



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**TOMANDO O PASSADO COMO MITO: 'O CANGACEIRO' E A
INVENÇÃO DO NORDESTE NO CINEMA**

Francisca Kalidiany de Abrantes Lima*

A História, hoje, “se origina menos da necessidade de demonstrar que certos acontecimentos se realizaram e, muito mais, da necessidade de se verificar o que certos acontecimentos podem significar” (SALIBA, 1993, p. 94). Enquanto produtora de um passado, o campo da História é instrumento da representatividade para o tempo presente. Nesse processo de representação figurativa e simbólica do passado, o cinema surge como uma arte massificada, sendo colocado no posto de aparelho capaz de fazer lembrar. Ele possui o poder de (re)construir um discurso do tempo passado em um tempo presente.

Marc Ferro (2010) acredita ser o cinema um testemunho de seu tempo, permitindo conhecer regiões e campos da experiência que ainda não foram exploradas. Assim, o filme é tirado do seu lugar funcional, onde é um simples produto e é colocado, por meio da “operação histórica” como um objeto de estudo histórico. Partindo de tais enfoques, o presente estudo tem o objetivo de utilizar o cinema enquanto fonte histórica no intuito de compreender como se propagaram as imagens do que hoje chamamos de “Nordeste”, um constructo identitário que espacializa um espaço físico, político e cultural. Este espaço foi elaborado também pelo discurso regionalista propagado, principalmente na segunda metade do século XX, por intelectuais e políticos.

* Mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação *História e Espaços* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

Tomando como base de pesquisa o filme *O Cangaceiro* (1953), do cineasta Lima Barreto, temos a pretensão de perceber como essa região nordestina foi imaginada cinematograficamente a partir de um retrato de um passado mítico que a narração da fita designa como “O tempo em que havia cangaceiros”. Como o passado foi trabalhado na narrativa cinematográfica e como os sujeitos (cangaceiros, sertanejos) presentes no filme nos levam a agenciar uma memória social? Como um sujeito esquecido (sertanejo), que parece fazer parte do passado, passa a cinematograficamente a fazer parte do presente e da história?

A expansão da pesquisa histórica que privilegia o cinema como fonte de pesquisa tem importado para a teoria dessa análise as preocupações concernentes a narrativa e estética presentes na produção cinematográfica. Dessa forma, a articulação entre a narrativa histórica e as peculiaridades da narrativa fílmica, além da simbologia em que consiste a representação do passado, engloba as inquietudes do historiador no trabalho com as fontes audiovisuais, cuja relação entre o cinema e a história, no que se refere ao cangaceiro e o sertanejo, procura refletir como esses sujeitos podem ser apresentados como tipos sociológicos nordestinos.

O cinema conseguiu incitar os historiadores ao entendimento de uma linguagem audiovisual e contribuiu para ampliar os debates sobre o relativismo no conhecimento histórico, onde a verdade não é o foco do estudo, e sim as “verdades” como expressa Elias Tomé Saliba (1993) ao argumentar que as “humanidades estão, hoje, finalmente convencidas de que, ao término de suas investigações, não é a verdade que irão encontrar, mas verdades” (SALIBA, 1993, p. 91). Essa afirmação envolve uma complexidade no que concerne o resultado da produção fílmica, onde há uma procura pelo real que, no entanto, se configura como uma representação do mesmo. Tal pensamento contribuiu para modificar a forma como os historiadores passaram a ver, analisar e interpretar suas fontes documentais. Sobre isso Kornis (2012) afirma que:

No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo [...] é preciso começar por desmontar, demolir esta montagem [a do documento], desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (KORNIS, 1992, p. 2).

Logo, Marc Ferro vê o cinema como uma construção, uma espécie de montagem que empreende uma busca pelo real.

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética [...]. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um 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).

Levando-se em conta todo o processo cinematográfico, Marc Ferro (2010) acredita que por trás da construção de um filme existe “uma zona de realidade não-visível”, por meio do qual algo sobre uma dada realidade pode ser revelado e/ou ativado por meio da memória. Ferro (2010) chega a considerar que os lapsos – fragmentos involuntários que fogem do controle daqueles que produzem o filme – consistiria no meio para se chegar a esse elemento real oculto. Essas colocações justificam sua posição em dizer que o filme é uma contra-análise da sociedade.

