiliano Rodríguez Pereyra, que era fotógrafo. O que nos leva a crer que sejam de sua autoria algumas das fotografias da cidade da Parahyba do século passado, cuidadosamente colecionadas pelo

neto Walfredo que, ainda jovem, se dedicaria à profissão do avô. No seu livro “Roteiro sentimental de uma cidade” (:6), ele credita a “*vista da Rua Nova*” de 1877 ao Capitão das Milícias Antonio Emiliano Rodríguez Pereyra. Em nenhum dos depoimentos de Walfredo Rodríguez ele faz referência ao seu aprendizado de fotografia. É muito comum encontrar imagens da cidade dos primeiros anos deste século atribuídas ao fotógrafo, mas é pouco provável que um garoto de seis ou dez anos pudesse manusear as câmeras pesadas da época. Machado Bittencourt (1989: 86), teve vários encontros com Walfredo Rodríguez no início da década de 70, com quem conversou muito sobre fotografia e cinema. Bittencourt derrama elogios a uma fotografia do antigo Largo do Erário (depois Largo da Intendência e atualmente Praça Rio Branco), feita, segundo ele, por Walfredo Rodríguez. A fotografia é datada de 1910 pelo próprio Walfredo Rodríguez (: 43). Baseando-se nesta informação, podemos supor que o fotógrafo já teria iniciado sua documentação da cidade da Parahyba aos 16 anos. (LIRA, 1997, p. 80)

Adotando essa referência como a mais plausível, sua atuação se desenha a partir de 1909, passando a acompanhar um período rico em mudanças na Parahyba do Norte - já assinaladas antes - no campo do jornalismo, da literatura e da fotografia, que ainda vive seu lento processo de afirmação, de legitimação social.

A Paraíba verá a atividade fotográfica se expandir na segunda década do século XX quando sua capital e algumas de suas cidades passam por mudanças importantes, principalmente com a instalação das obras contra as secas que cortaram o estado com estradas rodoviárias e ferroviárias, ergueram açudes e construíram novos sistemas de irrigação.” (LIRA, 1997, p. 21)

Duas condicionantes vão moldar sua formação: 1 - no ambiente familiar através de seu avô que lhe teria despertado a curiosidade pela máquina capaz de, na sala escura, revelar todo o esplendor da vida e da realidade em imagens fixas e em preto e branco; 2 - no teatro Santa Rosa, onde funcionou pequeno comércio de seu pai e única sala de cinema da capital durante mais de uma década. Os efeitos imagéticos e silenciosos das sessões do Santa Roza consolidariam a dupla e simultânea paixão pela fotografia e pelo cinema que *viu* nascer.

É desta forma que seu olhar de criança e adolescente foi certamente *apurado* com as lentes das câmeras fotográficas e das primeiras imagens em movimento, que vai assistir ainda nos braços de seu pai, aos cinco anos de idade, conforme um dos poucos testemunhos dele mesmo, igualmente já registrado e presente em sua obra literária *Roteiro Sentimental de Uma Cidade*.

Não há informações sobre onde Walredo Rodriguez teria estudado, sabendo-se apenas que não concluiu o primeiro grau colegial, de modo que todos os indícios, levantados junto à família e às pesquisas realizadas, remetem a uma única compreensão, a de que se tratava de um personagem eminentemente autodidata.

As diversas competências artísticas e técnicas, demonstradas ao longo de seus oitenta anos de vida, são reveladoras dessa incontestável condição, o que lhe permitiu, com desenvoltura incomum, trafegar por entre o desenho, a pintura, fotografia, cinema, jornalismo e literatura. E é esse traço de sua personalidade, uma condição *multimídia* para a época, o que lhe confere originalidade nas ações culturais empreendidas.

Ainda que o desencanto tenha sido seu *parceiro* mais constante em muitos destes feitos, parece ter prevalecido a consciência de que exerceu os vários e aparentemente díspares ofícios em nome de uma única causa, a relação amorosa com a terra em que nasceu.

Uma pulsão memorialista habitava seu imaginário, fazendo-o comprometer-se com qualquer objeto que lhe fosse repassado (fotos antigas, escritos, documentos, recortes de jornal etc), sempre na perspectiva de sua guarda, com o dispositivo da preservação sempre acionado. Curiosamente, na pesquisa feita, trilhamos (de lupa em punho) vários de seus pertences para elucidar datas e dissipar, em definitivo, errôneas versões divulgadas até os dias atuais.

Alguns destes, de foro íntimo (cartões postais embevecidos de paixão e enviados do Rio de Janeiro à noiva, com quem se casaria em 1926), foram minuciosamente examinados. O mais extraordinário, em que pese terem sido escritos, datados e postados há mais de noventa anos, é o alto potencial de significação e revelação de pistas e facetas de sua personalidade artística, através de delicado manuseio e leitura dos mesmos.

Para alguns, ele foi um *artista múltiplo* (SANTOS, 1986, p. 67), enquanto outros aportes vão dimensionar especificamente tais valorações a partir de cada linguagem dominada, com maestria, por ele. No campo da fotografia, além de seu papel e importância assegurados na história paraibana, a conceituação de Lira (1997) realça a originalidade do gênero abraçado, dada sua familiaridade com as artes plásticas.

Se Frederico Falcão poderia ser chamado de pintor fotógrafo (e talvez preferisse assim), outro de sua geração provavelmente ficaria lisonjeado se o chamassem de fotógrafo pintor. Uma grande parte da memória visual da Paraíba chegou aos dias atuais graças ao empenho e dedicação de Walfredo Rodríguez, o mais polivalente dos nossos fotógrafos. Pintor, fotógrafo, cineasta, cronista e historiador, contribuiu de forma singular para a memória iconográfica da cidade. (LIRA, 1997, p. 79)

Autodidata e precoce, com apenas 16 anos, Walfredo Rodríguez inicia suas atividades como fotógrafo, segundo aponta pesquisa de Lira (1997). Na década de 1910, em que completa sua maioridade, o grau de efervescência cultural e política vai provocar no jovem Walfredo Rodriguez o ímpeto pela intervenção na esfera pública local. E ele o faz através da documentação fotográfica.

Em ritmo de reformas urbanas e estruturais na capital e no interior, com a construção de estradas e açudes etc., é esse mundo pré-moderno, aristocrático, de predomínio de uma arquitetura colonial – a se desmanchar no ar - que sua câmera irá captar e congelar em imagens destinadas à posteridade.

Esse ingrediente, de caráter memorialista e de preservação da memória cultural, desde cedo esteve presente a cada clique de sua câmera e se tornará um traço distintivo da personalidade do *primeiro cineasta* paraibano, acompanhando-o por toda a vida. Ganhará ainda mais visibilidade, quando da publicação de seu livro *Roteiro Sentimental de uma Cidade*, quarenta anos após a experiência pioneira com o cinema nos anos vinte.

Versatilidade e um senso de oportunidade ímpar vão estar presentes desde o princípio, em sua trajetória profissional, sendo enunciativo desse traço artístico do *primeiro cineasta* o evento em que participou ativamente como um de seus articuladores, ao lado dos jovens artistas Ernani Sá e Frederico Falcão. Intitulado *Primeiro Sallon do Grotesco*, a exposição coletiva foi o embrião do movimento das artes plásticas na Paraíba, realizado em 1917, no hall do Cine Morse (onde já havia funcionado o antigo Cine Pathé). “A coletiva dos três artistas era composta de caricaturas, retratos de personalidades da atualidade, paisagens e fotografias e foi caracterizada, por um cronista da época, como um ‘esforço titânico contra o indiferentismo glacial’ da população, em questões artísticas”. (BECHARA FILHO, 2001, p. 80)

Ainda, segundo este pesquisador, que discutiu em sua dissertação de mestrado as relações entre arte e sociedade na Paraíba, entre os anos de 1915-

1939, a coletiva *Sallon Grotesco* deve ser vista como uma tomada de posição de jovens artistas paraibanos em busca de afirmação em uma época em que o público não tinha repertório para questões artísticas mais ousadas, com restrições particularmente em relação aos artistas locais, preferindo nomes já conhecidos do vizinho Pernambuco, por exemplo.

A mostra tinha, nesse sentido, o objetivo de chamar a atenção para as novas vocações artísticas paraibanas, apelando para o título provocativo e utilizando um espaço de grande fluxo de público. A proposta surtiu efeito e foi um sucesso de frequência, com vários trabalhos adquiridos, havendo o Presidente Camilo de Holanda, prestigiado o evento.” (BECHARA FILHO, 2001, p. 83)

Em 1918, a coletiva, preservado seu insólito nome, volta a se realizar mais uma vez, com a presença de Walfredo Rodriguez, que foi, afinal, seu idealizador. Ele, nesta edição do evento, teria apresentado materiais com sargaço e fibras de coco, elementos naturais do litoral paraibano.

De entusiasta das artes plásticas e seu incentivador, Walfredo Rodriguez passa a produzir mais para seu próprio deleite pessoal, de maneira que, do ponto de vista profissional, sua atuação dá um salto de qualidade com a abertura de um estabelecimento comercial, conforme Lira (1997) vai relatar:

Por volta de 1917, Walfredo Rodriguez já era proprietário de uma foto, a Casa Rodríguez, situado na rua Maciel Pinheiro, no então edifício da associação Comercial. A Casa Rodriguez figura na seção “O nosso commercio” do Almanach do Estado da Parahyba do Norte, de 1922, como livraria entre os estabelecimentos comerciais da cidade. Muitos dos cartões postais da cidade da Parahyba consumidos nas décadas de 10 e 20 foram produzidos pelo fotógrafo.” (LIRA, 1997, p. 80)

É nesse momento que o acaso propicia aquele raro encontro que, de outra forma, poderia não ocorrer, revelando-se capaz de alterar e redesenhar toda uma vida, para o bem e para o mal. Positivamente, no caso, é o que vai se dar com Walfredo Rodríguez, ao conhecer Antonio Leal da Silva Barradas, proprietário da *Federal Films*, uma produtora com sede no Rio de Janeiro. O encontro determina uma virada de página de consequências imediatas e a médio prazo para sua vida.

O relato é do próprio Walfredo Rodríguez, em entrevista ao então Museu *da Imagem e do Som* (MIS-UFPB), oportunidade em que foi entrevistado pelo curador

da Cinemateca do MAM, Cosme Alves Neto, de passagem por João Pessoa. Disse ele:

Um dia, quando já tinha a Casa Rodríguez, na esquina da atual Associação Comercial, na rua Maciel Pinheiro, vi um camarada na porta quando saía para o almoço. Estava com a máquina fotográfica na mão e pronto, foi o imã. Dirigi-me a ele e vi que estava esperando alguém. Estava esperando o sr. Stuckert [referindo-se ao fotógrafo Eduard Stuckert]. - Ele me prometeu abrir a casa; estou aqui com o chassiz cheio e preciso ir a uma vaquejada em Umbuzeiro. Ele era o fotógrafo do Dr. Arrojado Lisboa das Obras Contra as Secas, que havia iniciado os seus serviços no Nordeste. Eu disse: Tenho um quarto escuro aqui. Abri a porta, ele entrou, eu ajudei só para ver como era. O primeiro chassiz que eu peguei, o filme, não se pode avaliar o prazer. E ajudei a descarregar o chassiz, botar nas latas o filme que ele trazia operado. E foi assim o conhecimento que tomei mais vivo da cinematografia. Depois ele me perguntou se eu queria trabalhar com ele como fotógrafo, que ele não tinha fotógrafo. Aceitei o convite e fui para o Rio." (LEAL, 2007, p. 87).

Uma informação que não pôde ser comprovada na pesquisa dá conta de que se tratava do mesmo fotógrafo que havia realizado, anos antes, imagens de uma retreta na capital paraibana. Ainda de acordo com Walfredo Rodríguez, o convite para acompanhar o proprietário da *Federal Film*, ao Rio de Janeiro, veio logo em seguida a esse primeiro contato:

Depois ele me perguntou se eu queria trabalhar com ele como fotógrafo, que ele não tinha fotógrafo. Aceitei o convite e fui para o Rio de Janeiro. Ele era dono da Federal Filmes, lá na rua das Laranjeiras. Tudo cinema mudo. O *tour de force* naquele tempo era a gente ir pro futebol e quando acabava de filmar, sair dali, um ajudava o outro, levava para o laboratório, revelava nuns tambores de madeira, 22 metros cada vez. Isso era no domingo; na segunda-feira, no Cinema Odeon, no Serrador, projetava-se o jogo de futebol. (LEAL, 2007, p. 13).

Sem perder de vista sua cidade de origem, Walfredo Rodriguez adquire, no Rio de Janeiro o necessário conteúdo e as técnicas de filmagem (enquadramento, luz, roteiro, revelação e montagem cinematográfica). Absorveria, em síntese, o que iria fazer o diferencial em seu regresso. Ou seja, não apenas o verniz, superficial e destituído de substância, mas uma consciência cosmopolita, ao se envolver com a produção de imagens em movimento – documentais e ficcionais que iriam alterar a percepção do paraibano com o real e sua representação, nos primórdios do século

XX. Um século, enfim, que entraria para a história pela irrupção do que se convencionou nomear de *império da imagem*³³.

No tocante ao seu embarque para a capital federal, considerando a escassez de documentos comprobatórios, detectamos algumas imprecisões passíveis de ajustes e/ou retificações. Wills Leal, a quem reputamos importância capital no resgate da imagem e trajetória do *primeiro cineasta*, nesse particular incorrerá em imprecisão, apontando o ano de 1921 como data de sua ida ao Rio de Janeiro: “A aventura de Walfredo no mundo do cinema realmente teve início com sua ida para o Rio, em 1921. Ali, em pouco tempo, se tornou um dos fotocinematografistas da Companhia de Barradas.” (LEAL, 2007, p.13-14)

Consubstanciado em novos dados coletados na pesquisa, almeja-se dissipar, em definitivo, as dúvidas ainda existentes sobre a data de seu embarque ao Rio de Janeiro. Baseados em duas referências testemunhais e em correspondências (cartões postais e cartas), identificamos evidências que desfazem a hipótese do historiador paraibano, que será esclarecida, a seguir, alinhada aos seguintes dados:

Dado 1 - O fotógrafo Machado Bittencourt³⁴, que privou da convivência e amizade com o *primeiro cineasta* nos anos sessenta, faz pertinente e fundamentada colocação, ao informar data anterior a 1920, para a primeira viagem de Walfredo Rodríguez à capital federal:

[...]vai ser em 1916 e 1917 que Walfredo faz uma viagem ao Rio de Janeiro e, desde então, entra a fazer de fato um aprendizado profissional na área de fotografia e cinema, dentro de uma empresa, a Federal Filmes, e que pertencia a um português chamado Antônio Leal da Silva Barradas³⁵. (BITTENCOURT apud SANTOS, 1986, p. 83).

³³ Conceito desenvolvido por FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

³⁴ Machado Bittencourt (1942-2009) foi produtor, fotógrafo, cineasta e proprietário da Cinética, empresa paraibana, com sede em Campina Grande, de produção cinematográfica com larga atuação nas áreas do documentário e da ficção. Falecido em 1989, deixou um considerável acervo em filmes (películas 35 mm e 16 mm), vídeos e mais de 3 mil fotografias da Paraíba e do Nordeste, de reconhecido valor estético e histórico.

³⁵ Depoimento prestado em seminário realizado na *Semana Cultural Walfredo Rodriguez* (de 20 a 24 de agosto de 1984) para celebrar os 90 anos do primeiro cineasta e que resultou no livro-plaquete: SANTOS, Alex. *Walfredo Rodriguez e a cultura paraibana*. João Pessoa: A União, 1986.

A partir deste depoimento, passamos a investigar qual teria sido a data precisa dessa primeira (e determinante) viagem, no que concerne ao seu envolvimento com o cinema, no país, que vive período de acentuado crescimento na segunda metade da década de 1910, com um número ainda maior de adaptações literárias brasileiras, *Lucíola* e *O Guarany*, *Amor de Perdição*, de origem portuguesa, além de peças teatrais e obras dos poetas Olavo Bilac e Bastos Tigres e de romancistas como Aluísio Azevedo e Coelho Neto (NORONHA, 2008).

Mais uma vez, é o próprio Machado Bittencourt que corrobora e enfatiza a importância da experiência no Rio de Janeiro e o que isso representou para as práticas cinematográficas que ele iria desenvolver na Parahyba com seu regresso:

Aprendendo fotografia e cinematografia, ele deve ter começado a trabalhar no Rio mesmo, com esses equipamentos, com essas máquinas de filmar, já que a Federal Filmes tinha um jornalzinho mudo feito em 35 mm, para exibição nos cinemas do Rio de Janeiro. Muitas daquelas imagens, provavelmente, foram feitas por Walfredo. Quer dizer, ele não fez cinema só aqui, deve ter feito no eixo Rio-São Paulo, deve ter coletado muitas imagens, deve ter revelado muitos filmes nos laboratórios de cinema. Antigamente, esses laboratórios eram verdadeiras oficinas artesanais. Não tinham a complicação de máquinas, e sequer eram movidos por eletricidade, mas à mão mesmo. Era um tear grande, desses que serve para fabricar redes, dessas artesãs da que da Paraíba, com tanques enormes, cheios de produtos químicos. No escuro, o fotógrafo enrolava o filme naquelas cubas, apagava-se a luz, e ele fazia girar aquele tear cheio de fita, passando por dentro de um tanque; era a feita a revelação desse jeito. Era um tanto simplificado, e ele deve ter aprendido a revelar filmes lá pelo Rio mesmo, nessa época. (BITTENCOURT apud SANTOS, 1986, p. 83).

Imagem 26- Walfredo Rodriguez, aos 26 anos, em Janeiro de 1919

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Dado 2 – Uma década antes deste testemunho de Machado Bittencourt, numa entrevista transformada em perfil e publicada em 1967 no jornal Correio da Paraíba, o então repórter de Cultura, Vladimir Carvalho, vai citar o ano de 1918, para se referir às experiências de Walfredo Rodríguez no Rio de Janeiro. Em outro momento da mesma reportagem, o repórter cultural fixa, com base no depoimento de seu entrevistado, ter sido em 1919 o ano de exibição dos primeiros cinejornais produzidos na Paraíba por Walfredo Rodriguez (CARVALHO, 1967).

É lógico, dentro dessa ótica, considerar que, para ter iniciado sua produção cinematográfica em 1919 na Paraíba, necessariamente ele teria que ter embarcado ao Rio de Janeiro entre 1916 e 1918, por duas razões óbvias: 1º – ele retorna à Parahyba em 1919, segundo Vladimir Carvalho, em perfil já citado, publicado no jornal Correio da Paraíba, e 2º – é coerente pensar que só após o período na Federal Films é que vai adquirir experiência e competência técnica para dar conta de tais operações, um tanto complexas para a época (filmagem, revelação e montagem de películas) (CARVALHO, 1967):

Dado 3 – Entre relíquias familiares, localizamos uma cronologia de suas atividades, do nascimento, em 1893, até 1973 (ano de sua morte), em que oferece fortes indícios que tenha sido organizado pelo próprio Walfredo Rodríguez antes de adoecer, pois registra, no último ano (1973), suas gestões junto ao governador da Paraíba da época, Ernani Sátiro, numa tentativa de negociar a aquisição de seu acervo pessoal, gestão essa em que não lograria êxito.

Dado 4 – Entre os cartões postais enviados à sua noiva, na Parahyba do Norte, em viagens para lugares mais distantes (Rio de Janeiro, em especial), quase sempre estão datados de 1917, 1918 e 1919. Um destes foi enviado de Três Lagoas-MT, em 1917, o que leva a concluir que tenha transitado entre Rio e também São Paulo, dada a proximidade geográfica do município citado com a capital paulista.

Dado 5 – Como cronista na imprensa local, atividade que irá conservar durante toda a vida, até muito próximo de sua morte, rastreamos, em um dos textos publicados no então Jornal da ASPEP, uma alusão ao assassinato do presidente João Pessoa, onde rememora outras passagens históricas bem ao seu estilo, momento em que revela uma viagem que teria feito ao exterior, até então desconhecida da pesquisa e até de seus familiares entrevistados: “Quando voltei do Paraguai, em 1917, encontrei o meu pai residindo na estrada dos Macacos. Era ali,

naquela velha casa, que todas as tardes, ele, o querido amigo ia buscar-me para as nossas tertúlias”.

Mesmo pinçado fora de seu contexto, o que importa é sua referência à viagem que fez ao Paraguai em 1917, o que sugere ter ocorrida muito provavelmente no período em que esteve no Rio de Janeiro. Mesmo sem a condição de precisar exatamente a data de embarque e retorno à capital paraibana, todos os indícios são substanciais para a hipótese aqui defendida, de que o primeiro cineasta esteve no Rio de Janeiro entre 1916-1919.

Na capital do país, portanto, é que se dá a formação cinematográfica³⁶ que mudaria definitivamente sua vida e a percepção de mundo que passaria a adotar. Seu depoimento é elucidativo para se compreender as circunstâncias desse processo e sua capacidade para absorver os rudimentos técnicos da época.

Seu retorno do Rio de Janeiro não poderia ser mais emblemático no que concerne as mudanças vividas e que lhe marcaram definitivamente, segundo vai apontar o repórter Vladimir Carvalho:

Ninguém foi mais capaz de prendê-lo ao Rio. Depois de despedir-se da “Federal Films”, fez um remate sentimental: resolveu dar um “adeus” em grande estilo à “Cidade Maravilhosa”, filmando com a sua “Urban” o Corcovado sem o hoje tradicional Cristo Redentor, perpetuando um “take” sensacional. Em seguida, fez-se ao mar de volta à Paraíba, onde chegou de câmera na mão e disposto a repetir os êxitos imagísticos do Rio de Janeiro. (CARVALHO, 1967)

Apresentamos abaixo, *ipsis litteris*, a própria cronologia já citada, ao que tudo indica elaborada por ele, e que resume seus principais projetos e realizações culturais, que vão da fotografia à literatura, passando pelo cinema e o jornalismo. Ao longo dos demais capítulos, cada uma destas facetas do *primeiro cineasta* serão esmiuçadas para uma compreensão e leitura que possam ir além da mera descrição de seus feitos, situando-o historicamente como personagem que simbolizou, ao lado de outros nomes de sua geração, a transição para a modernidade, em meados de 1910 na Parahyba do Norte, ao articular o primeiro salão de artes plásticas, fato sem precedentes até então.

³⁶Para dissipar dúvidas acerca da existência da empresa do produtor Barradas, localizamos uma correspondência com carimbo e assinada pelo empresário, endereçada a Walfredo Rodríguez, datada de 1924, em que dialoga com o paraibano sobre a decisão deste último em se fixar na Paraíba e se tornar funcionário público (ver ANEXO).

Em seguida, trocou os pincéis por câmeras - fotográfica e filmadora - com as quais *capturou o espírito* de uma época, assolada por mudanças que viriam ainda mais profundas nas décadas de 1920/30. Nesta última, o prosclênio de seu ativismo cultural será substituído pela publicação regular de crônicas nos jornais locais, atividades literárias de relevo e a paixão por fundir documento e arte, através da fotografia em exposições individuais até os anos 1960.

Segue abaixo a referida cronologia que se prestará como roteiro das incursões a serem feitas sobre sua trajetória, de acordo com o que já fora sinalizado acima:

Quadro 5 – Cronologia de Walfredo Rodriguez

CRONOLOGIA DE WALFREDO RODRIGUEZ	
ANO	FATO
1883	Nascimento: 2 de maio de 1883.
1903	Frequentava, já, o recinto do teatro onde seu pai Elimiliano Rodriguez era arrendatário do Botequeim. Ali funcionava a Companhia de Arte e Bioscope que fazia projeções cinematográficas. Em agosto de 1907 instalou-se um Cinematógrafo da Cia E. Hervet.
1917/1918	Permanência no Rio de Janeiro na Federal Filmes, de Antonio Leal da Silva Barradas. Aprendizado.
1922	Documentação Fotográfica de Obras contra as Secas no Sul do Ceará.
1923	Filmagens dos Carnavais de Recife e da Parahyba.
1924	Recebe carta de Barradas alertando-o para o risco de ficar na Parahyba.
1924	Início das filmagens de <i>Sob o Céu Nordestino</i> .
1925	Casa-se com D. Dulce Coelho Alverga que passará a assinar Dulce Alverga Rodriguez. Em 1926 nasce o filho do casal, Nazaré.
1929	Lançamento ou exibição de <i>Sob o Céu Nordestino</i> . O Norte/23 de maio de 1929 informa a projeção do dia 13, anterior. (O jornal registra que o filme contém uma parte de crítica ao abandono de obras contra as secas).

1929/1930	Campanha da Aliança Liberal. Revolução. Registros cinematográficos. Material para “Reminiscências de 30”.
1932	Documentário fotográfico da visita do ministro José Américo às obras contra as secas.
1931	Vôo de fotos sobre a cidade para o tenente Geisel.
1933	Documentário fotográfico da visita de Getúlio à Paraíba. Inauguração do busto de Antenor Navarro. (A Casa Rodriguez ficava perto).
1933	Documentário fotográfico das obras do Governo do Estado/ Interventor Argemiro de Figueiredo.
1935	Exposição do Serviço do Algodão.
1939	Deixa o Serviço do Algodão e vai ser funcionário do Estado, no Departamento de Estatística e Publicidade.
1942	Promove a Exposição “ <i>Dos Tempos dos Azulejos e Beirais à Cidade de Hoje</i> ”. Aberta a 4 de out. com patrocínio do casal Ruy e Alice Carneiro.
1945	Exposição “ <i>Praias e Praieiros de Minha Infância</i> ” – 15 de abril de 1945.
1950	Assume a direção do Teatro Santa Roza.
1960	Publica a <i>História do Teatro Santa Roza</i> .
1962	Publica pela Editora Brasiliense (SP) o livro “ <i>Roteiro Sentimental de Uma Cidade</i> ”.
1972	Tenta vender o seu acervo a UFPB.
1973	Tenta idem, ao governo Ernani Sátiro

Fonte: Dados da pesquisa do autor.

Os últimos lances, datados de 1972/73, remetem às tentativas frustradas de negociação de seu acervo com o Governo do Estado e a Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Expõem o lado sombrio que lhe fez companhia em vários momentos de sua existência, acompanhando-o até sua morte, que se dá no mesmo ano (1973) de sua última cartada, no sentido de salvaguardar escritos, fotografias, películas, recortes de jornais, enfim, sua própria memória e a de tantos outros a quem sempre acolheu em seus escaninhos domésticos.

A primeira decepção se dá com a decisão de não mais produzir cinejornais no início da década de 1920, dada a inviabilidade financeira do projeto, encorajando-se, por conseguinte, com a fundação de sua *Nordest Film*, a produzir documentários em curta e longa-metragem. No ápice desse processo, com a realização de sua mais importante obra – *Sob o Céu Nordestino* – após ruidoso sucesso de público e críticas de jornais locais, regionais e do Rio de Janeiro – o filme é extraviado em uma viagem à França, onde iria ganhar sonorização. Este fato selaria a carreira do *primeiro cineasta*.

De decepção em decepção, recolheu-se ao jornalismo, à fotografia e à literatura. Nesta última, a despeito de ter publicado, em 1962, importante obra literária para a Paraíba (*Roteiro Sentimental de uma Cidade*), por uma das editoras de maior prestígio nacional na época (*Ed. Brasiliense*), resenhada em jornais e revistas de relevo regional, ainda assim passou por situações embaraçosas e constrangedoras.

O relato, a seguir, do fotógrafo Machado Bittencourt, é simbólico no que tange a estes percalços com que teve que conviver o *primeiro cineasta* ao transitar por outros domínios da linguagem e das artes.

Walfredo ia lançar, em Campina Grande, no ano do centenário daquela cidade, o seu livro “Roteiro Sentimental de uma Cidade”. Naquela época, eu era repórter do jornal Diário da Borborema e fui escalado para fazer um trabalho que eu achava difícil, que era cobrir assuntos de natureza cultural. Mas, atrevidamente eu fui lá para a Livraria do Pedroza. Lá chegando, só encontrei Walfredo, a poetisa Mirian Asfora, o jornalista Eptácio Soares e o próprio dono da livraria, Sr. Pedroza. Fui apresentado a Walfredo, ele me tratou de uma maneira muito afável, e eu não pude entender porque não havia ninguém para o lançamento do seu livro. Walfredo, então, me explicou que aquilo era comum na Paraíba. (BITTENCOURT apud S ANTOS, 2006, p. 80)

O que ele quis dizer é que o comportamento em geral e, naquela situação específica, oscilava da indiferença à recusa propriamente dita – vide as negativas do Governo do Estado e da UFPB em relação ao seu acervo – e que aquilo era algo um tanto *naturalizado* e já incorporado ao seu espírito, à sua capacidade de adaptação e resistência diplomática, que também era silenciosa, mas sempre acompanhada de muita elegância.

