

ARUANDA E O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO: PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E PERSPECTIVAS HISTÓRICAS

Aruanda and brazilian documentary: production, circulation and historical perspectives

Arthur Gustavo Lira do Nascimento

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, Brasil

Resumo

O documentário *Aruanda* (1960), dirigido pelo paraibano Linduarte Noronha, consolidou-se como um marco na história do cinema brasileiro, sendo considerado por críticos e cineastas, como Glauber Rocha (2003), uma síntese do Cinema Novo. Nesse período, emerge uma nova linguagem estética no documentário, que articula crítica social e a busca por uma definição de Brasil, ao retratar o “verdadeiro” país por meio de um cinema sociologicamente engajado. *Aruanda* contou com a fotografia de Rucker Vieira, predominando a imagem da aridez, construída com excelência pelo fotógrafo, e as mazelas da denominada estética da fome, que assume naquele momento um lugar de destaque no cinema nacional. Uma imagem do Nordeste foi construída sob a perspectiva de um realismo pretensamente documentado, amparado pela pesquisa social e pela linguagem cinematográfica. Este artigo propõe uma genealogia crítica do documentário, observando como ele foi concebido, recebido e reinterpretado ao longo das décadas. Consideramos aqui tanto os aspectos estéticos quanto os fatores de produção, circulação, críticas publicadas nos principais periódicos do país, a importância de Linduarte Noronha para o cinema nacional, a contribuição da fotografia de Rucker Vieira e os sentidos que o filme assume na história do documentário brasileiro e na própria história do Brasil republicano.

Palavras-Chave: *Aruanda*, Cinema Novo, Documentário.

Abstract

Aruanda (1960), directed by Linduarte Noronha from Paraíba, has become a landmark in the history of Brazilian cinema and is regarded by critics and filmmakers, such as Glauber Rocha (2003), as a synthesis of *Cinema Novo*. During this period, a new aesthetic language emerged in documentary filmmaking, combining social critique with the search for a definition of Brazil by portraying the “real” country through a sociologically engaged cinema. *Aruanda* featured film photography by Rucker Vieira, marked by arid imagery masterfully crafted by the photographer, as well as the hardships associated with the so-called *aesthetics of hunger*, which at that moment rose to prominence in national cinema. A particular image of the Brazilian Northeast was constructed through a perspective of purportedly documented realism, supported by social research and cinematic language. This article proposes a critical genealogy of the documentary, examining how it was conceived, received, and reinterpreted over the decades. We consider both aesthetic aspects and production factors, its circulation, critical reviews published in major national periodicals, the importance of Linduarte Noronha for Brazilian cinema, the contribution of Rucker Vieira’s film photography, and the meanings the film has assumed in the history of Brazilian documentary and in the broader history of republican Brazil.

Keywords: *Aruanda*, *Cinema Novo*, Documentary.

INTRODUÇÃO

PARAIBARUANDA singular plural.
 Mito e contramito da nordestinidade.
 Para narrar, tecer e desmascarar as cruéis marcas do subdesenvolvimento, a câmera puxa e repuxa o
 audiovisual estourando as percepções.
 Como o primeiro estouro de uma boiada...
 – Jomard Muniz de Bitto

Em agosto de 1957, o jornal paraibano *A União* publicou em duas partes a reportagem *As Oleiras de Olho d'Água da Serra do Talhado*, trabalho singular do jornalista Linduarte Noronha, que também escrevia críticas cinematográficas para o periódico. A partir dessa reportagem, Noronha teve contato com a realidade das mulheres ceramistas da Serra do Talhado, comunidade remanescente do quilombo fundado pelo ex-escravizado Zé Bento, a setecentos metros de altura e mais de vinte quilômetros de distância do município de Santa Luzia, área urbana mais próxima. O jornalista deu visibilidade a uma realidade esquecida do Nordeste brasileiro, exposta através do texto e imagens fotográficas, de autoria do próprio Noronha, presentes na reportagem.

Daquela experiência surgiu uma inquietação em Noronha. Aquilo ficou na sua cabeça: um filme documental (Marinho, 1998, p. 63). O amadurecimento dessa ideia levou-lhe a realizar, em 1960, o filme *Aruanda*, resultado sintetizado de suas inquietações como jornalista e crítico de cinema. Aliás, foi no ofício jornalístico que aprendeu também a fazer cinema, seja como repórter ou como crítico. Seu olhar de repórter influenciou na sua prática documental; e sua crítica, na formação da linguagem cinematográfica.

Da reportagem de 1957 ao filme de 1960, Noronha percorreu um longo caminho. Suas maiores dificuldades eram conseguir os aparelhos técnicos para as filmagens, obter os recursos financeiros e montar uma boa equipe. Todo filme é resultado do trabalho ordinário de inúmeras pessoas: atores e/ou não-atores, diretores, fotógrafos, operadores de câmeras, iluminador. Até mesmo aqueles que contam com uma equipe reduzida, como é o caso de *Aruanda*, mobilizam, para além da produção, diversos outros profissionais, direta ou indiretamente envolvidos com o fazer cinematográfico, compondo o que Howard Becker (2010) chamou de “mundos da arte”.

Em quase toda a história do audiovisual brasileiro, a luta por recursos e apoio é sempre um desafio que condiciona a diversidade e a continuidade das obras. Em seus relatos, Linduarte Noronha cita a importância de duas instituições federais onde fora pleitear apoio: o

Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que através da figura do diretor Humberto Mauro concedeu o equipamento técnico necessário; e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS)¹, onde junto ao diretor executivo Mauro Mota conseguiu recursos financeiros para a produção. Todavia, os dois órgãos exerciam funções distintas. Enquanto o INCE era destinado à produção cinematográfica educativa, tendo ligação direta com a proposta do filme, o IJNPS tinha como finalidade a pesquisa social do Norte e Nordeste do Brasil. O interesse pelo cinema dentro do órgão, entretanto, não nasce em 1960, mas se intensifica². O que nos relava uma associação entre os mundos do cinema, especificamente o documentário, e a pesquisa social³. Tema de relevância para uma história do documentário brasileiro.

O curta-metragem *Aruanda* tornou-se um marco para a nova fase do cinema brasileiro. Foi para muitos autores, cineastas e críticos, como Glauber Rocha, uma matriz ideológica do Cinema Novo, ao lado de *Arraial do Cabo* (1959). Este período marca uma nova fase estética do documentário, aliando a crítica social a uma definição de Brasil.

¹ Ao longo de sua história, a instituição teve diversas mudanças em sua nomenclatura. Sua denominação original, Instituto Joaquim Nabuco, perdurou de sua fundação em 1949 até 1963, quando passou a se chamar oficialmente Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS) por ordem da Lei nº 4.209 assinada pelo Presidente João Goulart em 9 fevereiro de 1963. Todavia essa nova nomenclatura já se fazia presente na imprensa pernambucana e nos documentos oficiais da instituição desde sua origem. A partir de 1979, uma mudança lhe atribuiu o estatuto de fundação pública com regime de direito privado, transformando-o em Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), atual denominação.

² A introdução da imagem em movimento na pesquisa social na primeira metade do século XX produziu grandes desafios às ciências sociais, todavia, ampliando suas possibilidades de atuação e divulgação. O IJNPS, como um órgão fundado nesse campo, não demorou a utilizar o cinema em seus fins pedagógicos e de difusão da pesquisa científica. Durante a década de 1950, ainda nos primeiros anos de funcionamento do órgão, o diálogo com o audiovisual se faz presente, apoiando e realizando películas como *O Mundo do Mestre Vitalino* (Armando Laroche, 1953) e *Bumba-meu-boi: bicho misterioso de Afogados* (Romain Lesage, 1953).

