

CINEMA E CULTURA HISTÓRICA: O NORDESTE NO FILME ACANGA

Rossana de Sousa Sorrentino Lianza - UFPB

O emprego de imagens como fonte de conhecimento histórico, por alguns historiadores, é um procedimento bem mais antigo do que normalmente se noticia, havendo evidência de sua utilização desde o século XVII. Todavia, o uso da imagem como objeto de interesse e fonte para a história começa a ser mais freqüente a partir da década de 1960 e, hoje, quando as imagens são amplamente usadas, buscam-se, em grande escala, evidências visuais do passado. É o que afirma Peter Burke na obra *Testemunha Ocular*: “A proposta essencial que este livro tenta defender e ilustrar é a de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica” (BURKE, 2004, p.17).

Portanto, por se tratar de produção histórico-cultural realizada pelo homem, as imagens tornam-se passíveis de estudo histórico, contanto que sejam contextualizadas. De qualquer forma, o estudo das sociedades contemporâneas através dos seus acervos de imagens é válido porque elas exibem representações que se concretizaram através de escolhas feitas pelas forças sociais em luta por impor suas interpretações da complexidade social.

Dessa forma, o cinema, parecendo um inocente produto do imaginário dos produtores cinematográficos, intervém muito além das salas de projeção de filmes, uma vez que ele está ligado à sociedade que o produz e que o recebe como uma forma de representação de si própria. O filme não pode ser explicado só através da emoção imediata que provoca no espectador, nem analisado apenas como um entretenimento ou obra artística, mas como um produto sócio-cultural de amplas e mais complexas repercussões, digno de ser estudado pelas ciências sociais. (FERRO, 1992, p.87).

Assim a compreensão dos filmes como objetos de estudo histórico, através da abordagem da história cultural, reafirma ou reinventa o significado das imagens. É isso o que tentamos fazer ao buscar a origem de suas representações, no nosso caso, do Nordeste, em tradições que também movem as lutas para a construção das identidades regional e nacional.

O filme diz muito da realidade social, mesmo quando apresentada pelo avesso, porque não é só imagem sonora ou não sonora, mas uma linguagem que se vincula à representação das sociedades, tecendo um roteiro de suas temporalidades, além de criar espaços sócio-geográficos diversos para a composição das narrativas, através de efeitos de montagem. Os filmes são, pois, formas de comunicação através da imagem que revelam o contexto de sua produção e, ao revelá-lo, atingem zonas não imediatamente visíveis da sociedade, surpreendendo e assustando ao apontar, muitas vezes, para conflitos latentes. Assim, como afirma Marc Ferro:

O filme (...) está sendo observado não como obra de arte, mas sim como produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza (FERRO, 1992, p. 87).

Segundo Marc Ferro, a análise das obras fílmicas e das realidades que representam constitui-se, pois, para os historiadores fonte legítima de estudo e compreensão das sociedades, já que os componentes do filme - cenário, roteiro, técnicas, instrumentos - relacionam-se estreitamente com o que não é fílmico: o autor, a produção, o público, a crítica e a sociedade. O filme, “objeto-imagem”, representa na tela um mundo extraído do mundo social, que pode ser explorado pelas ciências humanas para a compreensão do papel da indústria cinematográfica e para identificar pontes entre os aspectos da formação dos valores e das linguagens estabelecidos no cinema contemporâneo e na sociedade em que se insere (FERRO, 1992, p. 87).

Os historiadores, dessa forma, devem pensar as expressões culturais como representações do mundo social, nas quais os atores sociais, como sugere Chartier, descrevem a sociedade “tal como pensam que ela é, ou como desejam que ela fosse” Consideramos que vão nesta mesma direção as afirmações de Pierre Bourdieu (1990, p. 19) de que as disputas em torno das identidades estão ligadas à valorização dos lugares de origem dos contendores, como elementos fundamentais nas “lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima da divisão do mundo social e, por essa via, de fazer e desfazer o grupo” (BOURDIEU, 1998, p.107).