Evidente que manifestações desse tipo lhe causavam dor e angústia, e é o próprio Bittencourt quem resume o quadro, ao se reportar a uma frase pronunciada por Walfredo já próximo de sua morte:

Eu guardo de Walfredo uma de suas últimas frases, do nosso último encontro, ele colocou a mão assim no meu joelho, e já com a voz rouca, pois já caminhava devagar com a begalinha, ele disse: “Machado, a Paraíba é madrasta para com seus filhos”. Não sei se ele quis dizer seus filhos artistas. Mas a verdade é que Walfredo morreu com alguma frustração”. (BITTENCOURT apud SANTOS, 1986, p. 86)

O dado apresentado reforça a necessidade de se esclarecer: Afinal, qual o lugar de Walfredo Rodriguez na história? A resposta mais simples e óbvia vai apontar serem vários esses *lugares* entre os papéis exercidos nas artes visuais, fotografia, cinema, jornalismo, teatro e literatura, além da administração do Teatro Santa Roza, seu último vínculo oficial com a esfera estadual. Se, no início do século, assumiu o papel de *homem-equipe* nas produções cinematográficas e, no decorrer das décadas seguintes (até 1973), atuou como *coringa* nas áreas já citadas, tais elementos configuram a composição de um personagem assumidamente *multimídia*, sendo este, portanto, nosso entendimento, na medida em que alguns desses papéis foram assumidos simultaneamente (Imagem 27).

Imagem 27: Walfredo Rodriguez em seu ateliê onde exercia outras habilidades na confecção de placas sinalizadoras

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Ele tinha, além da paixão pelas causas que abraçava, comprovada capacidade para trabalhar em diversas frentes, sem comprometimento do conjunto de suas ações. Seu legado ainda está por ser descortinado, sendo esta tese uma tentativa nessa direção após as inequívocas contribuições do jornalista Wills Leal.

Walfredo Rodriguez viria a falecer aos 80 anos, em 1973, uma década antes do anúncio de que uma terça parte do longa-metragem dirigido por ele (*Sob o Céu Nordeste*) havia sido localizada. A notícia veio através de telegrama enviado pela Cinemateca Brasileira, datado de dezembro de 1988, e assinado pelo conservador do órgão, à época, Carlos Roberto de Souza.

O fato foi saudado e tratado como *achado arqueológico* por Machado Bittencourt, em artigo publicado no jornal paraibano *O Momento* (1988):

Associo a descoberta de uma cópia de *Sob o Céu Nordeste* com a tese de que o Cinema sempre fez parte das atividades culturais da Paraíba. Quando Walfredo Rodriguez firmou aquele documentário, os produtores norte-americanos estavam assentando seus primeiros grandes estúdios em Hollywood – isso quer dizer – tanto em João Pessoa como em Los Angeles, por incrível coincidência, desenvolviam-se atividades de cinema, no mesmo período. Lá, o cinema transformava-se em indústria, aqui era artesanato heróico, mas isso não importa. O que vale ressaltar é o Cinema praticado com preocupações culturais, como documentação da terra e do

povo, das manifestações, da organização social e política, etc, tal como Walfredo Rodriguez conseguiu fazer no seu ofício de cineasta. (BITTENCOURT, 1988)³⁷.

As razões para manifestação um tanto eufórica na imprensa (na verdade, de celebração pelo resgate de tais imagens), se justificam por se tratar de tema que chegou a resvalar no folclore local, dado o descrédito alimentado com o passar dos anos, com a ausência da película em questão, para fazer jus à memória do cinema paraibano e à própria história de seu precursor.

Era uma dívida que, no fim da vida, Walfredo Rodriguez já não reunia forças para reivindicar sua *quitação* nem parecia se importar muito com a *jóia rara* que lhe parecia irremediavelmente perdida. Sua morte teve repercussão no meio jornalístico, do qual nunca se afastou, e nos círculos intelectuais e artísticos (Imagem 28).

Imagem 28: Repercussão no meio jornalístico da morte de Walfredo Rodriguez

³⁷Artigo publicado pelo cineasta Machado Bittencourt no jornal O Momento (já extinto).

Fonte: Acervo Jornalístico.

4 CARNAVAL PARAIBANO E PERNAMBUCANO: nasce a luz documentarista na Paraíba

Navegar mares profundos e perigosos sobre alguns paus trançados, com uma vela orgulhosa, vibrante ao vento! Navegar de qualquer forma, mas navegar sempre! "O mar é a atração, é a volúpia, é a cocaína daquela gente pequenina cabeça grande, feita de nervos e resistência.

Walfredo Rodriguez

Impõe-se – antes de qualquer apreciação das condições em que se deu o nascedouro propriamente dito da *luz documentarista* entre os paraibanos – afastar definitivamente o equívoco recorrente e reprisado em todas as teses, dissertações, artigos acadêmicos e em demais fóruns dedicados à reflexão audiovisual, quando sob o foco está a história do cinema paraibano. O equívoco atende pelo crédito atribuído ao filme *Sob o Céu Nordestino* (1928), na condição de primeira película em longa-metragem produzida na Paraíba.

O fato de o filme ter sido dado como *perdido* durante mais de cinco décadas (1930-1980), além de sempre considerado e lembrado como o mais arrojado projeto de Walfredo Rodriguez, pode estar na raiz que engendrou essa interpretação, alimentada por todos, indistintamente, que trataram do longa-metragem até hoje. Fato é que, entre se tratar de sua *obra prima* (*Sob o Céu Nordestino*) e ser o primeiro longa-metragem da cinematografia paraibana, vai uma relativa distância. Só um pouco mais de atenção nas respectivas fichas técnicas dos filmes dirigidos por Walfredo Rodriguez teria sido suficiente para dissipar a dúvida e evitar a repetição do erro.

Carnaval Paraibano e Pernambuco (1928) é, de fato e de direito, o primeiro longa-metragem produzido na Paraíba por Walfredo Rodriguez, sendo sua ficha-técnica o atestado para se desfazer a imprecisão cometida. O fato de esta obra ter sido realizada em 1923, e seus fotogramas, negociados e adquiridos pela Prefeitura de Recife, em 1950, não sendo mais exibida desde então, pode ter estimulado a equivocada classificação hierárquica de quem veio primeiro. A ausência física do filme teria contribuído, por analogia indevida, com a idéia de aquele que é, sem dúvidas, sua obra mais importante (*Sob o Céu Nordestino*), teria, portanto, sido o primeiro longa-metragem, ou o filme *inaugural* das práticas cinematográficas paraibanas.

Conforme Base de Dados da Cinemateca Brasileira, *Carnaval Paraibano e Pernambucano*³⁸ é um longa-metragem (silencioso) de não ficção, captado em 35mm, BP, 80min (16q), rodado em 1923. O filme documentário em longa-metragem, portanto, que inaugura o gênero, entre os paraibanos, é esta película que, desde a década de 1950, não fora mais visto, uma vez que Walfredo Rodriguez repassou o direito patrimonial à Prefeitura do Recife, através de sua fundação cultural. Essas imagens, ou os fotogramas preservados da película, encontram-se hoje sob a guarda da Cinemateca Brasileira.

Feito este reparo histórico que obscurecia e confundia um pouco mais a trajetória do *primeiro cineasta* – que experimentou efêmeras glórias e sucessivos ‘lapsos’ de esquecimento em sua própria terra –, cumpre afirmar que, ao filmar os carnavais paraibano e pernambucano, Walfredo Rodriguez introduz a Parahyba do Norte como pólo de produção na circulação regional (e nacional).

Ao ser exibido em Recife, o filme *Carnaval Paraibano e Pernambucano* despertou o interesse da prefeitura da capital pernambucana em adquirir as imagens captadas pelo paraibano sobre as festividades carnavalescas do início do século XX. Com processo de telecinagem em curso (promovido em função desta tese), as raras imagens poderão ser revistas, consumando na prática o *repatriamento* desses fotogramas que pertencem aos respectivos estados.

A rigor, a *luz documentarista*, todavia, já havia emitido importantes sinais anteriores ao primeiro longa-metragem por meio da experiência da produção de cinejornais, o que será objeto de breve reconstituição no próximo tópico.

4.1 CINEJORNAL FILME-JORNAL DO BRASIL – UM POUCO DE TUDO

A organização da produção de Cinejornais sob a direção do paraibano Walfredo Rodriguez vai guardar evidentes semelhanças com as experiências que conheceu, *in loco*, no Rio de Janeiro, e que serviram de modelo e inspiração para os demais ciclos regionais, ocorridos nas décadas de 1910/1920. Se na capital do país, Walfredo Rodriguez foi *foto-cinematografista* da *Federal Films* (era desta forma que preferia ser chamado), na Parahyba do Norte vai instituir a *Nordeste Film*.

³⁸ Informação em: CINEMATECA BRASILEIRA.
Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>.
Acesso em: 01 mar. 2013

A empresa teve como sede comercial um “prédio amplo e confortável à praça São Pedro Gonçalves”, centro histórico da Capital, conforme notícia o jornal *A União* em visita que seu repórter fez ao local e cujo registro jornalístico foi localizado entre os pertences de Walfredo Rodriguez, guardados com seus familiares.

Ainda que não tenha data da publicação, o recorte (abaixo reproduzido) se presta à comprovação da existência do empreendimento e, por seu teor, ao tratar do filme *Sob o Céu Nordestino* (ainda por ser lançado), é razoável apontar que tenha sido publicado entre 1924-1928, período da referida produção cinematográfica.

Imagem 29 - Recorte do jornal A União

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

É a reportagem, já citada, de Vladimir Carvalho, para o jornal *Correio da Paraíba* (1967), quem lança luzes mais amplas sobre o período em que se deu essa experiência pioneira, além de dissipar dúvidas sobre a possível data da primeira viagem de Walfredo Rodriguez ao Rio de Janeiro, questão já esmiuçada e esclarecida. De todo modo, a criação do Cinejornal vai se constituir efetivamente nas primeiras práticas audiovisuais paraibanas de impacto sobre o público dos cinemas locais, que o assistia antes da película principal.

1919. O Cine Rio Branco – o precursor do Rex, funcionando na mesma esquina de hoje – apresenta uma grande novidade ao seu público: os principais acontecimentos da vida paraibana eram

repetidos em sua tela, pelo “milagre” do (sic) máquina, decorridas poucas horas de sua consumação. O requinte galvanizava os espíritos e o bairrismo era exacerbado. A Paraíba possuía o seu “moviotone”! O “milagre” se chamava “Filme-Jornal do Brasil” e levava um subtítulo algo simplório – “Um Pouco de Tudo”. (CARVALHO, 1967)

Ora, se em 1919, de acordo com a reportagem de Vladimir Carvalho, ele tem constituído sua empresa (*Nordeste Film*), iniciando a veiculação de seu *Filme-Jornal do Brasil* no cine Rio Branco, uma das salas mais prestigiadas pelo público da capital, é razoável supor que sua primeira viagem ao Rio de Janeiro para se associar à equipe de Antonio Barradas, da *Federal Films*, possa ter ocorrido entre 1916-1919, conforme havia especulado o cineasta Machado Bittencourt, o que quanto a isso não parece pairar mais dúvidas. Como também não há precisão sobre o tempo em que permaneceu na capital do País, fato é que, para retornar com competência para se estabelecer, sozinho, de um a dois anos deve ter demandado para absorver os procedimentos e rudimentos técnicos (de filmagem, revelação e montagem). Não se descarta, todavia, a possibilidade de o processo ter-se dado em mais de uma viagem, Walfredo Rodriguez tinha parentes no Rio de Janeiro onde se hospedou algumas vezes.

No que tange ao formato jornalístico-documental, baseado nas informações coletadas, o cinejornal obedecia em linhas gerais ao padrão da época, conforme atesta reportagem de Vladimir Carvalho, a partir de relato do próprio Walfredo Rodriguez:

Com duração de 10 minutos cada, foram rodados cerca de uns 20 desses “jornais” que, como os seus congêneres cariocas, focalizava especialmente o futebol, ficando célebre a partida aqui jogada pelo ABC de Natal contra o Pitaguarys, então campeão paraibano. Walfredo também relembra uma edição em que aparecia a chegada do Presidente (da Parahyba do Norte) João Suassuna, em 1924. (CARVALHO, 1967).

Essa irregularidade no formato do cinejornal paraibano, sujeito a mudanças do foco temático, em última hora ou por força das circunstâncias, migrando do futebol, por exemplo, para uma solenidade oficial, de natureza administrativa ou política (visita de um governador), era uma constante das produções brasileiras, segundo vai apontar estudo das características do gênero, em pesquisa do cinejornal *Atualidades Gaúchas*, de Porto Alegre:

As características de um cinejornal: noticiário numerado de periodicidade regular (geralmente semanal), mas em muitos casos, como no Brasil, a periodicidade nem sempre (ou nunca) é regular: às vezes pode ser apenas um assunto, por exemplo, touradas em Porto Alegre; às vezes, um assunto pode ser dividido e aparecer em outras edições (como a visita de um presidente ao estado); geralmente o tratamento da notícia é lacunar em relação à locação e à data. A ausência de datação garante maior “durabilidade” para o acontecimento filmado, para exhibições posteriores em outras praças. (PÓVOAS, 2011, p. 221).

O pesquisador Wills Leal também se reporta a essa *volatilidade* da pauta entre atividades esportivas e manifestações folclóricas, como dança de côco e outros folguedos populares, mas acrescenta um elemento novo à experiência paraibana, o uso da *viragem* na montagem final das imagens.

[...] eram revelados com *viragens*³⁹ nas cores azul (para cenas noturnas) e amarela para as cenas diurnas. Este trabalho era processado na sede da Nordeste Filmes. Infelizmente, pouco duraram – não passaram de 20, nos três anos de existência. Todos davam prejuízo, eram feitos por *puro idealismo*, e o material de filmagens era comprado em Recife. (LEAL, 1989, p. 14).

A perda total desse material – não há nem fragmentos de fotogramas, como é o caso de *Sob o Céu Nordestino/Carnaval Paraibano e Pernambucano e Reminiscências de 30* – reflete fielmente a gravíssima estatística das perdas das imagens em movimento (de posados e naturais) da primeira metade do século XX no país.

A maior dificuldade, portanto, de estudar e pesquisar sobre a experiência dos cinejornais no Brasil está em provar que foram produzidos e exibidos um dia (através de pesquisa em jornais e outros registros de época), uma vez que as películas há muito deixaram de ter existência física na maioria dos casos. Exceção para o arquivo da *Cinegráfica Leopoldis-Som*, de Porto Alegre⁴⁰, entre outros poucos casos a contar com materiais preservados, mesmo que em fragmentos.

³⁹Na revelação fotográfica e cinematográfica, processo em que se modifica a tonalidade das provas, através de banhos químicos, prática adotada por Walfredo Rodriguez desde os cinejornais, que será apreciada na análise do filme *Sob o Céu Nordestino*, visto que o mesmo procedimento foi adotado.

⁴⁰Ver artigo PÓVOAS, Glênio Nicola. Observações sobre o cinejornal silencioso Atualidades Gaúchas, produzido por Leopoldis. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

A experiência paraibana com cinejornais irá conduzir o *primeiro cineasta* ao primeiro de uma série de desencantos que viria a sentir, ônus normalmente difícil de descolar de quem encampa o espírito do pioneirismo em quaisquer terrenos da atividade humana, particularmente em uma época onde não faltavam dificuldades e precariedades generalizadas.

Atente-se ao fato de que, após cerca de duas dezenas de cinejornais produzidos, Walfredo Rodriguez teria encerrado a experiência em razão da inviabilidade financeira, o que se coloca como outro fator incomum na época em cidades como Rio e São Paulo, assim como em outros ciclos espalhados pelo Brasil, cujos cinejornais revelaram-se atividades extremamente lucrativas junto a comerciantes, fazendeiros e governos. “Indiscutivelmente, o que sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são esses filmes, não os de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores, permitem que se sustente um certo equipamento, laboratórios etc. (BERNARDET, 2007, p. 38).

Com recursos do próprio bolso e contando com episódicos apoios oficiais, a decisão de interromper não demorou, de maneira que, em 1923, decide documentar os carnavais da Parahyba do Norte e do Recife, para fundir as imagens em um único filme de longa-metragem, que se chamaria *Carnaval Paraibano e Pernambucano (ou Carnaval Nordestino)*, chegando a ser exibido em Recife, Salvador e Rio de Janeiro (no Cine Pathé, da avenida Rio Branco), segundo reportagem de Vladimir Carvalho para o jornal paraibano.

[...] esse filme propiciou um estilo próprio ao repórter cinematográfico e desvendou-lhe o gosto por uma experiência mais séria. Daí em diante partira para o documentário propriamente dito, gênero de que é o iniciador na Paraíba e talvez no Nordeste. (CARVALHO, 1967).

Realinham-se, desta forma, os créditos devidos ao primeiro filme de longa-metragem (*Carnaval Paraibano e Pernambucano*), precedido que foi pelos cinejornais, configurando-se nestes a *primeira idade* da cinematografia paraibana. Eis o que ratifica a natureza e o caráter das práticas inaugurais, umbilicalmente filiadas ao gênero documental, uma singularidade na tradição e no contexto do Cinema Silencioso brasileiro dos anos vinte, já inclinado, em larga escala, à produção de filmes *posados*.

Um viés, enfim, que se transformará em vertente a expressar muito mais que uma *preferência*, mas, a própria gênese de uma cinematografia do real na contemporaneidade, deflagrada por Walfredo Rodriguez, retomada a partir de *Aruanda*, e ainda hoje ecoando através de câmeras digitais empunhadas por jovens cineastas paraibanos.

4.2 DIÁLOGOS DA CÂMERA SILENCIOSA DE WALFREDO RODRIGUEZ COM SUA ÉPOCA, BIOGRAFIA E ANÁLISE ESTÉTICA DOS FOTOGRAMAS PRESERVADOS.

O que capturou a câmera silenciosa de Walfredo Rodriguez é a questão central a se dar conta a partir da identificação e mapeamento de seus direcionamentos como produtor, diretor, roteirista e cinegrafista das primeiras imagens em movimento da Paraíba a serem levadas às salas locais e de outras capitais do país. Fotógrafo já estabelecido, o salto na condição de *fotocinematógrafo* teve transição tranquila, favorecendo, inclusive, o próprio crescimento profissional, condição de que nunca abdicou, mesmo após encerrar em definitivo as atividades cinematográficas na década de 1930.

À frente do *Filme-Jornal do Brasil – Um Pouco de Tudo*, como já visto antes, o foco de sua câmera não vai fugir do padrão da época para os cinejornais; entre os temas abordados estão competições de futebol, envolvendo equipes de capitais e/ou cidades circunvizinhas, danças folclóricas, desembarque de autoridades, como o presidente da província, documentação de ruas e avenidas da Capital, entre outros destaques não coletados pela absoluta ausência de referências nas fontes pesquisadas.

Ao se reportar às ruas e novas avenidas da capital, dialogava sua câmera com o ímpeto oficial de modernização da paisagem urbana, processo iniciado na década de 1910, finalizado nos anos vinte. Vai materializar o conceito de que os cinejornais foram, antes de qualquer coisa, *testemunhos de uma época* (GALVÃO, 1975). O que sua câmera fotográfica já havia clicado como registro de um passado que cedia lugar, com voracidade, aos ventos da modernidade imposta, sua *Urban* vai imprimir o registro em movimento, captando nuances que não cabem na imagem congelada da fotografia. O mesmo pode ser dito sobre o futebol, atividade em pleno florescimento no país, e sobre as culturas populares, sendo estas últimas

demonstrações de sua percepção da riqueza cultural preservada, ponto de equilíbrio numa época em que toda solidez corria o risco de desmanchar-se no ar.

Sua câmera vai balizar, nesse sentido, a emergência da modernidade através da cultura, de uma noção de urbanidade, cuja palavra de ordem é *demolir o passado*, com sua própria visão de mundo, após sucessivas viagens ao Rio de Janeiro. Embora seja ele, emblema da nova era – via fotografia e cinema, artes nascidas no bojo da modernidade –, não vai se render integralmente ao figurino modernizante, de maneira que suas películas vão alternar, com parcimônia, a tradição e o moderno.

Na busca pelo registro do real e de sua estética, foi o presente de sua época que fotografou e filmou. A mescla do fotógrafo, do jornalista e do cineasta forneceu a *química* – profusão de olhares, sensibilidades e narrativas discursivas de cada veículo –, para enxergar, no carnaval paraibano e pernambucano, no filme de viagem que empreendeu Paraíba adentro e nas reminiscências políticas de 1930, sua condição e papel como *primeiro cineasta*.

Em cada um destes filmes suas digitais estão impressas, do projeto à produção, o que incluía pós-produção (montagem) e circulação (exibição). Ao *homem-equipe* (NORONHA, 2008) só faltou a condição de proprietário de uma sala de cinema. Essa conjugação de competências explica a receptividade de público e críticas dos filmes em questão, vistos pela ótica da estética, ainda que reduzidos a fragmentos.

Serão estes fragmentos examinados, a seguir, considerando as motivações de realização, condições de produção, estilística, roteiro (escolhas na abordagem dos fatos), montagem e circulação (biografia) das obras que sintetizam, fundamentalmente, os primórdios do cinema paraibano.

4.3 CARNAVAL PARAIBANO E PERNAMBUCANO (LONGA-METRAGEM/1923)

Somente em 2009, com o lançamento do *Dicionário de Cinema Brasileiro*, seu autor e pesquisador Jurandir Noronha (2008) vai inserir, pela primeira, vez em uma publicação de alcance nacional, os devidos créditos ao *primeiro cineasta* paraibano no contexto da história do cinema silencioso brasileiro.

E o faz com ressalva reveladora:

Iniciador da produção e realização cinematográfica no Estado da Paraíba. Autêntico pioneiro, antecedendo-se a quantos tenham filmado na região nordestina. Teria tido um auxiliar de sobrenome Barradas, de nacionalidade italiana, que aparece como cinegrafista. É sabido, no entanto que o próprio Walfredo Rodriguez, apesar de financiador, foi o que se pode chamar de “pau para toda obra”, um homem equipe, atuando não só como roteirista e diretor mas até como cinegrafista. Não quis limitar-se aos curtas-metragens, lançando-se ao longa-metragem, apresentado em 7 partes e até mesmo com a tentativa de cores. O título do filme *Sob o céu nordestino* mostra bem o sentido ambicioso do projeto: um filme que fosse uma ode à terra. (NORONHA, 2008, p. 356).

Ao sustentar que o primeiro cineasta paraibano teria realizado suas atividades *antecedendo-se a quantos tenham filmado na região nordestina*, Noronha alertou para um dado novo e relevante, e de que teria Walfredo Rodriguez então precedido ao próprio ciclo do Recife (1925-1931). Em contato mantido, por email (vide, APÊNDICE B, entrevista com o autor), indagamos se, de fato, Walfredo Rodriguez teria sido pioneiro na região Nordeste, e se era seguro, portanto, afirmar tal postulado.

Sua resposta foi categórica: “Sem dúvida, há a primazia sobre o vizinho pernambucano”, disse Noronha, acrescentando que os ciclos regionais necessitam de um olhar de maior atenção dos pesquisadores, porque “eles foram mais que uma saga, representam uma epopeia” (APÊNDICE B).

Carnaval Paraibano e Pernambucano, vem a ser o esse título que inaugura no Nordeste o filme *natural de costumes* (posteriormente nomeado de documentário), e que também atendeu pelo título de *Carnaval Nordestino*, realizado em 1923. O filme tinha duração de uma hora e vinte minutos, tendo exhibições em Recife, Salvador e Rio de Janeiro.

Entre as imagens captadas, a antiga Igreja do Rosário, demolida nos anos seguintes dentro da reforma *modernizadora* da urbanidade local, e as manifestações carnavalescas daquele ano: o bloco *Aluga-se um coração* e o tradicional *Filopança*, formado por sócios do clube Astréia, entraram em destaque na edição final. Havia ainda imagens de crianças assistindo à passagem dos blocos na antiga rua Direita; carros alegóricos, foliões e uma *carroça* que também desfilava, fazendo críticas bem-humoradas aos costumes e ocorrências do cotidiano da época.

O filme, que teve boa receptividade do público e um importante circuito itinerante que incluiu o Rio de Janeiro, firmou o *primeiro cineasta* na condição de

testemunha da história de seu tempo, munido de caneta, máquina fotográfica e filmadora (*Urban*). É, portanto, a obra que demarca sua inserção, que irá se aprofundar, como já visto antes, ao longo da década de vinte até o abandono das atividades cinematográficas na primeira metade dos anos trinta.

Em 1950, já afastado havia duas décadas das atividades cinematográficas, ele negocia, com o Serviço de Documentação da Prefeitura do Recife, a venda de seu acervo de cinejornais “pela ínfima importância de cinco mil cruzeiros [...] e jamais teve notícia dos filmes” (LEAL, 2007, p. 13).

Documentos localizados pela presente pesquisa detalham os termos exatos da negociação entre Walfredo Rodriguez e a Prefeitura do Recife nos quais esta última deixa claro seu interesse específico pelas imagens que envolvem a capital pernambucana. O dado novo, que veio à luz com a localização de tal preciosidade documental, é que a Diretoria de Documentação e Cultura, da Prefeitura do Recife, que intermedia a compra dos fotogramas junto a Walfredo Rodriguez, manifesta também o interesse pelos trechos da película em que registra a chegada do rei da Bélgica ao Rio de Janeiro, incluindo-se as vistas aéreas da capital do país.

Com data de 25 de Novembro de 1950, e em nome de seu diretor, J. C. Regueira Costa, a correspondência oficial endereçada a Walfredo Rodriguez, oferece *Cr. \$ 1.700,00 (mil e setecentos cruzeiros), correspondente a 850 pés, a quanto atinge a parte que nos interessa (metragem referente ao carnaval do Recife e à chegada, ao Rio de Janeiro, do rei da Bélgica, incluindo-se, também vistas aéreas daquela capital* (ANEXO C).

Em nova correspondência, datada desta vez de 28 de dezembro de 1950, o já citado diretor pondera que, “tendo em vista, porém, as alegações contidas em vossa carta acima referida e para que não pareça estar esta Diretoria fugindo a um compromisso, levo ao vosso conhecimento que aceito a proposta que fizestes, na base de cinco mil cruzeiros (Cr\$ 5.000,00), para pagamento, porém, no mês de janeiro próximo vindouro”. (ANEXO C)

A se levar em conta que a oferta inicial saltou de *Cr\$ 1.700,00 para Cr\$ 5.000,00*, há certo excesso na apreciação do historiador Wills Leal, remetendo-se à *ínfima importância* do valor final pago ao paraibano. Como esses materiais, após a consumação da negociação em 1950, não foram mais vistos – caíram na vala comum dos filmes extintos – não fosse por essas correspondências encontradas, não se teria conhecimento de que Walfredo Rodriguez havia registrado a chegada

do rei da Bélgica ao Rio de Janeiro. Este dado só vem enriquecer sua trajetória, revelando novas incursões do precursor que convergem com o entendimento de que se tratou de um personagem contemporâneo de seu tempo.

Imagem 30 - Fotografia da época (1920), a chegada do rei Albert da Bélgica ao Rio de Janeiro

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Na busca arqueológica empreendida a partir de então, localizamos na Cinemateca Brasileira, e não na Fundação Cultural de Recife, os materiais remanescentes dessa aquisição, feita pelo poder público do município pernambucano. Consta sob a guarda da Cinemateca Brasileira uma cópia de imagem de *Carnaval Paraibano e Pernambucano* (em 16mm, com 78m, e um internegativo de imagem, 35mm, com 170m).

Como o direito patrimonial, desde 1950, pertence à Prefeitura do Recife, foi solicitado autorização formal para que a Cinemateca Brasileira possa liberar os materiais para o procedimento de telecinagem, oficializada somente ao final de 2014. Este processo (que fará a passagem das películas de 16mm e 35mm para imagens digitalizadas) será realizado ainda neste semestre.

Uma vez finalizada a telecinagem, imagens raras do carnaval de 1923 das capitais paraibana e pernambucana serão reabilitadas, repatriadas e se tornarão

objeto de pesquisa em outras áreas, além do campo estritamente audiovisual. Como imagens históricas – de uma época em transformação – podem favorecer estudos sobre urbanidade, arquitetura, costumes e traços culturais das duas cidades, o que só amplifica as possibilidades de novas contribuições acadêmicas.

4.3.1 Sob o Céu Nordestino (longa-metragem/1929)

Imagem 31 - *Sob o Céu Nordestino*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Em 1924, Walfredo Rodriguez lança-se em sua mais desafiadora obra cinematográfica, que foi *Sob o Céu Nordestino*. Aquela que entraria para a história como a mais importante e ousada produção cinematográfica paraibana, consumindo quatro anos sua produção (1924-1928), e onde foram rodados 2.080 metros de película.

[...] ao iniciar as filmagens de “Sob o Céu Nordestino”, em 1924, já era um homem experimentado no metiér cinematográfico e um profundo conhecedor da Paraíba, dos seus aspectos sociológicos, geográficos, humanos. Trabalhando no Ministério da Agricultura e também nas Obras Contra as Secas, teve oportunidade de tomar contato com nossa realidade e promover diversas exposições, algumas fotográficas. Sente-se, na forma como ele idealizou a produção, a presença bem viva de uma obra que dominava o cenário cultural da Paraíba de então: “A Paraíba e Seus Problemas”, de José Américo de Almeida. (LEAL, 2007, p. 15).

Para se compreender a construção deste filme que pertence ao conjunto da década-símbolo da fundação da cinematografia paraibana, curiosamente sua origem vai manter íntima relação com o Rio de Janeiro. Ao retornar da Capital do país, Walfredo Rodriguez se impôs uma tarefa nem um pouco fácil de dar conta: refutar a imagem disseminada na Capital do país, adjacências sudestinas e sulistas, de que o Nordeste se resumia ao trinômio seca, fome e miséria, carregando sérios agravantes no atraso de sua gente, no contato cotidiano com índios e animais selvagens que atacavam os transeuntes nas ruas...

