

ÁFRICA E SERTÃO DA PARAÍBA: LUANDA, ARUANDA

Elio Chaves Flores¹
(Universidade Federal da Paraíba)

*Vai, vai, vai pra aruanda
Vem, vem, vem de Luanda
Deixa tudo o que é triste
Vai, vai, vai pra aruanda
Lá não tem mais tristeza
Vai que tudo é beleza
Ouve esta voz que te chama
Vai, vai, vai
Carlos Lyra/Geraldo Vandré (1965).*

Introdução

Com o espírito de “caminhando, assistindo e cantando”, essa abertura musical, na voz rouca de Geraldo Vandré, “vai, vai, vai pra aruanda”, passo a escrever essa recensão sobre a impactante obra documentária (e documental/ficcional) de Linduarte Noronha, *Aruanda* (Brasil/Paraíba, 35mm, 21’35”, 1960). *Aruanda* é um filme em preto e branco, formado por planos simples, fotografia estourada e locações sertanejas. “Um filme que apresenta um mundo precário, a partir da precariedade da produção”, anunciou o cineasta Glauber Rocha. É assim que, em *Aruanda*, as imagens do povo negro e do meio ambiente nordestino surgem na tela como expressões exóticas de uma “terra esturricada”. São os tempos da “estética da fome” que inspirarão a produção de um movimento cinematográfico de “baixo custo”, conhecido como Cinema Novo. Para Glauber Rocha, o filme de Linduarte Noronha foi precursor do seu próprio cinema. A metodologia adotada seguiu de perto a proposta de Erwin Panofsky (*Significado nas Artes Visuais*), na abordagem do “método iconológico” para a descrição e a interpretação de imagens. O documentário, como uma “imagem em movimento”, e sua realização como curta-metragem (até meia hora de tempo da fita) permitiu que se analisasse o que estava no filme (representação fílmica de um quilombo no sertão da Paraíba) e o que ficou em seu entorno, não visibilizado no contexto das condições sociais de produção da obra cinematográfica.

¹ Professor associado da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) no curso de Graduação em História, no Programa de Pós Graduação em História (UFPB) e no Programa de Pós Graduação em Direitos Humanos/UFPB. Membro/pesquisador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas, NEABI/UFPB

I. Protocolo linguístico: Aruanda e Sertão

Aruanda é substantivo feminino. Deriva de Luanda, porto da África ocidental, de onde eram enviados africanos escravizados para a América portuguesa. Aruanda é, portanto, também um topônimo através do qual os africanos (congos, angolas, ovimbundos, quimbundos, bakongos, lundas) designavam o complexo ilha, porto e cidade, Luanda. Era a última “imagem geográfica” da terra dos ancestrais que ficava para trás (para sempre). Na mitologia afro-brasileira, desde as primeiras décadas da travessia atlântica, passou a designar um lugar utópico: a África, a pátria distante, o paraíso da liberdade perdida. O passado no futuro: terra da promessa. Na dimensão dos valores civilizatórios da África ocidental, o topônimo Luanda/Aruanda expressa as representações míticas do espaço imaterial onde vivem ancestrais e divindades. Assim, o conceito de Aruanda “emerge, no Brasil, em cantigas e canções de todas as manifestações sagradas ou seculares de origem bantu”. Podemos encontrar a expressão Aruanda “no samba, na capoeira, no maracatu, na congada e também na literatura oral do candomblé de Angola e da umbanda”².

Quando Linduarte Noronha nomeou o seu primeiro filme de *Aruanda* (1960), ele entendia a expressão como “terra da promessa”. Como jornalista bem informado, já havia se interessado pela “Aruanda do Sertão”, o quilombo do Talhado na serra do mesmo nome, encravado nas terras inóspitas da cidade de Santa Luzia do Sabugi, no alto sertão paraibano. Junto com outro colega jornalista, Dulcídio Moreira, que trabalhava no Jornal *O Estado de São Paulo* (Estadão), Noronha saiu do litoral e rumou para a zona sertaneja no ano de 1957 (o ano de publicação de um clássico do pensamento negro, *Introdução crítica à Sociologia Brasileira*, de Guerreiro Ramos). A empreitada rendeu duas reportagens: “As Oleiras de Olho d’Água na Serra do Talhado”, assinada por Noronha e publicada no Jornal *A União* (1958). E “Talhado não é mais que uma longínqua favela”, matéria assinada por Moreira para o *Estadão*.³

As imagens do Sertão não eram novas nas representações da narrativa brasileira. No ensaio, na crônica e na literatura, gastaram-se muita pena e tinta para construir imagens sobre “as caatingas” e pelos sertões alongados pelo vagar do carro de boi e das montarias mais ágeis. Basta lembrar Euclides da Cunha, que se rebela contra Hegel, por ter desprezado os sertões e os desertos em seu filosofar geográfico sobre os assentamentos humanos. É só revisitar a primeira parte de *Os Sertões* e verificar “o martírio secular da terra”. A crítica cinematográfica relaciona o Sertão com o Cinema Novo, especialmente a partir da filmografia de Glauber Rocha e, um pouco antes, do “ciclo do cangaço”. Parece ser sintomático que o documentário de Linduarte Noronha figure na crítica de cinema a partir de pequeno parágrafo introdutório ao “mito

² VANSINA, Jan. A África equatorial e Angola: as migrações e o surgimento dos primeiros Estados. In: NIANE, Djibril Tamsir. (Ed.). *História Geral da África*. Vol. IV (África, do Século XII ao XVI). São Paulo; Brasília: Cortez; MEC/Unesco, 2011, p. 623-653; McELROY, Isis. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, 1º sem. 2007, p.127-135.

³ ZANIN, Luís. Os 50 anos de um filme clássico. In: *Estadão.com.br/Blogs*. 27 Dez 2010. Disponível: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/aruanda-os-50-anos-de-um-filme-classico/> Acesso: 03 Set 2012.

glauberiano” e sequer seja nominado sobre o negro na filmografia brasileira.⁴ Aqui tomo emprestada a expressão da pesquisadora e documentarista, Ana Flávia Ferraz, para chamar esse lapso mental que faz parte das representações sociais do sertão no cinema brasileiro (ficcionário e documentário) de “cinema árido”.⁵ Essa “dialética negativa” é que precisa ser observada na recepção do filme *Aruanda*, de Linduarte Noronha.

Entre parênteses: qual a relação entre a África e o Sertão (o sertão, de modo geral, e o sertão nordestino)?

A etimologia da palavra “sertão” tem uma relação umbilical com a África. Uma versão linguística conduz ao vocábulo de origem angolana, “muceltão”, cujo entendimento teria, pelo menos, três pequenas variações: terra entre terras; local distante do mar; lugar interior. Desde o final do Século XV, o mesmo vocábulo foi sendo aportuguesado: primeiro, foi contraído, “celtão”; com o tempo, ganhou a forma de “certão” e, finalmente, “sertão”. Também já havia um latinismo para o Mediterrâneo-Atlântico (dos penhascos de Gibraltar ao Cabo Bojador), “muceltão”, no sentido de deserto grande, desertão. No vocábulo angolano, era o “mato” do nativo e “mato longe da costa” do litorâneo. Assim, “muceltão” já seria aportuguesamento e “celtão ou certão” expressava “o interior das terras africanas coberto de mataria” e, não exatamente, um “desertão”, mas uma geografia de savanas, um semiárido.⁶

Ora, os portugueses tiveram contato direto com três povos litorâneos da África Centro-ocidental: os *bacongo*, falantes de *quicongo*; os *ovimbundo*, falantes de *umbundo*; e, os *ambundo*, falantes de *quimbundo*. É provável que a palavra que derivou “sertão” tenha sido comum aos falantes de *quimbundo* que habitavam desde a sua capital, Luanda, até a região central do país, no território do reino Ndongo, “ngola” (ancestral civilizador). O grande ciclo da escravização, nessa região, ocorreu no Século XVII, depois do colapso do Reino do Congo em luta contra os portugueses e seus vizinhos, Loango e Angola.⁷ Segundo a nossa maior linguista dos “falares bantos”,

⁴ Bernardet amplia esse parágrafo e admite que Noronha, “à procura da realidade”, teve a “intuição do deserto”; já na obra de João Carlos Rodrigues, o filme de Noronha não aparece em suas análises nem na sua “filmografia brasileira básica”. Retornarei a isso depois. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. [1.a ed. 1967]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 36-37; RODRIGUES, João Carlos. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. [1.a ed. 1988]. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, p. 199-226.

