

No itinerário de Aruanda

Ana Carvalho

Graduada em Comunicação Social pela UFMG

O que deve dizer o cinema brasileiro? Há cerca de trinta anos, Jean-Claude Bernardet lançou a pergunta em seu livro *Brasil em Tempo de Cinema*. “Vindo das lonjuras da Paraíba, Linduarte Noronha dava uma resposta das mais violentas”¹. *Aruanda*. A terra idílica do povo bantu, a liberdade do negro feito rocha e pedra e sol nas serras da Paraíba. Na escassez da técnica, o filme nos dirige à dureza do cotidiano da comunidade oleira da Serra do Talhado. Barro feito poesia.

A miséria encarnada nos corpos, nas mãos que recriam o barro. A matéria social transformada em matéria poética. Um filme. Matéria e memória. Transbordamento e poesia.

Realizado há 43 anos, *Aruanda* projetou-se como protótipo de um cinema novo a “expressão da cultura brasileira na idade do cinema”², contra a ilusão do cinema industrial preconizado pelos estúdios da Vera Cruz. Uma imagem que se projetou em branco e preto na sala escura de um cinema de bairro. A atualidade de um cinema, de uma história e de um povo que se revela em impressões de luz. O cinema como experiência estética e política. Resistência. 1960.

Nesta entrevista concedida por Linduarte Noronha, em outubro de 2002, em João Pessoa, buscamos conhecer um pouco mais sobre a realização de *Aruanda*: a produção do filme, a relação com os personagens, a escolha do tema, o contato do Cinema Novo e a integração entre jornalismo, ficção e documentário. Linduarte conta ainda histórias do tempo em que trabalhou como jornalista e fala de seu livro, em fase de preparação, *Memórias de Aruanda*, no qual narra episódios da política, cultura e cinematografia brasileira no contexto da ditadura militar.

¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

² XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glau-ber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Como surgiu seu interesse pelo cinema?

Desde a infância, creio eu. Quando eu era menino fazia cinema em casa com caixa de papelão, cortando fotogramas e projetando na parede. Meu grande problema era conseguir a matéria-prima, os restos de filmes dos cinemas de bairros de João Pessoa, como, por exemplo, o cinema São Pedro. Mas minha formação cinematográfica foi autodidata, nunca fiz curso de cinema, nunca dei importância a esse tipo de formação. Foi o jornalismo que me forneceu as bases para o cinema. A minha atuação antes do cinema era jornalística. Texto e foto. Passei muitos anos trabalhando nisso. E depois escrevendo diariamente sobre cinema, crítica cinematográfica, numa coluna que eu mantinha no jornal *A União*, um jornal tradicional da Paraíba, com mais de cem anos. Era um titulozinho simples, que dizia: Cinema. Escrevi diariamente sobre cinema durante 15 ou 20 anos, eu acho. Mas, como não podia fazer cinema, eu me vingava, entre aspas, na reportagem.

Um fato que me deu muito impulso na reportagem jornalística, principalmente na fotografia, que eu gosto muito, foi um prêmio que obtive em 1955, um prêmio internacional; isso me deu um impulso medonho. Foi uma reportagem sobre a área de manguezal nossa aqui. O título era: “Os Donos da Lama”, sobre os pegadores de caranguejo. Fui o primeiro lugar no concurso. Então, fiquei completamente dedicado à reportagem jornalística.

O prêmio era uma máquina e a viagem à Tchecoslováquia...

E o Itamaraty proibiu tudo, mesmo minha viagem para receber o prêmio. Era um negócio sério. Esse episódio prejudicou muito minha atividade profissional. O fato é que era uma máquina de escrever, e a ida à Tchecoslováquia. Não fui nem recebi a máquina. O Itamaraty botou o dedo, não deixou. Porque se tratava de um país socialista, essas coisas. Então passei a fazer só reportagem jornalística.



No itinerário de Aruanda

Como foi sua trajetória como jornalista?

