

## IV. Cinema



# Luz rebelde: sob o sol do cinema paraibano

*Fernando Trevas Falcone*  
*Universidade Federal da Paraíba*

Os primeiros registros do cinema paraibano têm origem no trabalho do pioneiro Walfredo Rodrigues (1893-1973). Depois de um período de aprendizagem no Rio de Janeiro, onde atuou como cinegrafista na produção de cinejornais, Rodrigues retorna à Paraíba disposto a realizar em seu estado filmes documentários e também ficções. Pouco ficou da sua obra, sendo mais significativo o longa-metragem *Sob o Céu Nordestino*, filmado entre 1924 e 1928. Dele restam apenas 24 minutos, preservados pela Cinemateca Brasileira, após ser dado como perdido por pelo menos cinco décadas.

Em 1960 o cinema paraibano ganha projeção nacional com *Aruanda*, de Linduarte Noronha, no momento em que a produção cinematográfica brasileira prepara-se para realizar aquele que ainda hoje pode ser considerado seu movimento mais importante na cena internacional, o Cinema Novo. Desdobramento do processo de implantação do conceito do cinema de autor no Brasil, o Cinema Novo vive um momento significativo em 1964. No mesmo ano do golpe civil-militar que depõe o governo constitucional de João Goulart, *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) se destacam nos festivais de Berlim e Cannes. Em comum, temas fortes e linguagem ousada, e a escolha do sertão nordestino como paisagem geográfica e humana.

Justamente esta mesma paisagem é destacada em *Aruanda*. Filme que já em suas cenas iniciais propõe uma ruptura dos limites entre o documentário e a ficção, o curta-metragem de Noronha, ao mesmo tempo que traz elementos da transição entre gêneros, apresenta, em sua linguagem, um narrador convencional, quase um locutor de peças institucionais (o próprio Noronha), contrastando com

imagens de força poética, cuja luz estourada rompe o padrão de uma fotografia comportada.

O diretor de fotografia Rucker Vieira, também montador do filme, faz da sua câmera um mecanismo de amplificação da luz dura e cortante do sertão nordestino. A aridez da Serra do Talhado, na região de Santa Luzia, é lançada ao espectador de forma bruta. Inaugura-se, de certo modo, uma luz brasileira. Se o cinema é um processo fotoquímico (na sua fase analógica) em que a luz é o elemento essencial, pode-se dizer, sem ufanismo, que é na Paraíba que se consolida uma luz brasileira. E por que não dizer, uma nova forma de fazer cinema. Um cinema brasileiro.

Antes mesmo da sua estreia comercial no cinema Rex, em João Pessoa, capital da Paraíba, em setembro de 1960, *Aruanda* já repercutiu nos meios cinematográficos brasileiros. O jovem crítico baiano Glauber Rocha, àquela altura às voltas com a produção do seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, assiste ao filme ainda na moviola, no Rio de Janeiro, e transmite o impacto que este lhe causa em artigo no *Jornal do Brasil*. Escreve Glauber:

As origens de Aruanda, a cidadezinha, foi encenada em *flashback* dentro do próprio documentário, com atores e tudo de um filme de ficção. Os cortes são descontínuos, os carrinhos são balançados, a fotografia muda de tonalidade a todo segundo, mas Noronha e Vieira conduzem Zé Bento até o local da antiga Aruanda. Uma força interna nasce daquela técnica bruta e cria um estado fílmico que enfrenta e se impõe.<sup>1</sup>

Cortes descontínuos, ficção em pleno documentário, fotografia distante do padrão vigente. Glauber, que vivia a transição entre a crítica e a realização, parece encontrar em *Aruanda* elementos de incentivo para o desenvolvimento e a afirmação de um novo cinema. E não hesita em evocar um grande realizador do neorrealismo italiano, movimento que repercutiu em todo o mundo, inclusive em Hollywood, ao deixar os estúdios e encarar as ruas e paisagens naturais, incorporando-as à linguagem fílmica de maneira definitiva.