⁵ Ver o seu blog <http://cinemaarido.blogspot.com.br/> Acesso: 15 mar. 2013. Estudos sobre o cinema paraibano com abordagens sobre *Aruanda* constam em MARIANO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano*. Niterói: Editora UFF, 1998; GOMES, João de Lima. *Aruanda/Terra sem pão*. In: *Graphos*. João Pessoa, Vol 10, N. 2, Dez./2008, Vol 11, N. 1, Jun./2009, p. 291-99; GOMES, João de Lima. *Cinema paraibano*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2009.

⁶ Isso recebeu importância em BARROSO, Gustavo. A origem da palavra sertão. *Boletim Geográfico*. Rio de Janeiro: IBGE, vol. 52, junho, 1947, p. 401-403. Ver discussões importantes sobre a origem do termo e as caracterizações dos “sertões brasileiros” em IBGE. *Atlas das Representações Literárias de Regiões Brasileiras*. Vol. II (Sertões Brasileiros). Rio de Janeiro: IBGE/Coordenação de Geografia, 2006.

Disponível:

ftp://geoftp.ibge.gov.br/atlas/atlas_representacoes_literarias/vol_2_sertoess_brasileiros.pdf Em época mais recente, a mesma reflexão de Gustavo Barroso veio à tona em ANTÔNIO FILHO, Fadel David. Sobre a palavra sertão: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica). *Ciência Geográfica* - Bauru - XV - Vol. XV - (1): Janeiro/Dezembro - 2011, p. 84-87.

⁷ Essa região, de vital importância para os acontecimentos escravizadores do Brasil colonial e da qual se originam as expressões aruanda, sertão e quilombo, foi muito bem estudada por VANSINA,

Yeda Pessoa de Castro, “Luanda foi tão importante para o Brasil nesse processo que é invocada, em versos, por diferentes manifestações do folclore brasileiro como Aruanda, no sentido de África mítica, morada de todos os deuses e ancestrais”⁸.

Creio ter deixado satisfatório o argumento África-Luanda. Passo, agora, a aprofundar um pouco mais o quadro sinótico Sertão-Aruanda e o aspecto documentário de um quilombo nos sertões da Paraíba. A própria palavra “quilombo” é um bantuísmo dos planaltos, dos sertões angolanos. Jan Vansina, especialista no “Reino do Congo e seus vizinhos”, diz tratar-se de instituição político-militar surgida depois de 1500, portanto, do Século XVI. Kabengele Munanga aprofunda a concepção de que, para esse período, já se pode falar de “quilombos amadurecidos” em situações transculturais. Parece ser dele a melhor definição desse processo: “O quilombo amadurecido é uma instituição transcultural que recebeu contribuições de diversas culturas: lunda, imbangala, mbundu, kongo, wovimbundu etc”. Os ovimbundu contribuíram com a estrutura centralizada de seus campos de iniciação, que ainda se encontram entre os mbundu e cokwe de Angola central e ocidental. (...) Os imbangala ou jaga tiveram um papel notável na formação do *kilombo* amadurecido”⁹. No Brasil, desde o início da modernidade atlântica, proliferou nos litorais, nas matas e nos sertões esse tipo de “terra de gente aquilombada”.¹⁰ Quilombos, portanto, são territorialidades de liberdades conquistadas e reavidas que, como disse o poeta afro-gaúcho Oliveira Silveira, lembram *Palmar*, “arranquem todas as palmeiras/ e mais se encravará/ a raiz dessa memória”.

Na mesma conjuntura com que Linduarte Noronha começa a se interessar em filmar “Os negros do Talhado”, uma obra seminal é publicada no ano de 1959: *Rebeliões da Senzala*, cujo subtítulo definia uma visão de história, “quilombos, insurreições, guerrilhas”.¹¹

II. Olhos, dedos e clics: descrição iconográfica de Aruanda

Assim que os créditos começam a ser visualizados na tela, com o nome do filme, direção, roteiro, fotografia e assistentes também começam a bater os tambores da

Jan. O Reino do Congo e seus vizinhos. In: OGOT, Bethwell Allan. (Editor). *História Geral da África*. Vol. V (África, do Século XVI ao XVIII). Brasília; São Paulo: Unesco/MEC; Cortez Editora, 2011, p. 647-694.

⁸ CASTRO, Yeda Pessoa. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005, p. 34-35. Para Nei Lopes, que, há muito tempo, estuda a “cultura banta”, aruanda também seria a “moradia mítica dos orixás e entidades superiores da umbanda”. LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004, p. 75, 226, 230.

⁹ MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. In: *Revista USP*. 28. Dez/Fev, 1995/1996, p. 56-63.

¹⁰ NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 71-91. Para uma história dos quilombos no Brasil: MOURA, Clóvis. (Org.). *Os quilombos na dinâmica social do Brasil*. Maceió: Edufal, 2001; GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José (Orgs.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; SCHARTZ, Stuart B. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru: Edusc, 2001.

¹¹ Com quatro edições, a obra do sociólogo e historiador negro Clóvis Moura foi colocada no ostracismo pela Academia Brasileira. MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. 4.^a ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. A referência de Linduarte Noronha é Nina Rodrigues, e não, Clóvis Moura que, desde o final da década de 1940, vinha escrevendo artigos sobre quilombos.

Irmandade do Rosário de Santa Luzia. Trata-se da música instrumental “Piauí”, cuja menção é feita aos “cerimoniais da Festa do Rosário de Santa Luzia do Sabugi, realizado pela Confraria dos Negros”. Na intensidade desses atabaques negros do Sertão, pode-se ler o texto “Tese sociológica”, como um dado da abertura e início da narrativa documental:

Os quilombos marcaram época na história econômica do Nordeste canavieiro. A luta entre escravos negros e colonizadores terminava, às vezes, em episódios épicos, como Palmares. Olho D’Água da Serra do Talhado, em Santa [Luzia] do Sabugi, Estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, surgiu em meado do século passado, quando o ex-escravo e madeireiro Zé Bento partiu, com a família, a procura da terra de ninguém. Com o tempo, Talhado transformou-se num quilombo pacífico, isolado das instituições do país, perdido nas lombadas do chapadão Nordestino, com uma pequena população num ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio do algodão à cerâmica primitiva.

Parece certo que o objetivo de Linduarte Noronha é de tentar explicar essa história com imagens em movimento. A referência a Palmares como “episódio épico” é comparativa para Talhado como “quilombo pacífico”. O isolamento do quilombo, “perdido nas lombadas do chapadão nordestino”, implica o índice de primitivismo “num ciclo econômico trágico e sem perspectivas”. Sair do espaço do escravizador (a lavoura açucareira ou a economia pastoril) e partir “à procura da terra de ninguém” torna o protagonista Zé Bento (Paulino Carneiro) o fundador do “ciclo primitivo”.

Convém seguir a narrativa cinematográfica de perto e perceber como Linduarte Noronha procede à narrativa para “mostrar” como se constituiu o Quilombo do Talhado, pois tudo ainda é passado, Talhado é, nesse momento documentarista, um “quilombo histórico”. Aqui, a proposta do trabalho com imagens de Erwin Panofsky é necessária, e a descrição iconográfica (ler a imagem) passa a ser utilizada.