Eduardo Morettin (2003), divergindo de Ferro (2010), não acredita que o cinema é detentor desses “lapsos” do real, uma vez que ele consiste na construção de uma representação e não de uma realidade. Ao se contrapor a Marc Ferro (2010), Morettin (2003) defende a ideia de que a interpretação do cinema não deve se ater “às leituras feitas da obra, como as expressas nas críticas de época a nas falas do diretor, mas ao sentido que emerge de sua estrutura” (MORETTIN, 2003, p. 38). O problema da questão não é fazer com que a obra confesse o que está no “inconsciente” da sua produção e sim examinar o filme como um todo, trilhando os caminhos narrados e observando as tensões dessa construção discursiva. Pois só assim será possível “desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga [...] sem perder de vista sua singularidade dentro de seu contexto” (MORETTIN, 2003, p. 40). Assim, o cinema pode ser colocado como a arte de lembrar a história. É o incrível e complexo paradoxo em que o cinema busca ser o real, e mesmo não sendo, de certa forma ele é.

Como nos mostra Baecque (2012) o cinema tem o poder de incorporar realidades históricas dentro de suas imagens emolduradas. E que tais invasões intempestivas constituem as formas cinematográficas da história. Nesse sentido, podemos colocar o cinema como uma ferramenta interpretativa que procura entender a história. O filme é assim um instrumento que reconstrói o passado por meio da imaginação. É uma intensa e complexa produção que busca retratar nas imagens fílmicas o passado no presente. E assim, trazer ao expectador a sensação de que o real está ali, na tela do cinema.

Antoine de Baecque (2012) nos expõe a tela como o próprio tempo e a imagem cinematográfica como uma ruína que nos perturba. No filme *O Cangaceiro* (1953) há vários elementos que trazem a tona essa perturbação do espaço social, onde o sertão e o sertanejo são elementos chave na construção imagética da região nordestina. Sendo isso uma possibilidade de diálogo entre o passado e o presente mediado pela memória.

Tratar do Nordeste é trabalhar com imagens que transgridem as lentes da câmera cinematográfica. E o cinema por sua vez, nos traz essas imagens intrigantes, pois envolve uma complexidade imagética, tendo em vista que não há um consenso do que realmente signifique essa região. Existe sim uma série de produções que tentam construir e repassar uma ‘verdade’ sobre esse espaço. É notável uma tentativa de homogeneizar uma identidade nordestina, limitando-a a espacialidade rural. O filme *O Cangaceiro* (1953) é um exemplo típico onde o Nordeste é mostrado como uma terra de miséria, violência, seca, e puramente ruralista. É o rural como signo do Nordeste.

Deixando de lado o dispositivo do discurso e atentando para a memória cultural trabalhada pela Aleida Assman (2011), chegamos a questão da memória que aparece como aquela que “se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento” (ASSMANN, 2011, p. 53). Assim, podemos dizer que o cinema equivale a ruína que perturba e que pode ser arquivada. Ou seja, as memórias culturais são lembranças objetivadas e institucionalizadas, que podem ser armazenadas e repassadas ao longo das gerações. É algo que permanece, mas que ao mesmo tempo é dinâmico.

Partindo de tal pressuposto, o cangaceiro do filme, enquanto um sujeito produzido pelo sul nos remete a um agenciamento da memória cultural advinda desta região. É preciso identificar o que está em ação quando se inventa esse Nordeste cinematográfico. Tendo em vista que o cinema se propõe a ser o real, mesmo não sendo e se tornando esse. O sertão é um elemento que ganha espaço como um dos principais expoentes da cultura brasileira, carregado de elementos constituintes da identidade nacional. Isso denota a aparição do Nordeste na cinematografia e no imaginário social, como um espaço responsável por promover discussões acerca dos mais variados problemas nacionais. Contribuindo aos questionamentos e disseminações ideológicas que, utilizam a imagem do sertão, do cangaço e dos cangaceiros na construção de um discurso imagético, muitas vezes, estereotipado acerca de uma região atrasada.

O cinema utilizará, portanto, a memória como base na construção de símbolos capazes de registrar e assegurar signos e símbolos na formação do imaginário social de

um sujeito, de um lugar ou até mesmo de uma época. Sob essa perspectiva, o filme constituir-se-ia como um veículo difusor de ideias e formador de novas consciências. De modo que, o estudo dessa simbologia prima por conhecer as realidades econômicas, sociais, políticas e geográficas de sua época antes de qualquer análise a ser realizada individualmente sobre determinado sujeito.