A formação de uma identidade regional passa por representações ligadas ao lugar de origem, que fornecem meios para a classificação do que é reconhecido pelo grupo e que se tornará consenso sobre o que está na raiz da sua unidade. O campo da cinematografia, portanto, pode nos fornecer, através das práticas e relações que são representadas pelas estratégias simbólicas de suas narrativas, indícios das relações de forças em jogo para a construção de imagens sobre um lugar ou situação, permitindo a visualização das estruturas sociais representadas.

A *Canga*, curta-metragem dirigido por Marcus Vilar, produzido em 2001, adaptado do livro homônimo, de Waldemar Solha, que também participou do roteiro, constitui-se em objeto de estudo, por permitir uma leitura das tradições cinematográficas que cristalizam certas imagens representativas do Nordeste. Imagens essas, construídas pelos discursos e pelas práticas, em meio a conflitos ideológicos- culturais, entre diferentes grupos sociais, pela homogeneização das diversidades histórico- culturais dessa região segundo seus interesses específicos.

O filme *A Canga* será trabalhado a partir da perspectiva de que as imagens cinematográficas formuladas sobre o Nordeste, sendo ou não oriundas de autores nordestinos, contribuem para a constituição da cultura histórica sobre a região. Consideramos, também, que as imagens cinematográficas nos permitem tanto reconhecer a universalidade dos valores humanos que veiculam, ampliando nossa compreensão de elementos mitológicos universais, quanto simultaneamente, compreender especificidades e tradições locais. Contribuem, desse modo, para a construção de padrões de identidade e para expressar e reforçar o sentimento

gregário das comunidades.

Filmes com temas envolvendo personagens nordestinas como heróis míticos do povo brasileiro são recorrentes na cinematografia, principalmente a partir dos cineastas do chamado Cinema Novo, que apresentam o Nordeste como lugar das raízes do povo, que se teriam constituído num tempo ao qual a tradição se refere como sendo o das origens, inventadas, no sentido do termo em Hobsbawm, para “inculcar certos valores como tentativa de estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (1997, p.9). Tal tipo de narrativa tende a impulsionar uma força transformadora decorrente do poder sagrado subjacente ao mito da origem, difundido nas tradições universais, conforme as análises de Mircea Eliade (2000, p.16), em que nos apoiamos para compreender a importância desse tipo de representação na consolidação da imagem hegemônica da região como berço da brasilidade.

Mircea Eliade, a quem nos referimos por seu trabalho sobre a estrutura dos mitos e o “prestígio mágico das origens,” forneceu-nos formas de compreensão de fenômenos culturais, com atributos religiosos ou sagrados, presentes nas sociedades ditas arcaicas, que explicam, pela narrativa dos mitos, o fundamento do mundo e a constituição do homem como é hoje.

Considerando os argumentos acima, tomamos como foco as tradições representadas como forma de classificação e caracterização da sociedade, tendo por base o princípio da divisão, para instituir a identificação de lugar e de uma identidade, que persiste como discurso da regionalidade Nordestina. A invenção da tradição exige valorização de aspectos do sagrado, estabelecendo-se assim um diálogo entre o que é visto como traço de nordestinidade e o que é universal, próprio do humano, que tentamos identificar e analisar neste trabalho.

O nosso foco centra-se no Nordeste como lugar de identificação e origem da população nordestina, através do sentimento de pertença, e suas contribuições para a construção de uma identidade regional/nacional. Trataremos de mostrar como tal representação do Nordeste pretende ser questionadora, numa visão romântica de sua atuação no processo de reforma ou de transformação do contexto social nacional.

Os filmes que destacaremos na referida cinematografia são *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte; *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha e *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, este já bem posterior ao Cinema Novo. Além dessa filmografia, utilizaremos a contribuição do documentário *Aruanda*, de Linduarte Noronha, como marco da fotografia que se cristaliza como certa imagem do Nordeste, e *Cabra Marcado para Morrer* de Eduardo Coutinho, no qual podemos ver as contradições do discurso proposto pelo cineasta, fundamentado na visão romântica do papel do intelectual na conscientização da massa popular, com as falas dissonantes de alguns dos entrevistados/personagens do seu filme.