Ao cessar os atabaques, ao fim do texto, surge Zé Bento, com roupas brancas e chapéu de palha, montado em cima de um jumento, atravessando a aridez da caatinga. Ao se aproximar do mocambo um menino (Eric), corre para recebê-lo. O mesmo quadro mostra outra criança sentada no beiral e uma mulher aparece na porta. A família prepara o lombo do burro com cerâmica e poucos utensílios domésticos. O sinal sonoro, pela primeira vez, faz chegar ao espectador a voz do “narrador em off” (vou usar o termo “narrador onisciente” e explicar mais adiante) para contar os motivos da fuga e o embrenhar-se na caatinga. Afirma o narrador onisciente: “Naquele dia, na meada do século passado, Zé Bento resolveu partir com a família à procura da terra onde pudesse viver. Fugia da servidão, da antiga escravatura”. Segue-se, à voz do narrador, a inserção musical de uma popular cantiga do Sertão, “Ô mana, deixa eu ir!” (coco paraibano, toada, cantiga), de domínio público, cantada por Othomar Ribeiro e tocada “fadisticamente” pelo violão de Naldo Tobias: “Ô mana, deixa eu ir/Ô mana, eu vou

só/Ô mana, deixa eu ir/para o sertão do Caicó/ Eu vou cantando/com a aliança no dedo/Eu aqui só tenho medo/do mestre Zé Mariano”.¹²

Com efeito, assim como o ouvido capta emocionalmente a toada, as cenas, em sequência, contam ao espectador o modo de vida do quilombo: o menino nu sobe numa árvore da caatinga; o anoitecer no sertão; a faina da família, o sol inclemente. Entretanto, o narrador onisciente não deixa pensar além disso: “A jornada era árdua e sem descanso, após as noites frias, os dias ensolarados”.

A panorâmica da caatinga sertaneja, em ângulo contra-plongée (de baixo para cima), permite ver pai e filha em cima do chapadão. O vasto olhar da câmera pela imensa caatinga está narrando que Zé Bento pensa a escolha do lugar para ficar. Uma nova inserção musical (a mesma cantiga) é o prelúdio para que o narrador onisciente comece a contar, enquanto Zé Bento encontra um poço de água (barreiro). “As andanças de Zé Bento por terras do sem fim terminaram por encontrar água na chapada miséridica e sem vida e fixou-se com a família”. A terra da promessa, Aruanda, já é, então, uma face da realidade: “Ô mana, deixa eu ir/Ô mana, eu vou só/Ô mana, deixa eu ir/para o sertão do Caicó...”.

A sequência de cenas que descrevem a materialidade de *Aruanda* é marcante na narrativa cinematográfica: a derrubada, pela família, da espinhosa caatinga para a madeira com a qual será erguido o mocambo; a preparação do barro, que Zé Bento amassa com os pés; em seguida, coloca cuidadosamente os galhos retorcidos e cortados e passa a encobri-los com o barro em movimentos repetidos. A câmera é alternada, uma visão externa, nas mãos de Zé Bento, e a outra (montagem), interna, mostrando que o sol inclemente está sendo coberto no interior do mocambo. A cena mostra tudo pronto e centra-se nos meninos que, no alpendre da porta, alimentam-se de farinha e rapadura num prato de cerâmica primitiva.

Agora a faina econômica, a “economia da vida”, como foi definida por Euclides da Cunha: Zé Bento e a mulher no plantio de algodão. A câmera oscila em visualizar a lavoura pedregosa e os pés da mulher em cobrir as sementes com a terra arenosa. Eis que surge a voz do narrador onisciente, que tudo sabe de sociologia da seca, dos agrestes e dos sertões e dos colonizados que, a rigor, recusaram essa condição: “a estiagem se abateu sobre o campo de algodão, mas Talhado resistiu à seca, ao isolamento, à pobreza”. É a colheita, o ciclo da terra gerou frutos, o excedente econômico, ainda que trágico, realizou-se. Nesse momento, na metade da película, o narrador onisciente, mais uma vez, demonstra ao espectador que ele precisa ver e ouvir essa história: “Depois da libertação, os antigos escravos tinham conhecimento do Sítio do Zé Bento, na Serra do Talhado. Muitos tomaram a direção daquelas terras, apoderando-se das áreas devolutas, surgindo as pequenas propriedades até os dias de hoje”. Procede-se a um corte histórico de quase um século para fixar os afazeres de uma comunidade quilombola “contemporânea” (meado do Século XX, década de 1950).

¹² Em muitos registros, aparece a autoria de João do Norte (Alfredo Ricardo do Nascimento), natural de Cajazeiras. Mas, assim como “Mulher Rendeira”, a cantiga, definida pelo próprio diretor como “coco paraibano”, também registrada como “Cantiga de Caicó”, é de domínio público. João do Norte pode ter sido o primeiro a gravá-la em disco, o que fariam depois Villa-Lobos, Milton Nascimento e vários intérpretes da MPB.

A montagem do diretor enceta uma imagem panorâmica do Talhado. Depois disso, a Luanda/Aruanda não é mais a família nuclear, mas o sintoma de um retorno, a “comunidade primitiva”, o ciclo da cerâmica.

Tratar-se-ia de um romantismo revolucionário?

As cenas são impactantes e geraram muita polêmica nos espectadores de classe média da então “cosmopolita” São Paulo, que recebia a fábrica da Volkswagen: mulheres no barreiro coletam o barro, e ouve-se o virtuoso pífano de Manuel Pombal, em gravação original. Nesse idílio rítmico, a terra bruta começa a ser “machucada” pelas mãos femininas. Uma mulher vai ao poço pegar água num grande pote de cerâmica (vasilhame, para os sulistas). A água vem do fundo da terra. Fixada no poço, a câmera segue a mulher, que sobe com a vasilha de água na cabeça. Linguagem fílmica: contra-plongée.

As cenas são insistentes: as mãos femininas amassam o barro; as mãos femininas moldam o barro e, assim, vão surgindo as formas cerâmicas. O pífano continua a tocar; a borda do pote é colocada para o arremate; um fino estilete em mãos habilidosas dão os retoques finais às peças; tem-se o artesanato; não é arte, é a economia material da vida. O narrador onisciente, que tudo vê e que dá sentido à imagem, ordena a imagem, dispara: “plantio de algodão, o Talhado procura na cerâmica outro meio de sobrevivência. Nesse trabalho primitivo, a mulher é a única operária”. Eis que surgem as operárias nos desvãos civilizacionais do sertão da Paraíba. Várias peças são visualizadas em fase de acabamento (potes, cumbucas, pratos etc.).

O processo da “mentalidade quilombola” continua na tradição do trabalho feminino: as mulheres carregam as peças para o forno rústico; cheio o forno, a câmera se desloca para a madeira que queima ao pé da terra, e a mulher, em movimentos ligeiros, vai alimentando o fogo, que tudo devora de caatinga; a queima e a fumaça tomam conta do cenário. Com panos de algodão, as mulheres retiram do forno as peças cozidas e ainda quentes. O ciclo da cerâmica ainda não terminou, e o seu desfecho está na feira. O narrador onisciente não larga os ouvidos do espectador: “Terminado o trabalho semanal, resta um dia de caminhada para alcançar a feira mais próxima, a de Santa Luzia do Sabugi. Uma semana de serviço de renda para cada família do Talhado de 300 a 400 cruzeiros”. A sequência seguinte mostra as mulheres preparando as peças no lombo dos jumentos para o trajeto. As peças são atadas com cordas de agave (ou caroá?). Os três jumentos carregados são embalados, e quem os vê já canta junto com Othomar Ribeiro: “Ô mana, deixa eu ir/Ô mana, eu vou só/Ô mana, deixa eu ir/para o sertão do Caicó/ Eu vou cantando/com a aliança no dedo/Eu aqui só tenho medo/do mestre Zé Mariano”.

A chegada à feira mostra a saída do isolamento. Chega-se ao Brasil/Paraíba, Santa Luzia do Sabugi, é a porta da civilização, diga-se, da “civilização brasileira”, tão cheia de intérpretes, de sociologias, de historiografias, de literaturas e de estéticas da fome e do subdesenvolvimento. É o ano de 1960, cabe, pois, um naco de modernidade nesses sertões pouco triunfantes. Ela aparece numa rápida cena da feira, quando uma mulher quilombola toma uma “gasosa” engarrafada. Ademais, o artesanato é colocado na rua e o burburinho da feira toma conta da película.