³ O debate em torno do documentário parte do reconhecimento de sua longa associação com a ideia de realidade, desde os primeiros “filmes naturais” das primeiras décadas do século XX, que registravam aquilo que a câmera podia captar e eram tomados como representações fidedignas do real. A valorização do “não ficcional” decorreu de sua utilidade prática (política, educativa e científica), e de sua circulação em um mercado que atribuía prestígio à promessa de autenticidade. Contudo, entendemos documentário não como espelho da realidade, mas como um gênero que a representa por meio de uma narrativa construída, aproximando o espectador do mundo que partilhamos. Tal perspectiva encontra ressonância em Bill Nichols (2012), para quem todo filme é um documentário, sendo os chamados “não ficcionais” documentários de representação social, capazes de tornar visíveis aspectos do mundo a partir das escolhas estéticas e políticas do cineasta. A fronteira entre ficção e documentário, como lembram Rosenstone, é historicamente construída: ambos partilham modos criativos de representação, e o termo “documentário” ele próprio surgiu de disputas pragmáticas por verbas e legitimidade. Tanto o gênero ficcional trabalha sobre o mundo real (partilhando concepções sobre o mundo tangível) quanto o “documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional” (ROSENSTONE, 2010, p. 110). Ao enfatizar essa dimensão representacional, os estudos reunidos por Morettin, Napolitano e Kornis (2012) mostram que o documentário articula uma linguagem voltada ao “real”, sem deixar de ser uma elaboração histórica e cultural situada. Assim, o documentário deve ser compreendido menos como reprodução e mais como um modo de ver, pois, ele representa uma visão particular do mundo cuja avaliação depende da relação entre imagem, narrativa e experiência histórica e/ou social.

Aruanda foi inicialmente exibido no Rio de Janeiro, no auditório do Ministério de Educação e Cultura, em sessão fechada. Em seguida, em João Pessoa e no Recife. Naquele tempo, foi também exibido no Clube de Cinema do Rio de Janeiro. Porém foi em São Paulo que o filme alcançou repercussão nacional, quando exibido durante a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, ocorrida entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960. Posteriormente, foi reapresentado na Bienal de São Paulo de 1961. Jean-Claude Bernardet (2007, p. 36) comenta: “Vindo das lonjuras da Paraíba, Linduarte Noronha dava uma das respostas mais violentas às perguntas: que deve dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?”.

Como todo filme, o documentário tem uma historicidade que lhe é própria. Partindo de inúmeros questionamentos sobre a trajetória do cinema documental no Brasil, tomamos como ponto de partida algumas reflexões sobre *Aruanda*: seu processo de produção, redes de sociabilidade e disputas por recursos; sua recepção e circulação, que o consolidaram como um marco histórico; e, do ponto de vista historiográfico, o documentário como fonte e agente na construção de interpretações sobre o país, articulando representação, política e memória.

Uma imagem do Nordeste do Brasil foi então edificada sob a inferência de um realismo supostamente traduzido pelo gênero documental e pela pesquisa social. Tema de análise de diversos críticos e pesquisadores como José Marinho, Alexandre Figueirôa, Jean-Claude Bernardet e João de Lima Gomes, buscamos fazer uma genealogia da crítica do filme, como ele foi concebido, avaliado e apreciado ao longo dos anos que sucederam sua estreia; considerando além das questões estéticas, os aspectos de sua produção, atuação dos órgãos de fomento, o trabalho do cineasta Linduarte Noronha e do fotógrafo Rucker Vieira; e seus significados para a história do documentário brasileiro.

LINDUARTE NORONHA E RUCKER VIEIRA

A trajetória de *Aruanda* também é atravessada pelas histórias pessoais e profissionais de seus principais realizadores: o diretor Linduarte Noronha e o fotógrafo Rucker Vieira. As experiências de ambos no jornalismo, no rádio e no cineclubismo criaram as condições para o encontro que possibilitou a realização do filme. Do diálogo entre Noronha, Vieira e outros personagens dessa história, emergem os elementos que tornam *Aruanda* possível. Assim, o documentário nasce não apenas de um gesto individual, mas de um conjunto de

sociabilidades e possibilidades que ajudou a moldar um modo próprio de fazer cinema no Nordeste.

Linduarte Noronha nasceu em Ferreiros, na Zona da Mata de Pernambuco, em 1930. Ainda jovem, foi morar na Paraíba, onde se radicou, considerando-se um paraibano de origem pernambucana. Noronha foi, durante muitos anos, jornalista do *A União*, periódico paraibano vinculado ao governo estadual. Foi através deste ofício que fez contato com os jornalistas pernambucanos, especialmente com o *Diário de Pernambuco*, em que pôde conhecer o poeta e então secretário do jornal, Mauro Mota.

Rucker Vieira, pernambucano de Bom Conselho, nasceu em 1931. No ano de 1949, foi morar no Recife para fazer o terceiro ano científico do colegial. Posteriormente, conseguiu um emprego de fotógrafo no Instituto Tecnológico de Aeronáutica, em São José dos Campos, São Paulo. Ao retornar a Pernambuco, passa um tempo trabalhando no cartório de seu pai, mudando posteriormente para a Paraíba, onde vai atuar como locutor na Rádio Tabajara.

Assim como o jornal *A União*, a Rádio Tabajara era um veículo de comunicação, à época, vinculado ao Governo do Estado da Paraíba⁴. Foi na Rádio Tabajara que Rucker Vieira conheceu Linduarte Noronha, firmando uma amizade que iria levar ao convite de Noronha a Vieira para realizar a direção fotográfica do filme *Aruanda*. Mas em ambos os casos, o interesse pelo cinema vinha de antes.

Ainda quando criança, Linduarte Noronha, assim como muitos de sua geração, frequentou os cinemas de rua, salas de cinema espalhadas pelos bairros da cidade. Durante sua formação escolar no Liceu paraibano, relata a José Marinho⁵ (1998) que lia a *Cena Muda*⁶ e via os filmes do circuito comercial. No Liceu, foi aluno de Sinésio Guimarães, diretor do *A União*. A proximidade com Guimarães o fez seguir carreira de jornalista naquele periódico e assumir uma vaga como professor de geografia no Liceu. Nos anos 50, passou a escrever a crítica cinematográfica e acompanha, de longe, o movimento cineclubista no estado. Foi o

⁴ *A União* foi fundada em 2 de fevereiro de 1893 pelo governador da Paraíba Álvaro Lopes Machado. É o terceiro jornal mais antigo do país em circulação. A Rádio Tabajara, fundada aos 25 de janeiro de 1937 pelo governador Argemiro de Figueiredo, é a pioneira do Estado.

⁵ O Prof. José Marinho (1933-2021) realizou importantes entrevistas com os cineastas do ciclo do documentário paraibano, a partir do final da década de 1970. Material que foi utilizado na sua pesquisa de mestrado sob orientação de Maria Rita Galvão. Pernambucano, ele foi professor do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, onde ingressou em 1971 para participar da implantação do Curso de Cinema, fundado por Nelson Pereira dos Santos. Paralelamente, trabalhou como ator no cinema, teatro e televisão.

⁶ Um dos principais periódicos de cinema do país, *A Cena Muda* (originalmente nomeada como *A Scena Muda* até 1941) foi a primeira revista brasileira focada em cinema. Fundada no Rio de Janeiro pela Companhia Editora Americana em 31 de março de 1921, sua última edição foi em maio de 1955.

jornalismo que levou Noronha à prática cinematográfica, trazendo então para o documentário brasileiro um olhar documental-jornalístico, em contraposição aos filmes propagandísticos comerciais.