Em suma, tratamos de apreender a tradição cinematográfica do Cinema Novo para a compreensão da permanência de uma imagem sobre o Nordeste como fortalecimento de uma

identidade local/nacional - apesar das transformações do mundo moderno - por ter-se tornado, devido à força do discurso da origem, evocação de resistência à fragmentação cultural e política a que o mundo social se encontra exposto.

A análise específica do filme *A Canga* centra-se na apresentação do cenário, dos personagens e dos estereótipos culturais da temporalidade além das formas arcaicas de produção e do pátrio-poder, com as quais esse filme representa o Nordeste.

Para o confronto entre o Nordeste representado pelo cinema e o Nordeste da literatura e dos estudos acadêmicos, tomamos por base os trabalhos de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1982), grande obra clássica da nossa literatura em que o autor fornece aspectos que serão trabalhados por poetas, escritores e acadêmicos; de Manuel Correia de Andrade, *A terra e o homem no Nordeste: contribuições ao estudo da questão agrária no Nordeste* (1986), onde as complexidades das relações de produção do campo brasileiro, especialmente o nordestino, são estudadas como situações específicas. Seus conhecimentos geográfico, econômico e sociológico foram fundamentais para o nosso trabalho e para outras obras nas quais nos apoiamos; de Rosa Maria Godoy Silveira, *O Regionalismo Nordestino: existência e consciência da desigualdade regional* (1984), em que a questão regional é estudada como posição sócio-política dos setores dominantes da região canavieira característica do Nordeste a partir da articulação entre os vários espaços durante o processo de formação da nação brasileira e da dinâmica do capitalismo mundial neles inserida; de Durval Muniz Albuquerque Jr., *A invenção do Nordeste e outras artes* (2001), na qual o autor atribui a emergência do lugar Nordeste como produção cultural, em que os diferentes discursos das forças sociais expõem o caráter político das representações que definem o Nordeste, contribuindo para a leitura das imagens discursivas sobre esse espaço; de Fernando Patriota, *De Baraúnas e Palavras: ensaio sobre o sertão* (2003), que mostra o sertão nordestino em sua “ambivalência”, decorrente das estações de chuvas e de estios, e como espaço de vivência rica para os habitantes que, cotidianamente, nela vivem; de José Jonas Duarte da Costa, *Impactos Sócio Ambientais das Políticas de Combate à Secas na Paraíba* (2003), trabalho no qual estuda, criticamente, as políticas de combate à seca no semi-árido nordestino, centradas numa discursividade em que se apregoa a impropriedade de sobrevivência nesse espaço, que é amplamente questionada pelo autor; e de Lúcia de Fátima Guerra Ferreira, *Raízes da Indústria da Seca: caso da Paraíba* (1993), contribuindo para caracterizar a indústria da seca na Paraíba, pois revela a dominação oligárquica no período estudado, possibilitando a percepção das práticas políticas e a compreensão das desigualdades sócio-econômicas internas e entre a região Nordeste e os outros espaços nacionais.

Essas obras nos revelam as dimensões do espaço nordestino, dizem de sua diversidade, exploram a multiplicidade de situações climáticas, a riqueza da vegetação nativa e a exuberância de seu bioma; e o fazem, inclusive, observando a diversidade de situações na área específica do

Sertão, contradizendo como homogeneidade nas narrativas fílmicas. Assim, revela-se o caráter seletivo da imagem cinematográfica da terra seca e árida, caracterizada pela vegetação de cactáceas, e costumes patriarcais e arcaicos.

A *Canga* representa o espaço do sertão, que povoa a imaginação coletiva, e tornou-se constitutivo da concepção não só da região nordestina, mas também para alguns produtores culturais em diversos campos artísticos, da nossa idéia de brasilidade. Lembremos que os elementos que definem o espaço em questão foram constituídos historicamente e culturalmente por uma ocupação demográfica e econômica e por um discurso político, na já referida literatura de 1930, cujos elementos dramáticos serão incorporados à linguagem cinematográfica. Assim, criou-se um padrão de imagem própria para retratar áreas castigadas por um sol inclemente que seca a terra, seus produtos e, numa perspectiva subjetiva, as pessoas que nela vivem.