Me lembro de “Feira de Pássaros”, uma reportagem que fiz denunciando o engaiolamento de bichinhos para venda, que existe até hoje, e publiquei na *Cigarra*. Bom, continuei meu trabalho como correspondente da *Cigarra*. Depois, fiz outra reportagem, que me deu uma correspondência permanente na revista *Manchete*. Foi sobre José Lins do Rego, com o título “No Itinerário do Menino de Engenho”. Para realizar a reportagem, fui para Pilar, perto daqui. Tinha muita gente viva ainda, alguns personagens, aquelas pretas de engenho, muito velhinhas. Passei lá uma semana, fotografando tudo aquilo, conversando. O pessoal no Rio queria publicar o trabalho na *Tribuna da Imprensa*, mas o redator me disse: “não, isso é negócio para revista”. E telefonou para o secretário geral e eles ficaram doidos pela reportagem e publicaram em duas partes. A partir daí fiquei como correspondente da revista. Isso tudo antes de 1960.

E o cinema, o documentário, quando o senhor iniciou seu trabalho?

Um dia eu descobri aqui, na prefeitura de João Pessoa, uma câmera 16mm. Tomei a câmera emprestada e fui fazer um documentário sobre a Ponta Extrema, no Cabo Branco, aqui em João Pessoa, um lugar belíssimo. Isso em 1956, 57. Fomos eu e também o crítico de cinema Wills Leal, e Hermano José, artista plástico. Esse trabalho foi feito em filme reversível, cópia única, em 16mm. E coisas curiosíssimas aconteceram. Fiz uma tomada dentro de uma pedra que tinha uma fenda muito grande, e, quando o filme foi revelado, tinha um caranguejo dançando balé, com aquelas patas dele para o alto. Um verdadeiro balé. Isso foi uma zoada. E o filme ficou mais curioso por isso. Um amigo nosso levou para São Paulo para fazer a contratipagem, e esse filme foi perdido lá. Não soube mais com quem ficou, em que laboratório. Essa foi a primeira experiência que eu tive de câmera. Mas nunca deixei de fazer reportagem, na velha e querida *A União*.

Aruanda teve início com uma reportagem. Conte um pouco dessa história.

Bom, fui para Santa Luzia fazer uma reportagem sobre o que eles chamam lá de Festa do Pontão, um sincretismo afro-brasileiro de remanescentes dos negros, que reproduz toda uma hierarquia, a origem deles, da Nigéria, da Angola. Belíssimo. Saem todos desfilando pelas ruas, adornados, paramentados. E eu fiz essa reportagem. Então, alguém lá me disse: “Por que você não vai lá fazer uma reportagem sobre os negros na Serra do Talhado, ali em cima?”. Olhei para a serra e isso me ficou na cabeça. Voltei para João Pessoa, publiquei a reportagem sobre a Festa do Pontão, e fiquei com aquela história na cabeça. Foi quando, meses depois, eu disse a um colega, Dulcídio Moreira: “Vamos para lá, para a Serra do Talhado, fazer uma reportagem?”. Fomos para Santa Luzia e lá fizemos amizade com um tenente reformado, Tenente Vieira, que foi o guia nosso na serra. Ficamos lá o dia todo, foto-

grafei muito, inclusive os que futuramente foram integrantes do filme. Fiz amizade com João Carneiro, que era uma espécie de chefe, e Manuel Pombal, tocador de pífano.

Quantas pessoas viviam ali?

Acho que umas 500, 600 pessoas. Todos negros. E fiquei curioso de saber a origem, porque sempre fui preocupado com os quilombos. A origem dos quilombos, a Lei Áurea, Palmares... a resistência. Comecei a pesquisar, não tinha nada, nenhuma referência. Não existia o menor documento sobre aquelas histórias, somente a história oral. Conversava muito com o Manuel Pombal, que já estava com cerca de 90 anos. Ele disse: “Eu só me lembro que meu bisavô falava que foi Zé Bento que chegou aqui, fugido”. E contou a história que reproduzi no filme. Zé Bento recebeu a liberdade de escravo em Santa Luzia, e queria porque queria uma terra para trabalhar. Como não encontrava, foi para a Serra do Talhado. Foi o fio da meada, a condução do filme, e foi Manuel Pombal quem me contou essa história.

Como foi feita a pesquisa do filme, dada essa ausência de registros históricos?