A montagem, se desastrosa, dá a impressão de um *Paisá* do Nordeste. Noronha e Vieira estão próximos àquela

fantástico Rossellini; realismo da miséria material com ela mesma, em seu caráter poluído das superfícies da terra e na cara faminta dos homens. Fiquemos certos que *‘Aruanda quis ser verdade antes de ser narrativa: a linguagem como linguagem nasce do real, como em Arraial do Cabo. Noronha e Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme academicamente incompleto. Aruanda inaugura assim o documentário brasileiro.’*<sup>22</sup>

Estamos no início dos anos 1960, década que consagrará Glauber Rocha como um dos autores mais significativos do cinema internacional do período, com os já clássicos *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (lançado em 1969 com título internacional de *Antonio das Mortes*).

A ruptura com o modelo de cinema narrativo em conformidade com o cinema industrial, sobretudo o estadunidense, é um marco de diversas cinematografias, e não foi diferente no Brasil. Um dos traços dessa ruptura é a inserção da luz local como fator constituinte de um realismo. Na elaboração dos roteiros, uma visão crítica da estrutura social, sobretudo em um país de profundas desigualdades como o Brasil, é algo a ser exaltado.

Em 1960, ano da realização e lançamento de *Aruanda*, o Brasil vivia um momento de afirmação, com a implantação da indústria automobilística, ampliação da indústria de base e a construção de Brasília. A nova capital, com sua grandiosidade e beleza, simbolizava a modernização conservadora liderada pelo presidente Juscelino Kubistchek, sintetizando na frase-slogan “50 anos em 5” as conquistas e avanços da sua administração.

Entretanto, grande parte do país vivia à margem desse desenvolvimento. Caso da comunidade quilombola da Serra do Talhado, em Santa Luzia. Descendentes de povos negros escravizados, viviam longe de qualquer traço de modernidade. Sem energia elétrica, água tratada ou qualquer conforto, seu cotidiano não diferia muito da família de Zé Bento, que vemos nas imagens ficcionais do início de *Aruanda*. Essa opção narrativa em ignorar as fronteiras entre ficção e documentário, misturando os séculos 19 e 20, levam o espectador a compreender, ainda que pelo aspecto do estranhamento, a dura realidade dos homens e mulheres daquele lugar esquecido.

O estranhamento, a crueza da linguagem visual, a miséria e a fome, elementos que destoam no quadro de desenvolvimento em curso naquele Brasil dos “50 anos em 5”, paradoxalmente, serão os traços da modernização do cinema brasileiro. A luz estourada, a narrativa incerta, a montagem hesitante. Os filmes, mais do que retratar uma realidade de pobreza, trazem em sua realização a pobreza. Somente a forma de um cinema autoral, feito com poucos recursos e forte dose de ousadia é capaz de imprimir na tela, no seu sentido amplo, uma inquietação sobre o que se filma. Filma-se para mudar, não para registrar.

Assim, *Vidas Secas*, o grande clássico da literatura regionalista moderna, ganha uma versão cinematográfica assinada por Nelson Pereira dos Santos, na qual a luz e a paisagem sonora, esta marcada pelo ruído incômodo da roda do carro de boi, acompanham a vida subumana do vaqueiro Fabiano e sua família. O sol, assim como em *Aruanda*, não é bucólico. É inclemente, quase inimigo. Uma luz dura e crua, marcando vidas duras e cruas.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, já na sua abertura operística, com o vaqueiro encarando mais um animal morto, Glauber Rocha expõe de modo claro a geografia da fome no mar de luz e miséria. A obra prima do cineasta baiano, ainda hoje o grande nome do cinema brasileiro, encerra-se pela corrida utópica em busca do mar. No sertão cinematográfico, somente uma mudança abrupta, trabalho de uma montagem refinada, é capaz de romper o ciclo de miséria e desespero. A corrida frenética do vaqueiro Manoel, irmão de profissão e de sofrimento do protagonista de *Vidas Secas*, é a síntese de um cinema expressando o desejo de mudanças. Rápidas, radicais. Ao invés do final conciliador e esperançoso, a corrida para o incerto.

O vaqueiro de *Deus e o Diabo* corre rumo ao mar. O vaqueiro de *Vidas Secas* caminha lentamente com a família rumo ao horizonte engolido pelo sol. Em *Aruanda*, a comunidade quilombola, ainda que resignada, segue resistindo. Como enfatiza o narrador de *Aruanda*, Talhado é invisível para as instituições do Estado. Assim como são invisíveis os vaqueiros sertanejos. A visibilidade lhes é conferida por um cinema que optou por focar suas lentes nesses personagens, o que exige superar as regras do cinema conformista.