A intenção, desde o surgimento da ideia, ainda no Rio de Janeiro, era mesmo rechaçar as críticas e ironias que colegas seus da *Federal Films* lhe dirigiam e que muito o incomodavam. Insinuavam que na Parahyba do Norte e no Nordeste em geral não existia *nada civilizado*, e uma imagem estapafúrdia de que índios desferiam violentos *ataques* às pessoas nas ruas das cidades era o aspecto mais difundido, em tom de assumida chacota.

Eis, pois, o *leimotiv* do diretor no projeto mais ambicioso em termos de produção cinematográfica (*Sob o Céu Nordestino*), explicitado com todas as letras na cartela que abre o documentário, dividido em sete partes (com um prólogo ficcionado), que o define, nos créditos iniciais, como *filme natural de costumes do Nordeste brasileiro*, acompanhado do seguinte texto:

O Nordeste, região malsinada da terra brasileira, vez por outra assaltada pelo terrível “flagelo da seca”, apresenta-se no julgamento do brasileiro sulista ou do estrangeiro que o desconhece como território inculto e selvagem povoado de índios e abundante de animais exóticos. Para desfazer esses errôneos julgamentos, apresentamos os flagrantes aspectos que seguem [...] (LEAL, 2007, p. 17).

Em texto publicado em revista do Ministério da Educação e Cultura, Wills Leal estabelece outra linha de interpretação, a despeito da cartela inicial que informa sobre a finalidade do documentário.

Procura indicar que se tratava de uma área cultural, com problemas graves (cangaceirismo, seca, fome, etc), porém com seus valores próprios e com grandes perspectivas econômicas. Trinta anos após, com a implantação da Sudene, o desafio lançado por *Sob o Céu Nordestino* iria ser aceito. (LEAL, 2007, p. 33).

Nas sete partes que constituem o longa-metragem, seguindo o padrão do cinema silencioso (com cartelas que se alternam para informar e situar o espectador sobre os conteúdos exibidos), desfilam imagens que vão desde aspectos arquitetônicos da capital paraibana, religiosos, da bacia hidrográfica, no interior, da vegetação e particularidades topográficas das diversas regiões que se espalham do litoral ao sertão, passando por tropeiros, cantadores de viola, cultura algodoeira, usinas, festas populares, juninas, vaquejadas, pesca da baleia e o veraneio nas ensolaradas praias do litoral.

O sucesso do seu lançamento foi tal que o presidente João Pessoa quis vê-lo mais de uma vez, segundo a coluna *Ribaltas* do jornal *A União*, (edição de 11 de maio de 1929) repercutiu: “As duas sessões de ordem do Rio Branco foram insuficientes para acomodar a multidão que desejava assistir ao filme *Sob o Céu Nordestino*. Foi boa a impressão geral, apesar de fraca e oscilante energia do motor do referido cinema ter prejudicado muito a nitidez da película”. (LEAL, 1989, p. 94)

A repercussão do filme superou as expectativas, com notícias e artigos elogiosos do trabalho e em reconhecimento ao diretor, segundo descrição de Vladimir Carvalho, em reportagem do *Correio da Paraíba*:

Chamou-se *Sob o Céu Nordestino* e tinha 2 horas e meia de projeção; era acompanhado ao piano com marchas e valsas e transformou-se aqui mesmo, num verdadeiro campeão de bilheteria. No primeiro ou segundo dia de exibição, a afluência foi tão grande que terminou por levar de roldão o bilheteiro e a urna dos ingressos que teimaram em se postar frente à turba agitada de cinéfilos. (CARVALHO, 1967)

Único reparo a ser feito na matéria jornalística certamente fica por conta de certo *arroubo* do repórter em nomear de *turba de cinéfilos*, o que, certamente, era o público, em geral, na ânsia de reconhecimento do filme tão esperado (com imagens

de paraibanos e de todas as regiões do estado na tela grande, pela primeira vez). Um filme que foi, sobretudo, resultado de um processo em que o diretor contou basicamente com recursos próprios, elevada dose de altruísmo que redundou em esforços pessoais incommensuráveis para finalizá-lo em quatro longos anos.

A própria intenção inicial de cobertura da região Nordeste foi abandonada – embora o belo título tenha sido preservado –, e o longo período de duração compreendido entre produção e montagem (quatro anos), incluindo a minuciosa pesquisa realizada sobre tópicos mais técnicos, geográficos e do universo cultural da Paraíba, são indicadores do grau de dificuldades enfrentadas, acompanhado desde o nascedouro do projeto, pelo jornal *A União*. “A ideia de WR era filmar todo o Nordeste: o filme resultou, porém, numa captação só da Paraíba, embora a coloque em quase todas as suas áreas. Praticamente foi realizado às custas de Walfredo, daí a demora de sua efetivação. (LEAL, 1989, p. 89)

Imagem 32 - Fac-símile de artigo (sem identificação de autor) de saudação à iniciativa de Walfredo Roríguez de rodar *Sob o Céu Nordestino*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Sob o Céu Nordestino extrapolaria as fronteiras da Paraíba e do próprio Nordeste, com exibição no Rio de Janeiro. Chama a atenção o tratamento que a fita suscitou nos meios jornalísticos da época, no Rio de Janeiro, a partir de

levantamento feito pelo historiador Wills Leal sobre o qual esta pesquisa se apoiou para ilustrar.

O jornal *Correio da Manhã* referenciou o que chamou de

[...] obsessão de vencer, num estoicismo faquiriano, dominou os nervos do artista. O Nordeste não deveria continuar a ser o que a imaginação precipitada do sulista e do estrangeiro antevia: um vasto cenário africano, com serpentes enormes, deglutindo novilhos; onças de faces escancaradas e javalis jogando futebol no pátio das fazendas. (LEAL, 2007, p. 26).

A revista *O Cruzeiro*, já considerada a mais importante publicação do país em 1929, classificou *Sob o Céu Nordestino* como exemplo de *obra de sadio patriotismo*, tom que seria seguido pelo jornal *A Noite* (vide fac-símile, Imagem 33 e 34), onde não se pouparam elogios, beirando o paroxismo, na resenha publicada na edição de 20 de novembro de 1929, cujas reproduções da primeira página e da crítica seguem abaixo:

Fora do Rio, não há o que ver, não há o que admirar, é vez o dizer-se. Pois, essa gente, que assim fala, certamente com o mais absoluto desconhecimento do que seja a sua própria terra, no que ela tem de belo e imprevisto, de grandioso, se desse ao trabalho, não já de viajar - o que seria ideal -, mas de assistir ao filme que o sr. Walfredo Rodriguez acaba de compor, *Sob o Céu Nordestino*, não modificaria apenas a opinião, mas haveria de converter-se em patriota, intransigente e quase déspota [...] (LEAL, 2007, p. 26).

Imagem 33 - Fac-simile da primeira página do jornal carioca "A Noite"

Rio de Janeiro

A NOITE — Quarta-feira, 20 de Novembro de 1923

Musica

de piano da senhora Alois Accioli Meira

— se amanhã, no theatre Municipal, o recital de pianista Alois Accioli Meiranovicz um programa que, sem dúvida, certamente, muito agradável círculo de admiradores a artista, patricia. Esse programa é o seguinte:

- Mes Jois (daprés un chant de Chopin) — Rachmaninoff (duos e polca); Bizet-Rachmaninoff — Liebesleid;
- Clair de Lune; Rayel — del Gracioso; Pick-Mangia — Dans d'Olaf; J. Philipp Collets e Etude de Concert;
- El Vito.

estrea no Instituto Nacional de Musica

— sido anunciado, é hoje, ás 20-12 horas, no auditório do Instituto Nacional de Musica, uma obra de oito annos de idade Wanda Barbosa, do curso do professor Mala.

—oura desse modo obter a continuação seus estudos grammá, bem cuidado, filio, Beethoven, Chopin, Soares mestres nacionaes.

— apresentação de Wanda Barbosa, Dr. Raphael Pinheiro.

O BRASIL DESCONHECIDO

Sob o céu Nordestino

A nossa terra no que ella tem de mais expressivo e pitoresco

O Brasil, para muita gente, não passa da Avenida Central, do Rio e condescentente, de S. Paulo... Tudo o mais, é misticismo... Esta expressão circula muito tempo com fôros de cidade, e ainda ha, em nossos dias, brasileiros authenticos que a repetem.

Fôra do Rio, não ha o que ver, não o que admirar, é vazio dizer-se. Pois, essa gente que assim fala, c...

O Sr. Walfredo Rodrigues, quando filmava a pesca da baleia

Os desapparecidos

Vindo de Quilombo, a menor Maria das Neves, que está se preparando para apresentar a sua primeira peça, "Caricatura-Reportagem", coberto o paradeiro de Maria Neves, pois, parece, encontra nesta capital, desamparo.

O marinheiro nacional Ferreira, que está se alistando na Armada Naval, veio a redação solicitar os bons officios do "Paradeiro-Reportagem", afirmando que seu filho, de 12 annos, em companhia de sua mãe, Clodomira Ferreira, que foi formada, fallecera durante esse tempo, o se amparo.

Esteve nesta redação, o Sr. Sebastião residente em Lavras para onde se dirige, com a incumbencia de procurar de pedir informações Manoel Soares da Silva Villa Boa do Bispo, Minas, que ha dez annos, morreu em Jacarépagua, rua do Senado n. 8.

Os filhos e demais parentes de Manoel Soares da Silva saber noticias suas. Que são deve ser enviada a José Rodrigues, a Lavras.

corporação om alma

Directores, Gerentes, Chefe e funcionários do "Lar dos DOSES" por os serviços prestados, que por elles são sem-tudo pessoal e com a tuação, um ambiente de cordialidade de cooperar com os estados.

OS CONHECER-LEES AS IDADES INDIVIDUALES

— em mira o estabelecimento real não somente a força e a solidez da vida, mas, também, quanto pessoal de todos nós, recorremos os diversos departamentos do "Lar dos DOSES" nos imediatamente que não PLES CLIENTE, mas o caso e associado a uma obra social, que concorre para o collectividade.

restimos antias. butaria o Es-	90.228.155\$000 145.787.33\$000 17.521 10.000.000\$000 17.000.000\$000
---	--

Brasileiro"

DE CREDITO EPO-
RECARIO

VIDOR, 90

cio proprio

Chegada a Coritiba

CORITIBA, 19 (A. O.). — Chegou a esta capital o 5º O. G. B. E. Camargo fez-se representar

Juramento Bandeira, no Tiro 249

No domingo proximo passado, a turma de reservistas de 1929, do Tiro de Guerra 249, com sede á rua Candido Benicio n. 498, em Jacarépagua, na presença dos representantes do commandante da Região, do director geral dos Tiros de Guerra, do inspector geral dos Tiros de Guerra, de altas patentes do Exército e de diversas sociedades co-irmãs, assistiu com toda a solemnidade ao compromisso de bandeira, recebendo os reservistas, acompanhados de suas madrinhas, as respectivas cadernetas.

O capitão Otavio Guilhon, num discurso, lembrou aos jovens, que os reservistas a homenagem que lhe fora prestada, escolhendo-o paranympo da turma.

O reservista João d'Avila, orador official da turma, num eloquente discurso, lembrou aos jovens, que os reservistas adquiridos na caserna "que é um tiro admiravel, em que os homens se depuram e apuram", terminou offerecendo á directoria do Tiro o quadro symbolico dos reservistas.

Ao sr. Tenente Inspector, Sr. Landeiro Augusto de Araujo, foi entregue pelos reservistas, uma lista com grande enthusiasmo, dos patrióticos allusivos do Dr. Emílio Cardoso, que te em exercicio, produzindo a mesma oração civica.

Nascidos ambos

Nascidos ambos, apanha, os amigos do Brasil, Ch... criminosos e... ram.

Acudiram vindo do tiro, a no local a vi... automovel pa... feur, cujo no... cido, se offere... o ferido para... xou ficar no Soccorro.

Mais tarde, a da sub-delegat... avisadas do f... querito.

A victima, q... annos e é lav... de João Pinhe... pouco de Cap...

JARDIM

150 APA... CONFOR...

Aluguel de Alu-am-se Das casas A nova R começa m das Laran san Para mais le SECCAO D COMPAN

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Imagem 35 - Fac-símile de recorte do jornal A União (1928), repercutindo estreia de *Sob o Céu Nordestino* entre os paraibanos

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

A passagem pelo Rio de Janeiro, a despeito dos afagos da imprensa que não foram poucos, inseriu o *primeiro cineasta* em situação não muito confortável quanto à autorização para exibição no *celebrado* Cine Pathé, condicionada que foi a uma *reedição* de seu longa-metragem (com cortes substanciais):

[...] já naquela fase do incipiente cinema nacional, os cartéis imperialistas dominavam o mercado exibidor e a famosa companhia alemã UFA deu em cima da primeira fitazinha do cinema paraibano, preterindo a sua exibição no Rio de Janeiro pelo Cine Pathé, da Avenida Rio Branco. Dona do calendário dos principais cinemas do Rio, pela sua condição de grande produtora, só depois de muita marcha-e-contramarcha é que a UFA permitiu o lançamento de *Sob o Céu Nordestino*, mesmo assim sujeito a uma mutilação que cortou dois terços do filme, reduzindo-o a um *short* inexpressivo, um simples complemento. Era a lei do mais forte que continua a imperar nos dias que correm. (CARVALHO, 1967)

O episódio é ilustrativo de como já se encontrava em avançado estágio o domínio estrangeiro sobre o que era exibido nas principais salas do centro-sul do país, expandindo-se para todas as demais regiões, quadro esse já detectado na Paraíba do Norte, ao se passar em revista os anúncios dos filmes nos jornais, desde a segunda metade da década de 1910.

Por outro lado, tais cortes, uma prática da época, até mesmo quando não se tratava de empresas estrangeiras a fazê-los, pode explicar o *esquartejamento* dos filmes na circulação destes de forma itinerante por cidades interioranas que assim acabavam *ganhando* novos títulos e autoria indevidos. Longas-metragens se transformavam em vários curtas, num processo que vilipendiava a obra, fragmentando seu conteúdo ao bel prazer de exibidores inescrupulosos em detrimento de seus autores, que perdiam o controle sobre suas obras e a própria titularidade.

Mas, com o que Walfredo Rodriguez não contava era que, após exibir o filme *Sob o Céu Nordestino* por várias cidades do interior paraibano, Salvador e Rio de Janeiro, o mesmo personagem que o introduziu na atividade cinematográfica e com quem iria estabelecer uma profícua relação profissional, durante mais de uma década, também seria aquele a protagonizar o capítulo mais sombrio de sua obra mais relevante.

Já na década de 1930, e sob a justificativa de que *Sob o Céu Nordestino* deveria ganhar sonorização, Antonio da Silva Barradas propõe, e Walfredo Rodriguez concorda em transportar a matriz da película ao exterior (Paris), onde seria submetida ao novo recurso que havia chegado para sepultar o cinema silencioso. A ideia era redimensionar seu potencial, já testado e aprovado, com objetivo de angariar novos espectadores.

Ocorre que o sr. Barradas vem a falecer nessa viagem, e não se teve mais registro sobre a matriz de *Sob o Céu Nordestino* nas cinco décadas seguintes (1930-1970). Este fato teria sido o segundo e maior *desencanto* do diretor com a produção cinematográfica, após a desistência dos cinejornais, que sempre redundaram em prejuízos financeiros no início da década de 1920.

Durante décadas deu-se o filme como perdido. Algumas pessoas chegaram a dizer que o filme jamais existira, que tudo não passava de uma “invenção” filmélica do Wills Leal. Essa desinformação tinha origem na inexistência da cópia que ninguém encontrava nos arquivos públicos ou privados da Paraíba. Durante muito tempo, o descaso com nossa memória foi-se repetindo de forma cada vez mais acentuada. (LEAL, 2007, p. 30).

As imagens salvas, anunciadas na década de 1980 e desde então sob a guarda da Cinemateca Brasileira (cópia em DVD anexa), só voltaram a ter uma exibição pública, na Paraíba, em 2009, durante um festival de cinema (Cineport) de países de língua portuguesa, que ocorre em João Pessoa a cada dois anos. Isso significa dizer que levou 80 anos para que os fragmentos preservados de *Sob o Céu Nordestino* fossem conhecidos pelas novas gerações, o que incluiu até mesmo o *decano* da pesquisa sobre cinema na Paraíba, Wills Leal, que sempre tratou do filme em livros e artigos de jornal, sem nunca tê-lo assistido em razão da inexistência de cópia.

O fato teve consequências traumáticas para o seu diretor, que abandona na década de 1930 qualquer atividade ligada ao cinema. Com relação de forte amizade com Walfredo Rodriguez, Linduarte Noronha revelaria, com indisfarçável indignação, o significado dessa perda para o diretor, sentimento que o acompanhou até a morte:

uma das queixas que ele fazia sempre, e que de certa forma ficou esclarecido nesse seminário, era justamente o desaparecimento do seu grande filme *Sob o Céu Nordestino*. Muitos pseudos-intelectuais paraibanos continuam duvidando da existência desse filme,

afirmando que Walfredo não realizara filme algum, que inventou isso porque já estava esclerosado, coisa e tal. Quer dizer, como é destruída a memória desse país, sem que ninguém tome uma providência [...] (NORONHA apud SANTOS, 1986, p. 47)

Até a realização do seminário a que se refere Noronha (onde se discutiu o papel de Walfredo Rodriguez na cultura paraibana), a Cinemateca Brasileira ainda não teria repassado a informação da localização dos fragmentos do filme. O que foi salvo de *Sob o Céu Nordestino* é referência concreta e palpável deste estudo, cuja dimensão temática e estética será revisto a seguir.

4.3.2 Sob o Céu Nordestino (análise estética)

Algumas questões se sobrepõem à análise estética antes de se efetivá-la, por razões de ordem metodológica, dadas as circunstâncias específicas que cercam os fragmentos salvos da extinção. A começar pela duração do longa-metragem (duas horas e meia), reduzida aos 24 minutos e trinta e sete segundos, a partir de telecinagem operada pela Cinemateca Brasileira. Outra questão diz respeito à hipótese de ser verdadeira a versão de que a matriz de *Sob o Céu Nordestino* teria sido levada à França para ser sonorizada – onde teria se extraviado com a morte súbita do produtor que a levou. Como, então, esses fotogramas chegaram à Cinemateca Brasileira foi uma das primeiras indagações levantadas.

Consultado a respeito, Carlos Roberto Souza⁴¹ revelou, em contato por email (APÊNDICE C), não guardar lembranças do telegrama enviado ao jornalista paraibano Wills Leal, comunicando a existência dos fragmentos de *Sob o Céu Nordestino*, encarados como *achado arqueológico* em 1988 pela imprensa paraibana, conforme já visto antes. Ele salientou, nesse sentido, o seguinte: “Efetivamente não me recordo desse telegrama para Wills Leal em 1988, mas acredito que se tratava de informá-lo sobre o assunto e não comunicando a duplicação do nitrato original, que havia sido feito há praticamente uma década, no final dos anos de 1970”. (APÊNDICE C)

⁴¹ Carlos Roberto Souza é pesquisador da Cinemateca Brasileira, doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e coordenador do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais e curador da Jornada Brasileira de Cinema Silencioso.

Sobre a descoberta propriamente dita, ele revelou também não existir, na correspondência oficial, registrada nos anais da Cinemateca Brasileira, maiores informações que respondam e esclareçam os pormenores de sua localização. Quanto ao suposto sumiço da obra em Paris, relutou em acreditar que os materiais tenham sido encontrados fora do Brasil, embora tenha feito a afirmação sob a ressalva de que era “mais um sentimento do que algo concreto”.

Indagado sobre a ordem das imagens, esclareceu que “tanto a duplicação em película como em digital não sofreram nenhuma alteração em relação à ordem em que as imagens se encontravam nos rolos de nitrato. Se alterações houve, foram anteriores à chegada do material na Cinemateca”, enfatizou. Essa informação, em particular, foi valiosíssima para se concluir sobre o fato de a montagem original ter sido mesmo alterada antes da chegada dos fragmentos à Cinemateca Brasileira.

Na estreia do filme na Parahyba do Norte (1929), um boletim (ANEXO D) foi distribuído sobre a obra, e seu conteúdo, a primeira vista, se assemelha ao que poderia ser o roteiro do filme, e assim foi considerado. Em exame mais minucioso e de posse das imagens telecinadas pela Cinemateca Brasileira, se descobriram-se determinadas incongruências merecedoras de abordagem mais atenciosa.

O que até recentemente foi visto como possível *roteiro* inclina-se mais como prospecto de divulgação da obra (release). Ao mesmo tempo, em muitos aspectos, configura-se mais como bem elaborado *diário de bordo* do diretor, de suas viagens durante os quatro anos da produção do filme (1924-1928), e assim iremos tratá-lo.

Relendo-o, cotejando seu texto com os letreiros das cartelas de *Sob o Céu Nordestino*, constatarem-se as referidas incongruências que vão desde o fato de não guardarem fidelidade, entre si, como também para confirmar a hipótese de que até seus fragmentos serem encontradas na década de 1980, o filme sofreu mutilações em sua montagem original. As cenas, por exemplo, que abrem o documentário, de acordo com o *diário* de sua produtora (*Nordest Film*), são das praias de Cabo Branco e Cabebelo, ambas no litoral paraibano; nesta última, o diretor filmou, em alto mar, a lendária pesca da baleia, até então não documentada em película no país. Já na versão telecinada pela Cinemateca Brasileira, esta vem a ser a última das partes exibidas (dentro dos 24 minutos e trinta e sete segundos salvos), uma flagrante alteração da ordem do que foi um dia seu roteiro original.

Na versão telecinada, mais duas insólitas situações foram diagnosticadas:

- a) na primeira cartela (Imagem 36), tem-se a informação de quem apresenta o filme: *Brasil & América Films – Segunda Parte*, acompanhada de uma logomarca que em nada lembra a identificação visual da *Nordest Film*, conforme Imagem 37, é possível comparar:

Imagem 36 - Cartela com informação Brasil e America Films

Fonte: Sob o Céu Nordestino.

Imagem 37 – Logomarca com identificação visual da America Films diferente

Fonte: Boletim. (ANEXO D)

A presença da logomarca, como crédito de abertura da *segunda parte*, é indicativo claro da manipulação da montagem original, que pode ter sido operada nas exhibições itinerantes pelo interior da Paraíba, ou mesmo no Rio de Janeiro, quando de sua estreia condicionada que foi a cortes na estrutura de sua narrativa original. Esta última hipótese ganha força com o acesso à íntegra da entrevista (ANEXO E) de Walfredo Rodriguez, concedida ao MIS-UEPB, e transcrita por Cosme Alves Neto, que também participou, como entrevistador, do *primeiro cineasta*, em janeiro de 1971, em João Pessoa.

Perguntado a respeito de sua mais importante obra, o diretor ratificou sua titularidade e revelou o que pode explicar o fato de essa versão telecinada vir sem a logomarca da *Nordest Film*, disse Walfredo Rodriguez: “Criação minha, nome e tudo. Depois andaram até – aqueles *cavadores* do Rio – puseram Sob o Céu do Nordeste Brasileiro. Mas eu tinha prova provada.” (ANEXO E)

A lembrança para o nome que teriam dado para seu filme, uma alteração para tentar evitar alguma reclamação posterior, de que se tratava de um ato de pirataria, reforça a ideia de que o Rio de Janeiro foi *palco* da grosseira manipulação, não descartando dilapidações outras da película no decorrer dos anos trinta, inclusive no interior da Paraíba. Outra grave ausência é a do próprio título do filme, tanto na abertura como em seu encerramento; tampouco o nome de Walfredo Rodriguez aparece creditado como diretor em qualquer momento.

A probabilidade de o filme também ter-se fragmentado em território paraibano é realçado por Leal, em publicação de 1989.

Waldemar Duarte, que foi um dos primeiros a iniciar uma grande campanha para localizar cópia da obra (*Sob o Céu Nordestino*), diz que o sr. Antonio Jerônimo da Silva, um dos exibidores ambulantes do nosso estado, informou que, em 1947, fez um itinerário pelo Brejo, apresentando o faroeste de Jack Hoxie, *Os Cavaleiros da Noite*, *A Paixão de Cristo* e, como complemento, *Sob o Céu Nordestino*, provavelmente, uma das partes do filme. Também o Sr. Agripino Cavalcanti, proprietário de cinemas em Patos, afirma que o filme de Walfredo Rodriguez foi revisado por “minhas mãos, por mais de uma vez, quando foi exibido nos cinemas da empresa Cinematográfica Paraibana, de Einar Svendsen”. Diz ainda o velho exibidor, em carta do autor, que *Sob o Céu Nordestino* “era todo ou parte filmado em viragem, isto é, celuloide em cores, e desta forma apresentava cenas finais, que eram de pesca da baleia, nas costas paraibanas, filmadas em azul. Recordo-me da impressão magnífica que deixou em todos, pois essa filmagem ao natural era tão sensacional quanto a

apresentada em *A Fera do Mar*, versão silenciosa com John Barrymore”. (LEAL, 1989, p. 90)

- b) antes da exibição da última parte (Pesca da Baleia), uma cartela vai informar: *Partindo do Rio e chegando a Cabedello (Eschematico)*, acompanhada das mesmas logomarcas já ilustradas anteriormente.

Imagem 38 – Cartela *Partindo do Rio e chegando a Cabedello (Eschematico)*

Fonte: Sob o Céu Nordeste.

A inserção da cartela acima causa estranheza e parece deslocada no tempo, na medida em que em nenhuma das partes de seu *diário*, exista qualquer menção a uma viagem específica do diretor ao Rio de Janeiro, de modo que, em seu retorno, tenha desembarcado por Cabedello, devido às filmagens da pesca da baleia. A rigor, o percurso se inicia na capital, pela praia de Cabo Branco, e se dirige a Cabedello, de onde o primeiro cineasta partiria pelo interior do estado em sucessivas idas e vindas daquele que seria o primeiro *filme de estrada* rodado na Paraíba.

Como os materiais chegaram à Cinemateca Brasileira e a trajetória anterior destes (se extraviados no próprio país ou no exterior), admite-se, até aqui, a permanência no ar do *insondável mistério de Paris* como grafou o *cineasta-repórter* Vladimir Carvalho, em sua reportagem de 1967 para o *Correio da Paraíba*. Em suspenso ficará também a especulação sobre a possibilidade de outras partes do

longa-metragem ainda virem a ser localizadas, como já aconteceu a raros clássicos do cinema silencioso mundial,⁴² que experimentaram situações semelhantes, até reunir toda a obra em fins do século passado.

Convém, ainda, ao penetrar o terreno da apreciação estética, se reportar aos parâmetros e pré-requisitos desta, para só assim vislumbrar a atividade analítica que se pretende (e será possível empreender). Refazendo a questão, abre-se espaço à formulação de pergunta e resposta oferecidas por Vanoye e Goliote-Leté (1994):

A atividade analítica, em que consiste?

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico, para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise. (VANOYE; GOLIOTE-LETÉ, 1994, p. 15)

O conceito, portanto, da análise fílmica, parte preferencialmente de um todo a ser fragmentado, *descosturado*, para usar a expressão do autor acima. Ao revisar as imagens de *Sob o Céu Nordestino*, o analista depara-se com vinte e quatro minutos *extraídos* de duas horas e meia, aproximadamente, do que era o filme, ao ser exibido pela primeira vez em 1929. Logo, a análise a ser feita será de algo desfigurado pelo próprio tempo (alterações químicas corriqueiras, comuns às películas em nitrato, manuseio indevido, remontagens aleatórias e inescrupulosas, etc). Ainda assim, é o que foi salvo, sendo através destes fragmentos e, sobretudo, do *diário de bordo* de seu diretor, que o exercício da crítica estará relativamente amparado.

Este será, portanto, o fio condutor e fator de compensação pela ausência fílmica (física) da obra em sua plenitude. Até por um lance de sorte, diga-se, os

⁴² Lançado em 1927 pelo alemão Fritz Lang, *Metrópolis* é um marco na história do cinema silencioso mundial e, como tantas obras de sua época, perdeu grande parte de seus fotogramas. Em 2009, foram encontrados 30 minutos do filme no Museu de Cinema Pablo C. Ducros, em Buenos Aires, contribuindo para a reedição do filme em sua maior versão alcançada até hoje por seus restauradores.

fotogramas preservados, salvo melhor juízo, reúnem valiosas sequências do ponto de vista estético (cenas da pesca da baleia, dos mapas animados, entre outras passagens). Com base no *diário* e nos fragmentos será possível, enfim, arriscar projeções e avançar na análise da obra em seu conjunto, o que permitirá inclusive estabelecer um fundamental paralelismo imagético com Silvino Santos (especialmente com o filme *No Paíz das Amazonas*).

