

ARUANDA: UMA PROPOSTA DE RESISTÊNCIA PARA O CINEMA BRASILEIRO

Cecília Noronha¹

INTRODUÇÃO

No batimento da materialidade híbrida do filme (estrutura) e do acontecimento (história), presente no documentário *Aruanda*, propomos – a partir dos atravessamentos dos discursos literário e sociológico – uma reflexão em torno do processo de reinvenção do cinema brasileiro na década de 1960.

Como este trabalho é desenvolvido sob o enfoque da Análise de Discurso, tomaremos como fio condutor da análise os conceitos de enunciado, memória e corpo. Porém, é o corpo que focaremos como superfície de inscrição e circulação de discursos. Apesar da materialidade do cinema ser híbrida, propomos nos ater ao enunciado referente a cinco fotogramas de *Aruanda* (ver figuras de 1 a 5) como *corpus* deste artigo, por uma questão de praticidade. Deixamos de fora tanto o som como outros tipos de enunciados, a exemplo da luz, enquadramento e angulação.

ENTRA EM CENA A ARQUEOGENEALOGIA FOUCAULTIANA

O método arqueológico define os próprios discursos enquanto práticas que obedecem a regras. Assim, a proposta é apanhar o sentido do discurso em sua dimensão de acontecimento. Foucault ressalta:

A descrição de acontecimentos do discurso coloca uma outra questão bem diferente: como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar? (FOUCAULT, 2012a, p.33)

A noção de enunciado considerada nesta análise é aquela exposta por Foucault em **A Arqueologia do Saber** (obra de 1969). O enunciado tem uma materialidade, mas não é uma simples frase. Ele tem uma abrangência muito mais

¹ Proling/UFPB.

ampla. Precisa estar inserido em uma historicidade e, assim, desempenhar uma função enunciativa. Em sua singularidade, ele ainda remete a uma memória.

Descrever a singularidade de um conjunto de enunciado é, ao mesmo tempo, descrever a dispersão de sentidos, detectando regularidades. Para isso vamos utilizar o conceito de formação discursiva, segundo Foucault:

Sempre que se puder descrever entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma ordem de regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamento, transformações) entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva. (FOUCAULT, 2012a, p.47)

Para abraçar os conceitos de enunciado e formação discursiva, vamos também levar em consideração outras propostas foucaultianas, como o arquivo. Na noção de arquivo que nos interessa são contemplados o enunciado, formações discursivas, conjunto de enunciados (discurso), práticas discursivas, positividade (que caracteriza unidade muito além do tempo e das obras individuais):

Entre a tradição e o esquecimento, ele faz aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados (FOUCAULT, 2012a, p.159).

Consideraremos ainda, para analisar os cinco fotogramas de *Aruanda*, a noção de corpo, proposta por Foucault em **Microfísica do Poder** (obra publicada em 1977). O filósofo aponta o corpo como “estigma dos acontecimentos passados”. Na mesma obra, Foucault enfatiza também que a análise genealógica propõe articular corpo e história.

A Semiologia Histórica tem dialogado com a Análise do Discurso por meio de deslocamento de conceitos. O foco deixou de ser apenas a abordagem dos textos escritos e passou a incluir outras materialidades discursivas, combinando elementos verbais e não verbais.

O historiador francês Jean-Jacques Courtine foi quem desenvolveu a noção de intericonicidade, inserida na ideia da Semiologia Histórica. A intericonicidade resgata a noção de memória foucaultiana, deslocando-a para a rede de imagens.

Essa ponte nos ajudará a entender a teia que vincula a materialidade dos fotogramas de *Aruanda*, selecionados para este artigo, e os discursos das expressões artísticas e dos saberes da primeira metade do século XX – em especial da literatura e da Sociologia.

Sobre o conceito de memória discursiva, Courtine escreveu:

[...] a ideia de memória discursiva implica que não existem discursos que não sejam interpretáveis sem referência a uma tal memória, que existe um “sempre já” do discurso, segundo a fórmula que nós empregamos então para designar interdiscurso. (COURTINE, 2013, p.43).