No nordeste brasileiro – a porção do Brasil com preocupantes indicadores sociais, mas dotada de uma vibrante riqueza cultural expressa nas literaturas clássica e popular, nas artes visuais e na

música – explode a modernidade audiovisual do país. O sol estourado, distante dos padrões estéticos do cinema industrial, apontado como possibilidade única, numa extensão do modelo neocolonial em vigor nos séculos XX e XXI, é a luz definidora desse cinema feito a partir e sobre o subdesenvolvimento. O que deveria ser fator limitador, torna-se elemento de impulsão.

O artesanato das mulheres de *Aruanda* – as protagonistas de um filme que 60 anos depois da sua feitura adquire novos contornos de atualidade, em função da persistência de modelos de sociedade nos quais a exclusão de negros e mulheres é ainda uma realidade – é também, na sua feitura rudimentar e no baixo valor de mercado, uma analogia com esse cinema “rebelde”, mas com causa.

Esses filmes, assim como as peças artesanais de *Aruanda*, são “objetos” que, com o tempo, tornam-se mais valiosos. Não se trata da oposição entre o artesanal e o industrial, mas da analogia entre a feitura e seu resultado, a sua inserção em um mundo que, ao fim e ao cabo, ignora a sua existência. Assim como aquelas peças fabricadas no Talhado parecem pouco úteis ou resistentes, filmes como *Aruanda*, no grande mercado do audiovisual, parecem obsoletos e desnecessários.

Entretanto, está em cena o racismo estrutural, combinação de fatores econômicos e institucionais que no Brasil impõem aos afro-descendentes salários menores, ameaça constante de desemprego e brutal repressão policial em suas comunidades. Tais fatores, além de um sistema tributário que penaliza os assalariados, perpetuam a desigualdade instalada desde a escravidão, que persistiu no país até 1888.<sup>3</sup> O tema, aliás, é recorrente em filmes brasileiros, como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), protagonizado por uma comunidade de pescadores negros de uma praia de Salvador, a mais africana das grandes cidades brasileiras.

O cinema brasileiro exacerba, em seus momentos de grandeza e superação das amarras de um cinema conformista, a solidez do racismo estrutural, característica que bem sabemos não se restringir à sociedade brasileira, se temos em mente a política segregacionista dos Estados Unidos, que chegou aos anos 1960, e o *apartheid* na África do Sul, em vigor até 1994. Caso emblemático da presença do racismo estrutural no Brasil é *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), panorama neorrealista do Rio de Janeiro, em que vários personagens negros percorrem as favelas, parques e praias da mais famosa cidade brasileira (e então capital do país). O filme foi

censurado e, entre outros comentários bizarros, recebeu observações sobre o fato de o Rio de Janeiro nunca ter registrado a temperatura assinalada no seu título. O que incomodava era a pobreza e a cor da pele dos personagens, bem distante da visão de cartão postal que se vendia da cidade.

Luz estourada, racismo, realismo. Os temas seguem presentes no cinema paraibano na virada dos anos 1960 para 1970. Não muito distante de Santa Luzia, no Vale do Rio do Peixe, região da Paraíba próxima ao Rio Grande do Norte, um novo olhar se volta para as velhas estruturas fundiárias e patriarcais, que resultam em fome, concentração de renda e profusão de utopias.

*O País de São Saruê*, realizado por Vladimir Carvalho no final dos anos 60 e finalizado em 1970, é um desdobramento do média-metragem *O Sertão do Rio do Peixe* (1968), apresentado no festival de Viña del Mar (Chile). Assistente de *Cabra Marcado para Morrer*, filme de ficção baseado no assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira na Paraíba, Vladimir, assim como toda a equipe da produção, foi surpreendido pelo Golpe Militar de 1964, fugindo às pressas do set de filmagem, na Zona da Mata de Pernambuco.

Nos estados de Pernambuco e Paraíba, as Ligas Camponesas, organização de trabalhadores rurais, lutavam contra a brutal exploração dos lavradores e foram duramente reprimidas após a deposição do governo Goulart. Ainda antes, em 1962, Teixeira foi assassinado, e o crime é atribuído a um temido latifundiário, com fortes conexões com o *establishment* do seu Estado.