A análise, por conseguinte, estará centrada em três polos: 1 - conteúdo de suas cartelas e imagens; 2 – planos e sequências, quadro a quadro; 3 - boletim da *Nordeste Film*, distribuído na estreia, em 1929, que será tratado como *diário de bordo* do diretor

Considerando rigorosamente o que foi reunido em material telecinado pela Cinemateca Brasileira, segue a seguinte ordem de acordo com cartelas e imagens:

Quadro 5 – Quadro de Cartelas e Imagens de *Sob o Céu Nordestino*

QUADRO DE CARTELAS E IMAGENS DE SOB O CÉU NORDESTINO	
MATERIAL TELECINADO	SEQUÊNCIA
Cartela 1:	<i>Brasil & América Films - Segunda Parte</i>
Cartela 2:	A cidade parahybana de Umbuzeiro nos limites do Estado de Pernambuco
Imagens	Mapa com a localização geográfica do município de Umbuzeiro, com setas (animadas) que sinalizam nas direções de Itabayana, Campina Grande e Limoeiro, seguido de outras imagens de mapa, situando toda a região circunvizinha e regional.
Cartela 2:	<i>Vistas da Cidade</i>
Imagens	Aberto em breve panorâmica, com movimentação de moradores montados a cavalo no que parece ser o perímetro rural, com a cidade ao fundo.
	Aberto com frondosa árvore em destaque, seguida de alguns casebres, dois populares vestidos de terno, a caminhar. Logo atrás destes, se visualizam trabalhadores e cavalos.
	Margens de um açude, com populares no seu entorno e

	alguns mais próximos da água, que podem ser banhistas ou lavadoras de roupa, costume antigo e muito comum na época.
	Imagens do centro do município, com seus casarios ao estilo colonial, transeuntes nas calçadas. Uma criança atravessa correndo, enquanto adultos conversam.
Cartela 3:	<i>Grupo Escolar</i>
	Imagens: – Fachada do grupo escolar, com homem a cavalo que transporta mercadorias.
Cartela 4	<i>A Vaquejada</i> <i>Os rebanhos do Nordeste criam-se de mistura, numa promiscuidade forçada pela ausência de cercas divisórias das fazendas. De Junho a Julho, no fim da estação invernososa, tem lugar...</i>
Cartela 5	<i>...a “apartação” do gado em lotes, conforme os donos. Esse trabalho é a “vaquejada”: reúnem-se os vaqueiros numa extensão complanada, “taboeiro” ou várzea enxuta, e para ahi fazem convergir o gado da região em lances de dextreza sem par.</i>
Cartela 6	<i>...A vaquejada, fora da época normal, é uma festa com que os sertanejos comemoram uma data ou homenageam personagens de destaque que visita, aquelas paragens.</i>
- Cartela 7	<i>Uma vaquejada nos arredores de Umbuzeiro.</i>
- Cartela 8:	<i>O gado disperso é conduzido para um curral previamente preparado nas proximidades da arena onde se realiza o torneio.</i>
Imagens	Os bois são cercados pelos vaqueiros que os tangem para a área própria ao certame que será iniciado.
Cartela 9	<i>Os habitantes dos lugares circunvizinhos accorrem em massa ao predilecto certame.</i>
Imagens	Panorâmica de numeroso público onde algumas crianças acompanham o evento.

Cartela 10	<i>À frente da tropa dos vaqueiros concorrentes, que os convidados passam em revista, vem o mais velho, outrora famoso naquellas paragens, e que ainda hoje persegue muita rez “mocambeira” (manhosa).</i>
Imagens	Vaqueiros enfileirados em seus cavalos, e o ritual do mais antigo passando em revista os mais novos, com certa imponência e manifestação de respeito. A câmera fixa capta o movimento do vaqueiro mais idoso vindo em sua direção até passar de arma em punho, seguido dos demais que o seguem, fechando o ritual de abertura da festa popular.
Cartela 11	<i>A rez “arrancada” é velozmente perseguida no “rastro” pelo vaqueiro. “Escanchado” na sella e sustido num só estribo, inclina-se e agarra com uma...</i>
Cartela 12	<i>...das mãos a cauda do “marroá”, derrubando-o pesadamente num grito de Victória. Esse grito é compartilhado por toda a assistência que estruge entusiasmada.</i>
Imagens	Com o público ao fundo, o boi é solto, seguido por dois vaqueiros.
	Um dos vaqueiros segura por seu rabo e o arrasta para o chão, logo socorrida por pessoas da organização para retirá-la do local.
Cartela 13	<i>As cenas se repetem com a derrubada do boi, sendo que em um deles, os vaqueiros não logram êxito.</i>
	<i>A “música” mais afamada das redondezas acompanha a festa executando as “peças” mais populares e entusiastas.</i>
	Imagens:
Plano 16	Em breve plano sequência, aparecem adultos e crianças equilibrando-se sobre galhos de árvores, de onde assistiram a vaquejada; a câmera, em movimento suave, revela em panorâmica os cavalos sobre os quais estão os músicos montados que animam a festa.
Cartela 14	<i>No final da festa os vaqueiros alegres, brincam e</i>

	<i>dançam, vaidosos de suas façanhas.</i>
	Imagens:
Plano 17	Vaqueiros dançam alegres e esfuziantes com outros vaqueiros, todos vestidos a caráter, sob os olhares do público que vibram e se divertem com a cena, especialmente as crianças.
Plano 18	Vaqueiros ensaiam individualmente passos que sugerem ser de “xote” ou “xaxado”, gêneros musicais oriundos do Nordeste.
Cartela 15	<i>Estrada de ferro em construção de Limoeiro a Umbuzeiro.</i>
	Imagens:
	Mapa da Parahyba (animado)
Cartela 16	<i>De volta a Cobé, trilhando o mesmo caminho, galgamos a vertente oriental da Borborema, perlogando excelente estrada ora carroçável, ora de rodagem até á cidade de Bananeiras.</i>
	Imagens:
	Mapa (animado), sinalizando o movimento do primeiro cineasta até Borborema.
Cartela 17	<i>Vista geral de Borborema – Borborema conta com 10 annos de existência e está situado a 350 metros de altitude, possuindo clima secco e delicioso.</i>
	Imagens:
Plano 19	Em efeito de transição de Íris, tem-se plano aberto da cidade com morros ao fundo que contornam a cidade e cujo foco se desloca em panorâmica de 180º, para exibir sua arquitetura e urbanidade.
Cartela 18	<i>A vegetação abundante, banhada pro águas perennes, contrasta com a vastidão secca das terras baixas do sertão.</i>
	Imagens:
Plano 20	Panorâmica de 360º fecha sobre a cidade.

Cartela 19	<i>Barragem do rio Camucá, de propriedade de José Amancio Ramalho. A represa creada tem a capacidade de um milhão de metros cúbicos, podendo fornecer 600 cavallos dos quase 70 estão captados para os serviços de...</i>
Cartela 20	<i>... força e luz de Borborema, Moreno e Serraria.</i>
Imagens:	Em <i>fade in</i> (com efeito de uma imagem de binóculo que se amplia), imagem em panorâmica da barragem de rio em toda a sua extensão
Cartela 21 –	<i>O sangradouro da represa.</i>
Imagens:	Com ângulos diferenciados, a câmera mostra a ‘sangria’ da água em meio à vegetação do lugar. Câmera capta o melhor e mais estratégico ângulo da queda d’água, seguido de <i>fade out</i> (de recurso semelhante ao <i>fade in</i> já utilizado, com foco de binóculo).
Cartela 22	<i>Percorridos 10 Kilometros de estradas de rodagem, em rampa de 12%, chega-se á cidade de Bananeiras, situada entre 500 e 600 metros de altitude, dotada de excelente clima.</i>
Imagens	Mapa (animado) mostra com sinalização o percurso do <i>primeiro cineasta</i> , ou seja, seu deslocamento até Bananeiras.
	Plano aberto com imagens que visualizam uma de suas ruas principais e o um grande aglomerado de pessoas circulando, com a presença constante de cavalos em uma de suas artérias; casarios atrás e, mais ao fundo, no alto, a igreja.
Cartela 23	<i>Bananeiras, pelos seus recentes melhoramentos, é um lindo recanto da Borborema.</i>
Imagens:	Aberto em panorâmica a câmera realça o crescimento urbano do município.
Cartela 24	<i>Estação de Bananeiras.</i>
Imagens	Homens trabalham na linha férrea.
Cartela 25	<i>Açudes no Município de Bananeiras.</i>
Cartela 26	<i>Tatajuba.</i>

Imagens	Travelling do açude, mas é o trecho mais prejudicado da película e dura 15 segundos.
	Mapa (animado)
Cartela 27	<i>Açude Cacimba de Dentro – Município de Araruna</i>
	Mapa (animado)
Imagens	Imagem em travelling suave explora o reflexo das margens e de uma árvore frondosa nas águas do açude.
Cartela 28	<i>Retomando a mesma estrada, descemos até Itabayana, e dahi partimos em demanda de Campina Grande, 72 km, distante, e grande empório de algodão.</i>
	Mapa (animado)
Cartela 29	<i>Campina Grande – Aldeia fundada em 1697 por Theodosio de Oliveira Ledo, para aldeamento das tribus dos indios que conduzia. Foi elevada á vila e cidade em 1790, 1864. Em 1874 foi origem da sedição...</i>
Cartela 30	<i>...dos “Quebra-Kilos”, matutos amotinados em um ímpeto de rotina teimosa contra o systema métrico decimal. Os novos pesos symbolizavam para eles o augmento dos impotos.</i>
Cartela 31	<i>Actualmente é a segunda cidade da Parahyba e o maior entreposto do algodão do sertão parahybano e de grande parte do Rio Grande do Norte. Este producto constitue o elemento primacial de sua animada feira, a mais importante do Estado.</i>
Cartela 32	<i>Os fardos são depositados nas ruas o que empresta á cidade um aspecto interessante.</i>
Imagens	Trabalhadores, carros de tração animal e centenas de arrobas de algodão ocupam a via pública, com crianças que brincam escalando os sacos amontoados.
Cartela 33	<i>O transporte para a usina de beneficiamento é feito em carros de boi.</i>
Imagens:	Carros de boi em movimento ao lado de trabalhadores ao final do dia de trabalho em frente ao que deve ser o local da

	usina.
Cartela 34	<i>Aspectos da feira de Campina Grande.</i>
Imagens	Plano aberto da feira, feito de uma calçada onde as pessoas passam pela câmera e se vêem centenas de populares, entre bancas de comércio e cavalos. Corte para um barbearia improvisada a céu aberto e novo ângulo da feira, por cima das barracas e o aglomerado humano.
	Mapa (animado)
Cartela 35	<i>Santa Luzia</i>
Imagens	Panorâmica da entrada da cidade, logo em seguida de agricultores com burros carregados de mercadoria.
Cartela 36	<i>Partindo do Rio e chegando a Cabedello (esquemático).</i>
Cartela 37	<i>A chegada em Cabedello.</i>
Imagens	Beira-mar, com panorâmica de 180°.
Cartela 38	<i>A pesca da baleia nas costas de Cabedello. A Companhia do Norte de Pesca do Brasil, localizada em Costinha explora a indústria do óleo de baleia.</i>
Cartela 39	<i>O navio baleeiro parte em busca do precioso cetáceo.</i>
Imagens	Navio adentrando o mar.
Cartela 40	<i>O arpão com que se pesca a baleia tem na extremidade um obus que explode ao penetrar no corpo do animal.</i>
Imagens	Marujos exibem o arpão e sua particularidade.
Cartela 41	<i>Este arpão é lançado por um canhão situado na proa do navio e que é carregado logo que se avista a presa.</i>
Imagens	Prôa do navio, com capitão e dois marujos verificando o arpão e as condições do local.
Cartela 42	<i>As baleias são mamíferos adaptados à vida pelágica. Emigram das regiões antárticas para o Norte, aparecendo nas costas do Brasil em Maio. Surgem em maior número nos meses de julho, Agosto e Setembro.</i>
Imagens:	Baleia avistada.
Cartela 43	<i>Avançam, em pleno mar, em velocidade de 5 a 7 milhas à hora; quando se sentem perseguidas podem vencer 15</i>

	<i>milhas, velocidade que não mantem por muito tempo.</i>
Imagens	Câmera postado na lateral do navio, acompanha a baleia já perseguida.
Cartela 44	<i>Com o arpoador atento á proa, o capitão do navio encurta cautelosamente a distancia que o separa do animal.</i>
Imagens	Da proa do navio, capitão segura o Arão e se posiciona. A câmera se desloca para o mar e se avistam duas baleias, lado a lado, seguido de imagens do capitão que mira em uma delas.
Cartela 45	<i>Um tiro certoiro...</i>
Imagens	Fumaça do disparo invade o quadro.
Cartela 46	<i>... e o arpão de se encrava no dorso do cetáceo.</i>
Imagens	Enquadramento na baleia que foge, mergulha e emerge para respirar, onde se vê o cabo do arpão.
Cartela 47	<i>Ferida, aumenta a velocidade retezando o cabo do arpão.</i>
Imagens:	Foco no capitão que de cima da proa, gesticula e dá ordens sobre a condução do navio.
Cartela 48	<i>Morta, é amarrada ao longo do bordo, de cabeça para a pôpa...</i>
Imagens:	Da prôa, câmera capta o movimento dos marujos ao descartar pedaços da baleia que não interessam.
Cartela 49	<i>...e conduzida para a terra.</i>
Imagens	Marujos e o que se suspeita ser o diretor Walfredo Rodriguez observam a baleia acorrentada ao navio, sendo conduzida à praia, seguido de imagens já terra, com início dos trabalhos.
Cartela 50	<i>A pelle da baleia é coberta de parasitas vários.</i>
Imagens	Homem toca a pele da baleia para mostrar evidências dos parasitas, e uma mulher com seu bebê posam ao lado do mamífero.
Cartela 51	<i>A baleia possui uma espessa camada adiposa subcutânea (toucinho) com que se fabrica o precioso</i>

	<i>óleo, utilizado no preparo de couros, na fabricação da juta, dos óleos de máquinas, etc.</i>
Imagens	Baleia sofre primeiros cortes.
Cartela 52	<i>Começa o esquartejamento do animal.</i>
Imagens	Trabalhadores desossam a baleiam.
Cartela 53	<i>Depois de amontoado, o toucinho é conduzido às caldeiras onde é derretido.</i>
Imagem	Imagem final: Homens trabalham em meio aos restos da baleia.;
Cartela 54	<i>FIM</i>

Fonte: Dados de pesquisa do autor junto a Cinemateca Brasileira.

O fato de a produção de *Sob o Céu Nordestino* ter sido *eleita*, por sua época, e, principalmente na posteridade, como a mais bem-sucedida investida de Walfredo Rodriguez, deve-se historicamente à importância que a obra amejou paulatinamente em todos os segmentos sociais, da cultura à política, sem esquecer o circuito itinerante que a tornou conhecida por inúmeras cidades da Paraíba e adjacências regionais, como Recife, Bahia e Fortaleza.

Essa ressonância generalizada, que motivou o então presidente da Parahyba do Norte, João Pessoa, a assistir a duas sessões do filme - e até o próprio e fatídico sumiço da obra - conspiraram para gerar uma aura lendária de *obra-prima* do paraibano, que levou quatro anos para ser finalizada. O longo período revela, em última análise, não apenas as adversidades enfrentadas, mas muito do preciosismo do *primeiro cineasta*.

A partir dessa primeira noção, e adentrando a apreciação estética, o que chama a atenção, ao se observar mais atentamente aos fotogramas salvos - quadro a quadro – são os seus planos que sugerem ter obedecido a rigoroso critério de seleção (de locações), em que não houve lugar, absolutamente, para o aleatório (com o mínimo de planejamento de cada um), não obstante o fato de se tratar de um filme *natural* e não *posado*.

Outro fator importante a ser levado em conta: como fotógrafo já experimentado na documentação da construção de estradas na Parahyba do Norte, açudes e barragens no vizinho Ceará (ANEXO F) poucos anos antes do início das filmagens de *Sob o Céu Nordestino*, e a julgar exclusivamente pelo material telecinado, em análise, o primeiro cineasta vai demonstrar segurança e destreza com o movimento de câmera em enquadramentos que evocam sua sensibilidade na definição plástica das imagens produzidas.

Esses aspectos podem ser verificados nos planos selecionados abaixo, com apreciação de cada um destes:

Imagem 39 – *Vistas da cidade (Umbuzeiro)*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Ao exibir a cidade de Umbuzeiro (página anterior), tem-se uma composição nas *Vistas da Cidade* que explora, a um só tempo, e de forma racional, todos os elementos paisagísticos passíveis de apreensão. Com enquadramento sob medida a partir de câmera parada, serão contemplados: a árvore, em primeiro plano, que atravessa com seus imensos galhos toda a extensão do quadro, pequenas casas,

um burrico e dois populares (de terno) a caminhar, seguido de trabalhadores e seus cavalos, com a cidade ao fundo e um morro no horizonte. A mescla das digitais do fotógrafo e do artista plástico permite o alinhamento de cena; o olhar lançado por sua câmera visualiza a beleza em preto e branco do universo rural e a incipiente urbanidade já configurada nos planos que seguem ainda do mesmo município:

Imagem 40 - *Cotidiano de Umbuzeiro*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Sem qualquer vestígio de algo *posado*, sua câmera vai captar o tradicional *instantâneo em movimento* da cidade e sua arquitetura: uma calçada larga onde populares conversam sem se preocupar com o diretor: uma pessoa aparece debruçada na janela – elemento importante de comunicação antes do surgimento dos meios de comunicação social –, outra se mantém postada à porta que está aberta, dois se movimentam defronte da casa, e uma criança corre ao lado destes até sair de quadro, dinamizando a sequência, documentada com certa distância.

Presente desde o princípio, e prestando-se como elemento de ligação entre as mudanças de rota do diretor por cidades e regiões transitadas, do litoral ao sertão, passando pelo cariri e o brejo, os mapas (animados) intercalam a narrativa

audiovisual sinalizando a mobilidade do *primeiro cineasta*, constituindo o corolário desse preciosismo estilístico. Um recurso gráfico que, há muito, tornou-se lugar comum, embora seu uso tenha sido profundamente inovador para a época, além de ter sido conduzido com maestria

As imagens, abaixo, não deixam dúvidas quanto ao seu uso:

Imagem 41 - Mapa animado 1

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 42 - Mapa animado 2

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 43 - Mapa animado 3

Fonte: Divulgação do filme.

Imagem 44 - Mapa animado 4

Fonte: Divulgação do filme.

Imagem 45 - Mapa animado 5

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 46 - Mapa animado 6

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 47 - Árvore refletida no espelho da água

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Nesta sequência, a beleza está na árvore refletida no espelho da água, sendo o mesmo procedimento utilizado nas margens do açude. Mais uma vez, conta a favor a sensibilidade do fotógrafo que incide sobre o cineasta, preocupado não apenas em documentar, mas em extrair o elemento poético das paisagens naturais que encontrou em abundância, ao desbravar o interior paraibano.

4.3.2.1 Transição de Íris

Imagem 48 - Íris 1

Fonte: Cinemateca Brasileira.

O uso do recurso tem a função, em seu filme, de evitar a repetição dos cortes secos, suavizando as transições, encantando os olhos de um espectador ainda em lento processo de alfabetização audiovisual nos anos 1920. Mais uma vez, detecta-se o preciosismo do diretor que tratou com rigor de um *filme posado*, o mais importante *filme natural* rodado por um paraibano.

Imagem 49 - Íris 2

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 50 - Íris 3

Fonte: Cinemateca Brasileira.

4.3.2.2 Vaquejada (ritual)

A documentação da vaquejada segue um roteiro que primeiro informa, via cartela, o espectador, sobre sua essência enquanto certame. Em seguida, deslinda em imagens o ritual que se inicia com a reverência a um vaqueiro mais antigo, veterano do torneio sertanejo, em rápido plano-sequência, antecedido por imagens do público que se reúne para acompanhar a festa popular da derrubada do boi.

O ritual de homenagem ao vaqueiro mais antigo lembra, guardadas as devidas proporções, o tom épico dos tradicionais momentos em que se preparam os guerreiros para uma batalha campal. O homenageado passa em revista os vaqueiros mais novos com imponência e é seguido respeitosamente. A câmera se posta no meio da solenidade, diferente dos demais planos em panorâmicas; está próxima e captura cada detalhe, do cavalo e de seu cavaleiro que se aproximam até passar ao lado da mesma, seguido dos demais que repetem o movimento

Imagem 51 - *Vaquejada ritual 1*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 52 - *Vaquejada ritual 2*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 53 - *Vaquejada ritual 3*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 54 - *Vaquejada ritual 4*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 55 - *Vaquejada ritual 5*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

4.3.2.3 Vaquejada (certame)

As imagens do torneio ocorrem em dois ângulos, com a câmera fixa na lateral, de maneira a acompanhar a soltura do boi e corrida dos vaqueiros em seu encalço até derrubá-lo ou com foco frontal, condição para documentar os lances até

seu desfecho e melhor captar seus detalhes. Ambos oferecem razoáveis condições de visualização da vaquejada, embora os cortes sejam abruptos, dada a precariedade dos fotogramas encontrados, particularmente nestas passagens.

Imagem 56 - *Vaquejada certame 1*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 57 - *Vaquejada certame 2*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 58 - *Vaquejada certame 3*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

4.3.2.4 Música após a vaquejada

Com o público ainda presente, literalmente *trepado* em árvores, outro breve plano-sequência apresenta os músicos que fazem a animação da festa após a vaquejada. A câmera surpreende ao mostrar, aos poucos, estarem os músicos com seus instrumentos de sopro, montados a cavalo, o que não se percebe num primeiro momento.

Imagem 59 - *Música após a vaquejada 1*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 60 - *Música após a vaquejada 2*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

O movimento da câmera, na passagem anterior, indica que a cena foi elaborada e certamente ensaiada para atingir a composição final.

4.3.2.5 Dança dos vaqueiros

Imagem 61 - *Dança dos vaqueiros 1*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Precedidos de cartela sobre a festa, os planos seguintes surpreendem com os vaqueiros dançando entre si (homem com homem). Exceto pelas crianças, não há registro da presença de mulheres na *festa*, nem entre o numeroso público assistente. Com a câmera posicionada entre os vaqueiros, percebe-se o grau de excitação festiva de todos, principalmente das crianças que parecem se divertir com a 'cena' de homens dançando com outros homens. No último plano, alguns ensaiam passos individuais de uma dança popular, que tanto pode ser o xote ou o xaxado.

Imagem 62 - *Dança dos vaqueiros 2*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

4.3.2.6 A pesca da baleia

Imagem 63 - *A pesca da baleia 1*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

As imagens da pesca da baleia, de maior apelo junto ao público, desde sua estreia⁴³, muito provavelmente devido ao ineditismo de suas imagens até então não exploradas por nenhum outro produtor de *filmes naturais*, no Brasil, é também a que melhor simboliza o equilíbrio entre o fluxo narrativo textual-informativo (via cartelas) e das imagens em movimento, de captura do cetáceo nas águas da Parahyba do Norte. Tem duração de quatro minutos e 34 segundos, a mais longa sequência do material telecinado. Considerando o que não se salvou, permite-se ponderar que na montagem original a pesca da baleia deva ter durado entre seis e dez minutos.

Imagem 64 - *A pesca da baleia 2*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

⁴³ A revista *O Cruzeiro* dedicou três páginas de sua edição de 7 de dezembro de 1929, ano em que *Sob o Céu Nordestino* foi exibido no Cine Pathé. A foto em destaque que abriu a reportagem é a da parte do filme que mostra a pesca da baleia na Paraíba, cujas imagens impressionavam o público por onde foi exibido.

Imagem 65 - *A pesca da baleia 3*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

A organização da pesca da baleia é exibida didaticamente desde o primeiro plano, com homens examinando o arpão, sendo explicado antes, em cartela, seu poder destruidor.

Imagem 66 - *A pesca da baleia 4*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 67 - *A pesca da baleia 5*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

No primeiro plano, em alto mar, homens buscam visualizar as baleias.

Imagem 68 - *A pesca da baleia 6*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 69 - *A pesca da baleia 7*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 70 - *A pesca da baleia 8*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

No processo de captura da baleia, a narrativa do filme procura criar uma atmosfera preparatória do espírito do espectador ante o fim iminente do alvo – a baleia – na mira do inescapável arpão.

Imagem 71 - *A pesca da baleia 9*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 72 - *A pesca da baleia 10*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

O próximo plano já mostra duas baleias, lado a lado (pontos brancos simbolizam suas presenças), em acelerada movimentação, perseguidas pelo navio.

Imagem 73 - *A pesca da baleia 11*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Os planos irão se alternar entre o ângulo da baleia que foge ao seu predador e o ponto de vista do capitão que maneja o canhão, aguardando a oportunidade mais adequada para não desperdiçar o arpão. Com a montagem, os dois ângulos permitem acompanhar os lances que antecedem o ato final da captura.

Imagem 74 - *A pesca da baleia 12*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Uma cartela informa...

Imagem 75 - *A pesca da baleia 13*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Seguida de imagens de fumaça provocada pelo disparo.

Imagem 76 - *A pesca da baleia 14*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Nova cartela confirma ao espectador ter o arpão atingido seu alvo.

Imagem 77 - *A pesca da baleia 15*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

As cartelas ainda informam sobre a resistência do mamífero gigante...

Imagem 78 - *A pesca da baleia 16*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 79 - *A pesca da baleia 17*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Para ser declarada, em seguida, morta e arrastada, colada ao navio até a praia, onde é metódica e rapidamente esquartejada para fins industriais.

Imagem 80 - *A pesca da baleia 18*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 81 - *A pesca da baleia 19*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Já em terra, flagrante de mulher com uma criança faz figuração na frente da baleia para dimensionar seu gigantismo, seguido de homens que iniciam esquartejamento.

Imagem 82 - *A pesca da baleia 20*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Imagem 83 - *A pesca da baleia 21*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Em rápido take, especula-se que seja o diretor Walfredo Rodriguez em cena, observando a baleia presa ao navio, sendo levada à praia.

Imagem 84 - *A pesca da baleia 22*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

O que mais prende a atenção e impressiona nas imagens da pesca da baleia é, sobretudo, a firmeza da câmera usada, em alto mar. O forte movimento das ondas que levam o navio a oscilar, acima e abaixo, exigem cuidados maiores do cinegrafista, especialmente numa jornada de caça a uma baleia. Assim, as imagens produzidas da pesca fazem jus às críticas positivas das resenhas da época, pois em momento algum se detecta insegurança e/ou amadorismo nas filmagens e, fundamentalmente, sua montagem final surpreende pelo encadeamento da ação da pesca, em planos e sequencias que envolvem o espectador ante seu iminente desfecho.

Apesar das condições atuais do que se salvou da película, são notáveis o direcionamento e a condução das tomadas de toda a ação orquestrada em ambiente inóspito, para um equipamento de 35mm e um jovem diretor com trinta anos de idade. *Sob o Céu Nordestino* é um *filme natural* em que seu diretor usou de rigor

metodológico próprio de um *filme posado*. As noções de pré-produção (pesquisa), produção (filmagens) e pós-produção (montagem) foram seguidos à risca por Walfredo Rodriguez, que demonstrou domínio técnico sobre todo o processo, o que lhe possibilitou operacionalizar um *filme natural* com base em procedimentos e estratégias fílmicas do *posado*.

A propósito, é o *diário* quem traz a informação de um prólogo *posado* que se fez presente na abertura do filme, com intenção deliberada de ironizar o estigma e olhares enviesados sobre o Nordeste, lançados por seus ex-colegas da *Federal Films*, no Rio de Janeiro. Entretanto, referências mais concretas a esse prólogo não se encontram inseridas no *diário*, exceto por sua introdução, em cartela que alude à imagem negativa acerca de como era visto o Nordeste, na época, pelo Sudeste.

Uma única cena do prólogo (ver à página seguinte), todavia, foi salva como fotografia, e se coloca como documento a autenticar o modesto percentual ficcional que habitou o documentário em longa-metragem, de Walfredo Rodriguez.

O *diário*, por outro ângulo, induz o leitor a visualizar o filme em sua real dimensão original, ou seja, de suas sete partes constituintes. É *quase* um outro filme. É, efetivamente, a descoberta de novas e surpreendentes facetas do *primeiro cineasta*, dada a riqueza da cartografia paraibana *desenhada* em *movimento*, com detalhamento de sua dimensão regional.

A perspicácia do diretor, e seu espírito aberto para abraçar culturas e costumes, fez do filme uma obra de acesso a uma época remota da Parahyba do Norte, cujas únicas imagens em movimento são seus fragmentos que escaparam da extinção. É, ainda hoje, objeto a ser pesquisado com maior acuidade no campo das ciências sociais; seu *diário*, uma peça de valor literário⁴⁴, a ser dissecado pela primeira vez.

⁴⁴ Segundo Wills Leal, os jornalistas e escritores da época Coriolano de Medeiros, Américo Falcão e Mardokeo Nacre foram nomes que dialogaram com a construção de *Sob o Céu Nordestino*. Teriam eles teriam contribuído na redação de “súmulas, poemas e textos especiais”.