Essa claridade ofuscante constitui-se no referencial das terras nordestinas, e marcará a fotografia do filme *A Canga* exacerbando as cores e a luminosidade a partir de recursos técnicos, que enfatizam o colorido avermelhado do solo. O trabalho fotográfico também intensifica a claridade do azul brilhante do céu por uma tonalização artificial dessa cor. Utiliza-se ainda o recurso de pôr um recipiente com álcool em frente à câmera que filma a paisagem, produzindo-se a impressão de que o solo emite vapor, sinal de grande calor. A vegetação específica - as cactáceas, o mandacaru, o xiquexique e a macambira - também estão presentes nesse cenário tipificado do Nordeste.

A câmera é colocada em buracos no chão ou sobre o corpo do diretor de fotografia que, deitado, registra o esforço, mais também a terra árida com pedregulhos e o capim seco e esturricado. São tomadas que sempre valorizam as imagens do lugar, há uma interação entre personagens e paisagens como se fossem frutos daquele tipo de espaço, com as ações se desenrolassem também movidas pelo calor, a intensidade da cor e a desolação da vegetação.

No filme *A Canga*, a aridez do solo com pedregulhos reforça a imagem da região nordestina como inóspita, pois apresenta o vale seco, com solo pobre, cercado por rochas chamadas de lajedos, aludindo a seu clima quente e seco, cujas chuvas se concentram entre janeiro e julho. No entanto, na realidade, a seca propriamente dita, representação mais forte do Nordeste, não corresponde, de fato, à normalidade do clima, pois só se manifesta quando as chuvas previstas para o período citado não ocorrem, tendo-se de recorrer às cactáceas para a alimentação do gado ou retirar-se para áreas com clima mais ameno.

A força da imagem instituída sobre um lugar, fazendo-o ser reconhecido — através de traços considerados “naturais” — como o lugar de origem da constituição social de um grupo, tem o poder de estabelecer os laços de afinidades necessários para tecer a existência desse grupo. A reiteração dessas representações como reais recria e mantém, ao longo dos anos, a unidade dos grupos sociais. Tais representações são produzidas e/ou legitimadas, na sua maioria, pelo grupo

que detém o monopólio do poder ou que tem sua autoridade reconhecida pelos demais componentes da sociedade.

A manutenção desta imagem, vista como natural, institui-se como lugar de referência estratégica de um grupo, é elaborada nas relações de poder, que delimitam um espaço e o enquadram como homogêneo, apesar de fragmentado, diversificado e contraditório, porém este lugar é uma construção formada em torno da idéia de identidade cultural. Aqui apoiamos-nos em Albuquerque Jr., que concebe a região como uma divisão do mundo social, o que nos permite relacioná-lo a Bourdieu, na medida em que afirma:

Historicamente, as regiões podem ser pensadas como emergências de diferenças internas à nação, no tocante ao exercício do poder, como recortes espaciais que surgem dos enfrentamentos que se dão entre os diferentes grupos sociais, no interior da nação. A regionalização das relações de poder pode vir acompanhada de outros processos de regionalização, como o de produção, o das relações de trabalho e o das práticas culturais, mas estas não determinam sua emergência (2001, p. 25-26).

A *Canga* tem uma carga emocional que toca em pontos muito sensíveis: a terra, fonte de vida, motivo da morte, a terra do sertão, a terra “severina” que provoca lamento e motiva esperança ou loucura. O núcleo familiar cultiva a terra de forma que pode ser associada à imagem de outros que lidam com o solo no sofrimento diário em busca da sobrevivência. Nos doze minutos do filme, a cristalização das relações de trabalho e o domínio do *pater* poder são claramente perceptíveis, assim como a passagem lenta do tempo, mantendo a impressão de que eles aram o solo pedregoso há séculos, numa longa duração, na acepção de Braudel. Nesse quadro, as práticas e as mentalidades se mantêm quase intocadas pela mudança, devido às próprias dificuldades geográficas e à forma de acumulação de capital, impedindo a circulação de informações e de novos hábitos que poderiam vir a ser responsáveis pela transformação que desgastaria a estrutura cristalizada.