O fato chamou a atenção de todo o país e, no início de 1964, sua trajetória estava sendo filmada sob a direção de Eduardo Coutinho. Era uma ficção, mas todo o elenco era de camponeses. Por razões de segurança, as filmagens foram transferidas da Paraíba para o vizinho estado de Pernambuco. Aqui, mais um traço da influência do neorealismo italiano, pois a opção por um elenco de moradores e conhecedores daquela realidade guarda semelhança com *La Terra Trema* (Luchino Visconti, 1948), filmado na Sicília.

Por conta da repressão que se segue ao Golpe de 1964, Vladimir Carvalho volta a filmar longe da Zona da Mata. Embrenha-se no sertão paraibano e monta um painel da vida dura do camponês da região semiárida da Paraíba. A boa recepção de *O Sertão do Rio do Peixe* anima Carvalho, que volta à região para continuar seu projeto. Baseado na literatura de cordel de Manoel Camilo dos Santos,

que traz uma visão utópica do sertão, com a poesia transformando a penúria em fartura, e também nos versos de Jomar Morais Souto, encomendados por Carvalho para compor a versão final do filme, nasce *O País de São Saruê*.

Apesar das referências literárias, sobressaem-se a aspereza das imagens e uma ousada montagem, que associa o poderoso industrial da cidade sertaneja, que a sobrevoa a bordo de seu pequeno avião, ao carcará, temida ave de rapina. Se esta mira animais fracos, o empresário e candidato a deputado federal observa os seus comandados: uma gente pobre, magra, que se esfalfa em trabalhos pesados no campo e na fábrica de algodão.

Ainda no voo panorâmico, a montagem põe na trilha a canção de sucesso do ídolo pop que surgiu nos anos 60 e firmou-se como o cantor-símbolo do Brasil dos decênios seguintes. *Quero que vá tudo inferno* canta Roberto Carlos, e as imagens de *O País de São Saruê* mostram rostos tristes, magros, em uma feira. Na tela o retrato da fome, as doenças, o subdesenvolvimento. O inferno é aqui.

O sertão nordestino, a mais populosa região semiárida do mundo, escancarava a brutal desigualdade social e regional do Brasil. Tamanhas eram a desesperança e a miséria que o temor que por lá florescesse uma revolta popular nos moldes guerrilheiros – a vitoriosa Revolução Cubana foi um dos grandes ingredientes da Guerra Fria na América Latina – levou o governo dos EUA a enviar voluntários do *Peace Corps à Paraíba*. O programa foi criado em 1961 com o propósito de levar cidadãos norte-americanos a atuarem em países subdesenvolvidos, sobretudo nas áreas de saúde e educação. Voluntários embrenhavam-se em comunidades pobres, entrando em contato com uma dura realidade e tentando “ajudar” dentro do possível.

Esse pequeno detalhe da geopolítica das Américas dos anos 1960 encontra-se inserido no verdadeiro inferno brasileiro. O projeto grandioso do regime autoritário civil-militar, que apostava no ufanismo, em obras suntuosas e no *boom* econômico que favoreceu as classes médias e altas, não tinha a menor simpatia por filmes que rasgassem a fantasia autoritária. Dessa forma, *O País de São Saruê* foi interdito pela censura em 1971, sendo liberado apenas em 1979.

Hoje resiste como um modelo de cinema capaz de aliar olhar crítico sobre o que filma, fazendo de cada plano um antiespetáculo, aguçando no espectador o incômodo antes da fruição. Para isso

contribui a fotografia magistral de Manoel Clemente. Sua câmera parece flutuar naquele mar de luz exasperada.

Assim como em *Aruanda*, a própria feitura de *O País de São Saruê* traz o relato de um cinema a serviço da constituição de um testamento vivo, atento e arrebatador de como é possível sobreviver num meio rude e áspero, marcado pela natureza adversa e por um regime social e econômico que condena a maioria à fome, à morte precoce ou a uma migração forçada em busca de sobrevivência.

Muitos desses sertanejos, vivendo no limite do possível, tornaram-se mão de obra para a faraônica construção de Brasília, erguida no Planalto Central em tempo recorde. Aliás, essa construção, uma verdadeira odisséia, é tema central de *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), filme de Carvalho que, partindo de uma violenta ação policial durante a obra brasiliense, liga o inferno sertanejo à meca da plutocracia brasileira.