Fiquei com a história na cabeça: “Quer dizer que o negócio foi assim?”. Foi. Ninguém havia conhecido Zé Bento em Santa Luzia, somente algumas histórias. Documentos não havia, nenhum. Me deu trabalho fazer a pesquisa, porque eu queria a veracidade da coisa. Porque eu partia de um princípio muito rígido: o documentário não podia mentir, inventar, fazer ficção. E eu era contra o documentário só de depoimentos; além disso, não dispunha de pessoas para depoimento, não podia pegar um sujeito e colocar em frente à câmera e pedir que me contasse a história. Enfim, o que eu ia fazer? Foi então que pensei: vou reconstituir a origem dessa gente. Vou recriar o momento do jeito que Manuel Pombal me contou. E comecei a reconstituir a história no argumento. Há uma grande diferença entre a reportagem e o documentário. Eu não queria trazer para o documentário, apesar de ser o primeiro que eu



estava fazendo, nenhuma influência jornalística, você está me entendendo? E quando chegamos dessa viagem foi que eu fiz a reportagem, que tem um título quilométrico: “As Oleiras de Olho D’água da Serra do Talhado”. E a reportagem, de uma certa maneira, reproduz também minha preocupação com a origem dos quilombos. Publiquei no *A União*, em 1957. Mas aquilo me ficou na cabeça: um documentário. Mas como se pensar em documentário na época? Como se pensar em câmera cinematográfica? Isso era coisa de Hollywood, era piada. Era zombaria, aqui em João Pessoa, quando se falava que eu ia fazer um documentário. O problema maior era o equipamento. E eu não queria usar esse equipamento 16mm da prefeitura. Inclusive, era uma câmera muito restrita, à corda. Aí me deu um estalo, aquela coisa que a gente não pode explicar. Humberto Mauro era aquela figura lá em cima, diretor artístico do INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo; Pedro Lima era o diretor geral. Aí, simplesmente, entro num avião e vou ao Rio de Janeiro e procuro o mestre Humberto Mauro. É um negócio que a gente não entende como um cabra faz. Eu, sozinho no Rio de Janeiro. Aí, vem o Humberto, aquela figurona: “O que tu queres, cabeça chata!” Parecia que ele me conhecia há cem anos. “Humberto, eu queria fazer um documentário”. “Onde?”. “Lá em João Pessoa”. E ele: “Pelo amor de Deus, e o que você quer da gente?”. “Eu queria um equipamento emprestado”. E ele: “Mas onde já se viu!? Zequinha, já viu um negócio desse? Rapaz, isso não é meu não!”. Ele era de uma ironia incrível: “Isso não é meu não; se eu te emprestar esse equipamento, tu vende lá na Paraíba e vão ser presos eu, o Lima...”. Aí chegou Pedro Lima, baixinho, com um charuto maior do que ele, gigantesco. Aí disse: “Pedro, já imaginou um negócio desse?”. Como se fosse velho conhecido meu: “Linduarte vem pra cá pedir um equipamento. Lá de João Pessoa pra fazer um documentário. Que documentário é esse?”. Mostrei o argumento a ele. O velho olhou e disse (um faro danado que ele tinha). Eu me lembro que ele disse: “Vem na quinta-feira aqui que te dou uma resposta”. Passei dois dias no Rio. Quando cheguei na quinta-feira, o velho disse: “Você não tem jeito não, a gente vai tudo preso”. Era uma Bell & Howell, tripé, e acho que três lentes intercambiáveis, já antiga. “Vai lá logo e pega esse negócio”. A minha sorte foi isso, foi ter encontrado essas figuras incríveis no meu caminho.



O filme foi financiado pelo Instituto Joaquim Nabuco. Como o senhor conseguiu a verba?

O dinheiro para a produção eu fui encontrar em Recife, através de Gilberto Freyre e Mauro Mota. Era Mauro, o poeta. Foi então que eu o procurei para ver o problema da produção. E Mauro disse: “Rapaz, eu tenho que consultar isso é com Gilberto Freyre”, que era diretor do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, que hoje é a Fundação. “E isso tem que passar pelo conselho. Faz a sua proposta”. Meti o dedo na máquina, fiz a proposta.

Era qual a proposta?