A relação do pai com os membros da família alude ao tempo primordial, mítico, e refere-se à formação de novos chefes de família, a partir da morte do velho chefe. Nesse discurso e nessa prática, resquícios dos mais antigos da formação social do Nordeste, são retomados ou mantidos como parte da identidade regional. O filme expressa, nesse sentido, o tempo longo das mentalidades, mas também o domínio do espaço sobre o homem, reforçando o mítico como explicação para as condições atuais de produção do grupo conduzido pelo pai, que corresponderia ao chefe provedor das hordas primitivas. Eliade (1991, p. 19), ao discutir a história da religião, critica Freud por relacionar a origem da religião ao sacrifício totêmico, ao parricídio primordial. Esta relação foi amplamente difundida e faz parte dos elementos da psicologia freudiana; na obra *Totem e Tabu*, o renomado psicanalista comenta o desejo dos filhos em ocupar o lugar do pai, provocando o parricídio e a culpa responsáveis, segundo Freud, pelas normas morais e éticas da sociedade .

O parricídio retratado no filme é a reafirmação da dialética do velho e do novo, da longa e da curta duração, das permanências e rupturas. A mitologia, quando não sacralizada nos permite analogias úteis para o entendimento da dinâmica social, assim como da psicologia humana. Portanto, podemos fazer a releitura do mito de Cronos, o deus do tempo, que devorava seus filhos logo após o nascimento, receoso de que eles o assassinassem como tinha feito com o próprio pai para ocupar o seu lugar. A morte de um dos filhos de Cronos só é detida pela astúcia da esposa Réia, que coloca no lugar dele uma pedra que é devorada por Cronos. O filho salvo, ao crescer, mata o pai e governa o destino dos mortais, tornando-se o deus dos deuses, Júpiter (MENARD, 1965, p. 35-37) . A história narrada no filme *A Canga* expressa o momento da ruptura, quando um filho mata o pai, significação da velha ordem, permitindo o estabelecimento de uma nova ordem ou a repetição do ciclo.

A morte violenta da divindade não é esquecida, afirma Eliade, pois é “indispensável às criaturas humanas” pelo fato de que “modifica radicalmente a situação ou modo de ser do homem”, constituindo a própria humana (ELIADE, 2000, p.91). No filme, o assassinato de Ascenço, arquétipo do pai criador e provedor, dá origem à fecundação da terra, representada pela chuva que cai após a sua morte. Essa morte significa a mudança, que pode ser revolucionária ou reformadora, mas sempre com caráter de indispensável para a sobrevivência dos demais membros do grupo, traduzindo certa ruptura da ordem estabelecida e remetendo-nos ao ‘mito de morte e ressurreição’, exposto por Eliade. O simbolismo da renovação permite a possibilidade de libertação do sofrimento e da dor como componente das explicações das sociedades arcaicas. A família de Ascenço, que antes se encontrava amarrada, morta, presa à canga liberta-se com sua morte – situação explicada pelo autor quando analisa o poder do deus amarrador, “ele é sempre onividente, todo poderoso” por deter o “poder espiritual pela magia” (ELIADE, 1991, p.69-70).

As novas formas de apreensão do mundo social não são explicadas só pelas questões socioeconômicas, são permeadas pela manutenção ou ruptura de práticas, comportamentos e formas de pensamentos, ritos e crenças existentes dentro do campo cultural, mas vinculados as hierarquias sociais, pois são formas de pensar, ser e ver o mundo de grupos sociais. Portanto, a mentalidade é por nos enfocada com base em Le Goff ao afirmar:

A história das mentalidades obriga o historiador a interessar-se mais de perto por alguns fenômenos essenciais de seu domínio: as heranças, das quais o estudo ensina a continuidade, as perdas, as rupturas (de onde, de quem, de quando vem esse hábito mental, essa expressão, esse gesto?); a tradição, isto é, as maneiras pelas quais se reproduzem mentalmente as sociedades, as defasagens, produto do retardamento dos espíritos em se adaptarem às mudanças e da inegável rapidez com que evoluem os diferentes setores da história (LE GOFF, 1988, p.72).