Imagem 86 - Fotografia do prólogo (ficcional) de *Sob o Céu Nordestino*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez

4.3.2.7 Diário de bordo

Já fora visto, anteriormente, em cotejamento do *diário* com o material telecinado, a inexistência de fidelidade textual com as cartelas exibidas no longa-metragem. É, pois, no *diário* que emergem outras camadas do filme, tornando possível o exercício de conjecturas imagéticas, isto é, de vislumbra-las; eis seu potencial para compensar a extinção dos demais fotogramas. “Os informes geográficos, históricos, biológicos, geológicos, dos seus letreiros, bem atestam o cuidado de ser fiel não só a realidade física, como também aos seus fundamentos culturais”. (LEAL, 1989, p. 89)

Sob o Céu Nordestino, desse ponto de vista, representa a primeira incursão paraibana na área de um novo tipo de corografia, que será aqui chamada de audiovisual (com imagens em movimento), a mapear uma nova e desconhecida geografia física e humana, seu *ethos* cultural, enfim, descritiva de traços fisionômicos em todos os níveis (físicos, naturais, sociais, políticos e da ordem do imaginário social). Se a versão telecinada consegue impactar, hoje, sobretudo pelo que o diretor foi capaz de produzir em meados da década de vinte, seu *diário* amplifica a leitura sobre o significado da obra e de seu autor, ainda não visíveis na literatura acadêmica coligida.

Em breves considerações, vamos rever cada uma delas, especulando em torno de como apareceram na matriz do filme, em sua estreia, e de seu conteúdo cujos ingredientes revelam muito do que foi o longa-metragem:

4.3.2.7.1 Primeira parte

O *diário* inicia-se pela capital e, sob a ressalva, em tom de *advertência* aos “sulistas” de que o Nordeste, “região malsinada da terra brasileira, vez por outra assaltada pelo terrível *flagelo da seca*, apresenta-se no julgamento do brasileiro sulista ou do estrangeiro que o desconhece como território inculto e selvagem povoado de índios e abundante de animais exóticos”.

Neste caso, cabe ir além da especulação e inferir o que parece óbvio: que o *prólogo* tenha sido inserido logo em seguida a essa cartela dirigida a *sulistas* e

estrangeiros, uma vez que é a única passagem em que é feita referência à suposta presença indígena e de animais peçonhentos entre os transeuntes, na via pública. Após situar geograficamente a capital, com latitude e longitude milimetricamente precisas, anuncia:

Para desfazer esses errôneos julgamentos, apresentamos os flagrantes aspectos que seguem como homenagem a essa Pátria imensa e bela e à nossa Filipéia, lembrando as suas paisagens encantadoras, os seus recantos de mágicas quietudes, os seus campos, onde impera o misticismo desta raça de fortes, onde a tristeza dos vaqueiros e como um canto de triunfo, e suas praias ensombradas de coqueiros, sob as quais deixa-se ficar, em êxtase, a cabocla nordestina, a olhar, lá longe, as jangadas de velas pandas, enfunadas... (LEAL, 2007)

Imagem 87 - *Sob o Céu Nordestino*: o que pensa o estrangeiro da nossa vida

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez

A julgar pelas imagens, já comentadas, a descrição acima sugere uma gama de possibilidades imagéticas (objeto da montagem) que muito provavelmente deve ter sido explorada pelo diretor na composição de planos e sequências. Da praia do Cabo Branco, ele segue para Cabedelo, onde foram feitas as imagens da pesca da baleia, que se encerra com a cena das caldeiras em que do toucinho da baleia é extraído o precioso óleo.

4.3.2.7.2 Segunda parte

Do ponto extremo da Parahyba do Norte, seu litoral, o diretor segue de trem para o Ceará, de onde retorna por Cajazeiras, no extremo-oeste do estado. No sertão, vai assistir à fabricação da cera de carnaúba, desvendando o seu processo primitivo e caseiro, despertando interesse pela flora da região. A partir dessa documentação, o foco de sua *Urban* sobre a flora paraibana será uma constante, revelando um traço que ainda não havia sido rastreado de sua trajetória: o de portador de uma sensibilidade que, em décadas depois, chamaríamos de ecológica.

Ao descrever o processo de extração da cera da carnaúba, ele vai iniciar as descrições de árvores, plantas, flores e demais elementos derivados da exuberante flora, em seu *diário*:

Tem as flores monóicas, muito pequenas, hemarfroditas, sustentadas por um apêndice colocado nas axilas das folhas, e envolvidas numa espátula delgada. O fruto, redondo e do tamanho da avelã, tem a cor azeitonada, antes da maturidade, e quase preta, quando maduro. Ficam dispostas à maneira de leque, depois de cortadas [...] (ANEXO D)

Sobre outros aspectos, irá acrescentar:

A carnaubeira produz ainda uma madeira dura, de um amarelo vermelho, prestando-se para obras de marcenaria, feitura de bengalas, etc, é empregada nas construções sertanejas de todo o Nordeste; suas raízes são muito usadas em cozimentos para tratamento das afecções cutâneas e acidentes sifilíticos. (ANEXO D)

Ao passar por Piancó e por Alagoa do Monteiro, Walfredo Rodriguez vai se confessar extasiado ante a beleza do açude Paraguai e do seu entorno:

[...] não nos cansávamos de admirar, à margem da estrada, os espécimes dos mandacarus, xiquexiques, palmatórias e coroas de frade. Estávamos na verdadeira zona tropical xerófica. O cardeiro (Cereus-Mandacaru), da família dos cactos, é noptado pela magnificiência de suas flores alvas e grandes. O tronco é composto de uma haste lenhosa, riodeada por uma polpa, e, sendo umaboa forragem, é também usado como madeira. Os espinhos são de grande utilidade, servindo como alfinetes, agulhas ou palitos. (ANEXO D)

E seguem mais decodificações científicas para árvores e seus frutos:

O xiquexique (*Cereus Setosus*), da família das nopaleas, tem o tronco espinhoso, elevando-se de dois a três metros, com lindas flores alvas produzindo um fruto vermelho e redondo, onde as sementes, pretas e miúdas, são em quantidade. É também uma excelente madeira de fácil combustão. (ANEXO D)

Do alto sertão, Walfredo Rodriguez se dirige ao cariri, chegando ao cair do sol, oportunidade em que, relata ter *apeado num rancho de tropeiros, para pernoitar*. Reproduz duas estrofes da cantiga do tropeiro que exprime as mágoas de sua vida errante.

4.3.2.7.3 Terceira parte

A cidade de Santa Luzia está no percurso, além de Taperoá e, ao final, a monumental serra de Teixeira, do município de mesmo nome, ponto mais alto da Paraíba (1.100 metros), batizado de Pico do Jabre, ensejando que tenha realizado excelentes tomadas de toda a região circunvizinha. Particularmente, lhe encantou, simultaneamente, o clima ameno, em pleno verão, e a fertilidade da terra.

4.3.2.7.4 Quarta parte

Cabaceiras, considerado o município mais seco da Paraíba, é o foco de Walfredo Rodriguez, e a marca da cidade até hoje, os bodes, ganham visibilidade. Segue para Campina Grande, onde faz vista panorâmica; em seguida, de sua feira e da fabricação de redes, acompanhada de uma curiosa descrição desse objeto doméstico:

Onde quer que se possam enfiar duas forquilhas, onde quer que haja um caibro, ou duas paredes próximas de taipa, onde quer que existam duas árvores, aí a rede pode ser pendurada e nela seu dono, confortavelmente, ao abrigo das cobras e dos animais rasteiros, pela altura que ela fica do solo. (ANEXO D)

Mais uma vez, toma à linha férrea sobre o rio Paraíba, passando por Umbuzeiro e Itabaiana. No primeiro, vai salientar a plantação de café, apesar do

clima impróprio, de cultivo e valor apreciáveis. Um comentário vai externar seu olhar clínico de diretor e sua relação afetiva com as imagens produzidas:

A fazenda Tipy, no município de Umbuzeiro, cujo panorama numa mirada d'olhos nos encantou. Pena fora não podermos transportar, com sua cor nativa, para a tela, a exuberância do verde dos cafezais e o azul transparente das águas do riacho. (ANEXO D)

4.3.2.7.5 *Quinta parte*

Bananeiras, no brejo paraibano, é a cidade a ser documentada com sua plataforma férrea que chega à capital, sendo uma das mais desenvolvidas à época, passando por Sapé, Moreno e Espírito Santo, cultivo do algodão, presença feminina na cata das sementes, com imagens do algodão nas ruas e seu transporte para as usinas.

4.3.2.7.6 *Sexta parte*

Nesta, se anuncia as festas populares de Santo Antonio, São João e São Pedro, no mês de junho no porto da capital. Comidas típicas como pamonha entram na descrição, seu preparo e consumo. Em seguida, Tambaú, *praia de banhos* do paraibano que, já naquela época, veraneia e dança coco com suas famílias.

4.3.2.7.7 *Sétima parte*

Na sétima e última parte, retoma as conceituações para a rica flora da região do litoral:

Nas campinas arenosas das praias nordestinas nasce, espontaneamente, o cajueiro (*Anacardium Occidentale* L.), pertencente à família das Anacardiceas. Ir apanhar caju, pela manhã cedo, nas praias da Paraíba, constitui um indispensável esporte do veranista completo. O fruto do cajueiro – a castanha – é uma drupa reniforme, pequena, de mesocarpo resinoso. Da árvore nada se perde: suas folhas são ricas em tanino; sua madeira é ótima lenha; de seus galhos tortuosos corre, frequentemente, uma goma importante chamada resina de caju que substitui, com vantagem, a

goma arábica. Dizem os pândegos que o caju, com cachaça, ao banho, é Elixir da Longa Vida. (ANEXO D)

No rico universo da cultura popular, vai citar o caju ainda no jogo de adivinhações (*caju é o fruto que tem a semente fora da casca*) e que a castanha assada representa uma pequena *indústria caseira muito rendosa para o proletariado, que a vende em amêndoas ou pulverizada*.

Ao retratar o litoral nordestino, o texto se sobressai pelo teor de sua elaboração:

As praias do Nordeste, brancas, grandiosamente melancólicas, onde o coqueiro esguio balança, lá no alto, tocados pela brisa aos seus leques verdejantes, e o praieiro, moreno do sol, nasceu, frente ao mar, para uma luta sem fim, silenciosa como sua glória de herói sem nome. Quando o vento é brando e a sorte favorece, o peixe é preso em quantidade; então o praieiro volta alegre e feliz. ((ANEXO D)

Sobre a invenção mais rudimentar, o testemunho tem verniz poético-literário:

A jangada de vela – irmã companheira das alegrias e incertezas – do praieiro, pássaro marinho de asas brancas que, num longícuo voo, se atira ao mar, na incerteza da volta e na indecisão da vitória. O nordestino, filho das praias, não descansa; nas horas do sol se pôr, quando na terra é recolhimento e paz, ele ainda trabalha refazendo as redes para o amanhã ignorado. E é esta a vida dos heróis sem rótulo! Navegar mares profundos e perigosos sobre alguns paus trançados, com uma vela orgulhosa, vibrante ao vento! Navegar de qualquer forma, mas navegar sempre! “O mar é a atração, é a volúpia, é a cocaína daquela gente pequenina cabeça grande, feita de nervos e resistência”. (ANEXO D)

É o coco de roda a dança característica dos praieiros do Nordeste, assim como *a Tarantella dos napolitanos e o Zapateado dos andaluzes*, alude o diretor.

A Parahyba do Norte pós reforma urbana, iniciada nos anos 1910, está em relevo nas últimas tomadas cinematográficas, que vão do parque Arruda Câmara, passando pela Imprensa Oficial, praça Pedro Américo, Palácio do Governo, Pavilhão da Praça Vidal de Negreiros, Academia de Comércio, Edifício dos Correios e Telégrafos, teatro Santa Rosa, Catedral Metropolitana, colégio N. S. das Neves e o que vai chamar de *residências modernas*, além da Igreja de São Francisco (antigo convento e monumento barroco), construída em 1734.

O *take* final será do busto do ex-presidente da república Eptácio Pessoa (será objeto de análise no tópico seguinte), reservado ao último parágrafo do *diário*:

A gratidão de seus conterrâneos perpetuou no bronze, em uma das praças públicas da Capital do Estado, a figura inconfundível do senador Eptácio Pessoa – o maior benfeitor da Paraíba. “Nordest Film, em homenagem ao grande brasileiro, focaliza este monumento levando-o a todos os recantos do Brasil. (ANEXO D)

Sob o Céu Nordestino é produto de uma época, fruto do amadurecimento de seu diretor quanto ao *fazer* cinematográfico, ofício no qual já alcançara invejável patamar em 1924, início das filmagens, e cujo processo da longa jornada de quatro anos (entre pré-produção, produção e montagem) completaria o ciclo de sua formação profissional iniciada no Rio de Janeiro. A obra, se por um lado, é uma recusa ao olhar de desdém do Sudeste em relação ao Nordeste, assinalando nesse particular um importante tento enquanto postura, pelo ângulo estritamente cinematográfico, marcaria posição pela ousadia estilística e corografia consumada.

Sua riqueza está, portanto, na conjugação de esforços que materializaram seus aspectos formal e de conteúdo. O corolário seria o emprego dos tons azul nas imagens (para o dia) e amarelo (para a noite), através da *técnica de viragem*. O efeito, um tanto rudimentar, mas *revolucionário* para o período, no Brasil, seduzia e encantava os espectadores da nova forma de expressão artística que cresceu como indústria, exponencialmente, entre as décadas de 1920 e 1930.

Sob o Céu Nordestino é, em síntese, uma valiosa *escritura audiovisual* de um tempo na Parahyba do Norte em que os ventos da modernidade conspiraram a seu favor, apesar do revés do sumiço da cópia, poucos anos após sua estreia e repercussão. Ao constatar discrepâncias e realinhar os nexos entre seus fotogramas salvos (telecinados) e o *diário* do diretor, inaugura-se não uma sobrevida da obra, mas a salvaguarda definitiva de sua longevidade.

4.3.3 Reminiscências de 30 (curta-metragem/1930)

Ainda no ano de 1930, com sua apurada sensibilidade jornalística e impactado pelas ocorrências políticas que envolveram João Pessoa, presidente da Parahyba, e seu assassinio numa confeitaria no Recife, fato de ampla repercussão e

implicações políticas para a conjuntura nacional,⁴⁵ Walfredo Rodriguez se apressa em lançar mais um projeto em forma de documentário em curta-metragem.

De posse de muitas imagens da cobertura que fez da campanha política de 1930, monta um roteiro em cima de muitos metros de película acumulados, que será intitulado de *Reminiscências de 30* ou *Aspectos da Paraíba*. Na Base de Dados da Cinemateca, o curta-metragem consta de sua relação com este segundo título. De fato, o uso da expressão *aspectos de...* era de largo uso na época para se abordar uma cidade ou estado, recorrente como titulação de *filmes naturais*.

Imagem 88 - Relíquia encontrada de cartela do filme “Reminiscências de 30”

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Após uma busca por cinematecas e junto a curadores e especialistas, descobriu-se que a cópia de *Reminiscências de 30* nunca havia deixado à Paraíba. O filme esteve todo esse tempo sob a guarda da família Rodriguez, guardado por um de seus netos que revelou o fato, em uma visita do pesquisador. Melhor: no *baú familiar* não havia apenas uma, mas três cópias do filme em 35mm. Apesar das

⁴⁵Há uma interpretação da história que aponta, na morte do presidente João Pessoa, em 1930, o estopim que irá servir de pretexto para precipitar e desencadear um processo político de ressonância nacional que levaria à “Revolução de 30”, consumada três meses após o crime que abalou profundamente a vida pública na capital, que, por essa razão, passou a se chamar João Pessoa (ostentando ainda o luto e o sangue em sua bandeira, ato que tem sido questionado nas últimas décadas). O próprio cadáver do presidente, segundo essa mesma leitura, levado de navio ao Rio de Janeiro, onde foi sepultado, teria sido objeto de uso político e de campanha em périplos por cidades brasileiras, até desembarcar na capital do país.

condições de deterioração, visíveis a partir das próprias latas e de duas das películas apresentarem processo mais avançado e preocupante, ainda assim, representou outro tento importante no inventário do *primeiro cineasta*.

Organizou-se uma sessão da cópia (em melhor estado) num dos cinemas locais. Dada a fragilidade da película, muitas emendas se fizeram necessárias e foram providenciadas na mesa enroladeira para viabilizar a sessão, para membros da família e para o pesquisador. O filme, não obstante a precariedade da exibição, parece ter sido resultado da reunião de imagens diversas que o diretor produziu naquele ano de campanha eleitoral à presidência da república, com tomadas externas no Rio de Janeiro e Belo Horizonte, de audiências e articulações políticas e militares, além de rápidas passagens pela Paraíba do Norte.

Aparecem conhecidas personalidades civis e militares que participaram diretamente do processo eleitoral, como Oswaldo Aranha, Flores da Cunha, Almirante Isaías Noronha (ministro da Marinha), general Leite de Castro, Juarez Távora, Afrânio de Melo Franco (Ministro do Exterior), Gal Góis Monteiro, Hugo Napoleão (“chefe revolucionário do Piauí”), D. Darcy Vargas e outras senhoras da sociedade da época, Rui Carneiro (político paraibano), Getúlio Vargas, João Pessoa e Barata Ribeiro, entre outros.

As imagens externas são de comícios com homens de terno e chapéus, como era o costume da época, que aplaudem e vibram entusiasmamente. Há uma preponderância no uso de travelling, especialmente operados do interior do trem que conduzia Getúlio Vargas e sua comitiva. Uma multidão o saúda, à medida que o trem passa, gerando uma formidável imagem, com as pessoas retirando os chapéus como sinal de reverência ao líder político. A cena também se inverte, com o cinegrafista colocando-se na posição do público, com imagens do trem em movimento e dos personagens nas janelas dos vagões.

Cenas de comícios e do interior do Palácio do Catete pontuam o filme; autoridades são recebidas em audiências, nas quais articulações parecem permear as conversas filmadas de políticos, chefes militares e ministros. É, seguramente, o único filme de Walfredo Rodriguez a apresentar um tom acentuadamente político, revelando ainda essa sua participação na campanha como cinegrafista, sobre a qual não se dispõe de maiores informações a respeito das viagens e de como se deu tal envolvimento.

A restauração cópias localizadas de *Reminiscências de 1930* – uma urgência, tendo em vista o risco de extinção das películas localizadas, guardadas de forma inadequada e numa região em que há oscilação de temperatura alta e forte umidade – permitirá uma compreensão do conjunto da obra, acompanhada de análise estética, impraticável nas condições atuais.

Imagem 89 – Cine Rex Reminiscencia de 1930

CINE REX (BORDERAUX)

CIA. EXIBIDORA DE FILMS S/A

FILME *Reminiscências de 1930* Fabrica *W. Rodriguez*
 Complementos *Louca Detetive* Exibição *2.º* DIA
 Filme competidor TEMPO *90m*
 SESSÃO *Boiree* DIA *30. Feira*
 Liv. Moderna João Pessoa, *12* de *Setembro* de *1950* Condições de exibição *50%*

	Começados	Ficados	Vendidos	Preços	TOTAL
Poltronas			<i>340</i>	<i>6.00</i>	Cr\$ <i>1.440.</i>
Estudantes					Cr\$
Geral					Cr\$
TOTAL <i>340</i>					

GERENTE *[Assinatura]*

BILHETEIRO *[Assinatura]*

Soma Líquida Cr\$ *1.440.00*
 Imposto Estatística 10 % Cr\$
 Imposto de caridade 10 % Cr\$
 Soma Bruta Cr\$
10% Cr\$ *720.00*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Após esta produção, Walfredo Rodriguez encerra suas atividades no campo estritamente cinematográfico. Dedicar-se, a partir da década de 1930, a explorar outras possibilidades de intervenção na área da fotografia, com a realização de grandes exposições que serão objeto de apreciação no capítulo 5, assim como de domínios e competências no teatro, jornalismo e literatura, mais uma vez revelando fecunda e profunda relação afetiva com a capital.

4. 4 PARALELISMO IMAGÉTICO COM SILVINO SANTOS

Sem os holofotes do diretor Silvino Santos (*No Paiz das Amazonas*/1922), reconhecido em vida por seus feitos cinematográficos, o primeiro diretor paraibano apresenta pontos de convergência e também bifurcações em paralelismo imagético, a ser estabelecido entre ambos como contemporâneos de uma época e inseridos no mesmo processo histórico. Ambos respiraram o ar de modernidade do Rio de Janeiro e, cada um, ao seu modo, tornaram a capital como instância de afirmação profissional.

Sob o Céu Nordestino, embora finalizado em 1928 e lançado no ano seguinte, teve seu marco inicial apenas um ano após o encerramento das celebrações da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, que teve início em 7 de setembro de 1922 e encerramento a 30 de junho de 1923.

No campo dos documentários mais gerais ligados à apresentação das qualidades de uma cidade ou região, temos obras realizadas em praticamente todos os estados. Do Amazonas veio o filme mais conhecido dessa leva: *No país das Amazonas* (1922), de Silvino Santos e Agesilau de Araújo. (MORETTIN, 2013, p. 135)

Silvino Santos já havia produzido filmes na década anterior (cerca de 12 documentários, entre 1918-1920, segundo informa Morettin (2011)), mas ganha notoriedade nacional com o lançamento de *No País das Amazonas*. O longa-metragem é uma das atrações inscritas na Exposição Internacional que mais obteve receptividade do público e do júri do evento que lhe outorgou a *medalha de ouro*.

O fato favoreceu o diretor e lhe proporcionou reconhecimento entre produtores de *filmes naturais* da época, mas o prêmio foi entregue em nome do empresário J. G. Araújo, patrocinador da fita, e não de Silvino Santos. J. G. Araújo vai produzir outros dois importantes longas-metragens que serão dirigidos por Silvino Santos: *Terra Encantada* (1923), sobre o Rio de Janeiro e sua condição de maior metrópole brasileira de sua época, e *No rastro do Eldorado* (1925), que conciliaria interesses científicos e exploração econômica.

A pesquisa junto a documentos pessoais de Walfredo Rodriguez não logrou êxito em atestar sua presença em algum momento da Exposição Internacional de 1922. Seus ecos, certamente, influenciaram cinegrafistas, diretores e produtores durante toda a década de 1920, estimulando projetos semelhantes ao de Silvino Santos que, diferente do paraibano, teve, por trás dos três longas-metragens

realizados, a figura do comendador português J. G. Araújo (estabelecido em Manaus), suporte financeiro dessas ambiciosas e grandiosas produções.

Com aprimoramento profissional na década de 1910, sua formação de fotógrafo e pintor se completa com a de cinegrafista na prestigiada Casa Pathé e nos laboratórios dos irmãos Lumière, em Paris. Coincidentemente, dois pontos de convergência iniciais entre Silvino Santos e o paraibano: ambos tiveram iniciação pela fotografia e pelas artes plásticas, desembocando na sétima arte.

Sua ida a Paris teve financiamento de um dos mais importantes seringalistas da Amazônia do Peru (Júlio Cezar Araña), que tinha interesse nas filmagens de seus negócios, como forma de neutralizar os efeitos de séria denúncia apresentada no parlamento inglês, de que escravizava e cometia assassinatos de nativos em suas propriedades. Além da condição de cinegrafista, retornou de posse de equipamento e negativos de filmes especialmente desenvolvidos pelos irmãos Lumière para regiões tropicais como a Amazônia.

Desde o princípio, os principais filmes dirigidos por Silvino Santos passaram por relações profissionais devidamente legalizadas, baseadas em contrato a partir de demandas estabelecidas por seus produtores, condição diametralmente oposta ao do *primeiro cineasta* paraibano, que seguirá um trajeto mais individualizado, com vários acidentes de percurso.

No campo dos prejuízos financeiros, se o diretor de *Sob o Céu Nordestino* perdeu sua matriz numa suposta viagem a Paris, para sonorização, Silvino Santos também sofrerá igual revés com o que seria seu primeiro longa-metragem, *Amazonas, o Maior Rio do Mundo* (1920), extraviado em Londres, para onde fora levado por Propércio Saraiva sob o enganoso intuito de reprodução (e comercialização) dos negativos do filme.

A diferença entre ambos é que a empresa *Amazonia Film* foi à falência e Silvino Santos ficou desempregado e sem o seu equipamento cinematográfico, adquirido por J. G. Araújo que iria lhe contratar pouco tempo depois para rodar *No País das Amazonas*.

Sobre esse tipo de situação, salienta Morettin que o

roubo dos negativos traz em si um traço já recorrente na história do cinema brasileiro. As dificuldades de inserção de um filme brasileiro nos circuitos de exibição abriam brechas para iniciativas como as de

Saraiva, ações que nesse contexto não são isoladas. (MORETTIN, 2013, p. 154)

Ainda que não se tenha rastreado referências mais diretas de Walfredo Rodriguez a Silvino Santos, em seus escritos e depoimentos, sua obra mais relevante apresenta similitudes e diferenças estilísticas muito curiosas e evocativas da singularidade de cada um dos cineastas. De todo modo, é considerável a probabilidade de o paraibano ter assistido ao filme *No País das Amazonas*, conforme os indícios de viagens esporádicas ao longo da década de 1920.

Com o beneplácito do presidente da República, Arthur Bernardes, que assistiu ao filme e empolgou-se, ao ponto de encomendar cópias em inglês e francês, a obra foi exibida no exterior e permaneceu por seis meses em cartaz no Rio de Janeiro, percorrendo, em seguida, a maior parte dos estados, principalmente de suas capitais.

Ao se traçar um paralelismo imagético entre os dois filmes, parece simples, num primeiro momento, conferir as semelhanças entre as produções. Ambos se inserem num esforço e busca por exhibir seus respectivos estados (Parahyba e Amazonia) a um país que ainda *não se conhece*, com lentes que maximizam aspectos positivos, de progresso social e sinais de modernidade já configurados.

Assim, as similitudes mais importantes residem no papel desempenhado por ambos enquanto eficazes instrumentos de *corografia audiovisual* de suas respectivas regiões, embora seja evidente a desproporção entre o poder de fogo (leia-se cacife político e financeiro do longa-metragem amazonense no âmbito de sua circulação, seja no país e no estrangeiro) e o *filme natural* paraibano, que teve que submeter-se a uma *intervenção cirúrgica* em sua narrativa original, para que lhe fosse concedida à permissão de exibição no Cine Pathé, no Rio de Janeiro.

Uso dos planos americano e primeiros planos, panorâmicas, travelling e transições (íris) são uma constante nas duas obras que exprimem a competência de seus diretores em lidar com a linguagem cinematográfica, e com uma vantagem em favor de Silvino Santos, que começou bem mais cedo que o paraibano. Se Silvino Santos filmou a pesca do peixe-boi e do pirarucu nas águas calmas do rio Amazonas, Walfredo Rodriguez vai documentar a pesca da baleia em alto mar, com todas as instabilidades, já anotadas antes, para uma incursão desse porte.

Por outro ângulo, mais complexo parece ser estabelecer os contrapontos ou a estilística de cada um deles, principalmente pelo fato de que as principais obras de Silvino Santos foram preservadas, diferente da situação de perdas e danos do paraibano, reduzida a apenas alguns metros de películas que não obedecem ao roteiro originalmente montado em 1928.

As cartelas apresentam um diferencial relevante no conjunto da obra. Enquanto em *No País das Amazonas* prevalece, em linhas gerais, descrições mais técnicas, *Sob o Céu Nordestino* privilegia uma narrativa mais afetiva, com ressonâncias que figuram entre o poético e o literário, próprios do diretor que se revelaria escritor algumas décadas após essa produção cinematográfica. Em síntese, nesse diapasão narrativo, o que se apresenta em alguns momentos como seco e/ou burocrático, em Silvino Santos, enche os olhos e emociona o espectador de Walfredo Rodriguez.

Ainda no plano das cartelas, suas descrições envolvem o espectador em passagens mais dinâmicas (caso da pesca da baleia), que ainda hoje alcançam o objetivo de mexer com o imaginário e a emoção de quem o assiste. Apesar de saber, de antemão, da captura da baleia ao final, a narrativa, através das cartelas, encadeia os lances que precipitam a morte do mamífero, com prelúdio, desenvolvimento da sequência e desfecho. Esse tratamento da narrativa evita a linearidade típica dos documentários ao longo das décadas de 1930/40 e 50, identificados pelo estigma de *didáticos* em demasia, instrutivos-educativos etc.

Ainda do ponto de vista da estilística de cada um destes diretores, cumpre anotar o que surpreende também pela ausência. O que vai faltar em *No País das Amazonas*, estará presente em *Sob o Céu Nordestino*: o uso de mapas (animados) que dinamiza e constitui elemento inovador, que se presta para dimensionar, na tela, o percurso dos diretores dos *filmes de viagem*. O diretor paraibano vai lançar mão do recurso em duas formatações; fundo branco com demarcações territoriais e setas animadas em preto (e vice-versa). O recurso gráfico foi usado com reconhecida habilidade, e seu efeito visual cumpriu o duplo papel de ilustrar e informar, familiarizando o espectador sobre uma geografia física pouco conhecida acerca do próprio estado.

Em suma, o que irá diferenciar os dois cineastas – da *Selva* e do *Nordeste* – será o entorno das condições de produção, circulação e destinação de seus filmes. Enquanto ao primeiro, lhe foi concedido o direito de contar com plenas condições de

produção, via encomendas e contratos, onde sempre foi muito bem remunerado, o segundo fará, literalmente, das *tripas, película*.

Em *No País das Amazonas*, que participou e ganhou a principal comenda da Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, subjaziam interesses comerciais estratégicos de seu patrocinador, J. G. Araújo, que se tornariam mais evidentes após sua exibição no evento que mobilizou a atenção de investidores e *olheiros* internacionais.