Nesse sentido, a memória cultural que podemos observar no filme *O Cangaceiro* (1953) está embutida nas heranças simbólicas materializadas nas cenas, as quais podem funcionar como instrumentos acionadores de significados que se associam ao passado. Dessa forma, estamos falando menos de representação e mais de acionamento da memória. Nesse processo em que se toma a memória cultural, podemos construir uma imagem narrativa do passado e através desse movimento estabelecer uma imagem de identidade. É isso que aconteceu no filme, se produziu uma narrativa cinematográfica que buscou explorar e expor uma região, e ao mesmo tempo uma imagem do que seria a identidade nordestina foi ativada.

Dessa forma, fugimos da ideia que coloca a memória como um elemento inerte e limitado ao passado. Ao contrário disso, ela se mostra dinâmica e conectada intimamente as dimensões temporais, ou seja, uma vez evocada no presente ela é remetida ao passado, mas tendo como objetivo direcionar-se ao futuro. Logo, a memória possui a capacidade de interligar gerações, assim como construir identidades.

Assmann (2011) defende que os modos de recordar são definidos culturalmente, logo eles variam de acordo com o contexto em que se vive. Sendo assim, podemos dizer que a memória é algo que precisa ser agenciada, ela não é dada pronta e exata, mas sim formulada. Fazendo relação com o filme percebe-se que a imagem do cangaceiro foi construída culturalmente, uma vez que hoje ele não é recepcionado da mesma maneira que um dia foi no passado. Em outras palavras, o cangaceiro foi ressignificado, e de sujeito sertanejo tornou-se personagem caracterizador da região Nordeste.

Essas transformações de sentido nos remetem a uma questão levantada por Assmann (2011) onde a memória não está presa a um armazenamento, nem tão pouco se limita a um vestígio, tendo em vista ser uma ‘massa de modelar’ que está em constante reformulação sob os diferentes e decorrentes contextos históricos. Um elemento fundamental nessa problematização se configura na vontade, interesses e necessidades do homem, que acabam por instigar a construção do que se quer ter e do que se quer lembrar. Essa é uma das principais argumentações no que concerne a uma memória cultural.

No tocante à sociedade, perguntam-se quais os interesses em volta desse enveredamento fílmico e o que se quer passar com essa produção cinematográfica. Assim, entendemos que o cinema nacional, ao se utilizar do tema cangaço procura explicar a imagem caracterizada do sertanejo e da região Nordeste. Mas, o detalhe dessa representatividade se baseia em como a figura do nordestino é passada.

Vivemos em um mundo dominado por imagens e sons obtidos “diretamente” da realidade, seja pela encenação ficcional, seja pelo registro documental, por meio de aparatos técnicos cada vez mais sofisticados. E tudo pode ser visto pelos meios de comunicações e representado pelo cinema, com um grau de realismo impressionante. Cada vez mais, tudo é dado a ver e a ouvir, fatos importantes e banais, pessoas públicas e influentes ou anônimas e comuns. Esse fenômeno, já secular, não pode passar despercebido pelos historiadores [...]. (PINSKY, 2006, p. 235).

Por isso que, pensar a fonte audiovisual como mecanismo de construção de uma imagem (representação) do cangaceiro como um tipo constituinte da identidade nordestina, bem como os meios utilizados para a sua produção faz com que:

Ao admitir o valor documental do cinema, o historiador que pretende fazer uso de tal material, tem, necessariamente, que responder a uma série de indagações que segue mais ou menos nesse sentido: “O que a imagem reflete? Ela é expressão da realidade ou é uma representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem?” (KORNIS, 1992, p. 1).

É possível ver o filme como uma fonte capaz de trazer ao presente lembranças de um passado, seja ele próximo ou não. Mas é válido lembrar que mesmo com todos os documentos disponíveis a linguagem fílmica é representativa, ficcional. E tentar representar o passado por meio da narrativa cinematográfica é enveredar por uma trilha de nuances presentes nos filmes que não está sob o controle do produtor. Ou seja, as possíveis interpretações e análises estão no campo das possibilidades, onde a diversidade está presente. Assim:

[...] o Nordeste quase sempre não é o Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinizado. Ele é uma maquinaria de produção, mas, principalmente, de repetição de textos e imagens. Não se pode ligar esta reprodução de imagens e textos apenas à classe dominante. Não existe nela uma simples lógica de classes; estas imagens e textos alcançaram tal nível de consenso e foram agenciadas pelos mais diferentes grupos, que se tornaram “verdades regionais”. É preciso, por exemplo, reconhecer que o subdesenvolvimento econômico e a estrutura de classes da região não são suficientes para explicar a dificuldade em transformar este espaço em espaço moderno.

