

# AUTORIA E IDENTIDADES EM A CANGA

Rossana de Sousa Sorrentino Lianza<sup>1</sup>

## 1.1 - As dimensões da autoria

Nosso objetivo, neste trabalho, é discutir a questão da autoria, que entendemos ser, no cinema, sempre gerada com a contribuição de vários atores sociais. Centraremos nossa análise no núcleo autoral – direção, roteiro e direção de fotografia – baseados nas experiências individuais dos responsáveis que o compõe, assim como na articulação e na diversidade dos autores dentro do processo criativo d’*A Canga*. Esse núcleo traduz a irredutibilidade da autoria a um único indivíduo.

As obras artísticas estão intimamente relacionadas aos seus autores, nem sempre de forma direta, às vezes, subentendida, mas, sempre, de algum modo, revelando suas vivências, pois a interiorização das formas de organização social produz pensamentos e ações que marcam a autoria e que identificam pessoas ou grupos como seres sociais.

A importância da interação dos autores com o mundo social torna-se evidente para os historiadores, à medida que possibilita a identificação da interdependência da autoria com a sociedade. A análise das articulações entre as particularidades do sujeito autor e a concretude do produto possibilita o desvendamento das experiências vividas em coletividade, e, portanto, são uma mediação para a compreensão da relação indivíduo e sociedade.

## 1.2 - A dimensão coletiva da autoria: Vilar, Solha e Carvalho

A autoria no cinema, assegurada até o final dos anos 1960 a um indivíduo, o diretor, segundo *a política dos autores*, aceita ou não pelos críticos brasileiros, tornou a autoria integrada aos termos usuais e assinalada dentro do campo do cinema brasileiro.

Entretanto, a quase unanimidade sobre a autoria pessoal ou individual do diretor não se sustentou pacificamente por muito tempo, pela própria diversificação de competências técnicas e

---

<sup>1</sup> Professora da rede pública estadual da Paraíba. Pesquisadora do PPGH/UFPB na Linha de Pesquisa Ensino de História e Saberes Históricos.

especialidades profissionais introduzidas no cinema, e, a partir das discussões sobre a autoria, impuseram questionamentos à própria unidade do sujeito, desdobrado em vários “eus”, fruto da complexidade social. O cinema deixa de ser possível como obra de um só; a gênese da ideia do filme, por exemplo, pode vir de um livro, de um roteiro elaborado ou não pelo diretor, provocando indagações sobre a autoria.

A posição adotada nessa análise é a de que existe uma autoria, porque é nomeada, ressaltada em festivais e em premiações de academias, portanto institucionalizada e representada na exibição da mídia, sob a forma de uma função de autor não individual, composta de três ou mais sub-funções principais sem as quais o filme não existiria e que chamamos núcleo autoral.

**Para a formularmos a noção do núcleo autoral presente no texto, baseamo-nos nas argumentações de Aumont e Marie (2003, p.26-27) sobre autoria, que propõem as seguintes reflexões:**

**O cinema é uma arte coletiva e nele a criação estritamente individual é rara (caso de alguns filmes experimentais nos quais o cineasta exerce todas as funções, do produtor ao projetor). O filme é um meio de expressão heterogêneo que combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem, etc. Privilegiar apenas a direção é, portanto, uma decisão discutível. Em muitos casos, o diretor atém-se a uma simples execução e não tem responsabilidade nem iniciativa alguma na escolha do roteiro, dos diálogos, dos atores, da montagem, da música, etc.**

No caso do filme *A Canga*, classificamos como núcleo autoral a direção, propriamente dita, o roteirista e a direção de fotografia.

Marcus Vilar seria, pela *política dos autores* do período inicial, o autor por conjugar as funções de direção, de roteirista e produção executiva. Mas, mesmo hoje, com a questionada autoria sobre uma única individualidade, não podemos deixar de lhe atribuir qualidades de controlar a cena, os atores, as fases da filmagem e a edição, o que lhe rendeu prêmios nos festivais de melhor curta no Cine - Ceará (2001), Prêmio do Público no Festival de Gramado (2001), sendo, ainda, agraciado com mais premiações em festivais e jornadas nacionais e internacionais.