A primeira experiência cinematográfica de Linduarte Noronha foi um filme-reportagem, feito em 1956. O filme *Cabo Branco*, em 16 mm, sobre ponto do extremo oriente das Américas, realizado com Wills Leal e João Ramiro Mello (MARINHO, 1998, p. 61)⁷. Segundo os relatos, Noronha descobriu que a prefeitura de João Pessoa tinha uma câmera *Bolex* 16 mm e solicitou ao prefeito o empréstimo (LIMA GOMES, 2003, p. 69). Mesmo modo de ação que iria fazer com o INCE, ao pedir os equipamentos para realizar *Aruanda* anos depois.

Naquela época, chegou a se envolver com o movimento literário, quando participou do *Correio das Artes*, suplemento do jornal *A União* que contava também com publicações de autores pernambucanos. Segundo relata Noronha:

Minha amizade com Mauro Mota, que era secretário do Diário de Pernambuco, veio daí. Facilitou [Aruanda e] *O Cajueiro Nordestino* e aqui o Edson Régis fundou o *Correio das Artes*. Ele era pernambucano, eu vivia lá querendo entrar até que abriram pra mim a porta. Publicaram outro dia uma coletânea com o conto Negrinho. Infelizmente não botaram a data, é muito antigo esse conto. O *Correio das Artes* teve impacto grande aqui. Gilberto Freyre, José Américo de Almeida e Câmara Cascudo no folclore. Josué de Castro com a *Geografia da Fome*, teve um grande impacto. E posteriormente *Geopolítica da Fome*. Ele foi um homem profundamente injustiçado. Morreu em Paris sem poder voltar ao país por causa da sua obra. Ele era médico sanitário, eu tenho correspondência dele quando me propus a fazer o *Geografia da Fome* [versão cinematográfica] (In: LIMA GOMES, 2003, p. 70).

Noronha ressalta também o grande impacto de Gilberto Freyre em sua geração. Quando perguntado se há contribuição de Freyre e Mota no cinema daquela geração, Noronha responde:

É. Eu acho que sim, talvez tenha sido por causa da evidência que a antropologia e a sociologia teve no Nordeste. O mestre Gilberto Freyre porque nesse sentido da influência paralela, o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais influenciou ou esteve presente em grande parte nesse despertar de uma geração nossa em várias épocas e isso terminou no cinema (In: LIMA GOMES, 2003, p. 70).

⁷ Esse relato é feito por João Ramiro Mello a José Marinho. Em 2000, é publicada uma entrevista com Linduarte Noronha feita por João de Lima e Manuel Clemente ao *Jornal da Jornada* em que o diretor de *Aruanda* afirma que o filme foi feito com Wills Leal e Hermano José (LIMA GOMES, 2003, p. 69).

Durante a entrevista, Linduarte Noronha menciona outras importantes influências para os seus filmes: do Neorrealismo italiano, explorava-se a questão da exterioridade, do cinema de campo; da relação do homem com a natureza, colheu das leituras sobre Flaherty; e também da inspiração em John Grierson e Alberto Cavalcanti, na forma do documentário clássico. Com exceção do Neorrealismo, é importante destacar que pouco ou quase nada dos filmes desses diretores eram exibidos nos grandes circuitos da Paraíba.

A formação de Noronha, conforme descreve, era muito mais na leitura que fazia sobre Flaherty e Grierson, por exemplo, do que propriamente nos filmes realizados por eles. Na prática de fazer cinema sua maior influência, fora o livro *Tratado de La Realizacion Cinematografica*, do russo Leon Kulechov, citado nos depoimentos, que deu a José Marinho (1998) e a João de Lima Gomes e Manuel Clemente (LIMA GOMES, 2003). O livro teve sua publicação em espanhol no ano de 1947, exercendo influência nos cronistas e cinegrafistas brasileiros pela proximidade linguística daquela edição⁸.

Noronha defendia a construção de *Aruanda* com um roteiro fechado. Derivado da pesquisa jornalística, chegou na Serra do Talhado com tudo pronto para seguir sua narrativa. Entretanto, algumas adaptações precisaram ser feitas, especialmente na parte da fotografia do filme, sob responsabilidade de Rucker Vieira.

Rucker Vieira iniciou sua relação com o cinema através da fotografia. Filho de um comerciante de Bom Conselho, interior de Pernambuco, ganhou do seu pai uma câmera fotográfica que havia recebido como pagamento de uma dívida. O interesse pela fotografia surgiu desde então. A partir de 1949, quando esteve no Recife para cursar o ginásio, ficou amigo do filho da dona da pensão onde morava. Juntos, Rucker Vieira e Domingos Soares Filho compraram uma câmera do cinegrafista João Pedrosa (MARINHO, 1998, p. 121).

Rucker Vieira foi trabalhar com fotografia em São Paulo logo em seguida. No Sudeste do país teve a chance de realizar cursos de cinema na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na antiga Companhia Cinematográfica Maristela e, posteriormente, nos

⁸ A *Cena Muda* publicou em 1951 um texto de João Carlos Rossb sobre os livros *Tratado de La Realizacion Cinematografica*, de Leon Kulechov, e *Essai de Grammaire Cinematographique*, de André Berthomier. Na coluna, lança a descrição sobre os principais ofícios que compõe o mundo do cinema e suas funções: produtor, cenarista, câmera, iluminador, montador, etc. (*A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 3 mai. 1951, p. 27). Há outras referências a Kulechov presente em periódicos como *Revista de Cinema* (MG), *Jornal do Brasil* (RJ), *Diário Carioca* (RJ), *Diário de Pernambuco* (PE), entre outros.

Estúdios da Kino Filmes, onde fez curso com o cineasta Ruy Santos. Por essa passagem, teve a oportunidade de conhecer e trocar experiências com técnicos de fotografia do Estúdio Vera Cruz. Ao retornar para o Recife, volta com uma bagagem técnica diferenciada, especialmente se comparado a muitos cinegrafistas amadores que desenvolviam seus projetos de maneira exclusivamente autodidata na região.

O pai de Rucker Vieira, que na época possuía então um cartório no Recife, precisou se afastar do ofício para assumir um mandato como deputado estadual de Pernambuco, em 1958. Vieira então volta ao seu estado para tomar conta do cartório. Por questões de desavenças familiares, afasta-se do Recife e vai trabalhar, então, na Rádio Tabajara na Paraíba.

Quando se preparava para a realização de *Aruanda*, após retornar do Rio de Janeiro e do Recife onde conseguiu os apoios ao documentário, Linduarte Noronha decidiu convidar o então amigo da rádio para fazer a fotografia do filme. Inicialmente, essa função ficaria a cargo do próprio diretor, porém, lembrou de Vieira e sua formação técnica. Rucker Vieira passou a integrar a equipe, ficando não só responsável pela fotografia como pela montagem do filme. Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello foram assistentes de produção⁹.