Mas não se pense que alguém foi salvo pelo capitalismo de feira. Uma cena cultural marca o caminho para a apoteose fílmica: um sanfoneiro negro e um pandeirista branco se desafiam para uma plateia de homens (adultos e meninos). O narrador onisciente emprestará a sua voz pela última vez, mas essa “última vez” é, simplesmente, a síntese, a tese está provada pela imagem, a verdade somente pode ser provada em preto e branco: “O analfabetismo, a fome, o isolamento obrigam-nos a uma vida primitiva, ao sistema econômico improdutivo, forma um inevitável ciclo 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”. O cinema sabe, o cinema foi, viu e contou a “fisiografia do quilombo” e atirou na cara do Estado e da sociedade burguesa essa verdade inconsútil: o quilombo do Talhado “inexistente no âmbito das instituições”.

As imagens não cansam de “primitivar” os olhos do espectador e “eternizam” a representação social do quilombo contemporâneo do Sertão: o fumo em rolo é cortado para o comprador; o fumo bruto, agora, é preparado com faca (peixeira) afiada; o cigarro feito é levado à boca, não há interdição social, é um ato da vida adulta; corta-se o pernil de bode; abóboras e inhames estão à disposição dos “trocadores”. A cena final da feira da Santa Luzia do Sabugi abre-se com os jumentos carregados de mercadorias (industrializadas?), e as famílias iniciando o retorno para o quilombo; a rua principal calçada e, ao fundo, a torre da igreja são os derradeiros signos (estamos falando de linguagem fílmica) do moderno despido de ambivalência.

O desfecho fílmico é a vista panorâmica do chapadão. A Serra do Talhado, em sua inteireza imagética e imagística, cobre todo o resquício material daquela Luanda sertaneja, “terra de pretos e de liberdade”. Resta olhar para os céus, *Aruanda* ainda promete novos tempos.

Feita a descrição iconográfica da obra de Linduarte Noronha, é chegada a hora de aplicar-lhe o “método iconológico”, uma tentativa de interpretar a construção fílmica para além da própria filmografia. Para isso, é necessário dialogar com tudo o que está fora do filme e com outros pesquisadores. É preciso lembrar que o coitado do espectador apenas vê o que o diretor quer mostrar e narrar e, definitivamente, apesar de todos os experimentalismos do “pós-cinema”, trata-se de uma linguagem capturadora de mentes e olhos, e somente os hormônios podem se rebelar contra o diretor no escurinho da sala. Mas isso é coisa para os analistas freudianos, aqui vamos ficar na iconologia.

III. O quilombo no cinema, o cinema no quilombo

Alguns detalhes do argumento inicial do que será desenvolvido depois chamam a atenção numa leitura quilombista do documentário. Convém se fixar no texto que postula a argumentação sociológica e que, não por acaso, é a “primeira imagem” da narrativa cinematográfica. A primeira imagem é a imagem escrita, algo como o primeiro parágrafo de uma crônica ou de um ensaio: a cor dos escravizados está definida, são negros, mas a cor dos colonizadores está omitida, por suposto, apenas por suposto são brancos.

À medida que gentes e cenários vão aparecendo na construção narrativa, um estranhamento para os estudiosos dos quilombos logo vem à tona: primeiro, Zé Bento, solitário com o seu jumento; depois, o menino, a menina e a mulher, ou seja, uma família nuclear. Os quilombos se notabilizaram por territorialidades coletivas e seus parentescos familiares e espirituais. Mas o quilombo do Talhado, no cinema, foi narrado como cotidiano de indivíduos isolados. Apenas na constituição do quilombo histórico (depois da abolição, na voz do narrador) outras famílias souberam do sítio de Zé Bento e rumaram para lá, para ocupar as terras devolutas (as famílias vistas pela equipe de produção).¹³ Portanto, o registro de comunidade do quilombo aparece apenas na metade do filme (ver Anexo C, minutagem). É verdade que o sentido de quilombo mudou, desde Palmares, de lugar de “negro fugido” da documentação colonial portuguesa, foi ressignificado e voltou ao seu bantuísmo originário.¹⁴

Outro fator de indecisão e orientação do sentido da dimensão africana do quilombo é a adoção do título do filme. Essa memória foi veiculada na efeméride dos “40 anos de *Aruanda*”. Vladimir Carvalho, um dos assistentes, afirma que o primeiro nome do documentário foi *Talhado, a cidadela do barro*, e que o batismo de *Aruanda* foi sugerido pelo poeta e filósofo paraibano Vanildo Brito. Em testemunho publicado, Linduarte Noronha admite “uma troca de ideias” com Vanildo Brito na porta do Jornal *A União*, mas indica a obra de Nina Rodrigues como a fomentadora do título definitivo quando abordou “as corruptelas do nome *Aruanda*”. Havia, ainda, outro nome, conforme o testemunho de Noronha: “Jamais eu iria botar um título como *As Oleiras do Olho D’água do Talhado*. E tinha *Canaã Negra*, mas não deu certo, porque seria a falsa terra prometida. Então, o que me despertou foi o Nina Rodrigues, que também é etnólogo, e o Vanildo [Brito] amarrou o negócio. Fiquei com certa dúvida, mas acabou ficando *Aruanda*”. O crítico de literatura e cinema, João Batista Brito, ao lembrar que o documentário havia sido exibido em São Paulo, ao lado de *Doce Vida (La dolce vita)*, de Federico Fellini, 1960, não deixou de apimentar o descaso com a linguagem da identidade fílmica: “Eu perguntei a Linduarte Noronha qual seria o título de **ARUANDA** ao lado de **A DOCE VIDA**. Eu achei que seria **Amarga Vida**, e ele falou: É melhor **TRAGÉDIA VIDA**”¹⁵. A ironia, descontraidamente dita entre amigos e cinéfilos,

¹³ Em entrevista a um programa de televisão, Linduarte Noronha disse que não havia nenhuma informação sobre o quilombo, apenas lhe falavam na cidade de Santa Luzia: “o pessoal lá de cima da serra”. Para escrever o argumento do filme, o cineasta disse que contou com a ajuda de Manoel Pombal, que participa da trilha sonora na execução do pífano. Portanto, o elo entre Linduarte Noronha e a comunidade foi Manoel Pombal. *Programa É Tudo Verdade*. Apresentação Almir Labaki. Canal Brasil, 6:53’. Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=EvAxq10TB50>

¹⁴ Abdias Nascimento fala de um “comunalismo africano devidamente atualizado”. É essa a concepção de quilombo contemporâneo. Abdias assim sustenta: “Aceitar o comunalismo africano, situá-lo no contexto das exigências conceituais, funcionais, e práticas da atualidade, significaria nada mais do que tornar a história a favor de nós mesmos”. NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980, p. 27.

¹⁵ CARVALHO, Vladimir. “Vivo ainda sob a hipnose de *Aruanda*”. In: LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). *Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e Debates)*. João Pessoa: Fundação Ulysses Guimarães; UFPB/NUDOC, 1999, p. 22-39. Esse conjunto de conferências, debates e testemunhos foi republicado como “segunda parte” no livro GOMES, João de Lima. (Org.). *Aruanda – Jornada Brasileira*. João Pessoa: Fundação Ulysses Guimarães; UFPB/Editora Universitária, 2003. O depoimento de Carvalho consta nas pp. 95-113; NORONHA,

piorou ainda mais a referência a Nina Rodrigues, a expressão médica do “racismo científico”. Para Linduarte Noronha, o médico baiano foi “o maior estudioso da cultura negra”, o que demonstra seu desconhecimento dos trabalhos sobre a história do negro do Brasil, especialmente a “tradição quilombola”, como os escritos de Edison Carneiro, Clóvis Moura e Abdias Nascimento, entre outros, com obras publicadas na mesma década da realização de *Aruanda*.