Ao considerar a noção de memória discursiva na análise das imagens, Courtine não quis propor uma pesquisa iconográfica, simplesmente. Afinal, esta seria estéril aos seus propósitos já que ficaria limitada à mera descrição dos fatos. Ao contrário disso, o historiador quis entender a imagem como uma espécie de espelho de uma dada atualidade, aspecto metodológico mais ligado à interpretação. Pressupõe conexões entre imagens externas e internas ao sujeito. Sobre o assunto, ele observou o seguinte:

[...] toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e essa cultura supõe a existência junto ao indivíduo de uma memória visual, de uma memória das imagens onde toda imagem tem um eco. (COURTINE, 2013, p.43).

UM “ZOOM” NA VIDA DOS HOMENS INFAMES

Aruanda traz um olhar específico sobre a senzala e leva às telas do cinema brasileiro a vida de homens infames (homens sem fama). É a temática sobre o cotidiano nordestino que assistimos em seus fotogramas, retomada da literatura e da Sociologia para entender a formação da sociedade brasileira. Passa pela memória discursiva do latifúndio monocultor, patriarcalismo, escravidão e seus desdobramentos. Vamos agora a alguns exemplos desses atravessamentos discursivos.

A pele do personagem Zé Bento (Figura 1) é tornada ainda mais escura por um efeito contraluz (quando o objeto focado é colocado entre a câmera e a fonte de iluminação). A parte da derme mais clara nesse fotograma aparece apenas na região no nariz, destacando o que parece ser um brilho de suor. Um brilho sobre o

olfato que fareja dias melhores na tão sonhada “terra prometida”, longe dos maus-tratos da Senzala.

Esse negro sofrido e sua família (Figura 2), peregrinando sob um sol escaldante, tomam as primeiras sequências de *Aruanda*. Revelam as preocupações por um cinema autóctone e a busca de razões para a problemática do miserabilismo. Parece propor um novo olhar para o sujeito brasileiro representado nas telas – um sujeito miscigenado, submetido a sacrifícios. Já o filho de Zé Bento (Figura 3), aparece com a pele mais clara, recebendo de forma frontal a incidência do sol. É como se estivesse iluminado ao encontrar, entre os galhos ressequidos, um ninho de pássaros e ovos para refeição em um ambiente tão escasso de alimentos.



Figura 1. Zé Bento; *Aruanda*



Figura 2. Zé Bento e sua família



Figura 3. Filho de Zé Bento

Essas três imagens externas retomam a uma memória interna afetiva de outras imagens. Estamos falando de um discurso sobre temas e problemáticas nordestinas. Esses temas podem ser encontrados, por exemplo, em *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre. A obra acentua o regime patriarcalista, monocultor, latifundiário e escravocrata como ambiente formador da sociedade brasileira.

Freyre reafirmou, em seus relatos sobre costumes e práticas, as condições de um País miscigenado. Mas, como algo válido de ser relatado. E que, realmente, será reverberado como uma verdade daquela época.

A temática do cotidiano nordestino, com suas problemáticas sociais e geográficas, remonta ainda a uma memória do romance regional modernista do início do século XX. As tragédias que se passam no seio familiar são enredos para as obras literárias de *Menino de Engenho* (1932), de Zé Lins do Rêgo, e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos.

A obra de Zé Lins tem uma relação de identidade forte com o antigo regime escravocrata, latifundiário e monocultor da cana-de-açúcar. O romance discursiviza o final do apogeu dos engenhos, com escravos recém-alforriados, porém obedientes aos seus patrões. O pai de Carlinhos, personagem infantil central da trama, mata a esposa com um tiro de revólver, em uma crise violenta de ira. Na violência física, mais uma vez, aparece o ranço do patriarcalismo, em uma sociedade centrada na figura masculina.

Ainda em *Menino de Engenho*, Carlinhos vivencia o sofrimento com as secas e posteriormente as enchentes, que arrasam propriedades. São as intempéries climáticas também discursivizadas em *Aruanda* – em uma das sequências, Zé Bento testa a terra para verificar a possibilidade de água (Figura 4).

Também podemos observar em *Aruanda* uma retomada discursiva a *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, mesmo que as intenções e propósitos sejam diferenciados e ressignificados. Na obra do romance regionalista, os personagens flagelados (o retirante Fabiano, sua esposa, dois filhos e a cadela baleia), em busca de um local melhor para viver, passam por uma difícil peregrinação. É a tragédia familiar de miscigenados, mais uma vez fruto do sistema latifundiário e escravocrata. Nesse sistema, as terras mais estéreis são delegadas ao negros recém-libertos e, conseqüentemente, à sua descendência, condenada a permanecer nas bases da pirâmide da desigualdade social.