Foi através de Vladimir Carvalho, e de sua atuação no Teatro, que a equipe de *Aruanda* conseguiu passagens para ir a São Paulo e, posteriormente, ao Rio de Janeiro, angariar recursos para o documentário. Em 1959, Carvalho dirigia um pequeno grupo de teatro amador. Com a realização do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos, ele solicitou ao Ministro Paschoal Carlos Magno, coordenador do evento, passagens para ele e

⁹ Nos relatos da equipe a José Marinho (1998), há toda uma polêmica sobre a função de Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello no filme. Enquanto ambos afirmam ter participado também da construção do roteiro, Linduarte Noronha ressalta que o roteiro fora feito exclusivamente por ele. João Ramiro Mello nasceu no ano de 1934, em João Pessoa. De família rígida e de formação educacional religiosa, seu pai não permitia que ele fosse ao cinema enquanto criança, passando a ter contato com a sétima arte apenas na adolescência. Em 1955, iniciou sua experiência na crítica cinematográfica. No mesmo tempo, atuou fortemente como cineclubista, chegando a dirigir o Cineclub João Pessoa. Seguiu um caminho comum de parte de sua geração: foi da crítica cinematográfica ao cineclubismo e do cineclubismo à realização de filmes (MARINHO, 1998, p. 112). João Ramiro trabalhou no jornal A União, onde conheceu Noronha. Juntos realizaram o filme já citado: Cabo Branco. Vladimir Carvalho era o mais novo da equipe. Natural de Itabaiana, na Paraíba, nasceu em 1935 e era filho de um jornalista e moveleiro de origem portuguesa e uma dona de casa descendente de índios Cariris. Do pai herdou o interesse pelo jornalismo e a consciência política, mais alinhado com a esquerda. Ainda pequeno, foi morar no Recife, onde pôde presenciar comícios de Gregório Bezerra contra o governo getulista (MARINHO, 1998, p. 85-86). Já com o fim do Estado Novo, em 1949, voltou à Paraíba, mas dessa vez à capital João Pessoa. Neste ano, nasce seu irmão, Walter Carvalho, que também se tornaria cineasta. Durante o ginásio, Vladimir, enquanto estudante do Liceu, teve Linduarte Noronha como professor de geografia. Foi lá onde se conheceram. Envolvido com movimento estudantil, teatral e cineclubista. Na segunda metade da década de 1950, colaborou na imprensa local como crítico iniciante, recebendo o apelido de Vladimir “Vorochenko” em razão de sua mania por filmes russos-soviéticos. Trabalhou também no A União, onde teve mais contato com Linduarte Noronha e João Ramiro Mello. Em 1959, foi então convidado por Noronha a fazer parte da equipe de *Aruanda*.

Noronha assistirem ao festival. Segundo Marinho: “As passagens foram concedidas, e os dois se incorporaram à delegação da Paraíba. Na realidade, eles pensavam muito mais em conseguir financiamento para *Aruanda* do que em assistir ao festival” (MARINHO, 1998, p. 64).

O interesse havia sido despertado pela divulgação da revista *Anhembi* que no Banco do Estado de São Paulo havia a possibilidade de se financiar projetos cinematográficos, algo que não aconteceu. Frustrados pela situação, seguiram de carona ao Rio de Janeiro onde foram solicitar o apoio ao INCE, conseguindo os equipamentos. “(...) lá eles se compadeceram da situação ‘nordestino quer fazer filme’”, conforme narra Vladimir Carvalho à José Marinho (1998, p. 65).

Vladimir Carvalho, entretanto, não participou das filmagens na Serra do Talhado, pois prestou vestibular de filosofia no início de 1960. Porém, auxilia na elaboração do roteiro do filme e retorna à equipe de campo apenas na etapa final, já para as tomadas finais realizadas no município de Santa Luzia do Sabugi.

Linduarte Noronha, Rucker Vieira, João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho possuem trajetórias próprias e estabeleceram relações que influíram não apenas na concepção de *Aruanda*, mas também em parte da história do cinema brasileiro. É nesse entrelaçamento de percursos individuais, formações distintas e redes de sociabilidade que se circunscreve a realização do célebre filme em 1960, verdadeiro ponto de inflexão para o documentário nacional.

Equipe de *Aruanda*: Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Rucker Vieira e Linduarte Noronha.



Fonte: *Diário de Pernambuco*. 24 abr. 1960. Terceiro Caderno.

Aruanda não surge, portanto, como obra isolada, mas como resultado de uma confluência geracional que, ao mesmo tempo em que inaugura caminhos estéticos e políticos, inaugura também as carreiras desses jovens realizadores, muitos dos quais viriam a desempenhar papel fundamental na consolidação de um novo modo de fazer e pensar cinema no Brasil.

ARUANDA E O CINEMA NOVO: PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS

Os filmes *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959) e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) são considerados matrizes do Cinema Novo brasileiro, inaugurando uma nova forma estética de representar o país. Em *Arraial do Cabo*, a instalação de uma indústria química em um reduto de pescadores no litoral do Rio de Janeiro traz consequências sociais àquele município. Enquanto *Aruanda*, representa o Nordeste brasileiro, no sertão da Paraíba, onde um ex-escravizado funda um quilombo no alto da Serra do Talhado. Ambos os documentários trabalhavam questões sociais e os efeitos da ausência do poder público naquelas regiões.

O tema do quilombo entrou em evidência pelas ciências sociais, especialmente no final dos anos 40. Em 1947, o etnólogo Edison Carneiro, considerado um dos pioneiros em conceber uma sociologia própria dos quilombos no Brasil, lançou o livro *O Quilombo dos Palmares*, sobre a mais famosa comunidade formada por escravizados fugidos.

Em 1957, o escritor baiano esteve no Recife e ministrou um curso de uma semana na Faculdade de Filosofia do Recife intitulado “O homem negro no Brasil”. Um ano depois, voltou ao Recife para participar da III Reunião Brasileira de Antropologia, no IJNPS, com a palestra “Assimilação e ascensão social do negro escravo”. É de se destacar a influência que Carneiro exerceu em nomes do IJNPS, como em Waldemar Valente, diretor do departamento de antropologia do IJNPS de 1968 a 1980, constantemente referenciado pelo antropólogo do instituto em suas publicações.

Por outro lado, na Paraíba de *Aruanda*, o secretário de educação e advogado Ivaldo Falconi publicou, em 1949, no *Correio das Artes*, o artigo *Um Quilombo Esquecido*, sobre Caiana dos Crioulos, uma comunidade quilombola localizada na zona rural do município de Alagoa Grande, próximo a Campina Grande, agreste paraibano.

Foram ainda mais conhecidas as reflexões do sociólogo Florestan Fernandes, em seu livro *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, originado a partir da tese defendida em 1964 e publicada em 1965. Para Fernandes, o grau de integração do negro na sociedade brasileira é um parâmetro para a nossa democracia¹⁰.

Não se trava apenas de uma aproximação do documentário brasileiro aos temas promovidos pelas ciências sociais naquele período. Essas questões também faziam parte do debate público, promovido no campo político e na imprensa brasileira, acentuando-se cada vez mais as discussões nas décadas de 1950 e 1960. A crítica social se aliava aos novos modos de se fazer cinema no país.

Para Ismail Xavier (2003, p. 15), as origens do Cinema Novo passam pelo documentário, por Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Roberto Pires, Walter da Silveira e Linduarte Noronha. Em suas formas de contestar e transgredir as regras impostas pelo cinema comercial, esses realizadores buscaram realizar um cinema fora dos estúdios, do cinema verdade, da experimentação. Conforme afirma Glauber, esse modo de fazer cinema era a melhor escola. Fazendo uso de Jean-Claude Bernardet (2007, p. 38) ao falar de *Aruanda*: “uma realidade subdesenvolvida filmada de modo subdesenvolvido”.

De acordo com o historiador Durval Muniz de Albuquerque Jr., é através do Cinema Novo que a sensibilidade modernista, que instaura a ideia de Nordeste inicialmente na literatura, chega ao cinema brasileiro. Este movimento cinematográfico surgiu num período em que a cultura passou a ser vista como um dos instrumentos de transformação da realidade:

O Cinema Novo retoma a problemática modernista da necessidade de conhecer o Brasil, de buscar suas raízes primitivas, de desvendar o inconsciente nacional por meio de seus arquétipos para, a partir deste desvendamento, didaticamente ensinar ao povo o que era o país e como superar a sua situação de atraso, agora nomeado de subdesenvolvimento e de dependência externa (Albuquerque Jr., 2009, p. 305).