A crítica de cinema optou por destacar o primitivismo e a pobreza da comunidade (fator classe social) e a expressividade afro-brasileira do quilombo (fator racial). Paulo Emílio Salles Gomes parece ter sido o primeiro crítico a esboçar essa leitura quando, no mês de novembro de 1960, publicou um artigo no Suplemento Literário do Jornal *O Estado de São Paulo*, por ocasião da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo. Bastante citado por outros críticos e pesquisadores, essa passagem sintetiza, de certa forma, a visão intelectualizada dos escritores urbanos sobre o quilombo da película: “É um documento quase bruto, mas que produz ecos profundos no espectador e cria expectativas. A caminhada de uma família escrava que procura a paz de um planalto longínquo tem uma universalidade bíblica e prolonga suas raízes no cerne mais íntimo da longa e insuportável miséria brasileira. A figura do negrinho nu – saci poético, inocente e condenado – trotando pelos caminhos ásperos ou subindo em galhos esqueléticos para contemplar ninhos de pássaros, talvez assuma o significado de um manifesto artístico”¹⁶. Observe o leitor que Paulo Emílio Salles Gomes salienta a “família escrava”, e não, comunidade negra ou quilombo, e o “negrinho nu”, signo do primitivismo para o cineasta foi, definitivamente, condenado pelo crítico paulista.

Entretanto, quem se der ao trabalho de associar os indícios e as “emotividades” nas relações do cineasta com os protagonistas do documentário pode perceber aquilo que o crítico não queria ou precisava saber. Começamos pelo “saci poético”, o “negrinho nu” que se chamava Eric, uma criança de cinco anos, que foi seduzido para a filmagem mediante um “saco cheio de bombons vermelhos” que, segundo depoimento do próprio cineasta, “foi o salário dele”. Quarenta anos depois, a revolução não veio (nem para a classe média nem para os camponeses), mas, em seu lugar, foi possível celebrar a efeméride de *Aruanda*. A efeméride (o evento aconteceu no ano de 1999) está bem documentada com a publicação dos anais do evento, registros em vídeos, debates e pequenos depoimentos sobre a visita ao Talhado. Na verdade, era o retorno da equipe aos locais de gravação do filme depois de quatro décadas. Assim, o cineasta veria Eric, “um homenzarrão”, residindo no Talhado urbano de Santa Luzia, “naquelas favelas”, na visão de Noronha. O cineasta também soube que Eric estava empregado numa “olaria mecanizada (fábrica de telha)”¹⁷.

Linduarte. *Aruanda* é um filme autóctone, 1999, p. 47-50; 2003, pp. 121-124; BRITO, João Batista. Debates, 1999, p. 51; 2003, p. 126.

¹⁶ Citado em ANDRADE, Rudá de. *Aruanda*, uma experiência marcante. In: LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). *Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e Debates)*, 1999, p. 12-19; GOMES, João de Lima. (Org.). *Aruanda – Jornada Brasileira*, 2003, p. 84-92.

¹⁷ NORONHA, Linduarte. *Aruanda* é um filme autóctone, 1999, p. 47-50; 2003, p. 121-124. Numa entrevista publicada como encarte no *Jornal da Jornada* (19/09/2000), Linduarte Noronha refaz a história e diz que o menino Eric “não estava diretamente no pagamento”, mas quem recebia por ele

A preocupação de Linduarte Noronha era de “lidar com o ator natural”. É partir dessa dificuldade que ele continua a falar das relações com os protagonistas e a comunidade do quilombo. João Carneiro, que representou o protagonista Zé Bento, era líder comunitário, tocava rabequinha e fole de oito baixos e logo entendeu a produção do cinema: “Eu sei tudo, tudinho que o senhor tá fazendo. Tá fazendo tudo pequenininho pra depois emendar tudo, né?”. Ao ser perguntado sobre como era que Paulino Carneiro animava a festa na comunidade, surge um estranhamento na resposta: “Festa violenta...”. Então, aparece Dona Duquinha, a liderança feminina do quilombo que, segundo o cineasta, além da “autoridade moral” (apaziguadora de conflitos), foi quem hospedou a equipe durante as filmagens na Serra do Talhado. Ao se seguir a memória do cineasta, Paulino Carneiro aceitou “um contrato verbal” para participar das filmagens, juntamente com as duas mulheres que aparecem nas cenas ceramistas, “as duas meninas que fizeram aquela sequência muito forte”. Linduarte Noronha disse temer que seus contratados “deixassem no meio as filmagens” e informa que usou da estratégia de convencê-los: “vocês não podem abandonar as filmagens”. Outro indício testemunhal é que parece ter havido resistência na comunidade em relação à participação das “meninas” nas filmagens. Uma das moças escolhidas era casada e foi pressionada pela família a abandonar o filme. Também se sabe que, durante as filmagens, o trabalho com a cerâmica foi abandonado, “eles tinham deixado de fazer as panelinhas de barro para vender em Santa Luzia”. Logo veio a sonora frase do que se pode citar como o ciclo econômico trágico: “Agora eu paguei mais do que eles lucravam...”. Dois parágrafos antes, o cineasta reitera uma perspectiva de verdade: “foi pago religiosamente e quem disser o contrário é mentira”.¹⁸

Quando o crítico de cinema, Jean-Claude Bernardet, abre o primeiro capítulo de sua pesquisa sobre “o cinema brasileiro de 1958 a 1966”, bem disse que era “o ciclo econômico que fornece ao filme [*Aruanda*] sua estrutura”. O pesquisador andava “à procura da realidade” (título do capítulo) num filme de “cunho sociológico e antropológico”, mas também o considerou “poético em torno de uma libertação”.¹⁹ Entretanto, Bernardet não sentiu a realidade atrás da câmera, pois, no intervalo entre o “plantio de algodão” e a “cerâmica primitiva”, fez-se valer a lógica cultural do “ciclo econômico trágico”. Essa perspectiva é acentuada quando o cineasta considera que, “ao final de tudo”, isto é, a produção, a viagem e a permanência da equipe durante as filmagens na comunidade do Talhado, “foi um negócio tragicômico”. Segundo o resignificado depoimento de quarenta anos, a comunidade achava que “a gente ia distribuir cortes de tecidos, rádios para cada um, baterias de automóvel para os rádios, alimentos”. Diante da negativa, houve a interpretação sociológica de que o “pessoal pensava que o cinema era uma atividade política de chegar lá, distribuir alimentos e roupas. Não havia condições para isso e ficou essa mágoa”²⁰. Colocados lado a lado,

era o seu pai. LIMA, João de; CLEMENTE, Manuel. Linduarte e seus personagens (Entrevista). In: GOMES, João de Lima. (Org.). *Aruanda – Jornada Brasileira*, 2003, p. 65-78.

¹⁸ LIMA, João de; CLEMENTE, Manuel. Linduarte e seus personagens (Entrevista), 2003, p. 65-78.

¹⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, p. 36-40.

²⁰ LIMA, João de; CLEMENTE, Manuel. Linduarte e seus personagens (Entrevista), 2003, p. 65-78. A “história pós-fílmica” registra que houve prolongado distanciamento entre o cineasta e a

depoimento e análise fílmica, surge uma violenta ironia na frase de Jean-Claude Bernardet: “O documento é enriquecido pela compreensão íntima das condições de vida”²¹.