Assim, preocupada com as tradições imbuídas nas mentalidades representadas, aportamo-nos no pensamento de Braudel que atribui a longa duração ao longo processo de desgaste das mentalidades imbricando, desta forma, os fenômenos sócio-culturais com a

temporalidade histórica. “Todos os níveis, todos os milhares de níveis, todos os milhares de fragmentação do tempo da história, se compreende a partir dessa profundidade, desta semi-imobilidade; tudo gravita em torno dela” (BRAUDEL, 1986, p. 17).

A forma rudimentar de trabalhar a terra e o *pater* poder nos remetem ao longo tempo, que cristaliza as ações e dificulta as mudanças por encontrar-se preso a uma lógica sedimentada na cultura e na mentalidade, muito difícil de ser rompida. A trágica morte de Ascenço, por sua vez, aponta para outra temporalidade, que Zé introduz na trama quando comete o parricídio, pois quebra o imobilismo e abre a possibilidade de um novo tempo.

Ao destruir o *pater* poder, Zé tira a família do ritmo cíclico do tempo, apontando para o novo, simbolizado pela chuva, que permite a floração, portanto para a diversidade da temporalidade. A partir daí, podem instaurar-se novas relações familiares ou restaurarem-se as formas arcaicas ou, ainda, podem-se dissolver os laços familiares partindo cada um por seu caminho, pois a tragédia abre a possibilidade desses personagens conduzirem os seus próprios destinos.

No filme o *pater* poder é representado pela canga que é, portanto, o principal elemento da trama, real e simbólica, objeto concreto, com seu próprio peso físico, e símbolo do poder do pai sobre todos. Um poder que amarra e imobiliza a família, pondo-a sob o cabresto que a faz caminhar na direção que o pai determina sem poder de escolha; um poder que advém do provedor, daquele que detém o conhecimento dos condicionantes da produtividade, indispensável para a sobrevivência de todos num meio físico hostil e no nível rudimentar de técnicas de produção que lhe correspondem; poder inquestionável, alimentado pelas situações geográficas e socioeconômicas que o levam além da simples coercitividade e lhe atribuem o caráter simbólico de portador de uma herança ancestral, cujas normas rígidas e sagradas de lealdade se apresentam como condições indispensáveis para manter-se a unidade do grupo, e o extremo esforço necessário à sobrevivência.

Nesse filme, o *pater* poder é o motor da tragédia. O poder de Ascenço, até então reconhecido e consentido, fundava-se na crença de que ele detinha o capital cultural indispensável, os conhecimentos ancestrais passados de pai para filho que, desde tempos imemoriais, vinham mantendo a unidade do grupo e a sua sobrevivência. Essa crença dotava-o da autoridade pela qual sua fala tinha o poder de impor a execução de qualquer ordem, até mesmo de pôr seus filhos sob uma canga para substituir os bois mortos pela seca com frases performáticas: “*trabalha*”, “*força*”, “*Vamo arar essa terra*”, “*venha trabalhar, seu sem vergonha... ligeiro, anda!*”

Bourdieu explica a procedência desse poder simbólico ao afirmar que “essas manifestações derivam sua eficácia específica do fato de que parecem encerrar em si mesmas o princípio de um poder que reside efetivamente nas condições institucionais de sua produção e de sua recepção” (1980, p.91). Considera, portanto, sob determinadas condições que legitimam sua

autoridade para pronunciar o discurso performático, que o poder do chefe é aceito pelo grupo numa cumplicidade que mantém os mecanismos sociais.