Acho que cerca de quatrocentos cruzeiros. O Mauro Mota falou com o Gilberto Freyre, que era o manda-chuva. Foi quem fundou aquilo ali, uma figura excepcional; e o conselho aceitou a proposta. “Vocês precisam de um antropólogo para ir com vocês!”. Eu disse a Mauro: “Não, precisa disso não, que antropólogo que nada!”. Fato é que eles deram o financiamento, e sem nenhum problema. Ou seja, houve esse mundo de facilidades de equipamento e de produção, entendeu. O problema maior, agora, era conseguir um bom fotógrafo. Eu não podia fazer tudo. Como eu iria fotografar, dirigir... Daí, fiquei preocupado.

O senhor trabalhou com Rucker Vieira. Como foi a aproximação com o fotógrafo de *Aruanda*?

Eu tinha feito amizade com Rucker muitos anos antes, quando ele chegou aqui em João Pessoa. Foi uma coisa curiosa, porque o Rucker me viu com uma máquina fotográfica na mão, uma Zeiss alemã. Então, ele disse: “É uma grande máquina”. “Mas tá com defeito, tá com pé-de-galinha, mancha”. “Eu tiro isso”. “Mas você conhece a mecânica?”. “Ah, me dê”. Estava lá, numa pensão próxima à Rádio Tabajara, onde eu era diretor artístico. Quando foi um dia, eu chego na pensão, e na mesa dele estava a máquina desmontada. Um milhão de parafusos. Eu fiquei apavorado! Disse: “Você não vai montar nunca isso!”. “Calma, rapaz, calma”. No dia seguinte me chega ele com a máquina sem nenhuma mancha, toda limpa, toda montada. Eu fiquei apavorado: “Rapaz, onde aprendeste isso?”. “Ah, isso a gente vai aprendendo, é coisa fácil”. Eu disse: “É para você, pra mim não. Eu jamais desmontaria uma máquina dessas”. Foi quando me lembrei dele. Rucker já havia saído daqui, estava em Bom Conselho. Escrevi para ele. E chegou no dia seguinte aqui com os olhos deste tamanho! “Você está louco, cinema!?”. Aí eu disse: “Deixe de besteira, rapaz. Cinema é uma fotografia movimentada”. Foi a piada que eu fiz a ele. E Rucker dominou o equipamento logo. Era um cara tão genial na mecânica, que havia um pequeno erro na câmera e, em pleno sertão, ele desmontou a câmera e conseguiu consertar o ângulo da máquina. Devo a ele a realização de *Aruanda*; era uma pessoa de absoluta sintonia com a direção do filme. Eu dizia: “Rucker, não estou gostando dessa iluminação aí, sabe?”. E ele gostava de falar em espanhol: “Que faz agora?”. Tivemos uma concatenação perfeita. Quando filmei *Cajueiro Nordestino*, trabalhamos novamente juntos.

No itinerário de Aruanda

O filme teve roteiro e argumento. Como foi o processo de filmagem? Houve algum tipo de alteração no projeto inicial de *Aruanda*?



Fiz o roteiro e o argumento porque não havia pesquisas materiais em torno do quadro. Havia as pesquisas orais. E, depois, o seguinte. É como diz um certo documentarista: você primeiro faz o documentário, depois o roteiro, entendeu? Além disso, estamos sempre sujeitos a contingências. Por exemplo, naquela cena da fogueira, a gente não tinha iluminação artificial (e eu sempre comentava com Rucker: “Porque diabo estamos preocupados com

iluminação artificial, se nós temos uma iluminação que queima qualquer filme? Nós não precisamos de luz artificial”). Quando chegou para fazer a sequência noturna, ele disse: “Mas tá muito escuro, não dá, como a gente faz?”. Eu disse: “Vamos fazer uma fogueira, com a iluminação do fogo dá”. Foi assim que se fez. Já a sequência das meninas dentro da casa, nós tiramos as telhas, com a permissão do João Carneiro. Ele disse: “Para o filme, eu tiro até a casa!”. Mas é isso, por mais que você queira se afastar do improviso durante as filmagens, você termina filmando ao sabor das circunstâncias. Aquele garotinho, o menino, que hoje é um homem de 45 anos, o Erich, eu me encantei com ele. Ele parecia um Saci Pererê naquele sertão velho, nu. Deste tamanhozinho.