Com a chegada de mais uma efeméride para *Aruanda*, os 50 anos de sua realização, o jornalista Luís Zanin pontificou, em sua análise, a “condição muda” dos protagonistas. A alegada condição, também primitiva da produção (sem dinheiro e sem equipamentos), vem à tona na dimensão do cinema no quilombo: “Não há no filme depoimentos orais dos habitantes do Talhado. Apenas o registro de imagens do seu trabalho de oleiros, realizado, em especial, pelas mulheres. Depois, o produto - potes e jarras - é colocado no lombo de jegues e levado para a cidadezinha mais próxima, Santa Luzia, onde são vendidos e trocados por mantimentos. Um ciclo econômico primitivo e, em aparência, sem saída”²². O narrador onisciente – a locução é do próprio Linduarte Noronha – é quem fala por eles, num evidente contraste com as tradições africanas, cujo traço cultural mais significativo é a oralidade (tradição oral). Assim, a voz quilombola foi silenciada justamente para que pudesse ser mostrado o “círculo de ferro da pobreza extrema”. O que importava era o cinema, pois a “pequena classe média paraibana” (freyriana e luso-tropicalista) poderia falar em nome dos moradores do quilombo, já que uma das virtudes da obra é a sua notável criação sonora. A rigor, em vez de narrador onisciente que mencionei esse tempo todo, talvez fosse o caso de se referir a “locutor onisciente”.²³

Um dos assistentes, João Ramiro Mello, que depois se tornaria uma expressão nacional na montagem fílmica, afirma as dimensões subsumidas na linguagem cinematográfica, especialmente aquela que estava em surto revolucionário e da qual *Aruanda* é o próprio arranque: “para provar uma tese científica ou para demonstrar um teorema ideológico”.²⁴ As condições sociais de produção e de recepção de *Aruanda*, na “pequena classe média paraibana”, com certo impacto na “comunidade cinematográfica carioca” e entre os intelectuais paulistas que “não estavam interessados na realidade nordestina”, parecem demonstrar que a comunidade do quilombo da Serra do Talhado

comunidade do quilombo. Parece que o filme pronto somente seria visto pela comunidade a partir de uma atividade de extensão do NUDOC/UFPPB que o projetou no ano de 1992. O certo é que o cineasta não se comunicou mais com João Carneiro e só retornaria ao Talhado na efeméride dos 40 anos. Paulino Carneiro já havia falecido e ninguém sabia se ele tinha assistido ao filme.

²¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, 2007, p. 36-40.

²² ZANIN, Luís. Os 50 anos de um filme clássico. In: *Estadão.com.br/Blogs*. 27 Dez 2010. Disponível: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/aruanda-os-50-anos-de-um-filme-classico/> Acesso: 03 Set 2012.

²³ Sobre a dimensão teórica do “narrador onisciente”, ver BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995, p. 193-96. Disponível: <http://imagensamadas.com/livros/> Sobre a trilha sonora e a locução, ver o comentário de Jean-Claude Bernardet ao artigo do cineasta gaúcho, Jorge Furtado, na ocasião da morte de Linduarte Noronha, postado em 30 de janeiro de 2012: “a trilha musical de ARUANDA se compõe de músicas gravadas por Linduarte após pesquisa, o que revela uma preocupação com a música inexistente no documentário brasileiro da época. Por outro lado, a locução, com timbre e entonações inconfundíveis, é típica dos anos 50”.

Disponível: <http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/linduarte-noronha>

²⁴ BELTRÃO, João Carlos Gomes. João Ramiro – Fragmentos (depoimento em vídeo, NUDOC/UFPPB, 1997). In: GOMES, João de Lima. (Org.). *Aruanda – Jornada Brasileira*, 2003, p. 40-46.

ficou espremida entre as duas variantes, embora o “quilombo no cinema” seja cada vez mais considerado um documento “poético em torno de uma libertação”.

Qual libertação?

Uma interpretação original da produção e recepção de *Aruanda* foi realizada pelo crítico de literatura e cinema, João Batista de Brito. Para ele, o filme de Noronha “está longe de ser um mero registro dessa comunidade de negros que sobrevivem da cerâmica: ele é conscientemente, e para o bem ou para o mal, um ‘discurso’ de um estranho sobre esse povo”. João Batista está se referindo ao sentido semiótico inerente à “sétima arte”, isto é, um “discurso em oposição à história”, uma autoridade externa à comunidade do Talhado, “voz autoral que interfere no assunto de que trata e o modifica”. Com erudição e requinte de quem conhece autor e obra, João Batista também observa as duas partes em que se divide a narrativa que, em sua perspectiva, podem ser caracterizadas como ficcional (a primeira) e realista (a segunda). Na primeira, o filme, “assumidamente ficcional, conta, em cenas artificialmente concebidas e construídas, o passado remoto dos habitantes do lugar”. Feito isso, “os figurantes que participaram dessa parte do filme, gente do local, foram obrigados a agir como atores, representando o que não são: os seus antepassados”. A segunda, “onde se vê o trabalho ‘atual’ com a cerâmica, é composta de tomadas ‘realistas’. Esse “realismo” se esvanece no jogo da montagem imposta aos planos que, associada ao acréscimo da música, cria todo um ritmo que é muito mais estético do que verídico”²⁵.

Então é preciso voltar ao Talhado que, à revelia dos prêmios, fortuna crítica e fruição cinematográfica de *Aruanda*, ainda está lá no Sertão paraibano. A Serra do Talhado, com, aproximadamente, 700 metros de altitude, situa-se a 26 km de distância da zona urbana do município de Santa Luzia (do Sabugi). É possível que a ação antrópica tenha modificado um pouco aquele chapadão inclemente, mas não é improvável que as mulheres ceramistas (hoje autodeclaradas louceiras) continuem a encontrar a boa terra para transformá-la em barro e “louça” numa economia de pequena escala. A região rural ou territorialidade na acepção étnica, Olho D’água do Talhado, ou apenas Talhado, conta com uma extensão de, aproximadamente, 496,3 hectares. Com o tempo, essa territorialidade passou a ser descrita pelos moradores com a nomeação de onze sítios (Olho D’Água Talhado, Riacho Grande, Macambira Queimada, Balanço, Oiticquinha, Serrinha, Pedra Redonda, Poço da Cruz, Saco de Pedra, Arapuá e Olho da Guinha). Muitos moradores saíram do Talhado e foram para Santa Luzia ou mesmo para outros lugares. O pertencimento fez com que, na região de Santa Luzia, além do Talhado, afirmassem-se como “remanescentes de quilombos” mais duas comunidades: a Comunidade Urbana de Serra do Talhado – “todo mundo descendo [a serra], morando

²⁵ BRITO, João Batista de. *Aruanda*, sempre. [Ensaio], 16/03/2009. *Imagens amadas*. Blog do crítico de cinema e literatura paraibano, João Batista de Brito. Disponível: <http://imagensamadas.com/2009/03/16/aruanda-sempre/> João Batista já tinha esse argumento uma década antes, quando se pronunciou nos debates de 1999, nos quarenta anos de *Aruanda*, numa tentativa de debater o “lado ficcional” do filme. LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). *Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e debates)*, 1999, Debates, p. 51-63.

lá naquelas favelas de Santa Luzia”, disse, em 1999, um distanciado Linduarte Noronha – e a Comunidade Pitombeira (Várzea).²⁶

Aruanda foi o primeiro registro “ficcional e realista” do Talhado narrado na forma de cinema, cuja dimensão documentária, como se viu, não é pacífica. Robert Rosenstone, em livro polêmico, abria o seu capítulo quinto com uma pergunta tanto simples quanto irônica: “o que o documentário documenta?”²⁷. Esse marco imagético/cinematográfico de *Aruanda* contribuiu para a “história futura” da comunidade do Talhado, conforme atestam os trabalhos acadêmicos que se seguiram, nas décadas seguintes, sobre a organização social, política e identitária da comunidade negra do Talhado.²⁸

Depois do fator constitucional que reconheceu as comunidades quilombolas (CF - 1988) e as lutas sociais de visibilidade da população negra (Marcha Zumbi dos Palmares - 1995), o Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003, talvez seja a partida de existência do Talhado “no âmbito das instituições”. Seminários e eventos sobre cultura afro-brasileira ocorridos em Santa Luzia e região articularam a demanda para considerá-lo como “remanescente das comunidades de quilombo”. Documentos foram encaminhados ao Ministro da Cultura, à Fundação Cultural Palmares e à Secretaria de Educação da Paraíba, para que o Talhado fizesse jus aos preceitos constitucionais. No dia 16 de abril de 2004, a Fundação Cultural Palmares emitiu a certidão de autorreconhecimento da Comunidade Quilombo da Serra do Talhado, que foi publicada no *Diário Oficial da União* no dia 04 de junho de 2004. No dia 28 de junho de 2005, o mesmo procedimento foi feito em relação à Comunidade Urbana de Serra do Talhado, localizada no Bairro São José, na cidade de Santa Luzia, processo encaminhado pela Associação de Louceiras. Essa nova comunidade é, basicamente, formada por moradores que migraram da Serra do Talhado para o mundo urbano do Sertão.