O elenco das honrarias obtidas, além de indicar a extensão dos negócios da firma, demonstra que a função do filme residia, a princípio, na ilustração dos produtos exibidos pelo empresário nas vitrines do recinto do pavilhão do estado do Amazonas. As selas e os arreios inertes dentro do espaço expositivo, por exemplo, poderiam ser vistos nas montarias empregadas pela cavalaria das fazendas do Rio Branco, mostradas em movimento na película. Sua projeção, portanto, complementava a mostra das diferentes mercadorias, constituindo uma espécie de catálogo visual da exposição. (MORETTIN, 2013, p. 156)

E o mesmo procedimento se observará com os dois longas-metragens dirigidos por Silvino Santos nos anos seguintes, da mesma década, sob a tutela do empresário português estabelecido em Manaus, com quem o cineasta firmará uma sólida relação de parceria em projetos menos ousados que iria dirigir. Seu legado, porém, mais emblemático, reúne os três longas silenciosos da década de 1920 (*No País das Amazonas/ Terra Encantada e No Rastro do Eldorado*).

Tomando por base essas similitudes e contrapontos estilísticos (e patamares de produção inerentes a ambos), tem-se um desenho do perfil de dois cineastas que fizeram escola: Silvino Santos tornou-se paradigma e referência nacional; Walfredo Rodriguez embarca no *filme de viagem*, se consolida como *primeiro cineasta paraibano* e dialoga imagetivamente com Silvino Santos, buscando sua própria linha estilística, sua singularidade. Em comum, além do perspicaz diálogo imagético com a época, ambos nutriam uma profunda e afetiva ligação com seus estados, onde viveram, e atilado senso memorialista.

4.5 PITORESCO, EXÓTICO OU CINEMA DE CAVAÇÃO?; a complexidade de uma construção imagética, entre cinejornais e documentários

Ao revisitar, mais uma vez, as resenhas publicadas na imprensa da época e leituras outras sobre o filme *Sob o Céu Nordestino*, em forma de artigos e pesquisas acadêmicas (dissertações e tese de doutorado), constata-se a necessidade de se refazerem esses percursos na perspectiva de uma análise mais objetiva do significado da cinematografia de Walfredo Rodriguez, aqui proposta.

Retoma-se a questão nodal que perpassa essa pesquisa: numa época em que a *cavação* era a tônica entre principais produtores de imagens *pitorescas* e *exóticas* que abundavam o universo dos *filmes naturais*, o que explica o distanciamento do *primeiro cineasta* paraibano dessas práticas? Retornamos às nossas fontes - os jornais da década de 1920, documentos e correspondências pessoais -, para compreender esse dado à luz dos fatos e de interpretações de sua época que vão corroborar a hipótese de que o *cinema silencioso* paraibano não teve a *cavação*, entre suas estratégias de viabilização econômica e política.

Cotejar julgamentos emitidos há 90 anos, assim como das últimas duas décadas, em artigos e pesquisas acadêmicas, recoloca em pauta questões a serem reajustadas e põe em evidência as ressonâncias da obra, entre o impacto inicial de seu lançamento, o silêncio que se seguiu ao seu desaparecimento e a redescoberta do *primeiro cineasta*, processo este ainda em construção no sentido de reinseri-lo em seu devido lugar na história.

Parte-se do pressuposto de que alusões diretas ou indiretas a Walfredo Rodriguez, na condição de “primitivo”, “artesanal”, “parnasiano” e “ufanista” (por fazer “cinema de propaganda”), soam um tanto fora de lugar, hoje, por constituírem terminologias que, além de não darem conta de sua real dimensão enquanto *primeiro cineasta*, encerram sentido pejorativo em relação à sua atuação aos olhos da contemporaneidade.

Wills Leal, não obstante ser responsável pelo resgate do personagem, é também o primeiro a classificar *Sob o Céu Nordestino* como um projeto, cuja preocupação central foi a “de só apresentar as coisas boas do Estado, como se fazem, no momento, os documentários turísticos”.

Entre outros autores consultados, que em suas pesquisas adotaram algumas dessas categorias, João de Lima justificou (em contato por email) trabalhar com a noção de “primitivo”, ao se referir a Walfredo Rodriguez nos seguintes termos:

Trabalho com a noção de primitivo no sentido dicionarístico, o que vem primeiro, inaugural, não tem nada antes na magnitude do trabalho dele. A não ser que seja descoberto no futuro alguém, com aquele movimento empreendedor, mantenho o que está lá. Como não descobrimos ainda uma contra-tese sobre o pioneirismo de Walfredo, mantenho-o como gesto inaugural naquele tipo de filme. (APÊNDICE D)

Sobre as filmagens da pesca da baleia, o mesmo autor vai afirmar serem as imagens produzidas de simbologia “parnasiana”. Consultado, explicou que o “parnasianismo diz respeito a certas cartelas que estão no filme; em muito lembram também as usadas em similares no país e exterior; é uma questão do texto naquele tempo. Relaciono-o à escola literária de mesmo nome”. (APÊNDICE D)

Por fim, o caráter “ufanista” e de “propaganda” impresso nas primeiras resenhas, após o lançamento do filme, em 1929, merecem atenção. Os textos examinados apresentam-se, muitas vezes, infinitamente mais ufanistas e propagandísticos do que a obra, em si, conforme já assinalado anteriormente em sua *biografia*.

Wills Leal assim se colocou sobre essa particularidade:

A leitura dos textos, dos anúncios (e também das críticas e das legendas) feitos na Paraíba e no sul do país em torno do filme surpreende pelo caráter heróico, patriótico, verdadeiramente extraordinário, que foi dado então ao feito de Walfredo Rodriguez. Os documentos indicam que se trata de um trabalho digno de um gigante, tais os adjetivos escolhidos pelos intelectuais da época (alguns do melhor porte como, como Rodrigues de Carvalho) para registrar ou comentar o trabalho do cineasta. (LEAL, 1989, p. 94)

Dois artigos, contudo, iriam compor as notas relativamente dissonantes entre as resenhas publicadas pelo tom que assumiram: a primeira, de crítica ácida à província e sua mediocridade, e a segunda, por cobranças ao diretor sobre imagens que ficaram ausentes de seu filme.

Em *Sob o Céu Nordestino – Um filme que fala à alma da gente*, Aderbal Piragibe pontifica, lacônico, e sem titubear:

[...] é uma sensibilidade artística à parte, nesta orgia romana de cabotinismo e grotesca mercantilidade, em que se afundam os pretensos corifeus da arte nacional. Ora, arte nacional... numa terra de copistas, cínicos e plagiários, de poetas malucos e cronistas estipendiados pelo erário público. Artistas, sim, temos as dúzias, na conjugação do verbo *rapio*, de que fala o velho Vieira. Esses proliferam numa louca e interminável fecundidade. Foi de pasmar, a notícias: fazer “fita” de verdade numa terra de “fitas” de mentira... (LEAL, 1989, p. 94)

Na mais equilibrada crítica – e a que interessa, efetivamente, como elemento fundamental para evidenciar a postura avessa à *cavação* do diretor na análise a ser feita –, está a resenha publicada no jornal *O Norte* por Francisco Marcelo. Este vai cobrar imagens não contempladas no filme, como as “paisagens características desta Capital com seus elementos ornamentais de primeira ordem”; do sertão, vai apontar a ausência das originais paisagens, como são as “serranias arqueadas”, entre outras áreas do brejo e do cariri paraibano.

Ainda centrado na crítica das imagens ausentes, o autor vai se pronunciar de forma mais enfática, ao bater na tecla das incipientes indústrias, o que seria sua falha lacunar mais séria:

Pena e muita foi que as nossas indústrias também não tivessem sido filmadas. Em cinematografia de propaganda não deveria faltar o formidável centro fabril de Rio Tinto com toda a sua complexidade de serviços, desde os de fiação ao de transportes em suas dezenas de embarcações, sem falar na modelar vila operária e na instrução da infância em grupos escolares, tudo o que honra a visão do problema proletário pelas indústrias que estão à frente daquela admirável cidade manufatureira. (LEAL, 1989, p. 96)

Em outro trecho do mesmo artigo, o autor alude a uma questão que se traduzia em incômodo de determinados segmentos da elite de seu tempo, seja no Nordeste, seja no Centro-Sul do país:

Parece, porém, que, como propaganda com o fim de desfazer juízos que lá formam de nós se fazem segundo uma das legendas (cartelas), está se por um lado à lacunosa (sic), como mostramos, por outro deveria sofrer o corte de certas partes que poderiam ser enganosamente interpretadas”. (LEAL, 1989, p. 96)

Esse tipo de manifestação, um tanto tímida, do crítico paraibano, ganharia contorno e conteúdo mais encorpados através da própria crítica cinematográfica, via

Revista Cinearte, lançada em 1926, em relação a *filmes naturais*, com críticas fundadas na censura e no preconceito, sem rodeios, de maneira escancarada:

Havia, além disso, uma postura racista empreendida por *Cinearte* naquilo que a revista considerava o ideal de uma propaganda do Brasil: sem negros ou mestiços, sem índios nus, em suma, sem quaisquer imagens que pudessem nos associar à África ou ao subdesenvolvimento. Uma grande preocupação, nesse sentido, dizia respeito à ideia que os estrangeiros poderiam construir do Brasil a partir do contato com tais imagens indicadoras de pobreza. (PAIVA; SCHVARZMAN 2011)

De qualquer forma, publicada há cerca de 90 anos, a crítica local (que cobrou imagens das expressões *industriais* da Parahyba do Norte em *Sob o Céu Nordestino*) remete a uma questão crucial para este estudo: historiar e demonstrar a hipótese de o *primeiro cineasta* não ter sucumbido ao canto sedutor da *cavação*, expediente de praxe nas três primeiras décadas do século XX, no Brasil. No inventário de tais práticas, há uma gama de pesquisas acadêmicas, municiadas de conceituações e revisões históricas acerca do fenômeno.

A *cavação*, como substrato do *cinema silencioso* paulista e carioca (leia-se cinejornais e *naturais*), com desdobramentos para outros estados e ciclos regionais, tinha sua infraestrutura financiada na esfera política ou no comércio (mercado), o que incluía a área rural, tendo em vista os cafezais em pleno florescimento, potência financeira no início do século. “Gilberto Rossi – apesar de reconhecidamente não ser um cavador, na acepção que então se dava ao termo – inaugura em São Paulo o *cinema de cavação*. Sem ter consciência disso, lança as bases para o desenvolvimento do cinema paulista. (GALVÃO, 1975, p. 26).

Sobre o mesmo período e filmes de *cavação*, que Paulo Emílio Salles Santos iria caracterizar como simbolização e extensão política dos *rituais do poder*, receberia do produtor (e idealizador da *Revista Cinearte*), Adhemar Gonzaga, acusações e ataques de fúria, sem trégua, ao disparar em um artigo:

O meio sujo dois cavadores, piratas imbecis, ignorantes de cinema e até ladrões [...] Só os que fazem films posados, produções de enredo, cinema honesto e sadio, enfim, merecem auxílio, mas assim mesmo, depois de apresentarem umas tantas cousas e com as devidas fiscalizações, e não esta canalha tocadora de realejo. (PAIVA; SCHVARZMAN, 2011)

O tempo encarregou-se de amenizar o tom sobre os *cavadores*, sem, no entanto, abdicar da crítica:

Cinegrafistas e cineastas de aluguel, profissionais pagos para registrar e incensar fatos e feitos dos poderosos de plantão. Raras vezes viravam suas câmaras para flagrar algum acontecimento inusitado como greves, levantes populares ou revoluções. E quando o faziam era para logo ficar ao lado do campeão – afinal seu virtual novo empregador. À época do seu auge (depois foram ou se transformaram nos indefectíveis cine-jornais – estatais e privados) – o cinema de cavação se propunha a ganhar dinheiro seduzindo o espectador para a “novidade” da Sétima Arte. Enquanto isso seu conteúdo turvava-lhe a percepção sobre a miséria cotidiana para idealizar e promover governantes e mecenas. (BACK, 2001, p. 9-10)

Este mesmo autor, no entanto, reconhece ser valioso, hoje, o acervo silencioso com digitais do *cinema de cavação*, pois que teria, com o tempo, perdido sua carga ideológica, uma marca a que estavam submetidos, e dela impregnados. Com isso, ele sinaliza para o fato “de que do utilitário e mercantilista *cinema de cavação* resta um inestimável retrato de um Brasil que parecia nunca ter existido. Uma cinemateca irrepetível”. (BACK, 2001, p. 9-10)

Tomando por base *Sob o Céu Nordestino* – o que sobrou de suas imagens e o *diário* do diretor –, não há margem para interpretações que o enquadrem como filme de *cavação*, sendo a crítica da época (que cobrou por *vistas* das indústrias paraibanas ausentes) demonstração de o filme ter sido resultado de um projeto não subjugado a interesses diretamente comerciais e/ou políticos de ocasião. Esse traço pautava os *cavadores*, o que não implica dizer ser o filme imune à ideologia de sua época. Apenas não o atrela ao modelo clássico de produção de *filmes naturais* dos anos 1920.

Exceto por duas citações políticas (serão observadas adiante), *Sob o Céu Nordestino*, ao percorrer o interior da Parahyba documentando estradas, linha férrea, fazendas e açudes, não expõe proprietários/fazendeiros e suas respectivas famílias, e que era praxe dos *cavadores*. Da mesma forma, não se vai encontrar *novos ricos* da burguesia ascendente no estado, presidente de província e/ou da República que tenha sido mostrado. Ou seja, não há predominância, em sua narrativa, de elementos vinculados mais diretamente às elites; aos poderes econômico e político de seu tempo.

Muito distante disso, *Sob o Céu Nordestino* reuniu diversificado contingente de tipos populares, que vão desde simples pescadores e marujos do litoral, a vaqueiros, tropeiros, agricultores e demais populares (transeuntes) anônimos que aparecem no filme. A descrição do dia a dia do *praieiro* e seu instrumento de trabalho, a jangada, por exemplo, é expressão da coragem, desprendimento e dignidade à frente de uma árdua tarefa em que se lança ao mar todos os dias, sob o signo da incerteza de trazer o peixe ou de pisar outra vez à terra firme.

A julgar pela qualidade do texto – onde já vicejam as tintas literárias do futuro escritor –, procede conjecturar em torno das imagens do jangadeiro, constituindo-se outra excepcional passagem do filme, cujos fotogramas perderam-se entre cabines de projeção e o descaminho via transporte de exibidores mambembes e aventureiros.

Logo, se não há sinais ou representações da elite, o que se tem é a presença do povo em planos abertos, panorâmicos e detalhes. O filme pode ser visto como uma imersão do diretor pela paisagem, pela geografia física e humana da Parahyba, contemplando seu imaginário social, a cultura e os costumes do início do século passado, com as primeiras mudanças do incipiente projeto de modernidade que *devorava* a relação espaço-tempo tradicional, da qual seu diretor foi testemunha ocular.

Ele próprio, em sua condição de *primeiro cineasta*, é parte da ambiência de modernidade filtrada e exibida pelo filme. A rigor, ao fazer cinema na década de 1920, o diretor é ao mesmo tempo *porta-voz* de uma nova forma de arte – moderna por excelência – e objeto de sua materialidade.

Quanto às únicas situações que aludem à sintonia política do diretor, consta ter nutrido simpatia pela administração de João Pessoa, na Parahyba do Norte, e pelo governo do presidente da República, o também paraibano Epitácio Pessoa, que permaneceu no poder entre 1918-1922, sendo o oitavo do período republicano a ocupar o posto. Na finalização de *Sob o Céu Nordestino*, o diretor encaminhou correspondência oficial ao Governo da Parahyba, solicitando apoio sob o compromisso de exibir o busto de Epitácio Pessoa, erguido em sua homenagem numa das avenidas da capital.

A cena final do filme, segundo minuciosa descrição em seu *diário*, confirma o cumprimento do referido tributo ao ex-presidente da República. Mas, o exame de

documentos reunidos pela pesquisa atestaria que a contrapartida financeira, requerida pelo diretor, foi negada, conforme é possível verificar abaixo:

Imagem 90 - Resposta do Presidente

GABINETE
DO
PRESIDENTE DO ESTADO
— PARAHYBA —

Parahyba, 14 de outubro de 1927

Gr. Walfredo Rodrigues:

Em resposta á vossa carta de 2 do corrente, o Sr. Presidente João Pessoa declara ser impossível no momento a prestação do auxilio solicitado, por quanto não existe disposição de lei que o autorize.

Quanto ao serviço de clichés, é provavel o seu aproveitamento mais tarde com a nova organização da Imprensa Official.

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Imagem 91 – Resposta do Presidente

Sem mais, subscrevo-me com estima e consideração

Continuo att- ob-
Silvino Favoz

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

O próprio Walfredo Rodriguez afirmaria na entrevista concedida ao MIS-UFPB, dois anos antes de sua morte:

José Américo era secretário do governo de João Pessoa. Na época passei telegrama a Eptácio Pessoa. Eu terminava *Sob o Céu Nordeste* com a estátua dele, aquele busto que tem ali na praça e queria fazer a publicidade do filme, aproveitando um negativo que filmei do presidente, no Rio, numa praça, ele tirando o chapéu. Quiz (sic) fazer uma coisa direita, pedindo licença para a publicidade. Ele respondeu dizendo procure presidente João Pessoa, a quem já telegrafei. Depois João Pessoa me disse: sabe, Eptácio pensou que você quisesse fazer alguma chantagem – naquele tempo no Rio era comum e ele já estava meio escabriado com aquela história do colar que envolveram ele. Fiz a fotografia e coloquei em cada vitrine, foi um sucesso tremendo. (ANEXO E)

Outra situação é a referência direta ao então presidente da província da Paraíba, João Suassuna, que permaneceu no cargo durante o período que durou a produção do longa-metragem, ou seja, de 1924 a 1928. Trecho de uma frase de sua autoria foi inserido no *diário*, mas como não se dispõe da imagem na versão telecinada, não há como precisar que tenha ocupado uma ou mais cartelas. Especula-se, entretanto, que sim, dado o tom poético do genitor de Ariano Suassuna para a destinação de um povo ligado afetivamente a terra onde nasceu: “Em vez do garimpo, levemos a charrua; em vez de bisparmos, no horizonte anilado, o perfil enganoso e fugidio da montanha de tesouros e encantos, rastreamos na gleba úbere o filão da seiva, latejando aos beijos do sol tropical”. (ANEXO D)

Consta que o então presidente da província, João Suassuna, teria aberto sua fazenda, em Taperoá, para as filmagens de Walfredo Rodriguez, o que, se de fato ocorreu, configurou tão somente apoio logístico à produção, procedimento absolutamente normal, inclusive nas mais recentes produções de filmes realizados na Paraíba ou em que qualquer outro estado e que contam com apoio cultural ou mesmo com patrocínio de governos estaduais.

Uma última inserção, presente no *diário*, refere-se ao Serviço Federal do Adogão, com sede em uma fazenda do município paraibano de Espírito Santo, chancelada pelo Ministério da Agricultura e executado através de convênio entre os governos estadual e federal. Na época, com o fim de produzir sementes a serem distribuídas gratuitamente entre os agricultores. Ainda assim, são os trabalhadores rurais beneficiados pelo acordo com o Ministério da Agricultura, e nenhuma

autoridade, em particular, é citada ou ressaltada em seu *diário*, o que leva a especular serem as imagens focadas no trabalho feito pelas mulheres que catam, pacientemente, as sementes, para separar a variedade de algodão herbáceo, exibindo todas as fases do processo.

É do cineasta Linduarte Noronha o testemunho em que faz uma contextualização, com tom dramático, do papel do *primeiro cineasta*:

É que o Walfredo Rodriguez, que eu conheci bem, ainda como adolescente, no jornal A União, é o exemplo típico da tragédia da província e tragédia cultural deste país. País onde não se respeita a cultura, a memória, não existe a mínima consideração pelo trabalho de quem quer seja. Isso se observa em todas as áreas, e não apenas no cinema. (NORONHA apud SANTOS, 1986, p. 46)

Em seguida, Noronha lembra o que tem particular importância para a questão em pauta nesse tópico:

Quando eu conheci Walfredo, repito, era adolescente, tinha meus dezessete anos, querendo fazer redação de jornal e tal. Depois nos reencontramos, quando eu estava realizando Aruanda, nos anos sessenta. Walfredo ficou muito entusiasmado com o negócio e sempre me diz, quando se encontrava comigo, com aqueles passos já manerosos dele: “Olhe, eu nunca precisei de governo pra fazer nada. Vocês irem atrás de governo, vocês não se iludam, não vão conseguir coisa alguma. Negócio de dinheiro público...” Era sempre esta conversa, quando nos encontrávamos. (NORONHA apud SANTOS, 1986, p. 46)

Não há, portanto, amparo para qualquer inferência no sentido de conceituar de *cavador* o cinema de Walfredo Rodriguez, nem pelas vias oficiais, do Estado, nem pela iniciativa privada. Ora, os apoios oficiais recebidos foram escassos e suas produções dependeram, acima de tudo, de esforços pessoais e despesas que arruinavam quase sempre sua já combalida situação financeira de funcionário público e fotógrafo profissional.

Deste modo, não se sustenta o enfoque como filme de “propaganda turística”, nem tampouco a leitura do diretor enquanto produtor de imagens exclusivamente “ufanistas”. Ambas as conceituações não resistem ao exame mais rigoroso do filme e de seu *diário*, conforme esmiuçado aqui, pois carregam, em si, o olhar apressado

de uma crítica *epidérmica*, estacionada na superfície da imagem e calcada em leituras dos anos vinte, período em que se banalizou e se generalizou entre os *filmes naturais*, a expressão filme de *propaganda*, quase sempre associados a *cavadores* e aventureiros.

Sob o Céu Nordestino tem camadas que só se tornam perceptíveis com o olhar combinado em duas frentes: nas suas imagens e no *diário* do diretor; só assim é possível desnudar seu conteúdo mais intrínseco, o alcance de suas abordagens, seu esmerado tratamento estético e seu caráter antropológico, ainda que o diretor não tivesse consciência disso quando o dirigiu. Na contabilidade de tais atributos é que se chega à sua análise, seu real valor, dimensionado conforme sua ordem de grandeza.

Afinal, como chamar de “propaganda turística” uma obra cujas imagens deram conta do *ethos* cultural de um povo e de sua pujança, capturadas pela *Urban* do primeiro cineasta? Que explorou no sentido de divulgar e valorizar a flora e sua extensão em plantas, árvores, frutos e suas propriedades, de uma maneira até então nunca vista e consumida num piscar de olhos grudados na tela no escuro de uma sala? Onde está o “ufanismo” das imagens da pesca da baleia, exercício magistral de câmera, enquadramentos, roteiro e montagem que prendem a respiração do espectador, chegando a dotar o tradicional filme *natural* de uma atmosfera peculiar ao filme *posado*?

Walfredo Rodriguez não se verga à *cavação*, e não faz concessões à exploração do *pitoresco* ou do *exótico*, expressões coladas ao fluxo narrativo de muitos *filmes naturais* de sua época, recorrentemente com sentido pejorativo, desrespeitoso. Sua câmera é suave, delicada e respeitosa para com a geografia física, desbravada via litoral, brejo e sertão paraibanos *adentro*; de trato muito especial, diga-se, no que tange à geografia humana em seu sentido mais amplo e profundo, condições que o inserem entre contemporâneos que granjearam reconhecimento antes dele no panteão dos cinegrafistas de maior relevo na década de 1920, casos de Silvino Santos (Manaus/Rio de Janeiro) e Cornélius Pires (São Paulo).

5 ROTEIRO SENTIMENTAL DE UM CINEASTA, ENTRE A FOTOGRAFIA E A LITERATURA

É sabido, no dizer dos mestres, que o subconsciente assemelha-se a chapa fotográfica; grava a imagem e conserva-a em estado latente para depois ser submetida à ação química e reveladora. No meu caso, é o bem-querer e a saudade o agente revelador dessas imagens de costumes e coisas da nossa pequenina terra.

Walfredo Rodriguez

O ingresso de Walfredo Rodriguez na fotografia, como visto antes, se deu pela ascendência de seu avô, Antônio Emiliano Rodríguez Pereyra, com atuação na Parahyba do Norte desde fins do século XIX. Este teria despertado o interesse do neto e estimulado a explorar as possibilidades de observador que já cultivava desde cedo e foram percebidos pelo velho retratista. A fotografia se tornaria, assim, uma forma de manifestar sua inquietação artística que precocemente se entrelaçaria com sua inclinação às artes plásticas.

A história da fotografia na Paraíba tem seu marco zero na segunda metade do século XIX, através de atividade essencialmente itinerante, segundo inventário de Lira (1997, p. 30),

A fotografia chegou à Parahyba do Norte, como na maioria das províncias brasileiras, pelas mãos de itinerantes que visitavam as cidades apresentando o novo invento. Para divulgar sua presença na cidade, os fotógrafos itinerantes utilizavam-se dos veículos impressos (jornais, anuários e almanaques) onde publicavam anúncios, exaltando a qualidade do seu trabalho e das técnicas utilizadas. Não se sabe ao certo quando a Parahyba conheceu uma imagem obtida através de um processo mecânico-físico-óptico. A fotografia mais antiga (um retrato) que se tem notícia, data de 1850 e o primeiro anúncio de um fotógrafo num jornal local é provavelmente de 1856.

(LIRA, 1997, p. 30)

A itinerância também iria proporcionar um fluxo de fotógrafos estrangeiros que se *embrenharam* pelo Brasil, entre italianos, alemães, franceses, portugueses e espanhóis que deixaram suas marcas nos registros fotográficos (álbuns de família) e outros *instantâneos*, em forma das tradicionais *vistas* de capitais, cidades e do

campo. O italiano Nicola Parente é um desses personagens que, inclusive, irá se estabelecer na Parahyba do Norte, uma vez que era dentista de profissão.

Foi ele o autor da primeira sessão do cinematógrafo entre os paraibanos, em 1896, após viagem à Paris onde comprou equipamento e filmes silenciosos. Por esse aspecto compreende-se que Walfredo Rodriguez tenha se referido a ele como dentista com *alma de artista visionário*. Testemunha das atividades fotográficas de seu avô e das mudanças da virada do século XX que viu seu alvorecer, o adolescente Walfredo Rodriguez foi tragado pelo tempo e, prematuramente, se arriscaria no ofício que iria imortalizá-lo na posteridade.

É muito comum encontrar imagens da cidade dos primeiros anos deste século atribuídas ao fotógrafo, mas é pouco provável que um garoto de seis ou dez anos pudesse manusear as câmeras pesadas da época. Machado Bittencourt (1989: 86), teve vários encontros com Walfredo Rodríguez no início da década de 70, com quem conversou muito sobre fotografia e cinema. Bittencourt derrama elogios a uma fotografia do antigo Largo do Erário (depois Largo da Intendência e atualmente Praça Rio Branco), feita, segundo ele, por Walfredo Rodríguez. A fotografia é datada de 1910 pelo próprio Walfredo Rodríguez (: 43). Baseando-se nesta informação, podemos supor que o fotógrafo já teria iniciado sua documentação da cidade da Parahyba aos 16 anos (LIRA, 1997, p. 80).

Entre a adolescência e a chegada da maioridade, Walfredo Rodriguez já terá se estabelecido como fotógrafo e dado sua contribuição às artes plásticas, com a realização do *I Sallon do Grotesco*, em 1915, evento capitaneado por ele e deflagrador do movimento que iria alavancar o segmento até então inexpressivo e sem reconhecimento oficial. O restrito público consumidor de arte prestigiava, com assiduidade, os salões e exposições realizados em Recife.

Pedro Tavares, Walfredo Rodríguez e Frederico Falcão são fotógrafos contemporâneos que vão fazer parte, cada um ao seu modo, da composição e/ou da construção da imagem da Parahyba do Norte nas primeiras décadas do século XX. Os três tinham um traço comum, a vinculação com a arte pictórica, mas a participação de Walfredo Rodriguez nesta última se transformará muito mais em atividade pessoal, íntima e sem pretensões maiores. É tanto que não consta, entre os objetos deixados, nenhum quadro, exceto alguns rascunhos de desenhos, caricaturas etc. Seu foco será direcionado à fotografia que se fundirá, durante a década de 1920, com o cinema. Esta relação renderá bons frutos, como analisado

no capítulo anterior, mas o seu legado como fotógrafo será visto no tópico seguinte, a partir do conceito que desfruta na avaliação de especialistas em fotografia que discutem sua contribuição e importância etnográfica para o século XX.

5.1 FLUIDEZ E EVOLUÇÃO DE UM ESTILO AFETIVO-MEMORIALISTA

Numa das últimas visitas, durante a pesquisa, à casa de familiares do *primeiro cineasta*, causou surpresa o acesso a sete caixotes (Imagem 92 e 93) de madeira que reúnem aproximadamente 800 fotografias, as mais diversas possíveis e, *em vidro*.

Imagem 92 – *Caixotes confeccionados pelo próprio Walfredo Rodriguez para acondicionar chapas em vidro devidamente numeradas*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Imagem 93 – *Caixotes abertos confeccionados pelo próprio Walfredo Rodriguez para acondicionar chapas em vidro devidamente numeradas*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

A quantidade chamou a atenção, porque já se tinha a informação de que uma razoável parte do acervo (de fotografias em vidro) encontra-se sob a guarda da Prefeitura de João Pessoa. Como não se confirmou a devolução desse material à família, supõe-se muito mais numeroso (e valioso) esse patrimônio cultural, a exigir cuidado e preservação adequados.