Aí eu digo: “É esse que eu quero”. E ele não levantava a cabeça, não falava com a gente. “Venha cá, Erich. Olha pra mim, rapaz”. E ele não olhava, a cabeça baixa. Eu queria o menino. Aí me veio um estalo. Um dia eu perguntei: “Do que é que você gosta mais na vida?”. Ele disse: “Bombons”. Aí, eu chamei o menino que, na sexta-feira, descia com os jumentos para buscar as comidas da gente e também para fazer a feira dos moradores da Serra: “Cícero, tu traz um saco daqueles bombons deste tamanho, coloridos, que parecem um pimentão”. E ele trouxe. Foi de manhã. “Cadê Erich?”. “Ah, nós não sabemos não”. “Ache para mim este danado”. Chega ele, como sempre de cabeça baixa, duro que só, uma estátua. Então eu disse: “Tu não gosta de bombom? Olha aí”. Aí ele levantou a cabeça e modificou-se completamente. Ele disse: “De quem é?” Eu disse, “É seu, mas se fizer o que eu quero. Faz?” “Faço sim senhor”. Não queria saber de ninguém, só se apegou a mim. Com aquela coisa dos bombons eu consegui conquistá-lo.

E os outros personagens? Como foi a escolha dos personagens que fariam o filme?

Eu estava preocupado, porque eles não podiam deixar o trabalho de lado durante as filmagens. Não podiam de jeito nenhum. Cobri as horas de trabalho deles. Mas quem me ajudou muito foi o João Carneiro, que fazia o Zé Bento. O menino era filho dele, o Erich...

Como era a relação na hora da filmagem?

Quando eu não gostava, dizia, “vamos repetir isso”. Não podia só filmar, porque não havia filme para isso, entendeu. O material era contado. Devia ter umas 4 ou 5 latas de trezentos e poucos metros de filme. Uma luta para se conseguir isso, e o orçamento da Joaquim Nabuco não foi uma grande quantia, nem poderia ser... Aí eles repetiam.

O senhor trabalhou com atores naturais. Como foi essa experiência?

Eu me impressionei muito, ainda estudante, com um livro de Pudovkin chamado *O Ator no Cinema*, se não me engano. O livro tem umas páginas dedicadas ao ator natural. Então, comecei a observar que todos nós somos atores e, principalmente, o povo mais simples. Quando você pede alguma coisa, já se modifica uma postura. A câmera já é uma modificação. O grande problema do documentário, na pequena experiência que tive, é você não ter influência psicológica sobre o ator, porque as pessoas já atuam em determinadas circunstâncias, naturalmente. Pude observar isso também nas filmagens de *Cajueiro Nordestino*. A pessoa que tem uma personalidade mais rústica, mais espontânea, é melhor para se trabalhar, desde que você não o assombre. Daí, uma coisa que eu sempre disse a João Ramiro. Ele queria dominar no grito, e não é assim, não é desse jeito. Mas eu queria retornar ao assunto em torno do roteiro e argumento. Roteiro e argumento em documentário, eu te digo, é secundário. É aquilo que eu falei a você, o que vale é o momento, documentário é orgânico, e eu senti isso fortemente no *Cajueiro Nordestino*. Essa foi uma discussão que tive com Ariano Suassuna, de que não existe esse preciosismo em torno do roteiro. Quando muito, você escreve o roteiro em cima do que você fez como filme.

As seqüências iniciais de *Aruanda* são reconstituições. Como o senhor vê o limite, a fronteira entre ficção e documentário?

Em São Paulo houve uma discussão violenta em torno do tema quando *Aruanda* foi exibido. Paulo Emílio Sales Gomes, Benedito Duarte, Almeida Sales, estavam todos lá por conta da Bienal. Alguém levantou a questão: “Isso é documentário ou é ficção?”. Eu fiz a reconstituição numa base quase que de ficção, mas que não era ficção, era uma reconstrução narrada para registrar um depoimento que me foi anteriormente dado. Eu não queria um depoimento de fulano ou sicrano para ficar me contando o que havia acontecido ali. Eu queria que aquela história se transformasse em imagem. Uma narrativa de como foi que eles chegaram ali. Você vê que depois o filme cai para o documentário puro. Mas talvez seja muita teoria em torno da coisa, não sei. Basta você estar numa cenografia particular que o documentário já passa a fazer parte e documentar aquilo que existe. Mas eu acredito que essa é uma discussão bizantina. O que eu fiz foi uma substituição do depoimento pelas imagens que iriam dizer sobre os depoimentos que eu tinha.