Os esteticistas cinematográficos continuam a discutir o “realismo ficcional” de *Aruanda* em efemérides a cada dez anos e, em tensão paralela, a história do quilombo do Talhado também continua sendo ressignificada na “economia geral da vida” (a expressão é de Euclides da Cunha). Uma impressão fica como hipótese iconológica: nunca a vida e a arte estiveram tão distantes.

²⁶ Uma excelente análise e síntese do Talhado, inclusive da comunidade “pós-fílmica”, consta num estudo recente de ARAÚJO, Eulália Bezerra; BATISTA, Mércia Rejane Rangel. Contando história(s) sobre um lugar e seu fundador: o quilombo do Talhado. In: *Anais do XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste*. 04 a 07 de setembro de 2012, UFPI, Teresina-PI.

Disponível: <http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxvciso/resumos/GT08-20.pdf>

²⁷ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 109-133.

²⁸ Salvo engano, esses são os mais conhecidos trabalhos acadêmicos sobre a comunidade do Talhado: CAVALCANTI, Josefa Salete Barbosa. *Talhado: um estudo de organização social e política*. Dissertação de Mestrado, Antropologia Social/UFRJ, 1975; SANTOS, José Vandilo dos. *Negros do Talhado: estudo sobre a identidade étnica de uma comunidade rural*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Sociologia Rural. Campina Grande/PB, UFPB, 1998; NÓBREGA, Joselito Eulâmpio da. *Comunidade Talhado: um grupo étnico de remanescente quilombola: uma identidade construída de fora?* Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências da Sociedade. Campina Grande/PB, UEPB, 2007; ALMEIDA, Luiz Rivadávia Prestes. *Talhando um Grupo Étnico: o processo de recomposição identitária nas comunidades quilombolas da Serra do Talhado*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Campina Grande/PB, UFCG-CH, 2010.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Luiz Rivadávia Prestes. *Talhando um Grupo Étnico: o processo de recomposição identitária nas comunidades quilombolas de Serra do Talhado*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Campina Grande/PB, UFCG-CH, 2010.

ANDRADE, Rudá de. *Aruanda, uma experiência marcante*. In: LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). *Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e Debates)*, 1999, p. 12-19; GOMES, João de Lima. (Org.). *Aruanda – Jornada Brasileira*, 2003, p. 84-92.

ANTONIO FILHO, Fadel David. Sobre a palavra sertão: origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica). *Ciência Geográfica - Bauru - XV - Vol. XV - (1): Janeiro/Dezembro – 2011*, p. 84-87.

ARAÚJO, Eulália Bezerra; BATISTA, Mércia Rejane Rangel. Contando história(s) sobre um lugar e seu fundador: o quilombo do Talhado. In: *Anais do XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste*. 04 a 07 de setembro de 2012, UFPI, Teresina-PI.

BARROSO, Gustavo. A origem da palavra sertão. *Boletim Geográfico*. Rio de Janeiro: IBGE, vol. 52, junho, 1947, p. 401-403.

BELTRÃO, João Carlos Gomes. João Ramiro – Fragmentos (depoimento em vídeo, NUDOC/UFPB, 1997). In: GOMES, João de Lima. (Org.). *Aruanda – Jornada Brasileira*. João Pessoa: EDUFPB, 2003. p. 40-46.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. [1.ª ed. 1967]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITO, João Batista de. *Aruanda, sempre*. [Ensaio], 16/03/2009. *Imagens Amadas*. Blog do crítico de cinema e literatura paraibano João Batista de Brito.

_____. *Imagens amadas: ensaios de crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CASTRO, Yeda Pessoa. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005.

CAVALCANTI, Josefa Salete Barbosa. *Talhado: um estudo de organização social e política*. Dissertação de Mestrado, Antropologia Social/UFRJ, 1975.

GOMES, Flávio dos Santos; REIS, João José. (Orgs.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GOMES, João de Lima. (Org.). *Aruanda, jornada brasileira*. João Pessoa: EDUFPB, 2003.

GOMES, João de Lima. Linduarte e seus personagens [Entrevista]. In: *Aruanda, jornada brasileira*. João Pessoa: EDUFPA, 2003, p. 65-78.

_____. Aruanda/Terra sem pão. In: *Graphos*. João Pessoa, Vol 10, N. 2, Dez./2008, Vol 11, N. 1, Jun./2009, p. 291-99.

_____. *Cinema paraibano*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2009.

LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). *Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e debates)*. João Pessoa: Fundação Ulysses Guimarães; UFPB/NUDOC, 1999.

LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MARIANO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano*. Niterói: Editora UFF, 1998.

McELROY, Isis. O reino de Aruanda: de porto luso-angolano de escravos a reino mítico afro-brasileiro. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p.127-135, 1º sem. 2007.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. 4.ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MOURA, Clóvis. (Org.). *Os quilombos na dinâmica social do Brasil*. Maceió: Edufal, 2001.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. In: *Revista USP*. 28. Dez/Fev, 1995/1996, p. 56-63.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência afro-brasileira. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008. 71-91.

NÓBREGA, Joselito Eulâmpio da. *Comunidade Talhado: um grupo étnico de remanescente quilombola: uma identidade construída de fora?* Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências da Sociedade. Campina Grande/PB, UEPB, 2007.

NORONHA, Linduarte. Aruanda é um filme autóctone. In: LIMA, João de; CORREIA NETO, Alarico. (Orgs.). *Anais do Seminário Aruanda – Tributo a Linduarte Noronha (Conferências e debates)*. João Pessoa: Fundação Ulysses Guimarães; UFPB/NUDOC, 1999, p. 47-50.

SANTOS, José Vandilo dos. *Negros do Talhado*: estudo sobre a identidade étnica de uma comunidade rural. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Sociologia Rural. Campina Grande/PB: UFPB, 1998.

Programa É Tudo Verdade. Apresentação Almir Labaki. Canal Brasil, 6:53'. Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=EvAxq10TB50>

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. [1.a ed. 1988]. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

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

SCHARTZ, Stuart B. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Bauru: Edusc, 2001.

VANSINA, Jan. O Reino do Congo e seus vizinhos. In: OGOT, Bethwell Allan. (Editor). *História Geral da África*. Vol. V (África, do Século XVI ao XVIII). Brasília; São Paulo: Unesco/MEC; Cortez Editora, 2011, p. 647-694.

_____. A África equatorial e Angola: as migrações e o surgimento dos primeiros Estados. In: NIANE, Djibril Tamsir. (Ed.). *História Geral da África*. Vol. IV (África, do Século XII ao XVI). São Paulo; Brasília: Cortez; MEC/Unesco, 2011, p. 623-653.

ZANIN, Luis. Os 50 anos de um filme clássico. In: *Estadão.com.br/Blogs*. 27 Dez 2010. Acesso: 03 set 2012. Disponível: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/aruanda-os-50-anos-de-um-filme-classico/>

ANEXOS

Anexo A - Ficha técnica

Título: Aruanda

Documentário, 35mm., preto e branco, sonoro, curta metragem, 21'35''.

Brasil, Paraíba, 1960.

Direção: Linduarte Noronha

Argumento e roteiro: Linduarte Noronha

Assistentes: Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello

Fotografia e montagem: Rucker Vieira

Colaboradores da produção: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Recife); Instituto Nacional do Cinema Educativo (Rio de Janeiro); Secretaria da Educação e Cultura (João Pessoa);

Associação de Críticos Cinematográficos da Paraíba.

