

“A CANGA”: IMAGENS DO NORDESTE¹

Rossana de Sousa Sorrentino Lianza²

A escola dos *Annales*, com seus pressupostos inaugurados por Bloch e Febvre, legitima a investigação dos sentimentos, do pensamento, das crenças e dos costumes como objetos de estudo: abre o leque de temáticas que possibilita relacionar o cotidiano humano com as totalidades históricas explicativas e articula as ciências sociais em uma interdisciplinaridade, que enriquece os saberes históricos³.

A expressão “nova história”, referência para o enfoque da história a partir de “novas abordagens” e “novos objetos”, está relacionada à escola dos *Annales*, constituindo-se numa forma de reação deste grupo de historiadores ao paradigma tradicional. Este, resumidamente, era centrado na análise política, priorizando o fato, que narrava os feitos dos grandes homens, ou seja, aqueles que detinham poder político. Advogava, também, o caráter objetivo da história que era narrada com base em documentos escritos, nos quais constavam registros oficiais e se encontravam preservados em arquivos.⁴

A nova história se interessava pela atividade humana construtora da realidade social e cultural, sendo esta idéia compartilhada também por antropólogos, o que proporcionou uma convergência entre estas duas disciplinas. A preocupação com o estudo das estruturas foi defendida, a princípio, porém, a antiga preocupação com o acontecimento foi incorporada a tal abordagem, trazendo, portanto, os dois tipos de análise, uma abrangência para os saberes históricos. A história vista como experiência de vida, preocupada com as camadas mais baixas, foi a princípio uma predominância desta escola, mas depois esta corrente ampliou as suas análises, incluindo as camadas tidas como “de cima”, porém numa articulação com aquelas tidas como “de baixo”, possibilitando uma variedade de evidências sobre o mundo social. As diferentes e opostas vozes, entrelaçadas socialmente, poderão ser apreendidas através de estruturas de convenções e esquemas, que não refletem diretamente a realidade, mas a partir das atividades, comportamentos e valores aceitos tacitamente pela sociedade, podem-se vislumbrar as relações complexas construtoras da condição de vida do homem.⁵

¹ Trabalho apresentado no Simpósio Temático “Cultura Histórica e Linguagens Historiográficas”, durante o XII Encontro Estadual de História da ANPUH-PB, realizado no Campus da Universidade Federal de Campina Grande, em Cajazeiras (PB), entre 23 e 28 de julho de 2006.

² Mestranda em História pela Universidade federal da Paraíba.

³ VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion (Orgs). Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campos, 1997. p. 137-141.

⁴ BURKE, Peter et al. A escrita da história: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: ed Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 9-16.

⁵ BURKE, Peter. op cit. p.9-16.

Os novos objetos levaram ao historiador a buscar novas fontes, voltando-se alguns para a oralidade e a imagem. O emprego de imagens, mesmo que para poucos historiadores, remonta há muito mais tempo do que se normalmente noticia, havendo evidência de sua utilização desde o século XVII. Todavia, o uso da imagem para a história começa a ser mais anotado a partir da década de 60, no século passado, e com o mundo hoje saturado de imagens, torna-se a evidência visual do passado amplamente buscada.⁶

As imagens não são puras, pois estão relacionadas a uma formulação verbal, uma vez que se anunciam como uma comunicação, portanto produto cultural, tendo uma história que pode ser apreendida como fonte pelos historiadores.

A imagem constitui-se numa forma importante de testemunho, que merece cuidados com a sua utilização, tornando o seu uso mais confiável, quando vistas como convenções que filtram informações sobre o mundo social, mas não o exclui. Os testemunhos sobre o passado oferecidos pela imagem são valiosos pelo seu papel na construção do acervo cultural da sociedade, ou seja, registros das atividades e das formas de pensar e ver do passado..⁷

O cinema parece um inocente produto do imaginário dos produtores cinematográficos, mas a intervenção do cinema vai muito mais além das salas de projeção dos filmes, como se verá depois, porque ele está ligado à sociedade que produz os filmes e com a forma que esta os recebem. Não podendo ser explicado só através da emoção que provoca no espectador, não deve ser analisado só como um entretenimento ou uma obra artística, mas como um produto sócio-cultural com possibilidade de ser estudado pelas ciências sociais.