Quanto ao diálogo com os componentes técnicos, segundo comenta em entrevista concedida ao site Paraiwa<sup>2</sup>, afirma que gostaria de ter tido mais tempo de ensaio com os atores, conversado mais tempo com o fotógrafo do filme, Walter Carvalho, e ressalta: “Eu gosto muito

---

<sup>2</sup> Fonte: <<http://www.paraiwa.org.br/acanga/entrevista-marcusvilar.htm>> Acesso em: 29/10 2006.

de fazer isso, porque assim é envolver as outras pessoas, eu acho legal,” parece contribuir para o pensamento de uma autoria coletiva.

Porém, ressalta a sua autoria quando afirma:

A Canga, eu cheguei em casa, eu, com um amigo meu, no computador dele, fizemos um a pré-edição do eu queria já, a sequência mais ou menos todinha pelo roteiro. Quando eu filmei, filmei: a primeira sequência é aquela ali, a segunda é aquela ali. Aquilo ali eu filmei como uma edição já, aí eu mandei pro Rio <sup>3</sup>.

No universo coletivo do processo de filmagem, como mostra o *making off*, um acampamento com uma quantidade grande de técnicos e assistentes, percebemos claramente a complexidade da produção de uma obra fílmica. Assistimos ao depoimento do engenheiro de som que controla os sons externos, como de vento e poeira, além de sons de animais e carros. Ele deixa na película só os diálogos e os ruídos que compõem a encenação.

Sabemos que o *making off* é o registro do trabalho, porém selecionado, recortado e editado conforme o desejo o grupo autoral. Logo, também é representação, mas podemos perceber o que foi trazido como contribuição individual e o que indica a identificação com o conjunto de membros que forma a equipe de filmografia e, especificamente, d'A Canga.

A direção é o centro do comando das ações que produzem a encenação na sua plenitude e resulta no filme pronto e acabado. No campo de forças da constituição do filme, no confronto de visões sobre as cenas, é o diretor que faz convergir todos os interesses, orientando para que a obra termine no tempo previsto e com a concepção estética que traçou no início das filmagens expressa na edição.

O *making off*<sup>4</sup> apresenta o diretor, Marcus Vilar, coordenando a montagem da cenografia, acompanhando todas as tomadas ou, junto ao câmera e diretor fotográfico, verificando como a imagem está sendo captada pela câmara. Podemos vê-lo, observando a edição das sequências das tomadas diárias. Os atores só se movem sob o seu grito de comando: “Ação!”

A consciência de sua autoria está na imagem que projeta de diretor ao dizer: “Eu não vou falar nada, assistam ao filme”, portanto o filme é a sua expressão.

Marcus Vilar, apesar de iniciar sua vida acadêmica no curso de Educação Física, da Universidade Federal da Paraíba, e, ao entrar em contato com grupos de amigos universitários,

---

<sup>3</sup> Os depoimentos e falas aspeadas ou em destaque foram obtidos em entrevistas concedidas por Marcus Vilar, em 27/10/2005 e 25/01/2007, à autora dessa dissertação.

<sup>4</sup> O *making off* d'A Canga participou da X Fenart em 2004 e foi premiado como melhor documentário paraibano.

ligados à música e a outras formas de expressão artística, tomou a decisão de procurar o NUDOC, abrindo-se o caminho para o cinema. Sua consolidada carreira foi iniciada como assistente do diretor de fotografia Manuel Clemente, hoje professor do Departamento de Comunicação da UFPB.

Marcus Vilar, em 1980, ainda cursando Educação Física ingressou no quadro de funcionários da Universidade Federal da Paraíba. A criação do NUDOC, em 1979, após a Jornada de Cinema, na Paraíba, que era realizada anteriormente, em Salvador, requisitava pessoas para o seu funcionamento. Solicitou, então, à Universidade ocupar uma função no NUDOC e fez o curso de Cinema Direto, possibilitando-lhe passar por todas as etapas da realização de um filme, como relata em entrevista, a saber:

[...] foi ali que começou tudo, aliás, o primeiro curso que eu fiz exatamente em 83, eu me lembro muito bem... Foi exatamente com Pedro Santos, que era uma grande cabeça na época, era o coordenador do NUDOC, era músico... Já faleceu também, era músico, cineasta, diretor também e fez algumas músicas pros principais filmes do cinema paraibano: *Romeiros da Guia*, o próprio *O Salário da Morte*, de Solha e Zé Bezerra, mas Manfredo Caldas que tava voltando... é um paraibano que mora em Brasília hoje, mas ele tava voltando pra fazer um filme sobre o cinema paraibano, chamado *Cinema Paraibano 20 Anos*. Então, Manfredo Caldas, Manuel Clemente, Umbelino Brasil - paraibano que hoje vive em Salvador - Manuel Clemente, que foi o meu grande mestre da fotografia. Então esse pessoal todo foi fundamental para minha formação. A partir dali, eu comecei a prestar atenção em cinema com outros olhos, procurar outras coisas no cinema que, até então, eu via como um simples espectador. Comecei a ver as partes mais técnicas, me preocupando como aspectos do cinema, o diretor, quais eram os diretores mais importantes na filmografia mundial, e todos eles me orientaram para isso.<sup>5</sup>

Destaca Marcus Vilar sua experiência na França, em 1985 – que mantinha convênio com o recém-criado NUDOC – quando foi completar o curso de Cinema Direto:

[...] Então, eu fiz o curso e no final fiz um filme em Super 8, chamado *K.O em Cena no Sena*, e KO era baiano. A gente tinha que fazer um filme lá, um documentário, um curta, no final do curso. (...) Só depois veio um curso em 16 mm, que era o curso que eu queria fazer. Esse curso que fiz acabava em agosto e o outro começava no final de setembro, ou seja, acabou minha bolsa, acabou tudo.<sup>6</sup>

Tornou - se parte de uma geração que a Universidade formou e incentivou a realização de projetos de extensão. Como funcionário do Núcleo de Documentação Cinematográfica, começa como câmara, evoluindo para a produção de documentários e, depois, para a direção de curtas.

---

<sup>5</sup> Trecho da entrevista concedida por Vilar à autora dessa dissertação, em 25/01/2007.

<sup>6</sup> Trecho da entrevista de Vilar concedida à autora dessa dissertação realizada em 27/10/2005.

Sua identificação com o campo cinematográfico, como um dos representantes na Paraíba, vai além dessas fronteiras, atingindo destaque nacional e internacional pelos prêmios que tem acumulado em festivais e jornadas de cinema. Seus filmes têm sido assuntos de debates e questionamentos na academia e fora dela, em torno das questões temáticas que escolhe e pela forma como as apresenta, buscando o diálogo com o público, pois atribui ao cinema a “função de social” de “percepção da realidade”, que, segundo o contexto social das leituras das representações, extrapolam a própria obra.”<sup>7</sup>

A certeza do que faz e a participação no processo da criação do NUDOC, leva-o a evocar a seguinte lembrança:

Só um parêntese aqui, é às vezes eu me lembro dessa história até com Denise, minha irmã. É que eu desde pequeno gostava muito de futebol, aí eu me lembro que eu estava começando a fazer os primeiros trabalhos de edição (risos). Então, com dez anos de idade, eu pegava um desses gravadorzinhos desses que você está me gravando agora e começava a narrar o jogo e gritava o “gol” e gritava bem alto até perder o fôlego. Nisso eu dava uma pausa no gravador, tomava fôlego novamente, soltava a pausa do gravador e gritava gol de novo e aí ficava um gol imenso... (risos). Ou seja, estava começando a editar.<sup>8</sup>

A consciência de seu papel no campo cinematográfico paraibano aparece em três de suas obras em 35 mm – a ligação com o seu lugar de origem, pelo caráter de identidade que estabelece com o seu mundo social, cuja representação lhe permite ser reconhecido, em que mostrar é fazer valer sua existência, segundo a concepção de que é impossível desassociar-se a experiência pessoal do(s) autor (es) da produção cultural ou científica que explicita a divisão do mundo social onde ele(s) está inserido (BOURDIEU, 1998, p.111-113).