Trilha musical:

* “Oh mana, deixa eu ir!” (coco paraibano) – Domínio público
Canto: Othamar Ribeiro. Violão: Naldo Tobias.

* “Piauí” – dos cerimoniais da Festa do Rosário de Santa Luzia do Sabugi, realizado pela Confraria dos Negros.

Pífano: Manuel Pombal (gravação original).

Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=QRwJzOYrLfg>
MinC/Cinemateca Brasileira www.cinemateca.gov.br

Filmografia de Linduarte Noronha

Aruanda (1960)

Cajueiro Nordestino (1962)

O Salário da Morte (1971)

Anexo B - Procedimento iconográfico

(Minutagem aproximada de *Aruanda*)

00:00 – 02:02: Abertura com os elementos pré-fílmicos (ficha técnica, apoios e agradecimentos). Trilha sonora: “Piauí” – dos cerimoniais da Festa do Rosário de Santa Luzia do Sabugi, realizado pela Confraria dos Negros.

02:03: Texto narrativo: “Os quilombos marcaram época na história econômica do Nordeste canavieiro. A luta entre escravos negros e colonizadores terminava, às vezes, em episódios épicos, como Palmares. Olho D’Água da Serra do Talhado, em Santa [Luzia] do Sabugi, estado da Paraíba, Nordeste do Brasil, surgiu em meado do século passado, quando o ex-escravo e madeireiro, Zé Bento, partiu, com a família, à procura da terra de ninguém. Com o tempo, Talhado transformou-se num quilombo pacífico, isolado das instituições do país, perdido nas lombadas do chapadão nordestino, com uma pequena população, num ciclo econômico trágico e sem perspectivas, variando do plantio do algodão à cerâmica primitiva”.

02:40: Zé Bento (Paulino Carneiro), com roupas brancas e chapéu de palha, montado em cima de um jumento, atravessa a aridez da caatinga.

03:07: Ao se aproximar do mocambo, um menino corre para recebê-lo. O mesmo quadro mostra outra criança sentada no beiral, e uma mulher aparece na porta.

03:16: A família prepara o lombo do burro com cerâmica e poucos utensílios domésticos.

03:32: Surge a voz do narrador onisciente (locutor) para contar os motivos da fuga e o embrenhar-se na caatinga. A família: homem, mulher, um menino (sem roupa) e uma menina.

Narrador onisciente: “Naquele dia, na meada do século passado, Zé Bento resolveu partir com a família à procura da terra onde pudesse viver, fugia da servidão, da antiga escravatura”.

03:47: A inserção musical. “Ô mana, deixa eu ir/Ô mana, eu vou só/Ô mana, deixa eu ir/para o sertão do Caicó/ Eu vou cantando/com a aliança no dedo/Eu aqui só tenho medo/do mestre Zé Mariano”.

Cena: o menino nu sobe numa árvore da caatinga.

Cenas belíssimas do anoitecer no sertão.

Narrador onisciente (Locução): “A jornada era árdua e sem descanso, após as noites frias, os dias ensolarados”.

5:53: Panorâmica da caatinga sertaneja. Contra-plongé do pai e da filha em cima do chapadão.

6:21: O vasto olhar da câmera pela imensa caatinga está narrando que Zé Bento está realizando a escolha do lugar para ficar.

6:40: Nova inserção musical, “Eu to dançando com uma lira só no dedo/Eu aqui só tenho medo/do mestre Zé Mariano”.

7:00: Narrador onisciente começa a contar quando Zé Bento encontra um poço de água (barreiro). “As andanças de Zé Bento por terras do sem fim terminaram por encontrar água na chapada miséridica e, sem vida, fixou-se com a família”.

Música: “Ô mana, deixa eu ir/Ô mana, eu vou só/Ô mana, deixa eu ir/para o sertão do Caicó...”

7:34: Um novo quadro cuja primeira cena é a derrubada, pela família, da espinhosa caatinga para a madeira com a qual será erguido o mocambo. Instrumento de corte

7:55: Preparação do barro - Zé Bento amassa o barro com os pés. Em seguida, coloca, cuidadosamente, os gravetos cortados e passa a encobri-los com o barro em movimentos repetidos. A câmera é alternada, uma externa, nas mãos de Zé Bento, e a outra interna, mostrando que o sol inclemente está sendo coberto no interior do mocambo.

8:35-53: A cena mostra tudo pronto e centra-se nos meninos que, no alpendre da porta, alimentam-se de farinha e rapadura num prato de cerâmica primitiva.

8:55: Novo quadro mostra Zé Bento e a mulher no plantio de algodão. A câmera oscila em visualizar a lavoura pedregosa e os pés da mulher em cobrir as sementes com a terra arenosa.

9:14: Narrador onisciente: “A estiagem se abateu sobre o campo de algodão, mas Talhado resistiu à seca, ao isolamento, à pobreza,”.

9:36: A colheita

10:03-31: Narrador onisciente: “Depois da libertação, os antigos escravos tinham conhecimento do Sítio do Zé Bento, na Serra do Talhado. Muitos tomaram a direção daquelas terras, apoderando-se das áreas devolutas, surgindo as pequenas propriedades até os dias de hoje [1960]”. Panorâmica do Talhado.

10:33: Novo quadro: mulheres no barreiro coletando o barro. Som de pífano.

11:28: A terra bruta começa a ser judiada pelo braço feminino.

11:48: A mulher vai ao poço pegar água num grande vasilhame de cerâmica (pote). A água vem do fundo da terra, cacimba? A câmera fica no poço, e a mulher sobe com a vasilha de água na cabeça. Contraplongé.

12:15: As mãos amassam o barro.

12:38: As mãos moldam o barro, e vão surgindo as formas cerâmicas. O pífano continua a tocar.

12:58: A borda do pote é colocada para o arremate.

13:35: Um fino estilete, em mãos habilidosas, dá os retoques finais ao artesanato.

14:17: Narrador onisciente: “plantio de algodão, o Talhado procura na cerâmica outro meio de sobrevivência. Nesse trabalho primitivo, a mulher é a única operária”. Várias peças são visualizadas em fase de acabamento (potes, cumbucas, pratos, etc.).

15:40: As mulheres carregam as peças para o forno rústico. Cheio o forno, a câmera se desloca para a madeira que queima ao pé da terra, e a mulher, em movimentos apressados, vai alimentando a caldeira que tudo devora de caatinga. A queima e a fumaça tomam conta do cenário.

16:44: Com panos de algodão, as mulheres retiram do forno as peças cozidas e ainda quentes.

17:12: Narrador onisciente: “Terminado o trabalho semanal, resta um dia de caminhada para alcançar a feira mais próxima, a de Santa Luzia do Sabugi. Uma semana de serviço rende para cada família do Tralhado de 300 a 400 cruzeiros”

As imagens mostram as mulheres preparando as peças no lombo dos jumentos para o trajeto. As peças são atadas com cordas de agave (ou caroá?). O som é o instrumental da mesma música “Ô mana...”. São três jumentos carregados.

18:19: A chegada à feira. Cenas da feira. Mulher do quilombo toma uma “gasosa”. O artesanato é colocado na rua, o burburinho da feira.

19:17: Uma cena cultural: um sanfoneiro negro e um pandeirista branco se desafiam para uma plateia de homens (adultos e meninos). Narrador onisciente: “... o analfabetismo, a fome, o isolamento obriga-os a uma vida primitiva, ao sistema econômico improdutivo, forma um inevitável ciclo 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”.

Imagens: fumo em rolo sendo cortado para o comprador; o fumo é preparado com facas (peixeiras) afiadas; o cigarro feito é levado à boca.

20:24: Corte de um pernil de bode; abóboras, inhames. Fim das cenas da feira da Santa Luzia do Sabugi.

20:39: Novo quadro se abre com a cena dos jumentos carregados de mercadoria e as famílias no seu retorno. A rua principal aparece e, ao fundo, a torre da igreja.

Fundo musical: a mesma música.

21:17: Novo quadro, nova cena: a vista do chapadão, a Serra do Talhado em sua inteireza fílmica.