Merece ser ressaltado que a cinematografia é o resultado de um esforço coletivo, no qual juntam-se ator, diretor, autor do roteiro, ou do livro em que o filme se baseia para a construção da narrativa fílmica, tornando-se numa síntese sócio-cultural, que alcança o espectador somente após ter sido filtrado pela literatura e pela linguagem cinematográfica.⁸

O filme diz muito da realidade social, mesmo quando apresentando o seu avesso, pois associa-se ao mundo que o produziu, não sendo, portanto, só imagem sonora ou não sonora, mas uma linguagem que tenta reconstruir um tempo real ao utilizar diferentes temporalidades, e também criar espaços diversos para a composição de uma narrativa, através de efeitos de montagem. Constituindo-se, desta maneira, numa específica forma de comunicação através da imagem que revela o contexto de sua produção, e ao revelá-lo atinge zonas não visíveis da sociedade, portanto, surpreende e assusta, pois muitas vezes

⁶ BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru,: EDUSC, 2004. p. 11-24.

⁷ BURKE, Peter. *ibid.* p. 233-234.

⁸ BURKE, Peter. *ibid.* p. 119

aponta para conflitos latentes ocultos. Constitui-se num produto social, já que é feito de relações sociais e delas se ocupa.⁹

A imagens dão acesso às visões contemporâneas do mundo na qual são produzidas, portanto, não podemos esquecer as tendências dos produtores de imagens de idealizar ou satirizar o mundo que tentam representar.¹⁰

O testemunho das imagens necessita ser articulado aos contextos cultural, político, material e religioso, incluindo, convenções artísticas, as intenções do produtor e dos patrocinadores, bem como a função da imagem.¹¹

A temática cinematográfica é um campo vasto de apropriação de um contexto histórico cultural, ao anunciar caracteres de representações de repetidas práticas sociais, estabelecidas no embate para construção de uma identidade, uma vez que as obras fílmicas não podem ser isoladas das sociedades que as produzem.¹² Portanto, é possível utilizar filmes para a compreensão das sociedades, na medida em que os mesmos oferecem unidades de representação que direta ou indiretamente falam das sociedades nas quais se inscrevem.¹³

A compreensão da obra fílmica e da realidade que ela representa se constitui para o historiador numa fonte legítima, pois os componentes do filme: cenário, roteiro, técnicas, instrumentos, se relacionam com que não é fílmico: o autor, a produção, o público, a crítica, a sociedade¹⁴. A partir desta percepção, a história e outras ciências sociais podem subtrair dos filmes as relações sociais e ideológicas que neles são consciente ou inconscientemente incorporadas numa construção histórica, constituindo-se, assim, como qualquer produto cultural, numa fonte de pesquisa.

Esta compreensão sobre o cinema levou-nos a escolher como objeto de estudo da nossa dissertação de mestrado e deste artigo, no qual são discutidas questões que serão pertinentes à tese em construção, na qual analisaremos o curta-metragem, *A Canga*, realizado em 2001, sob a direção de Marcus Vilar, com base na adaptação do livro homônimo de Valdimir José Solha, com quem dividiu a autoria do roteiro. O referido filme será trabalhado como uma forma de linguagem, que nos permite lidar com a universalidade dos elementos do cinema, nos quais se enquadram os valores humanos difundidos e, também, como uma visão particular e regionalista do Nordeste amplamente tematizada pela intelectualidade brasileira.

O filme retrata, em doze minutos, uma cena do cotidiano de um grupo familiar, ambientada em árida paisagem do sertão nordestino. O grupo se compõe dos seguintes personagens:

⁹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 85-88.

¹⁰ BURKE, Peter. op. cit. p. 236.

¹¹ BURKER, Peter, ibid. p. 237.

¹² FERRO, Marc. op. cit. p. 79-88.

¹³ VANOYE, Francis; GALIOT-LÉTE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Mariana Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994. p. 54—55. / FERRO, Marc. ibidem. p. 79-88.

¹⁴ FERRO, Marc. ibid. p. 87.