No itinerário de Aruanda

Como o senhor conduzia os ensaios e as gravações? Conte um pouco sobre o processo de direção do filme.

Eu não precisei modificar nada no trabalho dos personagens, o ambiente onde se batia o barro, a feira... Eu queria e fui para o ambiente onde eles trabalhavam. “Onde vocês modelam isso?”. “Ah, é dentro de uma sala. A gente prepara e depois leva para o forno”. Eu disse: “Vamos acompanhar isso”. O improviso que eu digo a você são essas coisas que aparecem, como a iluminação, algumas atitudes dos personagens... Por exemplo, eu não gostava de algumas poses, muito forçadas, pareciam fotografias. Então, fazíamos os ensaios. Mas, eu e o Rucker, a gente tinha que ver o plano na hora, aproveitar esse momento, entendeu como é? Como aquela saída do menino, no ninho, quando vê o pessoal se afastando. Eu queria que ele tivesse um momento de medo de ficar ali sozinho, mas ele dá uma carreira e sai. O problema era eles se sentirem à vontade no que estavam fazendo, para não ficar estático, fotográfico. Um improviso grande que tem no filme é a sequência final da feira, não tem ninguém ensaiado. Só a última cena, os personagens saindo a cavalo e o texto dizendo que a vida continua e tal. São eles, o João Carneiro e as meninas, que vão saindo de Santa Luzia e pegam a estrada para a Serra. Mas a feira foi só improviso, não teve saída. Como eu rira roteirizar um negócio daquele, não podia. O corte do fumo, o cheiro que o cabra dá. A gente ficava de tocaia, “...pega ali rapaz, acolá, aquela sequência ali, aquele plano”. Não era estúdio, não tem controle.

Quanto tempo vocês ficaram na Serra rodando o filme?

Cerca de dois meses. Fomos para lá em fevereiro, em junho já estávamos na moviola do INCE. Tinha uma moviola velha por lá, que Humberto Mauro também permitiu que usássemos. Eu sei que em setembro, por aí, a gente já estava fazendo a sonorização na Líder, a música e a narração, e me lembro que as gravações eram feitas em vinil, aqueles discos imensos, que os técnicos faziam.

Como foi realizada a montagem de *Aruanda*?

A gente não dispunha de grande material bruto. Cerca de quarenta minutos. Mas descobrimos que realmente a montagem é uma segunda criação. E, quando feita a dois, melhor ainda, porque a gente troca idéias. O Rucker, que nunca tinha montado um filme, disse: “Eu não sei nada, rapaz”. “Ah, a gente coloca o filme e vê como faz, porque quem vai pagar montador pra isso?” O João Ramiro, grande montador depois, na época ainda não montava. E lá a gente teve uma simbiose, o que deveria ser feito, o que deveria ser cortado, o que deveria ser prolongado. Foi um trabalho em conjunto, a montagem.

E as músicas? O pífano, o violão...

Sim, o pífano, eu levei a música original, do Manuel Pombal, que a gente gravou em fita de rolo. E foi fabuloso, Manuel Pombal, com a idade já avançada... foi gravado à parte. Ele não é figurante do filme. A grande contribuição dele foi ter me contado a história e gravado a música, que é uma música tocada na festa do Pontão. Eles descem a Serra para tocar em Santa Luzia. Tinha ocasiões hilariantes. Manuel Pombal começava a tocar o pifanozinho dele; de repente, parava e dizia, “Ah, me esqueci do resto”. “Mas seu Manuel, tem nada não, vamos repetir”. Aí ele fez isso muitas vezes, “Como é o resto?”. “Ó, Manoel?!” Aí vinha lá um amigo dele e completava. Foi uma trabalhadeira. A gente ver cinema sentado é uma coisa, viu, mas fazer... e não foi um Nagra não, a gente não tinha. Foi um gravador comum mesmo, dos que se usava antigamente, de fita redonda, grande. Eu estava preocupado, porque no INCE as pessoas sugeriam colocar música polifônica. Eu disse, “Não, não dá”. Aí o velho Humberto Mauro passava por mim e dizia: “Não ceda nada, faça como você quiser”, e saía com o cigarro dele... Foi quando Rucker me disse: “Rapaz, eu tenho um grande amigo de Bom Conselho que é excelente violonista, Naldo Tobias”. Aí vem a figura de Othamar Ribeiro, que é o cantor. Othamar é uma figura excepcional, daqui da Paraíba; mostrei o filme a eles e disse: “O que eu quero, Naldo, é basear todo o seu violão nessa canção, que o Villa-Lobos já tinha feito o arranjo, mas eu quero a música do povo; isso nem tem autor, ninguém sabe de quem é. A improvisação é sua”. E ele era muito bom. Aqueles acordes foram dele, com o Othamar cantando. E os dois foram se entrosando, até que criaram a música do filme, aquele momento mais melódico, mais suave.