No filme *Aruanda*, a família de Zé Bento retoma a tragédia de *Vidas Secas* e denuncia o flagelo na peregrinação pelo Sertão árido como uma das poucas opções do escravo recém-alforriado. O caminhar da família (Figura 5) é conduzido pelo personagem Zé Bento. A esse povo sem voz e direitos restam as terras devolutas, aquelas que os mais abastados não querem.



Figura 4. Mãos de Zé Bento em busca de terra fértil



Figura 5. Peregrinação da família

Na época de *Aruanda*, buscavam-se novos caminhos para o cinema. Ou seja, amadurecia-se o questionamento sobre o cinema industrializado aos moldes estrangeiros, seguido pelo populismo das Chanchadas (no Rio de Janeiro) e pelo cosmopolitismo da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (em São Paulo).

A proposta discursivizada pelo documentário paraibano irrompe, então, na contramão do cinema brasileiro ficcional predominante na época. O documentário paraibano implica ainda o não dito. Ou seja, seu discurso descarta propostas como aquelas apresentadas no filme *Tico-Tico no Fubá* (1952), que é um drama musical, dirigido por Adolfo Celi e produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Esse longa-metragem ficcional discursiviza o corpo dos personagens como verdadeiras inscrições de uma identidade americanizada (ver figuras 6 e 7), como se fosse um objeto de desejo do ideário de homens e mulheres brasileiras. Personagens aparecem sempre bem maquiadas, impecavelmente vestidas cujas silhuetas são suavizadas por uma iluminação milimetricamente calculada.

Já em *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, a discursividade de *Aruanda* é apreendida como um saber temático “verdadeiro” para ser reverberado no novo cinema da época. Tanto figurantes como personagens no filme baiano (ver figura 8) retomam em seus corpos uma memória discursiva do gênero documentário, com temática nordestina.



Figura 6. Durvalina e Zequinha;
Tico-Tico no Fubá



Figura 7. Personagens
Branca; Tico-Tico no Fubá



Figura 8. Personagem Firmino;
Barravento

Podemos dizer que o discurso de *Aruanda*, sobre a vida dos homens “sem vozes”, relegados a uma periferia na ordem do discurso, é retomado a partir de *Barravento*. Podemos dizer isso a partir de um texto, escrito por Foucault para o *Les Cahiers du Chemin*, em 15 de janeiro de 1977, sob o título de “A Vida dos Homens Infames”, o filósofo já discorria sobre os discursos dos homens sem fala. É a partir

do que se fala deles e de suas condutas, banidas da normatização, que podemos traçar as relações de poder de uma determinada atualidade. Ele se debruça suas análises sobre uma exumação de arquivos de internamento do Hospital Geral e da Bastilha. Em seguida, faz um deslocamento desses registros no tempo para chegar à constituição de uma ética imanente ao discurso literário ocidental.

A literatura, portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da “infâmia”: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o que mais secreto, o mais intolerável, o descarado. (FOUCAULT, 2006, p. 221).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que o documentário *Aruanda* (1960) – atravessado, especialmente, pelos discursos da Literatura e Sociologia da primeira metade do século XX, entre outros – consegue constituir as bases da nova identidade do cinema nacional de ficção.

Aruanda, que no dialeto *bantu* significa “terra prometida”, toma contornos de resistência ao discursivizar a vida de homens infames, inscrita nos corpos dos atores naturais (não profissionais, oriundos da comunidade do Talhado). Essa proposta temática irrompe na contramão do cinema brasileiro ficcional predominante na época, inspirado nos moldes estrangeiros, com atores profissionais bem maquiados e intervenções artificiais no espaço cenográfico.

Ao longo da década de 1960, o discurso cinematográfico de *Aruanda* será apreendido como uma vontade de verdade pelos cineastas do Cinema Novo, ansiosos por uma identidade “genuinamente brasileira”.

REFERÊNCIAS

COURTINE, J-J. *Decifrar o corpo: Pensar com Foucault*; tradução de Francisco Morás, _ Petrópolis, RJ: vozes, 2013.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.

_____. *Microfísica do poder*. 25. ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012b.

_____. *Ditos e escritos*, volume IV. Estratégia, poder-saber. Manoel Machado. 2. ed. (Orgs). Rio de Janeiro – Forense, universitária, 2006.