Não podemos deixar de reconhecer o caráter universal das temáticas abordadas por Marcus Vilar como ele mesmo advoga, quando indagado, no festival de cinema de Gramado, por um repórter, sobre a temática do filme *A Canga*, ainda que, em nossa concepção, as marcas do discurso que secundariza estejam fortemente impressas no filme.

[...] Primeiro eu não acho que *A Canga* tenha uma temática nordestina. *A Canga*, que é uma adaptação do romance homônimo de W.J.Solha sobre uma família em que o pai coloca nos filhos uma canga de boi (a canga é uma peça de madeira colocada no boi para arar terra), e, com um chicote na mão, obriga os filhos a trabalhar. Mas o filme trata de poder, de autoritarismo, de resignação, de conformismo, e esses são temas universais.

---

<sup>7</sup>Trecho da entrevista do cineasta Marcus Vilar realizada em 30/03/2006, a João Batista B Barroa e Terry Mulhall, para a *Revista Política & Trabalho*, ano 22, nº 24. João Pessoa: PPGS. UFPB, 2006, p.189.

<sup>8</sup>Trecho da entrevista de Vilar concedida à autora desta dissertação em 27/10/2005.

Em qualquer lugar do mundo tem isso. Eu filmei na Paraíba porque moro lá. Podia ter filmado em São Paulo. O discurso sobre o regionalismo termina virando alguns estereótipos. Tudo o que vem do Sertão, tudo que vem do Nordeste, tem seca, tem flagelado. Teve uma época que todo filme do Nordeste tinha isso. O último filme que eu fiz, chamado *O Meio do Mundo* (2005), é sobre a primeira experiência sexual de um menino e se passa no interior. É um tema universal. Em qualquer lugar do mundo tem isso. É verdade que aqui no Brasil existe uma tendência para ter um determinado filme de uma determinada região.<sup>9</sup>

A produção de Vilar, ao longo de vinte anos, só não é mais extensa pela exigência de grandes investimentos em recursos tecnológicos e falta de mercado para os curtas, mas podemos ver que permanece sempre “antenado” como mundo que o cerca e com o homem, suas práticas e relações, vendo-o em seu lugar, com seus códigos de valores e em sua produção material, social e simbólica.

Solha começou a trabalhar cedo, em Sorocaba, em lojas e bancos particulares. Como já visto, vem para Pombal, assumir a gestão da Carteira Agrícola do Banco do Brasil. Como ele mesmo afirma: “Nada se perde nesta vida”, traz para sua vida profissional a destreza com os pincéis e com a escrita. Tornou-se voraz consumidor dos livros oferecidos pelo riquíssimo universo cultural de Pombal, a saber:

Eu era subgerente, depois passei a gerente, o gerente tinha todos os clássicos na casa dele, e eu li. Quando comecei a ler foi uma loucura! Eu li todos: Shakespeare, li todos de Dostoiévsk, li Homero, a *Ilíada* e *Odisséia*, li *Eneida*, de Virgílio, *A Divina Comédia* de Dante, o *Fausto* (...) lá em Pombal, tanto é que tô fazendo um romance, agora eu exagero nisso. Ficou de forma expressionista a cultura do pessoal (...)<sup>10</sup>

A obra literária de Solha, já citada, é vasta e não está dissociada de sua vivência profissional, uma vez que, no interior do banco, encontrou seus pares para discussão de obras por ele escritas, para montagem de peças e o filme *O Salário da Morte*, com a participação de boa parte da população da cidade de Pombal.

De suas andanças pelas propriedades rurais, trazia ricas imagens da vida no campo, em Pombal, na década de 1960, como relata em depoimento: “Se eu não tivesse trabalhado numa carteira agrícola, que eu ia para aquelas propriedades, aquelas coisas todo dia, via o modo de vida deles, o linguajar todinho (...)”.

---

<sup>9</sup> Entrevista do cineasta Marcus Vilar realizada em 30/03/2006, por João Batista B Brito e Terry Mulhall, para a *Revista Política & Trabalho*, ano 22, nº 24. João Pessoa: PPGS. UFPB, 2006.

<sup>10</sup> Trecho da entrevista concedida à autora desta dissertação por Solha em 08/01/2007.