Esta verdadeira aversão ao moderno não se localiza apenas em setores dominantes, os enunciados associados ao Nordeste, que o inventaram, são um componente decisivo dessa “falta de capacidade modernizadora”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 348).

É interessante e primordial lembrarmos que o Nordeste retratado no filme, antes de ser propriamente Nordeste é o sertão, o rural nordestino. Assim, a região nordestina antes de ser Nordeste é sertão. Não tiramos o caráter de representação, mas o que se vê na tela está mais voltado para um acionamento, onde a representação proposta pelo sul se configura num discurso de ativação da memória através de textos e imagens. É a memória acionada.

Dessa forma, com base no filme enquanto fonte de pesquisa, podemos nos remeter ao exercício da memória apreendido por Frances Yates (2007), quando nos fala que as imagens são um auxílio para a memória, ou seja, elas funcionam como uma ferramenta capaz de preservar e ativá-la. Nesse momento podemos nos perguntar: Lima Barreto desejava resgatar alguma memória? A intenção dele era construir uma imagem regional na qual a essência e o tradicional emergissem. Assim nos vem a mente que o cineasta não queria apenas um resgate, mas intensificar uma memória que já vinha sendo construída e repassada em outros meios de comunicação.

Reforçando a ideia de que as imagens possuem papel de destaque para a memória, podemos citar o Lutz Niethammer quando nos coloca que as imagens são como a “matéria-prima original para lembranças” (ASSMANN, 2011, p. 236), uma vez que elas são postas como uma ponte para o passado, ou seja, ela é metáfora e *medium* da memória. E nesse processo podemos entender as imagens como uma “manifestação de um afeto ou do inconsciente” (ASSMANN, 2011, p. 237).

Trabalhando com Pomian (1984) podemos nos direcionar ao tratamento específico do cangaceiro enquanto objeto ressignificado. Em outras palavras, o cangaceiro presente no filme não é o sujeito que perturbava a ordem, cometendo crimes e assombrando as pessoas que encontrava. Ele agora se mostra como um sujeito exótico, peculiar e característico da região Nordeste. Ou seja, sua utilidade não é a mesma. Ele está inserido em outro espaço de significação no qual sua visibilidade não acarreta mais medo, e sim admiração e/ou espanto. O cangaceiro aparece assim como um semióforo. Isso levando-se em consideração o produto final desse projeto que é o filme. Pois como coloca o autor “ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de

museu ou de coleção já não o têm. [...] Todavia, não se pode dizer que as peças de coleção ou de museu estejam lá para decorar” (POMIAN, 1984, p. 51).

Portanto, estudar o filme enquanto um resgate do passado, de uma memória é também uma constante luta contra o esquecimento. O filme é uma produção que trabalha na tentativa de (re)construir e/ou manter uma memória que na maioria das vezes não se dá de forma espontânea. É o grande dilema entre a memória e o esquecimento. Assim como, o diálogo permanente entre passado, presente e futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.

BAECQUE, Antoine. **Camera Historica: the century in cinema**. New York: Columbia University Press, 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.237-250.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões e debates**. Curitiba, n.38, 2003, p.11-42.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

POMIAN, Kristof. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 1: história/memória. Porto: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1984. P. 151-86.

SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica. In: FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina (Coords.). **Coletânea lições com cinema**. São Paulo: FDE, 1993, p.87-107.

YATES, Frances. **A Arte da Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

FONTE FÍLMICA

O Cangaceiro, 1953. São Paulo. Direção: Lima Barreto. Produção: Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Roteiro: Lima Barreto e Rachel de Queiroz. Fotografia: Chick Fowle e Ronald Taylor. Edição: Oswald Hafenrichter. Música: Gabriel Migliori. Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro e Vanja Orico, Adoniram Barbosa, Zé do Norte.