Nesta nova fase do cinema brasileiro, o Nordeste, tantos nos documentários quanto nos ficcionais, se transformou em um personagem presente, como uma das faces de um Brasil

¹⁰ *Aruanda*, como veremos, atestou o abandono do poder público aos remanescentes quilombolas, situação agravada com o golpe de 1964. Florestan Fernandes, Linduarte Noronha e outros tantos intelectuais e artistas foram atingidos pela ditadura que se instaurou. Noronha foi monitorado pela ditadura durante anos, suspeito de comunismo por conta do teor social de seus projetos. Já Florestan Fernandes, após a promulgação do Ato Institucional nº 5, foi aposentado compulsoriamente da Universidade de São Paulo.

esquecido. Na década de 1960, o Nordeste passou a ser representado em vários filmes explorando seus aspectos sociais e construindo a nível nacional uma imagem sobre a região. Narrativas presentes em filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e as produções da Caravana Farkas¹¹.

Segundo Vladimir Carvalho, assistente de direção do filme, *Aruanda* influenciou uma geração posterior de filmes sobre o Nordeste, especialmente no Cinema Novo. *Vidas Secas* se inspirou na fotografia cinematográfica do filme paraibano (MARINHO, 1998, p. 163). Inspiraria também *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Barravento* (1969), ambos de Glauber Rocha.

Aruanda foi realizado no ano de 1960. Conforme aponta Rudá de Andrade (2003, p. 85): “Ano em que terminava a euforia desenvolvimentista de Juscelino, passava-se pelos delírios de Jânio, para se cair no período reivindicatório de Jango”. Para Vladimir Carvalho (2003, p. 97), são anos decisivos:

Todo um ciclo histórico estava começando; o Brasil pós-JK, posso dizer, ao apagar das luzes do governo Juscelino, em 59/60. É o nascimento dessa coisa com a classe média começando a ascender e a gente começando a descobrir o próprio Brasil, o morro carioca, o povo, etc, etc. É difícil recompor isso hoje e passar às novas gerações o que era esse sentimento.

O nascimento do Cinema Novo esteve atrelado a este momento político, marcado também por uma crise na indústria cinematográfica, que culminou no encerramento das atividades da Atlântida Cinematográfica em 1962¹². Esse processo é considerado um resultado do governo Kubitschek (1956-1961), que implantando a política de desenvolvimento, colheu como custo a inflação¹³. As condições econômicas reverberaram nos próprios modos de se fazer cinema no Brasil, que, em grande medida, não tinha como fugir à realização de filmes com baixos orçamentos. Condições que se agravavam ainda mais no setor do gênero documental, já deficiente na captação de verba fora da propaganda política-comercial.

¹¹ A Caravana Farkas foi um importante projeto de documentário social brasileiro, liderado pelo fotógrafo e produtor Thomaz Farkas nos anos 60 e 70, que visava registrar a realidade, a cultura e as contradições do Brasil, especialmente o Nordeste, com uma equipe de cineastas como Geraldo Sarno e Paulo Gil Soares, criando uma enciclopédia audiovisual da cultura popular brasileira em um período político complexo da ditadura militar, com o objetivo de conhecer e preservar o país. Para saber mais sobre o tema, conferir a obra da historiadora Meize Lucas (2012).

¹² Vale ressaltar que a outra grande produtora nacional, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, havia cessado suas atividades em 1954.

¹³ O governo Kubitschek legou ao seu sucessor, Jânio Quadros, uma economia que crescia à média de 8,2% ao ano, mas que passara a conviver com taxas de inflação anuais da ordem de 23% e com um progressivo descontrole das contas externas.

Foi sob a direção executiva de Mauro Mota no IJNPS que Linduarte Noronha conseguiu captar parte dos recursos para seu filme. Da preocupação social com o Nordeste e na construção de um discurso fílmico sobre a região, Mota autorizou em 1960 o financiamento para *Aruanda*, liberando uma verba de quatrocentos cruzeiros e transporte para a equipe, que além do IJNPS, teve também o apoio do INCE, através do diretor Humberto Mauro. No Rio de Janeiro, Noronha conseguiu com o INCE o equipamento para as filmagens: uma câmera de corda *Aymour*, com uma torre de lentes de 25,50 e 75mm e um tripé (MARINHO, 1998, p. 67; FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016, p. 45). No Recife, angariou recursos financeiros para a produção, que não foram suficientes, ficando a cargo do industrial paraibano Odilon Ribeiro Coutinho, que vivia no Rio de Janeiro, o apoio complementar, especialmente para comprar os negativos.

Rodado entre fevereiro e março de 1960, Linduarte Noronha e Rucker Vieira seguiram posteriormente para o Rio de Janeiro, onde realizariam a montagem, ficando pronto ainda no primeiro semestre. *Aruanda* foi sem dúvidas o filme de maior sucesso dentre os produzidos com o apoio do IJNPS. O filme circulou dentro e fora do país¹⁴.

O sucesso de *Aruanda* trouxe um reconhecimento não só para a equipe cinematográfica do filme, mas também ao projeto auspicioso do IJNPS, ressaltado nos periódicos desde de sua fase inicial de produção, como em matéria publicada na revista *Cinelândia* em fevereiro de 1960, que destacava a parceria entre o INCE e o IJNPS em realizar uma película sobre a região onde outrora existiu um quilombo e onde viviam naquele período cerca de cinco mil descendentes dos escravos fugidos (*Cinelândia*, Rio de Janeiro, fev. 1960, 2º quinzena, Edição 175, p. 77).

Glauber Rocha observou, na época, a importância de *Aruanda* para o filme documental brasileiro, principalmente no que concerne ao investimento público em sua produção. Segundo ele:

O documentário brasileiro sempre foi a burrice propagandística comerciais fartamente pagas pelo Estado (...). Foi exceção o fato de Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco [sic], do Recife, ter financiado os (...) curtos de Linduarte Noronha. O Instituto Nacional de Cinema Educativo deu um apoio final. O INCE, aliás, concedendo apenas a Humberto Mauro o direito de realizar documentários, nada faz, além disto, para estimular os jovens. Eis um grave problema: o documentário é a melhor escola para

¹⁴ Há registros de exibição de *Aruanda* em: Pernambuco, Paraíba, Rio de Janeiro, São Paulo, Amazonas, Paraná, Rio Grande do Norte. Além de circulação internacional, passando por países como Espanha, França, Itália e Tchecoslováquia.

formar quadros. (...) O documentário facilita a experiência, fornece meios para que domine a técnica e se tente a criação sem o risco comercial das produções longas (ROCHA, 2003¹⁵, p. 144).

Foi um período de experimentações, em que o documentário e o curta-metragem, pelas suas condições de produção em baixo orçamento, encontraram um maior espaço fora do circuito comercial. Experimentações essas que geraram novas impressões ao cinema nacional, influenciando também nos próprios longas de enredo.

Aruanda, por exemplo, tem em sua construção narrativa um diálogo entre a ficção e o documentário. Considerada, pelos críticos, mais uma transgressão do filme. “Vejam como Noronha passa da ficção à realidade e como arma um documentário inédito na história do cinema brasileiro” (ROCHA, 1960, p. 4), nos diz Glauber em uma das primeiras críticas escritas sobre o filme, intitulado *Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda*, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (RJ) em 6 de agosto de 1960. Artigo que proclamou *Aruanda* no cenário nacional.