O livro *A Canga*, foi o ponto de partida para o roteiro do filme. Em sua entrevista, Solha esclarece suas motivações no processo de elaboração dessa obra, vinculada às suas vivências no Sertão da Paraíba. A luta dos sertanejos pela sobrevivência cotidiana impressionara o autor e deixa marcas na obra em questão. Solha fala sobre a vida dos trabalhadores rurais, “(...) a caatinga é como o diabo, então é um negócio rude demais. (...) esse detalhe que a gente olha para as mãos das pessoas para os pés massacrados”.

A violência é também visível, por exemplo, quando Solha expõe a experiência de saber-se ‘jurado de morte’ por ter questionado a falta de pagamento a um carregamento feito por um caminhão, que havia comprado para ter uma renda extra. Relata os termos em que foi “advertido” pelo capataz do contratante: “(...) porque eu sou o capataz dela. Olha aqui, se você se meter naquele negócio lá, (...) sua caçamba vai ser emborcada na estrada”.

Solha, através de suas vivências e leituras, fornece-nos a imagem sobre o emaranhado de experiências que forjam a obra. Em entrevista, assim, refere-se a Cipriano, personagem d’*A Canga*:

O Cipriano, (...) lá em Pombal, tinha havido bem antes de a gente chegar lá um movimento religioso, um tal de Miguel lá, isso antes d’eu chegar lá, eu não vi isso não. E esse Miguel tinha um filho que era retardado mental, aí era interessante porque ele andava segurando a calça sem o cinturão, a calça bem frouxa, ele andava segurando o tempo todo. Aí ele chegava e cumprimentava a gente: *Bon jour, bon sueur* ( risos). Aí eu fui botar o personagem no livro. Falei: rapaz, se eu botar no livro, ninguém vai acreditar (risos)... *Bon jour, bon sueur*, só falava assim com todo mundo, aquela alegria. Ali foi o modelo do Cipriano.<sup>11</sup>

Marcus Vilar destaca no filme *A Canga* a abordagem do autoritarismo e do *pater poder* articulados à visão da sociedade nas décadas de 1960/1970, período de elaboração da peça teatral e, depois, da novela as quais resultaram no roteiro do filme.

Solha fala do seu confronto com o Exército, quando vai denunciar a situação dos donos de caçamba em Pombal, pois o serviço do asfalto era da competência da Instituição. Procurou, a princípio, o capitão responsável, em Pombal, que lhe respondeu: “Se o senhor não tiver satisfeito, tire seu caminhão do serviço”. Depois de ser ameaçado, em frente ao banco, resolve ir ao Grupamento de Engenharia do Exército, em João Pessoa.

O episódio foi resolvido desta forma:

[...] fiz a denúncia e houve um bafafá lá, aquele negócio todo de apuração. E vem um rapaz que tinha cortado um a briga que tava tendo com outro cara lá, e ele falou: “vou

---

<sup>11</sup> Trecho de entrevista de Solha concedida à autora da dissertação em 22/01/2007.

agradecer agora aquele favor que você me fez. Eu trabalho no almoxarifado do Exército, e eu ouvi ele furioso, porque o pistoleiro que eles tinham pago foi preso no Ceará, mas do mesmo jeito que pagou um paga outro rapaz.<sup>12</sup>

O filme *Meu ódio será tua herança*, de Sam Peckinpah, emaranha-se na criação d' *A Canga*, pois esse cineasta “usou a câmara lenta nas cenas de violência, que causou um impacto muito grande”, violência que emerge também em seu livro. Mas, Solha afirma que: “quando eu vi o filme o livro já estava estruturado”. Contudo, a versão que ele enviou para o Concurso recebeu o título de *Uma História para Sam Peckinpah*. Entretanto, a editora sugeriu a sua mudança, e o título inicial passou a ser um subtítulo.

As lembranças mais remotas da força simbólica de um pai misturam-se às vivências do presente, evocando o poder do discurso e da condução da família. Quando fala do pai lendo a Bíblia, W.J.Solha o descreve assim:

Ele sabia quando tava lendo uma frase muito bem feita, então lia os Salmos deslumbrado, tem uma série de trechos do Êxodo, do livro do Êxodo, que ele lia o discurso, aquele negócio todo, notando a beleza das coisas. E desde menino, eu sentia a força daquelas palavras das traduções bíblicas.