Como foi a repercussão do filme, no momento de sua exibição?

Depois do *Aruanda*, todo mundo quis fazer cinema na Paraíba. E todo mundo se considerava co-autor do filme. E nunca foi, isso é que é a verdade. Eu estou fazendo este trabalho agora, analisando os anos 64, sob o ponto de vista político, principalmente na universidade. O que houve na universidade ninguém sabe. O que se escreve sobre a universidade e sobre *Aruanda*, 90% é errado! Tem informações erradas, mesmo a data de realização do filme. Outra coisa também é que se criou uma espécie de mal-estar, talvez intelectual, cultural, por ser um filme de origem nordestina. Não era nem minha pessoa, era o lugar. O Paulo Emílio diz isso, quando ele fala que *Aruanda* é um manifesto. É o susto do Cinema Novo. Nelson Pereira e outros fizeram filme baseados em quê? José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, veio todo mundo pra cá. Eles haviam descoberto uma temática nordestina. Talvez o mérito do filme seja o desbravamento que ele fez, abriu uma cortina. E o pessoal veio pra cá, fazer filmes *in loco*. O Walter Lima fez, e eu acho uma obra-prima, *O Menino de Engenho*. Ele fez aqui, no Pilar. O *Vidas Secas*, de Nelson Pereira, é Graciliano, uma temática nossa. É o nordeste e sua abordagem cultural, cotidiana.

No itinerário de Aruanda

E seu encontro com o Glauber?

Conheci Glauber na Bahia, muito novo. Um menino de 20 anos, por aí. Tinha um filme chamado *O Pátio*. E foi o primeiro festival do cinema brasileiro, é preciso que se diga isso. O primeiro festival de cinema brasileiro quem deu foi a Bahia, Salvador. E veio a turma todinha do Rio e São Paulo. Aquele pessoal ainda da Vera Cruz, isso em 1962. Eu já havia feito o *Cajueiro Nordestino* também. Levei os dois filmes pra lá. Aí veio aquela turminha todinha da Vera Cruz, principalmente atores, envolvidos ainda com estúdio, iluminação artificial, caprichada. E o Glauber estava lá. Foi quando o Walter da Silveira, que era o guru da crítica cinematográfica baiana, queria porque queria mostrar à gente um filme que Glauber não queria mostrar. Era uma cópia em 16mm. Sentamos na sala de uns dos prédios da Secretaria de Educação de Salvador e assistimos ao filme, que era um cinema experimental, incrivelmente trabalhado do ponto de vista estético. E o Glauber, quando viu o *Aruanda* e o *Cajueiro Nordestino*, disse pra mim, “puxa, como eu era burro, rapaz!”. Eu não entendi o que ele quis dizer. “Como eu era burro!”. Foi quando ele partiu para fazer *Barravento*, que é uma obra-prima.

Glauber, no texto que escreveu sobre o *Aruanda*, na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, fala das marcas e influências do neo-realismo italiano, de paisagens destruídas. O senhor teve acesso a esses filmes? Essa influência existiu ou foi uma digressão apaixonada do Glauber?