As primeiras cenas de *Aruanda* representam a caminhada de Zé Bento. José Bento Carneiro, ou Zé Bento, ficou conhecido pela tradição oral da comunidade como o fundador do quilombo. Segundo os relatos, o ex-escravizado¹⁶ organizou o Talhado em 1860 depois de uma rápida passagem pelo quilombo das Pitombeiras. Zé Bento era carpinteiro, enquanto sua esposa, Cecília Maria da Purificação (Mãe Cizia), louceira. Foram à Paraíba em busca de madeira e barro, materiais indispensáveis para seus ofícios.

Zé Bento partiu com a família à procura de terra, fixando-se na região da Serra do Talhado. Essa trajetória, encenada e narrada, segue até a situação dos remanescentes do quilombo, segunda parte do filme, onde encontramos o foco na produção de cerâmica deste local isolado do resto do Brasil. Uma representação etnográfica do trabalho realizado pelas mulheres¹⁷ da Serra do Talhado.

¹⁵ A obra *Revisão crítica do cinema brasileiro* é publicada pela primeira vez em 1963, reunindo uma série de artigos escritos por Glauber Rocha no período de 1958 a 1963.

¹⁶ Há um debate sobre a condição de escravo de Zé Bento, se ele seria um escravo fugido ou alforriado quando funda o Talhado. Segundo o *Livro do Município de Santa Luzia*, publicado pelo Mobral em 1984, tratava-se de “(...) um negro, fugitivo de uma fazenda do Piauí, e, depois de uma rápida passagem pelo quilombo das Pitombeiras, organizou o quilombo do Talhado, em 1860” (MOBRAL, 1984, p. 134). Para saber mais sobre a trajetória do fundador do quilombo, conferir Eulália Araújo e Mércia Batista (2013).

¹⁷ Apesar da centralidade das mulheres da Serra do Talhado na segunda parte de *Aruanda*, não há até o momento indicativos de estudos que abordem de forma específica a representação de gênero no filme. Assim, permanece como lacuna um exame mais detalhado sobre o trabalho das mulheres nesse contexto, não há

Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda*, assim inaugura também o documentário brasileiro nesta fase do renascimento que atravessamos apesar de todas as lutas, de todas as politicagens de produção. Pela primeira vez, sentimos valor intelectual nos cineastas que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não do rádio, teatro ou literatura. Ou senão vindos do povo mesmo, com a visão dos artistas primitivos, criadores anônimos longe da civilização metropolitana, como no caso dos dois paraibanos (Rocha, 1960, p. 4).

A categorização de Glauber Rocha sobre o documentário trazia um tom de ingenuidade aos seus artífices. Mas como são do povo, possuíam uma verdade intrínseca no que fazem. Um filme também construído com atores do povo, moradores da comunidade da Serra do Talhado.

O próprio líder da comunidade, João Carneiro, aceita fazer o papel de Zé Bento. Passado e, então, presente na representação daquela sociedade. Para o próprio diretor do filme, Linduarte Noronha, *Aruanda* aborda transversalmente o tema do pós-escravidão e da terra: “(...) É exatamente o problema da Lei de Abolição” (MARINHO, 1998, p. 148), quando na metade do século XIX, Zé Bento se fixa naquela região acaba ficando conhecido e, com o processo de abolição, muitos homens libertos passaram a ir viver lá, isolados da sociedade. A comunidade que se vê representada no filme de Noronha é um reflexo dessas condições históricas, de subdesenvolvimento. Na análise do pesquisador:

Zé Bento (...) representa uma dessas famílias abandonadas à própria sorte após a libertação dos escravos no Brasil. A lei que libertou os escravos na verdade não os libertou; ao contrário, libertou o senhor branco do compromisso histórico com os negros.

Na realidade, o que aconteceu foi que o negro ficou em terra estranha sem outra opção de trabalho, a não ser formar quilombos como forma de resistência, em terras nem sempre férteis, ou então emigrar para os trabalhos braçais nas grandes cidades. Ali formavam-se as favelas, quistos sociais que ainda hoje permanecem (MARINHO, 1998, p. 147-148).

Em matéria publicada no jornal *Diário de Pernambuco*, do Recife, ainda no período de produção do filme, Severino Barbosa afirma que “Vai servir *Aruanda* para mostrar ao Brasil uma terra estranha, com traços negros da época anterior à abolição, encravada no Planalto

estudos sistemáticos sobre representação de gênero na obra cinematográfica, nem análises aprofundadas sobre o trabalho das louceiras a partir dos referenciais dos estudos de gênero.

da Borborema, como um retrato autêntico de épocas passadas” (BARBOSA, 1960, p. 15). Foi no Recife, cidade sede do IJNPS, que as primeiras notícias sobre a realização de *Aruanda* começaram a ser publicadas na imprensa, ainda em março de 1960, logo quando a equipe de produção realizava as filmagens na Paraíba.

O próprio Linduarte Noronha ressalta na matéria do *Diário de Pernambuco* que, ao chegar ao alto da Serra do Talhado com toda a maquinaria cinematográfica, foram cercados por olhares curiosos e espantados. Os nativos da região jamais tinham visto aqueles equipamentos. É um retrato do subdesenvolvimento. *Aruanda* não só trouxe o sertão nordestino para o cinema brasileiro como também o cinema para o sertão nordestino. Uma experiência narrada com detalhes na obra de José Marinho (1998), através dos testemunhos de seus realizadores.

Aruanda representou uma fração do Brasil quase esquecida até a primeira metade do século XX: dos negros pós-escravidão, dos povos quilombolas, das casas de barro, das “louceiras” da Serra do Talhado, que “despertarão também a curiosidade pública, da mesma maneira que as máquinas modernas da civilização têm despertado a admiração daquele punhado de gente” (BARBOSA, 1960, p. 15).

A narração do filme enfatiza as características que levam àquela vida primitiva na região do Talhado: as estiagens prolongadas, o analfabetismo, a fome, o isolamento, uma economia improdutiva. O discurso sobre as cenas é também político, ressaltando que o quilombo é mais um daqueles territórios que existem geograficamente, mas inexitem nas instituições políticas.

Sobre a composição do filme, José Marinho (1998, p. 156) enfatiza que Linduarte Noronha havia aprendido bem a lição de Flaherty, pois “*Aruanda* é um filme no qual a imagem é quase sempre composta de elementos em movimento”. Em conjunto com as imagens, a música desempenha um papel rítmico ao filme.

O documentário foi todo construído com som *foley*, sonoplastia complementar. Não houve som direto, tecnologia popularizada no Brasil especialmente após o curso de Arne Sucksdorff no Rio de Janeiro em 1962, sendo a narração em voz *over* e a trilha musical os elementos de sua composição¹⁸.

¹⁸ Além das análises estéticas, destacamos a pesquisa de José Marinho (1998) no que concerne aos relatos dos integrantes da equipe. Linduarte Noronha, por exemplo, enfatiza as dificuldades com o trabalho da trilha sonora, considerada “primitiva”, gravada antes e levada aos estúdios da Líder, onde o filme foi montado. É uma pesquisa rica em detalhes sobre as realizações do denominado ciclo paraibano de documentários.

Ainda segundo Marinho, “Oh Mana deixe eu ir”, tema do filme, possui um andamento mais lento, de incerteza, solidão, configurando a busca de Zé Bento, enquanto na segunda parte do filme, ao som dos pífanos, o ritmo entra numa toada alegre do trabalho das louceiras. Linduarte Noronha conta que, desde a reportagem realizada em 1958, as músicas presentes nas festas religiosas em Santa Luzia já haviam lhe impressionado e inspirado sua composição do filme (MARINHO, 1998, p. 157-158).