A força do patriarcalismo está tão bem captada e compreendida na sua vida, que ele a transmite na força de Ascenço, papel desempenhado no filme, no seu poder de imobilizar a família e de impor-lhe a canga. Assim, observamos neste testemunho de Solha sobre o pai e seu poder de aglutinar a família em torno de sua figura, pois sabia carregar o ‘cetro’:

Essa coisa de meu pai é muito forte. Eu me lembro que eu fiz..., eu fazia também uns bustos de argila, umas estátuas, assim. Aí eu fiz o retrato de meu pai em argila, eu fiz um Júlio César. Aí eu fiz um retrato do meu pai como Moisés, ele com as Tábuas da Lei. (...) Não é medo, eu respeitava, (...) eu tinha uma certa fixação pelo velho.<sup>13</sup>

Na construção da autoria da obra cultural, pode ser percebido o traço autoral. Ao analisarmos o roteiro d' *A Canga*, mesmo com participação de Marcus Vilar em sua elaboração, não podemos ser indiferentes à percepção de signos que revelam o autor do livro, fonte de inspiração do roteiro. Contudo, não reenviam para uma unidade, como se o autor só comportasse um único eu, mas para a “pluralidade de eus”.

Chama-nos a atenção que, de forma indireta, através da representação que constroem para o *pater poder*, os autores apropriam-se da compreensão do mundo social e mostram-nos através

---

<sup>12</sup> Trecho da entrevista de Solha concedida à autora da dissertação em 22/01/2007.

<sup>13</sup> Trecho da entrevista de Solha, realizada em 22/01/2007, concedida à autora dessa dissertação.



da seleção, de recortes e da classificação a organização social de seus mundos e de suas épocas, pois, como indica Chartier (1990, p.17), há caminhos para a apreensão da construção do mundo social.

A instituição da autoria “é a imposição de um nome, isto é, de uma essência social. Instituir, atribuir uma essência, uma competência, é o mesmo que impor um direito de ser que é também um dever ser (ou um dever de ser)” (BOURDIEU, 1998, p. 100).

A função de ‘dever ser’ dos autores dá-lhes a possibilidade da representação das formas discursivas de suas épocas e sociedades, permitindo-nos a compreensão da historicidade da articulação obra-autoria.

Waldemar José Solha, autor da novela *A Canga* (1979)<sup>14</sup>, seria, dentro da concepção de autoria desenvolvida por alguns críticos brasileiros do período 1950/ 1960, também autor do filme, pois participa como roteirista, dividindo sua elaboração com Marcus Vilar. Ambos optaram por concentrar o drama relatado no primeiro capítulo do livro, do qual foram suprimidas outras personagens, centrando o roteiro no núcleo familiar.

Solha já tinha feito uma filmagem do primeiro capítulo *d’A Canga*, em Super 8, mas com personagens retiradas durante o trabalho de roteirização feito em conjunto com Vilar. Solha ressalta a parceria na construção do roteiro, que tem por base a peça que ele escreveu, em Pombal, já existente em conto, que depois de costuradas as narrativas, resultou no livro *A Canga*, conforme seu depoimento:

[...] Foi tranquilo. Pra começar, tem o seguinte: eu já tinha a coisa muito mastigada, tinha feito o conto, aí fiz a peça, aí filmei em super 8. O Marcus Vilar viu o Super 8, então, quando a gente foi fazer... No Super 8, ele tinha um personagem que já tá no livro, que é um deputado [...] Isso no meu tinha, na minha versão tinha, aí justamente eu falei pro Marcus: Marcus, eu acho que essa figura do deputado devia ser tirada e deixar o problema só com a família. Por que é que não volta a peça que fiz lá em Pombal? Sem aquela história do Candomblé, porque aquela eu fiz em cima do Candomblé. Então, só a família. Então pronto, ele topou. Peguei, descobri o texto da peça, a gente fez a limpeza, aí foi feito o roteiro em cima dessa peça sem o Candomblé, só ficou a família mesmo. Aí lá vai, né? Eu mandava, ele discutia certas coisas, assim trechos.<sup>15</sup>