O jogo de representação e poder é que estabelece as identidades impostas, porque elas significam a visibilidade do grupo frente a sociedade, inclusive a seus adversários. O processo de sua construção é tenso, portanto, já que a seleção, a classificação do que queremos como caracterização é muitas vezes contraditória no interior do próprio grupo. Assim sendo, é variável, de acordo com a situação sócio-cultural dos membros do grupo, porque as representações identitárias são produtos culturais, com significações, ao mesmo tempo, historicamente transmissíveis, mas em constante reelaboração.

Na perspectiva da história cultural imbricam-se elementos na análise do filme que a própria complexidade do mundo social aponta, pois as imagens passam a ser vistas como produto sócio-cultural, por sua associação com a realidade que representam (FERRO, 1992, p.87). Assim, o filme pode ser lido como testemunho, como pensado por Burke ao afirmar que: “O testemunho das imagens necessita ser colocado no contexto, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material e assim por diante) (...)” e pela forma como os contextos interagiram na concepção da representação (2004,p.237)

O que interessa à investigação do historiador é a compreensão dessa permanência das imagens, mesmo com significados transformados, segundo o tempo e a composição social em que se configurou o trabalho da autoria. Por isso *A Canga* é analisado em diálogo com um ramo da cinematografia brasileira do qual, a nosso ver, é herdeiro, aquele que elegeu o Nordeste como lugar de origem e o seu povo como o mito da fortaleza para, fundamentalmente, compreender porque se manteve mesmo depois das mudanças na configuração sócio-cultural pós 1960, quando surgiu o Cinema Novo. Parece-nos que a força da representação construída na cinematografia nesse período encontra eco porque diferentes setores sociais se identificam com esta imagem como fonte de manutenção de valores universais como: como solidariedade, comunidade, indispensáveis diante da acelerada fragmentação provocada pela globalização do mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

FONTES PRIMÁRIAS

Filmes

A Canga, Paraíba, 2001. DVD

Ficha Técnica:

Produção: Durval Muniz Filho.

Direção: Marcus Vilar.

Roteiro: Marcus Vilar e Waldemar J. Solha.

Fotografia: Walter Carvalho.

Montagem: Francisco Sérgio Moreira.

Elenco: W.J.Solha, Zezita Matos, Everaldo Pontes, Servílio Gomes e Verônica Cavalcanti.

Disponível em: <http://www.curtaagora.com/filme.Asp?Código=3804Ficha=Completa>.
Acesso em: 16/04/2005.

Making off de *A Canga*, s/d.DVD.
Ficha Técnica:
Produção: Durval Muniz Leal Filho.
Direção: Canário.
Fotografia e Câmera: Canário.
Som: Sandro Roberto.
Música: Forro Estereográfico.

Entrevistas

Marcus Vilar – entrevista concedida à autora desta dissertação, em 27/10/2005, com duração de 60 minutos.

_____ - entrevista concedida à autora, em 25/01/2007, com duração de 60 minutos.

Waldemar Solha – entrevista concedida à autora desta dissertação, em 22/01/2007, com duração de 60 minutos.

_____ - entrevista concedida à autora, em 08/01/2007, com duração de 60 minutos.

Impressos

Roteiro do filme *A Canga*, de Waldemar José Solha e Marcus Vilar.
Projeto de Produção Cinematográfica do filme *A Canga*.

Filmografia

Abril Despedaçado Walter Salles, 2001.
Arraial do cabo Paulo Saraceni, 1960.
Aruanda Linduarte Noronha, 1960.
Cabra marcado para morrer Eduardo Coutinho, 1985.
Central do Brasil Walter Salles, 1998.
Como era gostoso o meu francês Nelson Pereira dos Santos, 1971.
Deus e o Diabo na Terra do Sol Glauber Rocha, 1964.
Favela dos meus amores Humberto Mauro, 1935.
Macunaíma Joaquim Pedro de Andrade, 1969.
O Cangaceiro Lima Barreto, 1953.
O Pagador de Promessas Anselmo Duarte, 1962.
Rio 40 Graus Nelson Pereira dos Santos, 1955.
São Bernardo Leon Hiszman, 1972.
Terra Estrangeira Walter Salles e Daniela Thomas, 1995.
Um dia na rampa Luis Paulino dos Santos, 1956.
Vidas Secas Nelson Pereira dos Santos, 1963.
Zezero Ozualdo Candeias, 1972.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *Fome tira juízo: conflito e seca no Nordeste*. In: **Revista Grãos** do Curso de Ciências Sociais/ UFPB, nº 4, set/ out. 1985, p. 1-16.
_____. *A invenção do Nordeste: e outras artes*. 2ª ed. Recife/ São Paulo: Massangana/ Cortez, 2001.
ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste*. 5º ed. São Paulo: Atlas, 1986.
ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. Tradução Leonel Vallandro e Gerd Bornheim [Ética a Nicômaco] e Eudoro de Souza [Poética]. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultura, 1991(Coleção Os Pensadores; v.2).