Isso pode até parecer cabotismo, mas acho que nós ainda vivemos um processo muito grande de subserviência cultural. Lembro-me de uma pessoa daqui que dizia: “Manteiga, manteiga boa é a que vem da França, o que é feito no Brasil não vale”. Você pode levar isso para o plano cultural, não é? Tudo tem que ter uma influência. Por quê? Que influência? O neo-realismo italiano foi um cinema feito na rua, sobre os escombros de uma guerra. Rossellini filmou *Roma*, *Cidade Aberta* sobre os escombros, *Paisá*. Foram filmes feitos inclusive com películas vencidas. Se você pega uma câmera e faz um trabalho em qualquer ano, em qualquer circunstância, sem estúdio, é necessariamente influência do neo-realismo? Eu vejo o neo-realismo italiano como uma fase brilhante do cinema, mas nunca pensei que o que eu estava fazendo era neo-realismo italiano. Você pode criar em qualquer arte, se você tem um domínio, um certo conhecimento... eu sou visceralmente contra as escolas obrigatórias.

Como o senhor vê a produção cinematográfica e o documentário hoje, em contraposição ao que foi o Cinema Novo, na década de 60?

Acredito que existe hoje um profundo desconhecimento das novas gerações a respeito desses filmes. Fora os festivais específicos, são filmes que ninguém tem acesso, ninguém conhece. A televisão mostra isso? Você veja o seguinte: essas gerações de hoje não conhecem, a TV não mostra, o documentário ainda não galgou a posição que deveria ter como instrumento de conhecimento cultural de absoluta importância. Esses documentários não são exibidos! O cinema brasileiro, em geral, não é conhecido.

Na época da exibição do filme o senhor sofreu algum tipo de pressão política?

Tive problemas com o Itamaraty, que não queria deixar o filme sair. Me diziam: “Por que você não faz filme sobre turismo, nossas belezas de praia, nossos coqueiros, ao invés de fazer miséria? Já chega a miséria do nordeste, e isso e aquilo”. E dentro da província surgiram os co-autores. Várias vezes me procuraram aqui; eram acusações da universidade. Eram aqueles que queriam fazer cinema. Todo mundo se metia a fazer filmes, achavam que dava emprego e fazia enriquecer. Hoje eu penso, com o correr do tempo, é que se pensava que aquilo ia ser um negócio milionário, uma Hollywood, um grande estúdio. Pensavam isso, uma tolice. Mas eram também empregos que queriam na universidade a troco de informações. Isso destruiu o documentário aqui na Paraíba. Destruindo o quê? A Universidade da Paraíba, que na época era a única capaz de manter e continuar os trabalhos que nós ficamos mendigando entre o Rio e Recife para fazer. Destruíram o núcleo cinematográfico de uma universidade, e isso não é brincadeira. Foi a morte de um nascimento. A gente podia ter criado um centro importante de documentário; hoje já tem uma turma boa, mas era para ter começado há 40 anos atrás. Nunca fui homem de atividade política. As pessoas dizem que eu fiz dois filmes, e mais nada, por preguiça. Já imaginou? Eu não continuei a fazer documentários, me afastei de tudo. Fiquei trabalhando, como procurador, durante dezessete anos, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, o IPHAEP. Não podia fazer cinema na Paraíba, era proibido. E uma das razões de não me dedicar ao cinema foi justamente esse impedimento forçado. Isso foi em 1964. Estou escrevendo um livro, *Memórias de Aruanda*, que fala sobre a universidade, a política e o cinema nos anos 60. Mas essa já é uma outra história.



Resumé: Interview donnée par le cinéaste paraibano Linduarte Noronha, en octobre 2002, à João Pessoa. Il révèle le processus de création du film et décrit des moments importants de sa réalisation. Tourné il y a 43 ans, dans le « sertão » da Paraíba, *Aruanda* est devenu l'une des marques des débuts du Cinéma Novo, par son langage inovant et pauvreté de ressources. Le cinéaste raconte aussi des histoires de l'époque où il a travaillé comme journaliste et parle de son livre *Memórias d'Aruanda*, encore en élaboration, dans lequel il narre des épisodes de la politique, de la culture et de la cinématographie brésiliennes dans la période de la dictature militaire au Brésil.

Abstract: This interview was given by the film-director from Paraíba (Brazil) Linduarte Noronha, in October 2002, in João Pessoa. He shows the process of the creation of the film, and describes some important moments of when it was made 43 years ago in Paraíba's *sertão*. *Aruanda* became one of the landmarks of Cinema Novo, due to its innovating language and scarcity of resources. The director also tells stories about the time when he worked as a journalist, and about his book *Memoirs of Aruanda*, which is still being written. This book narrates episodes of Brazilian politics, culture and cinematography during the period of dictatorship.