Marcus Vilar, ao comentar a sua participação no roteiro, reforça a cumplicidade com Solha:

Eu começava a ler o livro e como eu só queria o núcleo mesmo, que é a história da família com a canga, tudo que tinha isso aí eu ia colocando, o que tava em imagem eu ia

---

<sup>14</sup> Pela qual recebeu menção especial no Prêmio Fernando Chinaglia (1974) e 2º lugar Prêmio Caixa Econômica de Goiás (1975). Ao nos referirmos à novela, usaremos o destaque em negrito, e, referindo-nos ao filme, como já temos feito, em itálico.

<sup>15</sup> Trecho da entrevista de Solha, realizada em 22/01/2007, concedida à autora dessa dissertação.

passando pro computador na forma de roteiro. Aí eu fiz o primeiro tratamento do roteiro, é o tratamento que a gente chama e entreguei a ele, aí ele olhava e o bom de trabalhar com Solha é isso. Na hora, ele olhava, a gente sentava na mesa e “deguedeguedegue”, ele ganha de mim.<sup>16</sup>

Solha expressa sua autoria, no *making off*, contando que o argumento lhe persegue desde a década de 1960, em Pombal. Parte de um dos contos que escrevera na época é uma homenagem violenta ao homem do campo. No letreiro posto sob sua imagem, está escrito ator e autor. Além da força, do entusiasmo e da intimidade que a câmara capta, quando está posando para este registro, o Solha-ator-personagem, manuseando o chicote, o símbolo de seu poder, está escrevendo nos seus estalidos a sua autoria, afirmando o Solha-autor.

Em *A Canga*, a contribuição de Solha, no processo criador, antecede às imagens, à medida que partem de um argumento escrito, baseado em um texto literário, mas se consolidam na transposição que ele próprio fez para a composição do roteiro e do “storyboard” que constituiu a obra imagética.

O diretor de fotografia, Walter Carvalho, construiu sua carreira, ao longo de quarenta anos, emaranhando sua formação à constituição do que hoje é o cinema brasileiro. Foi introduzido no meio cinematográfico pela mão do irmão, Vladimir Carvalho, e, misturando as cores das tintas da palheta, criou imagens belíssimas, em que luz e sombras falam junto com as personagens.

A experiência iniciada com o irmão é alargada ao trabalhar como assistente de renomados diretores fotográficos e, mais tarde, como diretor de fotografia de diretores que transformaram a cinematografia brasileira. Ele assume seu ‘vício por cinema’, confirmado por Marcus Vilar, ao afirmar: “Walter, come e dorme cinema”, quando fala de seu acúmulo de filmes.

O diretor fotográfico realizou não só o uso da tecnologia, que ele diz abandonar quando seu excesso atrapalha, mas cumpriu a intenção em ver com nitidez, através de toda forma de percepção, o país em que vive. O diretor de fotografia, Walter Carvalho<sup>17</sup>, com vasta carreira de diretor fotográfico e diretor de filmes independentes, ganhador de prêmios por sua técnica de fotografia, criou as imagens que se coadunam com a trama na costura perfeita entre narrativa e fotografia, como almejava a direção.

---

<sup>16</sup> Trecho da entrevista de Vilar, realizada em 25/01/2007, concedida à autora dessa dissertação.

<sup>17</sup> Walter Carvalho foi diversas vezes contatado por telefone e por e-mail, mais não foi possível acordamos a forma e o horário para uma entrevista devido aos seus compromissos. Apesar de sua atenção, ficamos impossibilitadas de estender os prazos para a realização da mesma pelo limites de prazo do trabalho desta dissertação.

A importância do seu trabalho, n'A *Canga*, é reafirmada por Vilar, quando fala da tensão e dos gastos com a película, destacando sua experiência no campo da fotografia.