Esse dado, dentre outros rastreados, confirmados e vindos à tona com a presente pesquisa, recoloca a necessidade de estudar o personagem e sua contribuição como fotógrafo, que desenvolveu um estilo *afetivo-memorialista* sem se restringir ao mero (e estéril) saudosismo. Ele até se dizia *saudosista*, mas seu legado extrapola esse sentido, até pela condição alcançada, de trafegar pelo código fotográfico, entre o documento e a expressão artística, particularidade que singulariza sua atuação, que se estende no decorrer de seis décadas do século passado (1910-1960).

Uma percepção externada há mais tempo, em 1984, pelo fotógrafo e cineasta Machado Bittencourt, teve o mérito de trazer um elemento novo na compreensão estética da fotografia de Walfredo Rodriguez:

A fotografia de Walfredo Rodriguez foi, essencialmente, surrealista. Não tanto documental, mas surrealista, porque ele era, por inclinação, um artista. Walfredo foi um homem tocado pelo humanismo, em momento algum, lendo os livros dele, você encontra manifestações de mau humor. Ele está sempre falando de uma forma muito elegante, muito decente, e, quando ele elege essa frase “Só a saudade perdura” ela representa um estado de espírito, assim, um tanto sentimental. Walfredo era uma intimista e, sobretudo um telúrico, uma pessoa que gostava da província, se encantava por isso aqui. Então, a sua fotografia, do ponto de vista de apreciação e estilo, foi uma fotografia surrealista. Procurava manifestar a beleza que ele tinha na alma, através das suas imagens. Quando não foi possível pelo preto e branco, ele interferiu, colocou algo mais. (BITTENCOURT, 1984 apud SANTOS, 1986)

Bittencourt ainda fará referência às fotografias de *Sob o Céu Nordestino*, para reforçar seu ponto de vista de que fora Walfredo Rodriguez um fotógrafo *surrealista*. E admite ter existido a intenção de se fazer um documentário, embora grande parte sejam *fotografias surrealistas*, em seu entendimento:

Em 1945, outra exposição, “Praias e praieiros de minha infância”. Já nesse tempo, Walfredo desenvolvia um outro tipo de trabalho, que não era só o de fotógrafo. Muito provavelmente, já estava aparecendo as primeiras fotos coloridas, os primeiros *lumiére cromos*, os primeiros *kodacromos*, vindos da Europa e dos Estados Unidos. Tanto é que Walfredo passou a desenvolver uma técnica de coloração da fotografia, passou a aplicar cor em cima de fotos, e, em determinados momentos, ele até criava uma espécie de textura em cima das fotografias. Aí já se vê a intenção do artista, em interferir na comunicação fotográfica, em cima da realidade, passando a ser uma concepção dele. (BITTENCOURT, 1984 apud SANTOS, 1986)

Sobre esse componente, Lira (1997) esclarece o que, na verdade, representou uma tendência no século XX entre os fotógrafos:

A prática de colorir fotografias em branco e preto, surgida na Europa logo após sua invenção, foi uma especialidade desenvolvida na Paraíba pelos fotógrafos oriundos das artes plásticas. Vimos que Frederico Falcão se tornou um experto da fotopintura. Olívio Pinto, pintor e professor de desenho do Lyceu Parahybano, fez fama do mesmo modo com seus retratos e paisagens pintadas. Acreditamos que essa prática se tornou rotineira no estado a partir da segunda década deste século, no momento em que Frederico Falcão, Pedro Tavares e Walfredo Rodríguez se tornaram também retratistas fotográficos. Na década de 1860 alguns itinerantes, como Rocha

Athayde, já ofereciam na capital retratos no formato *carte-de-visite* “a fumo ou coloridos”. (LIRA, 1997, p.87)

Mais uma vez, percebe-se o quanto o *olho clínico* do misto de fotógrafo e cineasta estava atento às alterações tecnológicas que foram sendo introduzidas simultaneamente nas duas áreas, apropriando-se dos meios e instrumentos para aperfeiçoar seu desempenho e os resultados de suas câmeras. É o caso, no cinema, em que lançou mão do recurso da *viragem*, usada em *Sob o Céu Nordestino*, onde algumas cenas ganharam tons azuis, amarelados e de sépia; na fotografia, ao explorar a pintura, para manipular registros fotográficos que se transformariam em importantes exposições com esse perfil.

O relato em tom até certo ponto *confessional* do jornalista Orris Barbosa, para o *Jornal do Commercio* (1963), lança luzes sobre o fotógrafo e seu ofício que justifica o registro por se tratar do único na voz de uma testemunha ocular da época:

Fotógrafo por tradição de família, e tendo no sangue vivo pendor para as artes plásticas, desde os dez anos de idade que Rodriguez é um maníaco da arte fotográfica. Natural é que nele se desenvolvesse a paixão, no que tem de típico, pela cidade onde nasceu. Atraz da objetiva da Kodak sempre esteve o homem de sensibilidade. Lembro-me do “Studio Rodriguez”, aí por volta de 1928. O fotógrafo não era dêsses impertinentes, que nos preparavam a pose, a insinuar-nos leve sorriso, queixo levantado, olhar firme, enfim todo esse ar de desafio e vitória que exibimos nos retratos para os albuns de família. Rodriguez dizia: “Não olhe para a objetiva. Seja natural”. Fazia, então os seus jogos de luz, e metia-se na capa preta que cobria a enorme máquina de tripé, e pronto, tudo feito. “Venha buscar segunda-feira”. (BARBOSA, 1963)

O testemunho, pelo valor de quem conheceu, pessoalmente, Walfredo Rodriguez, avança sobre a reputação profissional do fotógrafo e do *studio* que frequentara em 1928:

Mas o “Studio Rodriguez” não era só o comum da fotografia. Era a arte fotográfica, apurada, fina, digna de um centro de maiores possibilidades. Na galeria do “Studio”, entre os retratos das meninas casadouras e rapazes de futuro, havia notável, havia notável exposição de nossas paisagens e recantos pitorescos da cidade, tudo impregnado de alma, de um não-sei-quê que estava acima do nível comum dos nossos profissionais de uns 30 anos atrás, em pé de igualdade, com o velho Stuckert. Esse não-sei-quê era a sensibilidade artística de Rodriguez, não há dúvida alguma. Porque, na mão e ao

olhar de Walfredo Rodriguez, a fria Kodak virara puro instrumento de arte, assim como um pincel. Segredos da câmara escura, da revelação cuidadosa, dos retoques. Com a sua máquina a impressão que tínhamos era a de que ele pintava as paisagens, uns maravilhosos pedaços de praia, uma águas de rio triste, e uns ângulos nobres de velhas igrejas, como até aqui ninguém fez, na Paraíba. (BARBOSA, 1963)

Uma leitura, todavia, faz o caminho inverso e apresenta a fotografia de Walfredo Rodriguez restrita a figuras e/ou à simbologia das elites de sua época:

Os homens comuns são os grandes ausentes na obra fotográfica ou na crônica de Rodriguez. Nas fotos, a cidade aparece propositadamente desabitada. Ruas desertas, praças desertas, paisagens desertas, como se a presença do homem causasse alguma depreciação às imagens. (KOURY, 1995, p. 5)

O autor resume a questão afirmando ter o fotógrafo deixado como herança um “retrato conservador da cidade da Parahyba”. Essa análise colide, na prática, com uma gama de registros fotográficos de trabalhadores anônimos com os quais se deparou a pesquisa, e que enfraquece a perspectiva apontada, a ser conferida nas próximas páginas⁴⁶. As fotografias estampam, por um ângulo, trabalhadores e anônimos, de uma maneira geral; e de outro, desvelam a beleza e a estética do preto e branco.

⁴⁶ Ao revisar exposições fotográficas e registros de Walfredo Rodriguez pouco vistos ou nunca publicados em jornais e revistas, algumas fotos apresentam ingredientes passíveis de paralelismo com fotógrafos mais contemporâneos que também manifestam, ainda hoje, preferência pelo preto e branco, e por trabalhar com pessoas e/ou agrupamentos anônimos. Essa questão, por se afastar do foco da pesquisa, ficará apenas anotada como especulação, a merecer aprofundamento em uma nova incursão investigativa centrada exclusivamente no campo da fotografia.

Imagem 94 – Trabalhador no preparo do mel de engenho

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Imagem 95 – *Mulheres trabalhando em antigo Matadouro Público da capital (1929)*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Imagem 96 – *Homens banham seus animais em pequeno riacho na zona rural paraibana.*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Imagem 97 – Pescadores

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Imagem 98 – Pescador

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Nos cinco registros, acima, sua câmera flagrou situações diversas de trabalho, no campo e na cidade (praia). No primeiro, homem de cachimbo opera as caldeiras de um engenho de cana de açúcar, no brejo paraibano. No segundo, mulheres negras trabalham à beira de um açude, acompanhadas de seus filhos, com expressões faciais de envelhecimento precoce, mas em poses de dignidade, cabeças erguidas, orgulhosas do trabalho empreendido. O terceiro traz imagem rural, enquanto o quarto e o quinto apresentam jangadeiros, captados com olhar no horizonte, antes de adentrarem ao mar, *lócus* do diuturno e incessante trabalho que se repete todos os dias, sob frágeis condições e um solitário pescador à beira mar.

As fotos têm sua beleza explicitada no jogo claro e escuro, manuseado pelo fotógrafo com apurada técnica e sensibilidade artística, revelando a poesia que, de outro modo, não poderia ser percebida. Foi essa combinação, de uma fotografia que funde sua função social-documental com tratamento artístico, mediado pelo autor, que lhe assegurou a receptividade do público e o entusiasmo da crítica de sua época, que não poupou esforços em resenhas laudatórias a essa conjunção que formatou seu lastro como fotógrafo.

O fotojornalismo e a documentação específica de obras contra as secas promovidas pelo governo federal são outras duas áreas de competência do fotógrafo que se revelariam com a participação de importantes coberturas jornalísticas, na capital. A vinda à Paraíba do presidente da República, Getúlio Vargas (fotos abaixo), e da construção de açudes e barragens no vizinho estado do Ceará são algumas dessas ocasiões.

Foram ainda encontrados registros de um texto datilografado, em formato de grande reportagem de uma viagem à ilha de Fernando de Noronha, mas não foram encontradas fotografias do período de oito dias em que lá permaneceu, intercalados com atividades de pesca em alto mar e visitas em terra. Supõe-se que Walfredo Rodriguez tenha feito inúmeros registros fotográficos dessa viagem, mas até o momento nenhum negativo fora localizado pela família, que só tomou conhecimento do fato, despertada pela pesquisa que encontrou, entre seus papéis e antigas fotos, o referido testemunho, com riqueza de detalhes sobre flora e fauna da ilha. Em vários trechos do documento que não se sabe ter sido (ou não publicado), faz-se alusão à riqueza do lugar:

Por toda essa glória de natureza tropical, Fernando de Noronha satisfaz o sonho de fantasia que no espírito de todo homem sensível

remanesce das leituras preferidas da mocidade. Quem aqui desembarcar e sair pelo pontos pitorescos, que ela oferece à contemplação embevecida dos turistas, evocará, num arroubo de invencível associação de idéias, e por muito tempo que encurte as rédeas da imaginação desenvolva, as páginas mais apetitosas de Loti, e as aventuras de Robison Crusoe e Gulliver. Se tiver sido fan de Julio Verne, então reencontrará neste ambiente telúrico catedralesco a mesma linha enigmática e selvagem em que desgarrou o aeróstato tripulado por Cyrus Smith e companheiros de voluntário exílio. (DOCUMENTO PESQUISADO NO ACERVO FAMILIAR WALFREDO RODRIGUEZ)

A seguir, alguns cliques do fotógrafo em seu ofício na área do fotojornalismo:

Imagem 99 – Visita do presidente Getúlio Vargas à Paraíba e sua chegada em Tambaú, acompanhado do min. José Américo de Almeida e do prefeito Borja Peregrino

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Imagem 100 - Populares no cortejo da comitiva presidencial em frente ao velho Lyceu Paraibano

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Na década de 1930, período em que decide abandonar suas atividades cinematográficas devido ao extravio da matriz de *Sob o Céu Nordestino*, o que lhe causou extrema dor, segue de pé o fotógrafo, que só aposentaria sua máquina, próximo de sua morte. Suas exposições, por outro lado, constituem excelentes roteiros, pelas substanciais *senhas* para se acessar a evolução do fotógrafo, perceber os critérios de escolha dos múltiplos focos de sua câmera, definindo paisagens urbanas e personagens tratados sempre com ética e respeito ao capturar suas imagens.

Entre as exposições, *Praias e Praieiros de Minha Infância*, realizada em abril de 1945, motivaria a publicação de elogiosas resenhas nos jornais locais, e na qual, principalmente, a conceituação de sua fotografia adquire conotações que se aproximam dessa simbiose contemporânea, só possível no século XX, fotografia que é, simultaneamente, documento e arte:

surge agora esse fotógrafo com a sua Kodak e a suas tintas, a ofertar à sensibilidade do povo belas visões de um mundo ingênuo e bom, e ao mesmo tempo brutal e perigoso – mundo dos pescadores, em que os episódios de amor, às sombras dos coqueirais, nas noites de luar, entremeiam-se com duros combates com o mar cheio de mistérios... Não sei se Rodriguez anda a ter idílios com as musas,

exercitando as falanges na contagem de versos. Mas o fato é que fica bem para ele o título de fotógrafo-poeta que já lhe foi conferido. (SOUTO, 1945)

Para Silvino Lopes (1945), outro colunista da época, a propósito da mesma exposição, vai assinalar que Walfredo Rodriguez reunia as qualidades de um *fixador interessante dos aspectos e costumes paraibanos*, ao referendar o que também chamou de *decantada poesia-foto-óleo*. A poesia, segundo o colunista, estava não apenas nos quadros, mas no piso da sala da exposição, com as folhas de pitanga a decorar o ambiente.

Mas, de novo quero falar dessa família de pescadores, que o Sr. Walfredo exaltou nos seus quadros. É a família deserdada que se espalhou pelo mundo para vergonha dos endinheirados. Atira-se o pescador ao mar e não sabe se regressa. Que ele persista nesses seus belíssimos propósitos, levando, assim, um pouco do seu sentimento às praias, às ruínas, aos coqueirais, e aos pescadores que são pequenos, mas vivem na intimidade do que é grande – o mar. (LOPES, 1945)

Da exposição *Do Tempo dos Azulejos e Beirais* (1942), presente está o sentimento de perda, num primeiro instante, ante o ímpeto inexorável da modernidade que varreu da paisagem urbana o que havia de provinciano na Parahyba do Norte. Mais de 280 quadros foram reunidos na exposição de imagens (de antes e depois da reforma urbana do centro da capital). As resenhas vão ressaltar a importância de mostrar os mesmos lugares, no pretérito (1910) e no presente (1940), mais para louvar, em demasia até, as mudanças promovidas. É perceptível no texto abaixo de uma resenha sobre a exposição:

A exposição Walfredo Rodriguez é um retorno ao passado, uma visão retrospectiva da cidade que evoluiu. Presta, assim, o artista a sua valiosa contribuição para o estudo do progresso urbanístico da terra, cujos aspectos mais incisivos ele soube fixar na câmara, para uma documentação sincera e eloqüente. A exposição revela, em traços nítidos, sob a objetiva fotográfica, o notável surto da cidade de João Pessoa, nesse último meio século, mostrando-nos em sequencias interessantíssimas, as transformações porque passaram certos e determinados trechos que, ali e ali, profunda e radical modificação acentua na fisionomia ensolarada das ruas. À medida que se foi operando a remodelação da cidade, nossa terra perdia aquele ar provinciano e monótono, de ruas estreitas, e acanhadas, até se tornar a metrópole de acentuado modernismo que hoje vemos. Até na fisionomia dos prédios vê-se a transformação

operada pela modernização da cidade: modificavam-se as fachadas, desapareciam os azulejos e os beirais, permanecendo apenas intactas, como tradições de arte arquitetônica, as velhas igrejas coloniais. (RECORTE DE JORNAL PESQUISADO)⁴⁷

Note-se que é recorrente nos autores das resenhas referenciadas, o tratamento de *artista* e de *poeta* dado ao fotógrafo Walfredo Rodriguez, pois conseguiram interpretar nas exposições mais do que a simples e pura documentação social e urbana de uma época: estavam diante de obras de arte e, como tal, exigia-se que assim fossem vistas e decodificadas. Esse aspecto já havia sido apontado por Machado Bittencourt, mas no cotejamento com o que foi publicado, em sua própria época, confere-lhe ainda mais procedência na leitura crítica do trabalho do fotógrafo.

O legado de Walfredo Rodriguez, de fato, vai muito além do que se conheceu em suas exposições e foi publicado em catálogo por iniciativa de sua família, logo após sua morte, e pela Prefeitura de João Pessoa, em 2006. Isto é, somando-se as inúmeras fotografias de época já conhecidas, mais esse acervo ainda maior (*em vidro*), revelados pela presente pesquisa, redimensiona-se seu protagonismo como agente de documentação da história. Seja por estar por trás dos registros fotográficos, disparando o dispositivo da câmera, seja como abnegado *arqueólogo* da memória iconográfica paraibana, ao simplesmente fazer a guarda de fotografias de outros autores que, sem esse gesto, estariam hoje perdidas.

Esse novo acervo, *em vidro*, diga-se, mantém-se até o momento *virgem* ao olhar e aos rigores de uma pesquisa de recorte mais específico sobre seu conteúdo iconográfico. Eis um campo vasto para estudo, pois até onde foi possível manusear esses delicados e sensíveis originais, percebeu-se uma diversidade de situações documentadas como solenidades públicas, cerimônias de casamento, políticos, piqueniques em família no campo, açudes, paisagens rurais, praças, igrejas, avenidas e a arquitetura urbana colonial, etc.

Marcado pelo perfeccionismo que o acompanhou, desde o princípio de suas atividades, sua trajetória vai pontuar um crescimento profissional em que o rigor técnico e estético conviveram harmoniosamente e até contribuíram na fluidez de um

⁴⁷ Assinado por Filgueiras Junior, a resenha foi publicada no jornal A União

estilo que iria ganhar originalidade e musculatura, sem perder o caráter *afetivo-memorialista* que o notabilizou, tornando-o, ainda hoje, excelente fonte de pesquisa.

5.2 PUBLICAÇÃO DO LIVRO “ROTEIRO SENTIMENTAL DE UMA CIDADE” PELA ED. BRASILIENSE (1962) E ASPECTOS DE SUA FORTUNA CRÍTICA

Do mesmo modo que *Sob o Céu Nordestino* é sua obra cinematográfica de maior relevo, *Roteiro Sentimental de uma Cidade* (Ed. Brasiliense, 1962) será reconhecido como a mais densa e valiosa produção literária de Walfredo Rodriguez.⁴⁸ É o resultado de um paciente, detalhista e circunstanciado processo de construção que somou os esforços do jornalista, de cronista social (cujo exercício foi ininterrupto entre 1920-1970) e do memorialista que se revelaria com a publicação da seminal obra para estudos sobre a Paraíba.

A priori, a julgar pelo fato de ter sido publicada por uma empresa do porte da editora Brasiliense, de âmbito nacional, em 1962, já é indicativo de reconhecimento de seu valor literário desde o nascedouro. O escritor e jornalista paraibano Virgínius da Gama e Melo assina o prefácio de sua primeira edição, alude ao fôlego da obra e ao seu caráter sociológico:

Originando-se de um problema de sensibilidade, tem este “Roteiro”, curiosamente, um valor sociológico, justamente aquele resultante da seleção dos aspectos mais característicos da cidade de João Pessoa e que correspondem aos aspectos típicos de cidade brasileira, nordestina, colonial, beata. E que a inteligência do autor soube distinguir o que havia de mais accidental. (GAMA E MELO apud RODRIGUEZ, 1962, p. 15).

E completa com um registro das competências intelectuais e artísticas que configuravam já naquele momento uma personalidade *multimídia* de seu autor:

Walfredo Rodrigues, há muitos anos, se dedica ao levantamento histórico da cidade de João Pessoa. Manteve coluna quase diária, nos jornais da terra, relatando curiosidades, fatos pitorescos, tudo aquilo que a história mais ou menos oficial obscurecia. Anos seguidos, num labor paciente, recolheu desenhos antigos, fotografou também aquilo que o tempo conseguiria fazer desaparecer. Seu acervo, nesse ramo, é notável e grande parte faz complemento ao texto do atual volume, através de ilustrações que revivem fatos, coisas, pessoas”. (GAMA E MELO apud RODRIGUEZ, 1962, p. 15).

⁴⁸ Walfredo Rodriguez publicou ainda o livro *História do Teatro da Paraíba*, em 1960.

Esses trechos do prefácio remetem ao pano de fundo que permeou o presente estudo, confirmando a hipótese de que Walfredo Rodriguez vai reproduzir, em outros campos do conhecimento e da produção artística, que não o cinema e a fotografia, a mesma inquietude e ânsia de interagir (e dar conta) das *esfinges* que povoavam o imaginário social paraibano no limar e decorrer do século XX.

O que foi capaz de operar com a *Urban*, perpetuaria, com maestria, também ao lidar com as palavras em sua forma literária. O mesmo traço identificador de sua contemporaneidade, vetor da produção de imagens em cinejornais e documentários, se oferece como fio condutor de suas incursões na literatura, na ensaística e no jornalismo. Uma personalidade multifacetada, de competências diversas, onde até a habilidade para a prestidigitação lhe era comum no círculo familiar mais íntimo:

Para quem não sabe, meu avô (Walfredo Rodriguez) gostava de fazer mágicas. Quando ia ao Rio de Janeiro ou São Paulo, lá pelos anos sessenta, sempre de navio, voltava com um arsenal de ilusões. Eu e meus irmãos, na curiosidade de meninos e sonhadores, aproveitávamos quando ele saía de casa, para fuçarmos as suas mágicas e descobrimos os seus segredos. Claro que vivíamos cheios de remorsos. (RODRIGUEZ NETO, 2007, p. 196-197).

Acompanhado de equivalentes qualidades e ampla legitimação em qualquer um desses campos em questão (jornalismo, ensaística e literatura), sua obra vai ganhar um selo de indiscutível autenticidade para a época, na correspondência localizada pela pesquisa e assinada pelo escritor e folclorista brasileiro Luis da Câmara Cascudo (1898-1986). Em carta datilografada, datada de 1963, é flagrante seu apreço pela obra do paraibano, publicada pela prestigiosa *Brasiliense* (ver Imagem 101).

Em levantamento junto aos jornais da época, realizado pela pesquisa, tornou-se possível também localizar e catalogar uma parte substancial de sua fortuna crítica, notadamente de resenhas assinadas por jornalistas, críticos literários, o próprio Câmara Cascudo, cuja carta ao autor foi transcrita e publicada pelo jornal A União (de 17 de Out. de 1963), assim como trechos do prefácio assinado por Virginius da Gama e Melo.

A carta de Câmara Cascudo, *per si*, é sintoma das ressonâncias do livro entre personalidades de relevo nacional à época, ao mesmo tempo que enunciativa de uma relação de amizade com Walfredo Rodriguez de que poucos tinham (ou têm)

conhecimento, além do grau de intimidade demonstrado ao tratá-lo como *pupilo* e ao parabenizá-lo pela publicação⁴⁹.

Em 1963, ano da correspondência enviada para o escritor paraibano, Câmara Cascudo já tinha amplo reconhecimento no país, pela vasta obra que produziu desde a década de 1920, e que compreende, ao longo de toda a sua vida, mais de 150 publicações, entre livros e plaquetes, com cerca de 40 títulos já publicados sobre ele.

⁴⁹ A pesquisa encontraria ainda documento importante sobre a publicação do livro: uma cópia do Diário Oficial do Estado da Paraíba, assinada pelo então governador Pedro Gondim, concedendo a Walfredo Rodriguez, a título de *ajuda financeira*, Cr\$ 300,00 (trezentos mil cruzeiros), destinados ao cumprimento das obrigações pela publicação com a editora Brasiliense.

Imagem 101- *Fac-símile de carta datilografada (1963) de Luis da Câmara Cascudo*

Fonte: Acervo familiar de Walfredo Rodriguez.

Entre as resenhas publicadas na imprensa (mais de duas dezenas), reitera-se o valor de consulta do livro, entre outros aspectos assinalados e destacados, a seguir:

Com a publicação do seu *Roteiro Sentimental de uma Cidade*, fixou-se Walfredo Rodriguez com autoridade de cronista desta nossa cidade de João Pessoa. Será livro de consulta, espécie de guia dos que quiserem saber ou estudar a antiga *Felipéia*, a antiga *Frederika*, a antiga Paraíba e, hoje, mais do que nunca, a heróica cidade de João Pessoa. (BARBOSA, 1963)

Carlos Romero, jornalista e cronista com exercício até os dias atuais, iria escrever sobre o *olhar* de Walfredo, em resenha no jornal *O Norte*:

Num estilo despretensioso, num estilo de conversa sem pressa, como se estivéssemos sentados em cadeiras na calçada, o historiador Walfredo vai nos mostrando sem retoque, sem preâmbulos, o verdadeiro retrato da cidade de outrora, dos lampeões queimando azeite, da população se recolhendo ao primeiro toque do sino de São Bento ou da corneta do destacamento policial, das histórias de assombração. Sei não, leitor, mas acho que esse livro de Walfredo deveria ser leitura obrigatória de todo paraibano bairrista, sobretudo da nova geração, essa geração que nada sabe sobre o passado de sua cidade... A cidade que o tempo desfigurou, mas que a memória e o olhar de Walfredo conservam como era [...] (ROMERO, 1963)

Para Carvalho (1963), o escritor tinha uma missão a cumprir:

Walfredo Rodriguez é um nome bastante conhecido nos meios jornalísticos, intelectuais e sociais da Paraíba, através de sua atuação fecunda e brilhante no campo das boas letras, não só como cronista, como, principalmente, no terreno das pesquisas históricas do nosso passado. É aí que ele aparece na majestade de sua argúcia, na penetração nos mínimos detalhes, na persistência, na lealdade, na sinceridade de escrever, de relatar fatos e personagens do passado... Walfredo Rodriguez como boa esteta, sentiu que, como aquele que na vida foi “padre, poeta, arcanjo e passarinho”, não podia deixar de derramar pela vida um perfume espiritual, como são as páginas magníficas de Roteiro Sentimental de uma Cidade. (CARVALHO, 1963)

De posse de instrumental metodológico mais rigoroso, a resenha de Vanildo Brito posiciona a obra no devido lugar, entre o sentimentalismo e o histórico:

Nesta sua última obra – o próprio título nos sugere – Walfredo Rodriguez identifica o sentimento ao histórico. Fiel, por uma espécie de determinismo espiritual, à tradição latina de afectividade, não recorre, nem mesmo de passagem, a esquemas pré-estabelecidos onde se agrupe logicamente a trama temporal da sucessão dos fatos. Não há, rigorosamente, pesquisa científica em Walfredo Rodriguez, mas evocação. Os fatos históricos não se desnudam sob a ação desveladora de pensamento analítico; são lembrados, ou melhor, quase revividos, sempre com saudade, quer sentida quer simplesmente imaginária. O livro de Walfredo Rodriguez constitui, sem dúvida alguma, uma preciosa contribuição ao estudo das raízes temporais e afectivas da nossa Cidade. Pois as cidades – onde as cousas se humanizam – ganham, com o tempo, uma alma, como se participassem misteriosamente da vida de seus habitantes,

compartilhando de seus sentimentos e perspectivas de futuro.
(BRITO, 1963)

Na mais longa resenha publicada na imprensa local, o padre Francisco Lima, vai enveredar pelas razões existenciais do autor:

O livro de Walfredo Rodriguez fora a ele necessário para concretizar essa explosão de sentimento há muito recalcado, e que poderia explodir de outro modo: esmagando-lhe talvez a constituição física nas vascas de um irremediável neuro-psicose. Não sei mesmo como suportara ele e durante tantos anos, acervo tão múltiplo de recordações e reminiscências sentimentais, coma sua alma de bardo e trovador... Eu li o “Roteiro Sentimental de uma Cidade” sentindo a mesma emoção que experimentei ao ler Machado de Assis; ao surpreender D. Casmurro cascavilhando prazerosamente como um vira-lata no pensamento embrionário de Quincas Borba (o cão).
(LIMA, 1963)

Um exame, sob o ponto de vista da história, vai propor outro viés interpretativo sobre o livro, recusando situá-lo exclusivamente no campo específico do sentimentalismo, da evocação e da tradição. É o historiador José Octávio quem o defende, explicando, de antemão, que livro de tradição é o de Gilberto Freyre, cujo *calo tradicionalista* seria *muito forte*:

Gilberto, inclusive, o tempo todo, elogia os seus ancestrais, a sua família. A ideologia de Gilberto é muito clara, ele quer mostrar que, fez a sociedade, quem faz a cidade do Recife, foram as grandes famílias das quais ele descende. Não é essa a preocupação de Walfredo, de forma nenhuma, em “Roteiro Sentimental de uma Cidade”. Walfredo se omite de falar sobre si mesmo nos trabalhos dele, e sua própria família não aparece (MELO, 1986)

A diferença de estilo em relação ao escritor pernambucano faz todo o sentido, e o presente trabalho se ressentiu durante a pesquisa, pela ausência de relatos de Walfredo Rodriguez, na primeira pessoa do singular, sobre suas atividades cinematográficas, por exemplo. Exceto por breves citações que não detalham aspectos importantes destas, as demais se referem ao que ele *viu*, não exatamente ao que *fez*. Um excesso de humildade e modéstia que, na posteridade, iria impor esforços maiores das pesquisas para dar conta de sua biografia.