*Aruanda* e *O País de São Saruê*, pilares do cinema paraibano, têm na luz forte a referência de enfrentamento à narrativa clássica, colocando como protagonista o sol inclemente e a dura luta pela sobrevivência dos “condenados da terra”, como bem enfatizou Frantz Fanon em seus estudos sobre o neocolonialismo e o racismo. É nesse cenário do rico cinema de um estado pobre que encontramos *Ultravioleta*, instigante curta-metragem de Dhiones do Congo.

O realizador, que traz em seu nome uma cidade do cariri paraibano e uma referência africana, faz uma ficção científica onde o sol é fonte de morte e destruição. Uma família, escondida num abrigo, capta fragmentos sonoros e imagens retorcidas de uma sociedade que parece não mais existir. O cinema *mainstream* explora *ad nauseam* o cenário do apocalipse. A produção é tão numerosa e bem-sucedida comercialmente que podemos falar em um prazer mórbido em imaginar uma destruição coletiva. Neste aspecto são emblemáticos os títulos como *Armageddon* (Michael Bay, 1998) e a cinessérie *O Exterminador do Futuro*.

No caso de *Ultravioleta*, o cenário apocalítico dispensa pirotécnicas e nos convida a partilhar da agonia de fome, da sede e das deformidades causadas por desequilíbrios climáticos, resultado de ações humanas nas mais diversas escalas. A paisagem seca e árida que vimos nos dois filmes mencionados anteriormente ainda trazia possibilidades poéticas. Aqui, a luz de *Ultravioleta* parece indicar o perecimento de uma região e de um sistema de vida marcado para morrer.

A tragédia do subdesenvolvimento brasileiro e sobretudo nordestino, tema de *Aruanda* e *O País de São Saruê*, termina de maneira irredutível em *Ultravioleta*. As possibilidades da tecnologia digital estão presentes na fotografia quase monocromática e numa burilada edição sonora. Mas tudo isso está a serviço de um final trágico, desesperado.

Sob a forma de modernidade técnica, a tradição do cinema paraibano de encarar o sol resulta sempre no olhar perplexo, quase atônito do espectador. Encarar a luz, elemento primário do cinema, não é tarefa confortável. Os filmes da Paraíba nos convidam a esse espetáculo arriscado, mas valioso. E insistem que não saíamos indiferentes à experiência.

## Notas

1. Texto de Rocha publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 1960.
2. Trecho extraído de Rocha; grifos do autor.
3. Sobre o tema, consultar Almeida.

## Obras citadas

- Almeida, Sílvio. *Racismo Estrutural*. Pólen, 2019.
- Rocha, Glauber. “Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda”. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 6 ago, 1960.
- Filmografia
- Antonio das Mortes* [O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro]. Dirigido por Glauber Rocha, Mapa Filmes, 1969.
- Armageddon*. Dirigido por Michael Bay, Touchstone Pictures, 1998.
- Aruanda*. Dirigido por Linduarte Noronha, INCE, 1960.
- Barravento*. Dirigido por Glauber Rocha, Iglu Filmes, 1962.
- Cabra Marcado para Morrer*. Dirigido por Eduardo Coutinho, Mapa Filmes, 1984.
- Conterrâneos Velhos de Guerra*. Dirigido por Vladimir Carvalho, Vertovisão, 1992.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Dirigido por Glauber Rocha, Mr. Bongo Films, 1964.
- La Terra Trema*. Dirigido por Luchino Visconti, AR.TE.AS Film, 1948.
- O Exterminador do Futuro*. Dirigido por James Cameron, Cinema ‘84, 1984.

- Os Fuzis*. Dirigido por Ruy Guerra, Copacabana Filmes, 1964.
- O País de São Saruê*. Dirigido por Vladimir Carvalho, VideoFilmes, 1971.
- O Sertão do Rio do Peixe*. Dirigido por Vladimir Carvalho, 1968.
- Rio, 40 Graus*. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos, Columbia Pictures do Brasil, 1955.
- Sob o Céu Nordestino*. Dirigido por Walfredo Rodrigues, Nordeste Filme, 1929.
- Terra em Transe*. Dirigido por Glauber Rocha, Mapa Filmes, 1967.
- Ultravioleta*. Dirigido por Dhiones do Congo, Associação Cultural do Congo, 2018.
- Vidas Secas*. Dirigido por Nelson Pereira dos Santos, Manchete Vídeo, 1963.