[...] O Walter, por exemplo, é muito ligeiro, então quando termina um filme aqui já tem outro. Eu por exemplo, passei 5 anos para filmar enquanto eu fiz um, ele fez 12 ou mais, acabou um filme começa outro. Ele é rápido, é ligeiro, tem soluções rápidas, se ele não souber o que quero mesmo vai e passa na minha frente e isso pro diretor é perigoso. [...] Então, a primeira cena do filme, por exemplo, foi sugestão de Walter e eu não vou ser idiota de não ouvir as pessoas.<sup>18</sup>

O compromisso com as questões brasileiras está em sua forma singular de construção das imagens, preocupado em não perder o que seu tempo e o seu mundo trazem para frente da câmara, ferramenta com a qual colhe emoções, traduzindo as ideias do roteirista e do diretor que, segundo ele, é o “maestro” que ‘orquestriza’ a produção do filme.

Sua compreensão da emoção que o cinema provoca no espectador tornou-o internacionalmente conhecido. Sua capacidade de usar o espectro de luz e a seleção das cores monta verdadeiras pinturas dentro da cena, que interagem com as lembranças e as vivências dos espectadores, em uma linguagem imagética que valoriza a concepção de encenação do diretor.

Walter Carvalho manuseou a câmara em quase todas as tomadas, colado a ela como se fosse parte de sua anatomia e em sintonia com a direção.

No *making off*, dirige uma cena, dizendo: “Vá rodando comigo. Olhe este sertão”, e diz a quem homenageia, a qual tradição cinematográfica está ligado, colando seu discurso aos precursores do cinema paraibano e nacional, que estão historicamente vinculados às origens do Cinema Novo, como Linduarte Noronha e Glauber Rocha, a quem fundamentalmente evoca como inspirador de suas imagens do Sertão.

Carvalho imprime sua identidade autoral ao filme por meio das escolhas que constituem o padrão de cor e luminosidade, do uso de filtros exacerbando o vermelho da película e das angulações dos planos em uma recriação da paisagem que, mesmo evocando Glauber, ultrapassa o na releitura das cores majestosas do Sertão em *A Canga*.

A imagem se constitui na especificidade cinematográfica, assim, nesse sentido, a autoria do diretor de fotografia é peça importante na construção da narrativa fílmica. Podemos dizer que a autoria de Walter Carvalho, em *A Canga*, reveste-se da marca do artesão, aquele que elabora as

---

<sup>18</sup> Trecho da entrevista de Vilar concedida á autora desta dissertação em 27/10/2005.

imagens a partir das ideias do diretor, mas também participa das escolhas e transforma a paisagem real em hiper-realidade, como o fez. Ele conferiu, também, com sua autoria, a respeitabilidade de um fotógrafo de cinema consagrado pela crítica por sua extensa participação na produção nacional.

Portanto, Walter Carvalho, integrante do núcleo autoral, deixou sua marca para que *A Canga*, como obra acabada, fosse como é. Teve a clara percepção de que o roteiro e a articulação de encenação do diretor é que dão o norte para as imagens, pensadas em planos, seqüências e que do diálogo e da interação emergem as luzes e as cores.

A parceria Carvalho-Vilar expressa boa sintonia. Apesar de poucas oportunidades para discutir a produção do filme mais profundamente – a atuação de Walter Carvalho n’*A Canga* foi no intervalo entre *Abril Despedaçado* e *Lavoura Arcaica* – segundo Vilar, as questões foram afinadas com Carvalho que com seu estilo e sua experiência é “muito ligeiro, com soluções rápidas”, sempre permitindo que o “desse jeito que eu quero” do diretor, explodisse em cor e luz.

A autoria não pode deixar de ser reconhecida aqui, pois a obra existe em toda a sua complexidade, com suas técnicas, relações e práticas, numa linguagem cinematográfica que lhe permite ser apreendida, criticada, fazendo parte de um universo de discurso que abrange características, de uma vertente da cinematografia que elegeu o Nordeste como lugar de origem, tem como temática o suor, a luta cotidiana pela sobrevivência, mas vai além, quando retorna às lutas e valores ancestrais, em verdade no próprio questionamento do que é ser humano.

## **REFERÊNCIAS**

### **FONTES PRIMÁRIAS**

Filme

*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

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

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2003.

BERNARDET- Jean-Claude. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil anos 50/60. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Linguísticas**: 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.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro/ Lisboa: Bertrand: DIFEL. 1990.

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