José Octávio será mais didático, ao destrinchar o que pode, à primeira vista, indicar um paradoxo:

Se Walfredo é tradicionalista pelo caráter evocativo, lírico e sentimental, que se projeta do seu grande livro “Roteiro Sentimental de Uma Cidade”, é moderno, quando levanta os aspectos econômicos e sociais, chamando a atenção para os aspectos culturais, a introdução do cinema em nosso meio. Walfredo, em seu livro, compreende uma coisa importantíssima, que são os elementos que prazam e formam a cidade: água, luz, bondes e transportes. (MELO, 1986)

O livro seria moderno também por focar, segundo o historiador, os elementos econômicos e sociais, culturais e humanos da capital, tendo sido o próprio autor partícipe de muitos destes, embora *ausente* da narrativa. José Octávio, por fim, enumera dois méritos do livro, a começar pelo autor, de *estilo próprio* que se transmitiu aos que vieram depois dele, e o fato de sintetizar uma história sem heróis e sem vilões, de uma história social em que o sujeito é a sociedade, e quem faz a cidade é o povo.

A diversidade de leituras acerca da obra exprime muito de sua importância, que vai além dos inegáveis méritos estritamente literários de seu autor. Com mais de 50 anos de sua publicação, o livro não sofreu a erosão do tempo que costuma envelhecer algumas obras, encurtando sua vida útil; mantém-se vivo na condição de objeto de consulta e de roteiro transversal para uma imersão *geo-históriográfico-antropológico-cultural*.

5.3 A DESCOBERTA – PELA PESQUISA – DE UMA OBRA LITERÁRIA INÉDITA DE WALFREDO RODRIGUEZ

A última descoberta, pela pesquisa empreendida, foram os manuscritos e uma quantidade considerável de textos já datilografados do que deveria ser o livro a suceder o *Roteiro Sentimental de uma Cidade*. Já com prefácio pronto, e mais uma vez assinado por Virgínius da Gama e Melo, *Vitrine da Velha Cidade* não avançou da condição de projeto, inviabilizando-se sua publicação por fatores provavelmente financeiros, embora não tenha sido possível historiar em bases documentais.

A própria existência dos manuscritos foi mais uma destas surpresas que as pesquisas ensejam aos titulares do ofício que, nessas situações, acertam no escuro. O fato, evidente, foi motivo de júbilo, entre pesquisador e sua família, pelo achado que poderá vir a ser objeto de uma intervenção arqueológica, para juntar as peças (textos) no *novo mosaico afetivo-memorialista* do escritor.

Buscou-se o prefácio, já pronto (datilografado, inclusive) para vislumbrar o que o autor, desta vez, reservaria de seu *estoque* aos leitores. Virginius da Gama e Melo abre o primeiro parágrafo de seu texto afirmando:

Depois do “Roteiro Sentimental de uma Cidade”, ainda no mesmo gênero, Walfredo Rodriguez organizou este “Vitrine da Velha Cidade”. É mais um volume documentário de seu grandioso levantamento histórico, que ele vem fazendo, há anos, da cidade de João Pessoa, trabalho do qual, pode-se dizer, jamais se afastou em qualquer época, pois a enorme cópia apresentado de material nos dois volumes, e o que ainda resta para ser publicado, evidentemente, somente no decorrer de uma pesquisa consciente e apaixonada de toda uma vida seria possível obter. É, de fato, surpreendente, a capacidade de dedicação revelada pelo Autor na coleta de tantos documentos raros e pitorescos, colhidos nas fontes mais variadas e algumas até estranhamente previsíveis. (DOCUMENTO PESQUISADO NO ACERVO FAMILIAR WALFREDO RODRIGUEZ)

O prefaciador salienta o diversificado painel que o novo livro iria apresentar da Paraíba em todos os seus aspectos e feições, em narrativa dinâmica.

Muitos encontrarão neste livro apenas a narrativa pitoresca duma cidade, narrativa efetuada sem intuito de fazer um livro de história, mas de dar uma notícia antiga e atual duma cidade viva e de sua vida durante larga face de sua existência. Não se trata de um guia sentimental, histórico ou turístico, a exemplo de tantos que se vêem fazendo no país. O processo criador de Walfredo Rodriguez – notarão todos de imediato – é puramente em decorrência de sua sensibilidade. Partindo de seu amor pela cidade, refere-se em documentos ou por sua memória realmente admirável, inúmeros episódios característicos da evolução de seu burgo. (DOCUMENTO PESQUISADO NO ACERVO FAMILIAR WALFREDO RODRIGUEZ)

Ao emergir esses originais do livro inédito (*Vitrine da Velha Cidade*), oriundos de gavetas e caixas empoeiradas, reconfigura-se a própria contribuição literária do autor ao tema que praticamente ocupou toda a sua vida, conforme Virginius da Gama e Melo – que o conheceu e de quem foi amigo particular – assinala no esboço do prefácio que ficou guardado, até a presente pesquisa identificar aquele precioso conteúdo escondido no amontoado de papéis amarelados pelo tempo. Foram ainda encontrados recortes de jornais que noticiavam o projeto de um novo livro de Walfredo Rodriguez, especulando-se sobre seu lançamento e já anunciando seu título.

Uma vez mais Walfredo Rodriguez surpreende pela energia expressiva que dele emanava, e em todas as direções e manifestações artísticas, perfil a sugerir que tenha absorvido o *espírito da época* que contagiou personagens em vários continentes na primeira metade do século passado. Com posturas, sensibilidades, preocupações e intervenções semelhantes, sem necessariamente existir o mais remoto vínculo ou tipos outros de aproximações, entre eles.

Walfredo Rodriguez foi *contemporâneo* – de seu tempo – a partir de conceituação do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009). Para ele, contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com o seu tempo, nem está adequado às suas pretensões, sendo, portanto, nesse sentido inatual, mas, exatamente por isso, através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente [...], que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo. (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Imperativo é, por fim, reconhecer e ratificar o seu caráter contemporâneo. Ele se manteve imerso em sua época, ultrapassando, porém, as ideias e as percepções estabelecidas e dominantes, o que lhe conferiu inovação e originalidade em suas produções.

Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. (AGAMBEN, 2009, p. 65).

De tal forma isso se instaura em sua vida, que o leva a inscrever as primeiras imagens da Paraíba, dos paraibanos e pernambucanos (antes destes, inclusive), pelas lentes inglesas de sua *Urban*, apta a *devorar* e *desvelar* o real. Uma tarefa que

seria complementada pela fotografia e suas conexões/interfaces com as artes plásticas – ressimbolizando significantes e significados – o jornalismo e a literatura.

6 INDICAÇÕES FINAIS: entre o caráter artesanal e a inelutável teimosia, a hegemonia de um gênero que descongela a história na afirmação de um olhar amoroso sobre a Paraíba

E assim fechamos a rosca (mas não freamos a história, vida que segue), podemos recuperar e projetar para os pósteros toda uma memória, desde imagens do pioneiríssimo Walfredo Rodriguez, que é algo como Lumière tabajara, descabando a luz do sertão com seu fotômetro primitivo, nos idos de 1921...

Vladimir Carvalho

Na revisitação da Parahyba do Norte dos anos 1920, a partir do olhar de Walfredo Rodriguez, amplificado por pincéis, câmeras, filtros, luzes, películas silenciosas, manuscritos, uma vasta gama em impressos e textos diversos, revelou-se um amplo painel de ingredientes socioculturais transformados em fatos históricos obscurecidos nos últimos setenta anos. Fazer vir à tona imagens dadas como perdidas ou extintas; reexaminar imprecisões para datas e classificações inadequadas de ciclos da historiografia cinematográfica local; descobrir um livro inédito que ficou no *prelo* nos anos 1960; reenquadrar, enfim, um personagem, recusando a recorrente reprodução do clichê (*precursor do cinema paraibano*), para aprofundar sua quintessência, sua *persona* multifacetada, por excelência, e como expoente do *discurso fundador* da cinematografia paraibana, foram algumas das metas anunciadas e aqui cumpridas.

As premissas que subsidiaram e pautaram a pesquisa, portanto, voltaram-se à gênese do *cinema silencioso* (1920), projetando-se sobre a *inelutável teimosia*⁵⁰ documentarista (1960), que atravessaria o século XX, enquanto expressão hegemônica de um gênero que *descongela* a história, entre rugosidades estilísticas/culturais e a afirmação de um *olhar amoroso* sobre a Paraíba. Eis o imperativo categórico sobre o qual orbitou a pesquisa do ponto de vista metodológico. A essa tarefa cabe, por fim, articular e elucidar a questão da complexidade cultural que perpassa a formação dos cineastas envolvidos no processo de afirmação da cinematografia paraibana no período estudado.

⁵⁰ Expressão usada por Paulo Emílio Salles Gomes, ao se referir à produção sessentista, capitaneada por *Aruanda* e demais documentários produzidos na Paraíba na referida década.

A considerar a tradição documentarista local e a estatística que a consubstancia (em números superiores sobre as produções ficcionais), há de se levar em conta traços em comum entre os principais cineastas paraibanos, que se referem à relação destes com a terra, à geografia social e humana. Essa percepção tornou-se mais evidente no curso da pesquisa, ao se reverem obras e trajetórias de seus diretores. Ou seja, um mesmo fio condutor vai estabelecer nexos entre Walfredo Rodriguez (1920), João Córdula (1950), Linduarte Noronha (1960), Ipojuca Pontes (1969) e Vladimir Carvalho (1960/70). Isso para ficar apenas nos diretores responsáveis pela afirmação da cinematografia paraibana no cenário do cinema brasileiro contemporâneo, até a década de 1970.

Walfredo Rodriguez, antes de cair na estrada para rodar *Sob o Céu Nordestino*, já havia atuado como fotógrafo para o Ministério da Viação e Obras Públicas, através de sua Inspetoria Federal de Obras contra as Secas. Documentos coletados pela pesquisa atestam tais ocorrências nos municípios de Acarape do Meio (4 de dezembro de 1922) e Senador Pompeu (dias 6 e 8 de dezembro de 1922), ambos no estado do Ceará. Essas experiências aproximariam o fotógrafo das condições da terra no Nordeste, assolada por graves e sucessivos períodos de estiagem, facultando-lhe uma familiaridade que, de certo, lhe fez bem, como homem nascido no litoral, distante das altas temperaturas e do solo árido do sertão.

Em *Sob o Céu Nordestino*, analisado no quinto capítulo, ficou explícita a relação do diretor com as questões relativas ao meio ambiente, com a descrição minuciosa da flora em várias passagens do filme, a partir da leitura do que se preferiu chamar de seu *diário de bordo*. Muito mais que indústrias e a ideia de *progresso social*, por trás da construção da imagem que se buscava de cada região nos *filmes naturais* da época, sua câmera inclinou-se à riqueza da geografia física e humana, com tropeiros, jangadeiros, pescadores, agricultores e anônimos em geral.

Walfredo Rodriguez lança seu olhar pioneiro, descortinando a Parahyba do Norte, desconhecida até para seus próprios habitantes, com imagens silenciosas que seriam confundidas, mais tarde, com teor propagandístico, ufanista e outros deslocados conceitos. As primeiras imagens em movimento vão refletir a sensibilidade do cinegrafista por trás da câmera; o mesmo mecanismo, que o instigava a clicar o cotidiano com sua máquina fotográfica, vai impulsioná-lo a documentar a realidade com imagens em movimento.

Na esteira do primeiro cineasta vem João Córdula, na década de 1950, que seguirá a mesma trilha documentária, equilibrando suas preocupações de cineasta com atividades de documentação administrativa, via Cinema Educativo da Paraíba.

Linduarte Noronha vai filmar *Aruanda*, em 1959/60, e, ao subir a serra do Talhado, *leva* junto, consigo, o *professor* de Geografia que foi durante anos na capital. Três anos depois seria capaz de transformar uma tese acadêmica em um novo filme (*Cajueiro Nordestino*, 1963). Seu terceiro documentário, que não chegou a ser produzido devido ao golpe militar de 1964 (e sua demissão sumária da UFPB), seria *Mangue*. O projeto era baseado em livro de um dos mais importantes cientistas brasileiros, Josué de Castro, que foi médico, nutrólogo, ativista, político, escritor, geógrafo, e que já tinha autorizado, por escrito, a adaptação da obra pelo paraibano. Mais uma vez o enlace com a geografia se verifica, e este terá continuidade com Ipojuca Pontes (*Os Homens do Caranguejo*).

Por um lado, é a geografia nua e crua de homens misturados à lama na cata do caranguejo pela sobrevivência, brutalizados pelas condições de existência e, por outro, humanizados pela narrativa do documentário que evoca poderosa trilha sonora de Villa-Lobos (*Bachianas*), maximizando a potência da denúncia social e beleza plástica que terá continuidade com Vladimir Carvalho e o filme *O País de São Saruê*. Um documentário de estrada em que o sertão é desbravado pela segunda vez, na história paraibana, após Walfredo Rodriguez ter feito esse percurso no início do século.

Carvalho, que nunca experimentou zona de conforto como documentarista, adentraria a caatinga com câmeras aptas a escarafunchar e *chicotear* imagens em movimento das contradições sociais e entraves do subdesenvolvimento nordestino, no quadro geral do subdesenvolvimento brasileiro, pós-milagre econômico do regime militar.

Identificado o traço em comum pelo viés geográfico, os filmes que conformaram essa cinematografia (1920-1970) trazem outras digitais que os aproximam, fazendo-os convergir na diversidade de estilo e proposições políticas e estéticas. A interlocução, em questão, vai se dá no plano das posturas políticas, da quebra de paradigmas clássicos e na relação afetiva demonstrada nas imagens produzidas.

O roteiro tem como primeiro ato Walfredo Rodriguez. No limiar do século XX, este vai *apertar* o dispositivo das primeiras imagens em movimento na Paraíba, logo

em seguida ao seu retorno do Rio de Janeiro, onde se tornou cinegrafista. Tributário do que aprendera na *Federal Films* e no trânsito que teve com *filmes naturais* e *posados* da época, exibidos na capital do país, seu protagonismo vai tomar corpo e forma na produção do longa-metragem *Sob o Céu Nordestino*.

É nesta obra que o diretor vai demonstrar não ter se tornado refém do Centro-Sul, realizando um filme que obedece mais à sua sensibilidade estética e humanista do que aos ditames de sua época. Sem *cavação*, nem exploração de aspectos da realidade paraibana que pudessem se transformar em objeto de curiosidade por eventual caráter exótico e/ou pitoresco.

Muito ao contrário, o projeto, desde o princípio, segue à risca sua determinação de produzir uma obra para desmistificar, não para respaldar, a desinformação. Logo, um filme de recusa ao preconceito, o que não era pouco para a época em que foi realizado.

Aruanda, de seu lado, alcançou patamar invejável em conceituação de críticos e teóricos brasileiros, mas foi, sobretudo, a *prova dos nove*, no sentido de que o caminho apontado, em 1929, com *Sob o Céu Nordestino*, estava consolidado: nem sempre é o centro quem detém o papel de apontar direções; foi a *periferia* quem gestou o curta-metragem que trazia, em si, o gene da eclosão do cinema novo brasileiro. Com régua e compasso próprios, a Paraíba deslanchou sua *escola documentarista* dos anos 1960, outra vez sem pedir licença ao Centro-Sul, o que se fortaleceria durante toda a segunda metade do século XX.

Um terceiro nexo entre cineastas e filmes está na relação afetiva que incide sobre a abordagem e a estética de cada um, na condução do fluxo narrativo das obras. Se Silvino Santos iria conseguir lançar, ao Brasil e ao mundo, toda a riqueza e abundância do ciclo da borracha de sua Amazônia, ele mesmo ganhando o epíteto de *cineasta da selva*, Walfredo Rodriguez vai entrar para a história como *primeiro cineasta* da Paraíba, com um longa-metragem de menor ambição, mas de profundos laços afetivos expostos em fotogramas que premiam a beleza de vários cenários, paisagens e personagens que vão compor a riqueza da geografia humana da fita. Não havendo dúvidas em relação ao crédito de *primeiro cineasta*, convém ir mais longe, afirmando ter sido o primeiro documentarista do Nordeste, na medida em que suas produções antecedem ao ciclo pernambucano e outras ocorrências na região, datadas a partir de 1925, ou mesmo na década seguinte.

Walfredo Rodriguez vai exhibir películas silenciosas moldadas por uma *relação amorosa* que três décadas depois teriam ressonâncias em *Aruanda*. Em que pese o conteúdo de denúncia social do filme de Linduarte Noronha, o tratamento ficcional de sua primeira parte, aliado à trilha-sonora, inspirada no folclore nordestino e seu forte apelo melódico, mais o protagonismo feminino no trabalho da confecção das peças de cerâmica, vai aflorar outra textura poética que transcende o próprio *off*, reverberando o caráter sociológico da época em que a obra estava inserida.

Dez anos depois, o primeiro longa-metragem de Vladimir Carvalho (*O País de São Saruê*) vai receber, de uma resenha crítica, a designação de *filme de amor*. Publicado num jornal mimeógrafo, típico dos anos 1970, Rogério C. Rodriguez, seu autor, justifica:

O País de São Saruê, antes de ser um documentário de longa-metragem sobre uma determinada região do sertão nordestino, é um filme de profundo amor. São muito raras as obras cinematográficas que observaram uma realidade com tão intensos sentimentos. Não se trata de uma obra de lamentação, mas muito ao contrário, de um verdadeiro hino de esperança[..] (ANEXO G)

A pertinência da observação se coaduna com a percepção da pesquisa empreendida, na medida em que as obras filiadas à tradição documentarista paraibana do período não se circunscreveram à esfera do recorrente discurso *denuncista*, em voga.

O próprio autor, entre surpreso e tocado por essa assertiva (sobre a qual não tinha lembrança viva da passagem), resgatada de quarenta anos atrás, admitiu:

Claro que muitos de nós não escapam de certo *partis pris* quando filma a Paraíba; um certo sentimento de proteção filial, ou se quiser, o velho bairrismo que será prejudicial se empanar uma visão isenta dos fatos. Não faço denúncias, mas muitas vezes o tema já traz uma posição crítica. O que procuro sempre é a expressão poética, trabalhando a técnica e a linguagem que o cinema disponibiliza. Às vezes a realidade aflora com força própria que vem carregada dessa poesia que nos surpreende. (APÊNDICE A)

Se *Aruanda* quis ser real antes de ser narrativa, *Sob o Céu Nordestino* foi poético já no título, antes de ser documentário. Lançado por Walfredo Rodriguez,

*poeta da imagem e das coisas belas*⁵¹, esse olhar telúrico se transformaria em antropologia amorosa, cujos fotogramas impregnaram o século XX, na Paraíba, de *imagens amadas*, que por sua vez tomaram forma de rugosidade estilística, ainda a vicejar no século XXI.

Entre películas e pixels, o fio da memória afetiva e do *olhar amoroso* do *primeiro cineasta* não se rompeu; ainda pulsa através de veteranos e jovens diretores da era digital. É esse sentimento que move e convida a reflexão sobre seu lugar na história do cinema brasileiro.

⁵¹ Expressão usada por Marinho (1987)

REFERÊNCIAS

A FILHA DE NETUNO. A União, 16 jan. 1916.

A UNIÃO, 18 set. 1902.

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (Orgs). *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. 164p.

ARRAES, Marcos Alexandre. Primeiros enunciados de modernidade: o discurso do moderno. *Emblemas: Revista do Departamento de História e Ciências Sociais*, v. 7, n. 1, p 101-122, Jan./Jun. 2010.

BACK, Silvio. Descontaminado: ensaio sobre o documentário brasileiro. *Caderno do MIS*, n. 24, Curitiba, 2001.

BARBOSA, Orris. A Propósito do Roteiro Sentimental de uma Cidade. *Jornal do Commercio*, 17 mar. 1963.

BECHARA FILHO, Gabriel. *Arte e Sociedade na Paraíba (1915-1930)*. 2001. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Sociologia) – Centro de Ciências e Sociais Aplicadas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB, 2001.

BERNARD, Sheila Curran. *Técnicas para uma produção de alto impacto: documentário*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. *Jornal Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. 2007. Caderno 2.

BITTENCOURT, Machado. Achado arqueológico. *O Momento*, João Pessoa, 1988.

BRITO, Vanildo. Roteiro Sentimental de uma Cidade. *A União*, 20 dez. 1963.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço: o nordeste no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: cineastas e filmes*. São Paulo: Estação Liberdade, 1977.

CALDEIRA, Oswaldo. *Contribuição à história do curta-metragem brasileiro*. Rio de Janeiro: Nucine, 2003.

CALDIERI, Sergio. *O cineasta do mundo*. Rio de Janeiro: Teatral Dezesseis, 2005.

CALIL, Ricardo. Por trinta dinheiros. In: BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Audiovisual. *Catálogo da Programadora Brasil*. São Paulo, 2010.

CARVALHO, Teixeira. Roteiro Sentimental de uma Cidade. *A União*, 5 out. 1963.

CARVALHO, Vlademir. Meu ator é o povo: Vladimir na capital do país de São Saruê, Correio Brasiliense, Brasília, 10 abr. 1980. Caderno Variedades.

_____. Um velho documentarista dos bons tempos, *Correio da Paraíba*, João Pessoa, 11 ago. 1967.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/ Embrafilme, 1976.

CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>>. Acesso em: 01 mar. 2013.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

CUNHA FILHO, Paulo C. Como um flash back. In: FIGUEIRÔA, Alexandre (Org.). *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. v. 1. p. 7-10.

_____. *Relembrando o cinema pernambucano: dos arquivos de Jota Soares*. Recife: Massangana, 2006.

DA-RIN, Sílvio. Autoreflexividade no documentário. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 8, nov. dez. 1997.

_____. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

ECHOS DA ARTE. Era Nova, n. 192, Parayba, 1926.

ERA NOVA, n. 1, Parayba, jul. 1921.

FALCONE, Fernando Trevas. *A crítica paraibana e o cinema brasileiro: anos 50/60*. 1995. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

FERRO, Marc. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedroso Horta, 1999.

_____. *Cinema e história*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FRANCO, Marília. Liberd-Aruande. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/aruanda/aruandapormarilia.htm>>. Acesso em :10 mar. 2013.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GOMES, João de Lima. *Cinema paraibano: um núcleo em vias de renovação e retomada*. 1991. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

_____. *Terra distante*. 2005. Tese (Doutorado)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *A metrópole e o documentário brasileiro contemporâneo*. In: ENCONTRO DA SOCINE, 8., 2004, Recife. *Anais...* Recife: Socine, 2004.

_____. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura.

GUIMARÃES SOBRINHO, J. Resenha do livro Mulher Nua. *Era Nova*, Parayba, n. 26, 1921.

JACKS, Nilda. *Querência: cultura regional como mediação simbólica*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

KOURY, Mauro Guilherme. Provar o espaço: fotografia e cidade através das lentes e das crônicas de Walfredo Rodriguez. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 14., 1995, Caxambú. *Anais...*Caxambú: ANPOC, 1995.

LEAL, Wills. *O cinema na/da Paraíba*. João Pessoa: Gráfica Santa Marta, 2007.

_____. *O discurso cinematográfico dos paraibanos: A história do cinema na/da Paraíba*. João Pessoa: A União, 1989.

_____. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa: Universitária UFPB/ Funape, 1982.

LIMA, Pe. Francico. Roteiro Sentimental de uma Cidade. *A União*, 15 maio 1963.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: cinema, televisão e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LIRA, Bertrand de Sousa. *Fotografia na Paraíba: um inventário dos fotógrafos através do retrato (1850 a 1950)*. 1997. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa-PB, 1997.

LOPES, Silvino. Crônicas. *A União*, 17 abr. 1945.

LUCENA, Luiz Carlos. *Nem tudo é verdade!:* produção simbólica e construção do real no documentário contemporâneo. São Paulo: Ativa, 2007.

MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. 1987. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1987.

_____. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*, Niterói: EdUFF, 1998.

MATTOS, Carlos Alberto. Impressões de Amsterdam. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 8, nov./ dez. 1997.

MEDEIROS, Raquel. *Era nova: a revista dos modernos anos 20 da Parahyba do Norte*, 28 ago. 2011. Disponível em: <<http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/052/era-nova-a-revista-dos-modernos-anos-20-da-parahyba-do-norte/>>. Acesso: 03 fev. 2013.

MELO, José Otávio A. *O urbanismo da cidade de João Pessoa na visão de Walfredo Rodriguez*. In: Walfredo Rodrigues e a cultura paraibana, 1986. (Plaquete)

MERTEN, Luiz Carlos. *Entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

METZ, Cristhian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MORETTIN, Eduardo Victorio. A representação histórica do cinema brasileiro (1907-1949). *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*. v. 5, n. 1, p. 249-271, jan./dez.1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5355/6885>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

_____. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 25, n. 49, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v25n49/a07v2549.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

_____. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

NASCIMENTO, Renato Alves do. *A paisagem narrativa do Nordeste e dos nordestinos nos filmes de Vladimir Carvalho*. 2012. Dissertação (Mestrado), - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

NORONHA, Jurandir. *Dicionário Jurandir Noronha de cinema brasileiro de 1896 a 1936: do nascimento ao sonoro*. Rio de Janeiro: EMC, 2008.

_____. O ator natural. *Filmagem*: Revista do Cine-Clube, João Pessoa, ano 1, n. 1, p. 11, jun-jul, 1956.

NUNES FILHO, Pedro. *Violentação do ritual cinematográfico: aspectos do cinema independente na Paraíba, 79/83*. 1988. Dissertação (Mestrado) - Universidade Metodista de São Bernardo do Campo-SP, São Paulo, 1988.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmo, 1999.

PÓVOAS, Glênio Nicola. Observações sobre o cinejornal silencioso Atualidades Gaúchas, produzido por Leopoldis. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac, 2008.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

REZENDE, Luiz Augusto. Ruptura e continuidade no documentário brasileiro: 1959-1962. *Alceu*: Revista de comunicação, cultura e política, v. 7, n. 14, jan./ jun, 2007.

ROCHA, Glauber. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda. *Jornal do Brasil*, 6 ago 1960. Suplemento Dominical.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUEZ NETO, Walfredo. *Palavras dançarinas: crônicas*. João Pessoa: Imprell, 2007.

RODRIGUEZ, Walfredo. *Roteiro sentimental de uma cidade*. Brasiliense: São Paulo, 1962.

ROMERO, Carlos. O olhar de Walfredo. *O Norte*, 10 out. 1963.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constança Egredas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SANTOS, Alex. *Cinema & revisionismo*. João Pessoa-PB: Secretaria de Educação e Cultura/ Diretoria Geral de Cultura, 1982.

_____. *Walfredo Rodriguez e a cultura paraibana*. João Pessoa: A União, 1986.

SOB O CÉO NORDESTINO. *A União*, 5 nov. 1924.

SOUSA, Carlos Roberto. Estratégias de sobrevivência. In: PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

SOUTO, Baldomiro. Notas de Arte. *O Norte*, de 20 abr. 1945.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. São Paulo: José Olympio, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

TRAJANO FILHO, Francisco Sales. Cartografias difusas, geografias superpostas: cidade e cultura na viagem de Mário de Andrade à Paraíba, In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA CULTURAL: sensibilidades e sociabilidades, 4., 2008, Goiânia-Go. *Anais...Goiânia-GO*, 2008. Disponível em:< <http://www.lppm.com.br/?q=node/8>> Acesso em: 20 abr. 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção ofício de arte e moda).

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

VILAR, Lúcio. *Caleidoscópio midiático*. *Correio da Paraíba*, 10 fev. 2010. Caderno 2.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MATERIAL AUDIOVISUAL

NO PAÍZ das Amazonas. Documentário. Direção: Silvino Santos. Edição Especial do clássico do cinema silencioso brasileiro. Produção: Joaquim Gonçalves de Araújo e Cia. Manaus: Prefeitura de Manaus; Apoio: Cinemateca Brasileira, 1922. 1 DVD (129 min), p&b.

O CINEASTA da Selva. Documentário. Direção: Aurélio Michiles. Produção Executiva: Zita Carvalhosa. Narração: José de Abreu; Participação Especial: Denise Fraga. São Paulo: Super Filmes, 1997. 1 DVD (987min), color., p&b.

PANORAMA do cinema brasileiro. Documentário. Direção: Jurandir Noronha. Documentário. Brasil: Ministério da Cultura/Funarte, 1968. 1 DVD (134 min.). p&b.

SOB o céu nordestino. Documentário. Direção: Walfredo Rodriguez. João Pessoa: Nordest Film, 1929. 1 DVD (24', 34" da versão telecinada pela Cinemateca Brasileira que tem sob sua guarda os fragmentos salvos do filme).