Após as últimas cenas no comércio de cerâmica em Santa Luzia e o discurso político sobre a falta de assistencialismo naquela sociedade, *Aruanda* atesta o abandono do poder público aos remanescentes quilombolas, situação que se agravaria ainda mais naquela década. O filme termina com retorno à melodia lenta da cantiga de “Oh Mana deixe eu ir” e uma panorâmica sobre a Serra do Talhado, exaltando sua vastidão e dando todo um clima de incertezas.

Esse novo modo de fazer cinema, trouxe para a crítica brasileira a visão de que pela primeira vez tínhamos um cinema puro, de “imagem viva”, não mais vinculado aos grandes estúdios.

É possível, entretanto, reconhecer em *Aruanda* o que Bernardet (2003) denomina de “modelo sociológico”. Uma forma de representação em que o universo popular é mediado por uma voz narradora supostamente neutra, que organiza o sentido das imagens e reafirma o saber do cineasta sobre o outro. No filme, a comunidade da Serra do Talhado é apresentada por meio dessa narração exterior, que interpreta e conduz a experiência dos personagens, sem que eles próprios assumam a palavra. Assim, *Aruanda* exemplifica um dispositivo em que a voz institucional do documentário se sobrepõe às vivências filmadas, moldando o discurso e limitando a autonomia expressiva dos sujeitos retratados.

A aridez nas imagens reforça esse discurso, imprimindo ao filme uma representação do subdesenvolvimento. Segundo diversos autores é o trabalho fotográfico de Rucker Vieira que mais chama atenção no filme. Para Cunha Filho (2014), esse momento da produção etnográfica do IJNPS deve-se especialmente a sua figura. Apesar do seu conhecimento técnico sobre fotografia, ficou perplexo com a aridez e a luminosidade excessiva do local onde seria gravado o filme e teve que driblar a escassez de material se reinventando (FIGUEIRÔA, 2002, p. 50).

Em depoimento à Alexandre Figueirôa (2002, p. 51), Vladimir Carvalho chama atenção para o trabalho de fotografia desenvolvido em *Aruanda*:

Não existe antes desse filme nada comparável, nada que tenha a marca, a tipicidade, um caráter e uma feição tão autóctone da luz e da iluminação com relação ao Nordeste. Falo justamente dessa fotografia, desta luz que vem rasgando, daí a palavra rascante tantas vezes usada, que vem a se assemelhar em muito à gravura popular. O que é preto é preto, o que é branco, é branco, não tem matizes, isso virou um estilo, não existia antes.

As artimanhas técnicas utilizadas nesse filme foi o que chamou a atenção de cineastas e críticos brasileiros. Vladimir Carvalho (2003, p. 109), José Marinho (1998, p. 164), Alexandre Figueirôa (2002), entre outros autores, ressaltam o estilo de Rucker Vieira como a principal característica do filme e um modo estético a ser seguido. De acordo com Figueirôa (2002, p. 50):

Essas renovações não passaram despercebidas quando *Aruanda* foi exibido no Rio de Janeiro e em São Paulo. O filme encontrou um ambiente favorável à sua recepção entre os cineastas e críticos, que, naquele momento fomentavam o movimento cinemanovista. Em São Paulo, ele foi mostrado na Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica Brasileira e causou admiração a Paulo Emílio Salles Gomes.

Fernão Pessoa Ramos afirma que “a fotografia de Rucker Vieira é um dos pontos altos do documentário, com tonalidades toscas e estouradas, captando a dureza do sertão” (Ramos, 2004, p. 85). Trabalhando a técnica cinematográfica, com baixo orçamento, *Aruanda* destacava aquilo que Glauber mais defendia para o cinema nacional: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.

Aruanda é a melhor prova da validade, para o Brasil, das ideias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios (que resultam num cinema industrial e falso), nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo-a-corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, apenas. O que fazer? *Aruanda* o dizia. Como fazer? Também o dizia (Bernardet, 2007, p. 38).

O filme de Linduarte Noronha tornou-se uma referência para Glauber, que em suas crônicas cinematográficas o reverenciava com frequência enquanto modo genuíno de se fazer cinema. Como em um outro artigo publicado em 1961:

Isto apavora – pois se fizermos fitas baratas e boas e sobretudo fitas de relativo sucesso comercial, explodirá no Brasil (como na Paraíba Linduarte Noronha explode com *Aruanda*) um movimento cinematográfico capaz de em pouco tempo ocupar lugar importante no mundo. Sabemos nós, os pobres nacionais, que lá nas ‘Oropas’ a turma nova não tem muito o que dizer ou filmar, mesmo considerando nomes vigorosos: Resnais, Bolognini, Jean-Luc Godard e outros. Sabemos nós, nesta miséria nacional, que nosso cinema pode mergulhar em nova linguagem estética e social. Mas sabem os desesperados das produções mirabolantes que um cinema novo e livre não precisa do muito que se pede: precisa, sobretudo, de ideias (ROCHA, 1961, p. 8).

A crítica do Recife, também prestigiou o trabalho desenvolvido em *Aruanda*. Fernando Spencer, então cronista de cinema do *Diário de Pernambuco*, que viria na década seguinte presidir a Associação Brasileira de Documentaristas e ocupar o cargo de diretor da Divisão de Teatro e Cinema da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife, fez boa avaliação sobre o filme relatando que:

A exibição desta película deixou-nos sinceramente surpreendidos, pois o jovem crítico paraibano, põe na prática seus conhecimentos teóricos de cinema, realizando um filme de boa categoria, quase perfeito, com belas imagens, tecnicamente de notáveis qualidades, acompanhamento musical muito bom, enfim, um trabalho de estreia bastante animador (SPENCER, 1960, p. 9).

Todavia, é importante destacar, conforme ressaltam Alexandre Figueirôa e Cláudio Bezerra, que uma aura mítica envolveu o trabalho de *Aruanda* pelos seguidores do Cinema Novo. O que é um equívoco se considerarmos toda formação técnica de Rucker e a influência dos grandes estúdios por onde passou.

Os aspectos particulares e originais das imagens obtidas foram descritos e encampados de tal forma que fizeram surgir, a posteriori, uma certa mitologia de concepção cinematográfica inovadora. Isto emprestou a Rucker a aura de um primitivo, de um fotógrafo e cineasta autodidata cujos trabalhos não teriam recebido influências de outros autores e escolas, o que, para ele [Paulo Cunha], não é verdade. Podemos ver na fotografia de Rucker Vieira a influência do estilo da Vera Cruz na preocupação formalista com a composição de quadros e movimentos, embora ele ouse opor-se aos padrões ao investir na natureza crua da luz do sertão (FIGUEIRÔA; BEZERRA, 2016, p. 45).

É um contraponto ao discurso do próprio Glauber Rocha (1960, p. 4), que sustenta essa visão, afirmando:

Linduarte Noronha e Rucker Vieira não parecem rapazes de cinemateca. Desconhecem as leis gramaticais da montagem e devem ter assistido a alguns documentários, mas talvez nenhum de grande importância. São dois primitivos, dois selvagens, diríamos, com uma câmera na mão.

Novamente, Glauber Rocha categoriza Noronha e Vieira com um tom pejorativo sobre a produção paraibana: popular, primitiva, selvagem, não intelectual... ou seja, em grande medida artistas menores, sem conhecimentos técnicos ou específicos da linguagem cinematográfica. Uma ideia equivocada do crítico e cineasta baiano que, provavelmente, não conhecia a formação de Vieira ou expõe de modo significativo a representação sobre a produção cinematográfica desconhecida de um circuito específico.