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 9ª ed. São Paulo: Papirus, 1993 (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou O ofício de historiador*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Lingüísticas: o que o falar quer dizer*. Tradução Sergio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Paula Monteiro José Carlos Durand. São Paulo: Edusp, 1998.
- BRAUDEL, Fernand. *História e Ciência*. 5ª ed. São Paulo: Presença, 1986.
- BRITO, João Batista B.; MUHALL, Terry. *Entrevista Marcus Vilar*. In: **Revista Política & Trabalho**, ano 22, n. 24. João Pessoa: PPGS. UFPB, 2006.
- BURKER, Peter. *Abertura: nova história, seu passado e seu futuro*. In: BURKE, Peter et al. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1992.
- _____. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro/ Lisboa: Bertrand/ DIFEL, 1990.
- _____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universitária / UFRGS, 2002.
- COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Tradução Nilson Moulin Louzada. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1989.
- COSTA, José Jonas Duarte. *Impactos Sócio-Ambientais das Políticas de Combate à Seca na Paraíba*. São Paulo, USP, 2003 (Tese de Doutorado em História Econômica).
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. 31ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sonia Cristina Temer. São Paulo: Martins Fonte, 1991.
- _____. *Mito e realidade*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FERRREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. *Raízes da Indústria da Seca: caso da Paraíba*. João Pessoa: Editora Universitária /UFPB, 1993.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (orgs). *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997 (Coleção Pensamento Crítico, v 55).
- KADARÉ, Ismail. *Abril Despedaçado*. Tradução Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LE GOFF, Jacques. **As mentalidades: uma história ambígua**. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (direção). *História: novos objetos*. Tradução Terezinha Marinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 5ª ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.
- LIMA, Luísa Carvalho Correia. *A Canga: A obra cinematográfica sob a ótica aristotélica*. 2005. 62 p Monografia (Habilitação: Jornalismo). Universidade Federal da Paraíba.
- MENARD, René. *Mitologia e Arte*. São Paulo: Ed. Américas S.A (Edmeris), vol 1, 1965.
- MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Cinema, imagem e interpretação*. In: **Revista Tempo Social; Sociologia**. USP, S. Paulo, 8(2): 63-104, outubro de 1996.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução [da 3ª ed. francesa] Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.

NEVES, Frederico de Castro. *Imagens do Nordeste: a construção da memória regional*. Fortaleza: SECULT, 1994.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PATRIOTA, Fernando. *De baraúnas e palavras: ensaios sobre o sertão*. João Pessoa: Ed Manufatura, 2003 (Coleção Olho d'água; v,12).

PENNA, Maura. *O Quer Faz Ser Nordeste: identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 70ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

REZENDE, Maria Valéria. *Pierre Bourdieu e o Estruturalismo*. In: **POLÍTICA & TRABALHO** Revista de Ciências Sociais. Ano15, n.15, João Pessoa: PPGS-UFPB, p.193-204, 1999.

ROCHA, Glauber. *Eztetyka da Fome*. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Salamandra/ Embrafilme, 1981.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O Regionalismo Nordeste: existência e consciência da desigualdade regional*. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 1984.

SOLHA, Waldemar José. *A Canga: uma história para Sam Peckinpanh*. São Paulo: Editora Moderna, 1979.

VANOYE, Francis; GALIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Mariana Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994 (Coleção Ofício de arte e forma).