Ascenço Teixeira, é o pai e líder do grupo; afeiçoado à terra e resistente à idéia de deixá-la, insiste em ficar a qualquer custo na terra seca e improdutiva, obrigando a sua família ao sacrifício e ao subjugo da canga; sua esposa, Sinhá Nana, é mulher submissa e desprovida de poder e voz, pois praticamente não fala; finalmente, os filhos Zé e Cipriano, o primeiro não aceita a forma como o pai conduz o trabalho e a subsistência da família, confrontando-se com o mesmo, e o segundo filho se comporta como um animal, emitindo ruídos desconexos e parecidos com os sons dos bichos e dos aboios. A esposa de Zé, Zefa, encerra a composição do grupo e está grávida, mas, mesmo assim, é submetida ao trabalho pelo sogro.

A canga é um instrumento para arar a terra, normalmente colocado no cachaço dos animais é, nesse caso, instalado nos ombros dos dois filhos do velho Ascenço que os obriga a trabalhar sob o chicote. Ajudados pelas mulheres, que puxam uma corda, num esforço sobre-humano, enquanto o chefe do grupo conduz um arado rústico para fazer sulcos na terra esturricada.

A narrativa fílmica inicia-se com os personagens surgindo no horizonte, num espaço amplo de terra avermelhada, sob um céu límpido quase sem nuvens, mostrando o local, no qual se desenvolve ação. A princípio surge Cipriano, emitindo sons esquisitos e animais, como se fosse o arauto da forma opressora e desumana de produção naquele espaço. O som do chicote ao longe e os gritos, introduzem o personagem Ascenço Ferreira em cena, conduzindo os filhos para a canga. Nesta já podemos perceber a tensão que, pouco a pouco, se instalará entre Zé e o pai. A câmara enquadra o rosto carregado e revoltado de Zé, enquanto Cipriano, com chocalhos presos no pescoço, agitado e babando, incorpora o animal no qual foi transformado. A visão de Cipriano parece momentaneamente desviar atenção do pai da revolta expressa na fisionomia do outro filho.

Com o início do trabalho na canga, vemos o conflito instituindo-se no núcleo masculino da família. A loucura de Cipriano o faz suportar o jugo que lhe é imposto pelo chicote, mas a lucidez de Zé está aguçada e, ao olhar para sua mulher puxando a corda, trôpega, fungando e gemendo, diz ao pai que ela não pode fazer este trabalho. O velho, porém, o ignora, impondo o seu poder com o chicote estalado no ar. A argumentação de Zé, contra a forma improdutiva e a permanência nesse espaço inóspito, é respondida por Ascenço com a cobrança pela sua falta de fé e com a afirmação “ainda hoje vai chover”, numa implícita relação do poder com o sagrado, acentuada pela oração que o velho faz para fechar o corpo, ao perceber a contida, mais intensa, raiva do filho. Zé parece não se conformar com o caráter tirânico e cruel do pai na condução do grupo para o trabalho, que garante a sobrevivência familiar.

A câmara focaliza, com detalhe, o olho e o ouvido de Zé. O som do ambiente é super dimensionado para dar a sensação de angústia e opressão, reforçada pelo *close* no rosto de

Sinhá Nana e depois de Zefa, que traduzem nas expressões, todo esforço e sofrimento. As costas de Zé são enquadradas pela câmara mostrando os músculos tensionados, depois, aparece na tela o rosto do pai, que está rezando para fechar o corpo. A reza parece tranquilizar os temores de Ascenso frente à revolta de Zé, que vai crescendo ao longo da narrativa.

A resposta para a situação de confronto que se delineia é diluída pelo ato de loucura de Cipriano, que extravasa a sua revolta através da masturbação, chamando a atenção do irmão, que no mesmo instante, o repreende chutando-lhe a virilha violentamente.

A navalha do arado fica presa numa pedra, durante o esforço conjunto desta família para fazer uma terra cheia de pedregulho em produtiva. Esta representação vem acentuar o grau de dificuldade da família, para arrancar o seu sustento da terra árida e seca do espaço em questão, o sertão nordestino. A desesperança está expressa nos rostos dos que carregam e puxam a canga, menos no de Cipriano, que continua alegre a babar e a sacudir o chocalho. Sob o comando do pai eles puxam com força o arado, preso à pedra, e caem todos no chão. Sinhá Nana ajuda Zefa a se levantar, mas o velho Ascenso não permite que Zé a auxilie. A câmara enquadra o rosto de Zé olhando para Zefa, nesta cena já puxando a corda, e ele diz: “Um dia isto vai acabar”.