Além de circular por várias cidades do Brasil, *Aruanda* participou do *Festival Brasileiro de Curta Metragem em Paris*, na França; do *Festival de Bilbao*, na Espanha; *Festival dei Popoli di Firenze* e exibido em *Sestri Levante*, ambos na Itália; e também em Praga, cidade onde o cronista e documentarista baiano Guido Araújo comenta ter visto o filme pela primeira vez, exaltando sua expressão internacional: "(...) uma emoção extraordinária, no frio brabo da Europa Central. Ver o filme num clima assim, longe de casa, mostrando nosso povo, nossa região, aquilo me tomou profundamente" (ARAÚJO, 2003, p. 93). O filme, como podemos perceber, traz significativo reconhecimento para o Linduarte Noronha, Rucker Viera e à iniciativa auspiciosa do IJNPS.

ARUANDA: ONTEM E HOJE

Aruanda ainda continua tecendo reflexões sobre o Brasil. Em 2020, o *Correio das Artes* publicou uma reportagem especial por ocasião dos 60 anos do documentário. O suplemento paraibano revisitou a Serra do Talhado e atualizou, com riqueza de detalhes, o cenário humano, social e histórico que deu origem ao filme. O texto resgata personagens centrais, articulando memória, documentação e testemunho para compreender como a comunidade se transformou ao longo de seis décadas. A matéria evidencia a permanência da produção cerâmica como legado das mulheres do Talhado, reafirmando o protagonismo feminino já

presente no filme. A edição comemorativa conta com textos de João de Lima Gomes, Lúcio Vilar, Lusângela Azevedo, Vladimir Carvalho e do próprio Linduarte Noronha¹⁹ (*Correio das Artes*, João Pessoa, Ano LXXI, nº 9, nov. 2020).

Por seu caráter realista e fundamentado na crítica social, defendemos que o personagem principal de *Aruanda* é o Nordeste: com todas as suas mazelas e negligenciamento político; com todas as suas vidas e trajetórias dispostas ao olhar do espectador; com toda a sua imensidão, seja em suas configurações culturais, sociais ou geográficas, conforme expõem as imagens cinematográfica sobre a região. No entanto, o realismo do documentário não corresponde à “realidade pura”. A presença do cinematógrafo é um aparato que recorta uma realidade histórica organizada pelo diretor. Tal qual a História, o cinema existe em sua narrativa, em sua construção de sentidos, nas artes de fazer.

Como podemos observar, a primeira fase do Cinema Novo, em que situamos os filmes de Linduarte Noronha e Rucker Vieira, está voltada às questões sociais do Nordeste brasileiro em confluência com o momento político histórico da época. Este corte temporal também é marcado por significativas mudanças no cenário político e cultural brasileiro que vão transformar o cinema nacional.

A questão social tornou-se umas das principais pautas do governo João Goulart (1961-1964), principalmente com a crise econômica trazida pela política desenvolvimentista dos governos anteriores. Política essa que passa a ser questionada como um fator do agravamento da desigualdade social no país. Dessa forma, explorar o Nordeste brasileiro era mostrar outra face do Brasil: a miséria, a marginalização econômica, a fome, a violência social e a opressão. Região onde a desigualdade e a ausência de políticas públicas tornaram-se mais cruéis.

Os esforços do IJNPS seguiriam ainda com a realização de outras produções cinematográficas: *O Cajueiro Nordestino* (1962), que mais uma vez contou com direção de Linduarte Noronha e fotografia de Rucker Vieira; e *A cabra na região semi-árida* (1966), dessa vez dirigida por Rucker. No sucesso de *Aruanda*, esses filmes emplacaram um certo reconhecimento, promovendo outros debates ao documentário brasileiro.

Aruanda não se limita a ocupar um lugar de destaque na história do documentário brasileiro por suas inovações estéticas ou por sua repercussão no Cinema Novo. Seu valor reside também na potência historiográfica que o cerca. O filme evidencia como o

¹⁹ Em memória, com a transcrição de uma palestra realizada em 1999, já que o cineasta faleceu em 2012.

documentário pode funcionar simultaneamente como fonte e objeto da História, articulando narrativas sobre o passado e interpretações sobre o presente.

Ao revelar as dinâmicas sociais, econômicas e culturais do Nordeste, *Aruanda* não apenas constrói uma narrativa sobre o passado, mas participa da construção de sentidos sobre ela, contribuindo para debates mais amplos sobre subdesenvolvimento, pós-escravidão e identidade nacional. Compreender sua produção, circulação e recepção permite reconhecer o documentário como um campo fundamental para o historiador, no qual imagem, memória e política se entrelaçam na própria tessitura da História.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ANDRADE, Rudá. *Aruanda, uma experiência marcante*. In: LIMA GOMES, João de (org.). **Aruanda: jornada brasileira**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003, p. 84-92.

ARAÚJO, Guido. *A expressão internacional*. In: LIMA GOMES, João de (org.). **Aruanda: jornada brasileira**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003, p. 93-94.

BARBOSA, Severino. “Quilombo do Talhado: 1.500 descendente do negro Zé Bento fazem a sua própria e rudimentar civilização”. In: **Diário de Pernambuco**, Recife, Edição 070, 27 mar., 1960, p. 15.

BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Vladimir. “Vivo ainda sob a hipnose de Araunda”. In: LIMA GOMES, João de (org.). **Aruanda: jornada brasileira**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003, p. 95-113.

CUNHA FILHO, Paulo C. **A Imagem e seus Labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964)**. Recife: Nektar, 2014.

FIGUEIRÔA, Alexandre. “Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no Nordeste”. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, n. 8, 2002, p. 50-53.

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio. **O documentário em Pernambuco no século XX**. Recife: FASA; MXM Gráfica e Editora, 2016.

LIMA GOMES, João de (org.). **Aruanda: jornada brasileira**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2003.

LUCAS, Meize. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2012.

MARINHO, José. **Dos homens e das pedras: o ciclo do documentário paraibano (1959-1979)**. Niterói: EdUFF, 1998.

MOBRAL. **Livro do Município de Santa Luzia**. João Pessoa: UNIGRAF, 1984.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e Documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. "Cinema Verdade no Brasil". In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004, p. 81-96.

ROCHA, Glauber. "Documentários: 'Arraial do Cabo' e 'Aruanda'". In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Edição 184, 6 ago., Suplemento Dominical, 1960, p. 4.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. "Cinema novo e cinema livre". In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Edição 158, 9 jul., Suplemento Dominical, 1961, p. 8.

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

SPENCER, Fernando. "Aruanda". In: **Diário de Pernambuco**, Recife, Edição 243, 1 nov., Segundo Caderno, 1960, p. 9.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 7-31.

DADOS DE AUTORIA

Arthur Gustavo Lira do Nascimento

Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutor e mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFPE (PPGH-UFPE), é autor da tese "Imagens do Nordeste: o cinema documental do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais". Durante o mestrado, trabalhou com as relações entre os cineastas pernambucanos e o Estado Novo brasileiro, que resultou no livro "O Estado sob as lentes" (Paco Editorial, 2021). Graduou-se com láurea acadêmica em Licenciatura Plena em História pela Universidade de Pernambuco (UPE) - Campus Mata Norte, onde também desenvolveu pesquisa sobre o Estado Novo. É também professor mediador e regente da Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UAEADTec/UFRPE) e o atual presidente da Associação Nacional de História - Seção Pernambuco (ANPUH-PE). Foi professor do Centro Universitário Brasileiro (UNIBRA) e lecionou também como professor convidado em cursos de pós-graduação em História da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap); do Centro Universitário de Patos - Polo Olinda (Unifip); e no Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica da Unicap (Parfor/Unicap). Atuou também por dezesseis anos como Professor de História na Educação Básica, com experiência no ensino público e privado. E-mail: arthurlira31@gmail.com ; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8627-9433>