Cipriano, mais uma vez, serve como fator de desestabilização, mantendo o clima de conflito instalado, e sai da canga começando a correr pelo campo e emitir os seus aboiros, perseguido por seu pai que, enfurecido, o chicoteia e o põe de volta sob o instrumento, provocando a brusca queda de Zefa.

A câmara aproxima-se da personagem e mostra todo o seu desespero e sofrimento, que explode no grito “eu não agüento mais”. Ascenso chicoteia a mulher caída.

Diante da cena, Zé alerta o pai para que não bata em sua esposa e o ameaça vendo o risco de seu filho nascer morto. O clímax é constituído pelo insulto de Zefa, que chama o esposo de corno, enquanto, Cipriano, bestializado baba parado. Zé, surpreso e atônito, é segurado pelo pai, enquanto Sinhá Nana olha para o marido de forma incrédula e repreensiva. O grito da esposa, reforça a condição de animal de Zé, imposta pelo pai, quando o põs na canga e quando não respeitou a sua mulher.

O velho Ascenso reage à acusação de Zefa de forma brutal, chutando-a, como se estivesse contagiado pela loucura manifestada em seu filho caçula, pois ela ronda espaço e situações limite, onde homens vivem de forma tão miserável que a bestialidade se incorpora à ânsia de sobrevivência.

A câmara enquadra as costas do velho pai, pois ele se encontra ainda voltado para Zefa, e Zé o chama: “Pai”. A câmara enquadra a arma, enquanto se escuta o som de um tiro. O rosto de Sinhá Nana aparece em *close* e expressa espanto e alívio. O céu escurece e surgem nuvens pesadas. Cipriano é focalizado da cintura para cima, representando, pela

primeira vez, uma pessoa. Limpa a baba e fica ereto, recuperando a dignidade humana. Chove torrencialmente e a câmera finalmente focaliza os objetos atirados no chão: o chocalho, a canga e o tabuco.

A *Canga* tem uma carga emocional que mexe com as vivências e informações sobre 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 uma forma que pode ser associada à imagem de outras famílias que lidam com o solo no sofrimento diário pela sobrevivência. Nos doze minutos do filme, a cristalização das relações de trabalho e o domínio do pater-poder são perceptíveis, como também a passagem lenta do tempo, mantendo a impressão que eles aram o solo pedregoso há séculos.

A relação do pai com os outros membros da família faz alusão a um tempo primordial, mítico, e revela a formação de novos chefes de família a partir da morte do velho chefe, imagem relacionada a uma mentalidade arcaica, que representa ainda, em alguns discursos e práticas, uma forma de identidade do Nordeste. O filme expressa, nesse sentido, o tempo longo das mentalidades, mas também o domínio do espaço sobre o homem reforçando o velho e o arcaico na forma de produção do grupo conduzido pelo pai.

As experiências psicológicas são, também, enfocadas a partir do pai, repressor, punitivo e autoritário, com uma postura que provoca no filho o desejo e de sua morte, pois o pai representa a velha ordem, a canga, que entravava a mudança.

O parricídio, retratado no filme é uma reafirmação mítica da dialética do velho e do novo, da longa e da curta duração, das permanências e rupturas. A mitologia, quando não sacralizada, permite-nos analogias factíveis para o entendimento da dinâmica social, assim como da psicologia humana. Portanto, podemos fazer uma releitura do mito de Cronos, o deus do tempo, que devorava seus filhos logo após o nascimento, receoso que estes o assassinassem, como ele tinha feito com o pai e ocupado o seu lugar. A morte de um dos filhos de Cronos é detida por um engodo da esposa Réia, que põe no lugar deste filho 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, Júpter.¹⁵ A *Canga* expressa um momento da ruptura, quando um filho mata o pai, significação da velha ordem, permitindo a nova ordem ser estabelecida, ou a repetição de um ciclo.

A *Canga* leva-nos também a uma análise cultural que por sua vez nos remete a um entendimento da própria História, cuja amplitude de fontes e objetos a configuram, não mais centrada em estudos sócio-econômicos, mas em outros campos de saberes que afloram no mundo social contemporâneo

A abordagem cultural nos permitirá compreender as relações do mundo social a partir das representações sociais as quais o filme nos remete e também vê-lo como produto cultural

¹⁵ MENARD, René. Mitologias e Artes. São Paulo: ed Américas.S. A. Edmeris, vol 1, 1965. p. 35-36-37.

historicamente constituído, sendo, portanto, uma expressão de sentimentos, de relações sociais, econômicas e religiosas, bem como, uma estrutura de poder. Todos estes elementos perpassam as produções culturais e por elas são influenciadas. Podemos, desta maneira, obter o conhecimento da interação social, nos seus aspectos contraditórios ou conciliatórios, pois as representações nos filmes podem ser vistas como linguagens de grupos sociais, que através de estratégias simbólicas determinam posições e relações entre os componentes de uma sociedade.¹⁶

O filme, “objeto-imagem”, representa na tela um mundo retirado do “real”, que pode ser explorado por uma abordagem antropológica para a compreensão do papel da indústria cinematográfica e para estabelecermos uma ponte entre os aspectos da constituição dos valores e linguagens estabelecidos no cinema contemporâneo e a sociedade na qual se insere.¹⁷

A produção de filmes, no capitalismo tardio, é produção de mercadoria, sendo também uma representação de um determinado grupo de intelectuais. Torna-se, portanto, um instrumento ideológico, uma vez que a ideologia é uma visão parcial de mundo, na qual determinado grupo social pretende tornar universal para se constituir numa classe hegemônica. O destino da ideologia é, desta forma, ser incompleta, parcial e nunca absoluta, como pretende a classe que se alimenta dessa idéia, mas ao contrário, ela se transforma historicamente, pois se trata de um produto da humanidade.¹⁸

A relação entre mercadoria e ideologia articula a própria origem da ideologia que reside na contradição entre o sujeito e objeto, pois esconde não só interesses de classes, como também as tensões culturais dos grupos humanos, portanto não é própria só do capitalismo, mas se apresenta em outros modos de produção.¹⁹

A compreensão da contradição entre sujeito e objeto, entre capital e natureza, entre espécie e cultura, requer uma interpretação que se fundamenta nos aspectos físicos, fisiológicos, psíquicos e sociológicos dos componentes sociais, para a análise das dominações historicamente determinadas.²⁰

A origem da produção ideológica deve ser buscada na sua herança arcaica, ou seja, nos traços de memória das experiências passadas, que se transmitem de geração em geração, considerados muitas vezes irrelevantes, por isto também negligenciadas pelas ciências sociais, mas, contudo, permitem que se veja o fato social na sua dimensão histórica, sociológica e fisio-psicológica²¹.

¹⁶ CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: ed Universidade/ UFRGS, 2002. p 72-73.

¹⁷ FERRO, Marc. op cit. p. 87.

¹⁸ CANEVACCI, Massimo. A antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: brasiliense, 1984. p. 13-14.

¹⁹ CANEVACCI, Massimo. *ibid.* 16-17.

²⁰ CANEVACCI, Massimo. op. cit. p. 20-21.

²¹ CANEVACCI, Massimo. *ibid.* p 18-21.

A tridimensionalidade do fato social questiona a dialética dual, que compreende a sociedade como uma organização na qual ocorre uma articulação entre infra-estrutura e superestrutura, mas o sujeito se encontra separado do objeto, pois descarta a essência da natureza do homo sapiens ligada ao instinto –ritual, como também, a superestrutura é nessa dialética tida como secundária e não essencial. Estas abordagens que algumas ciências sociais fizeram com base num materialismo ortodoxo, dificultam o uso do filme e de outras fontes de pesquisa, pois estas mutilam o homem em sua essência, portanto a antropologia de Canevacci, nos propõe uma “dialética triádica hipo-supra-infra-estrutural”.

A hipo-estrutura está relacionada com os aspectos biológicos e aos instintos, que abrangem a dimensão da natureza humana, transformando-se num patrimônio bio-psíquico, que ao ser analisado fala dos instintos e paixões humanas, sendo portanto, uma história que se preocupa com a hipo-estrutura, um estudo que busca o que foi muitas vezes oculto. Ao interagir os aspectos sócio- econômicos, político-ideológico e bio-psíquico, uma preciosa compreensão da vida histórico-social humana é aflorada.

A análise antropológica de Canevacci chama atenção para a “dialética hipo-supra-infra-estrutural”, pois através dela podemos perceber nos filmes e outras fontes, apesar dos filtros ideológicos, a herança arcaica da sociedade representada e também detectarmos o não visível no discurso, bem como a contradição do discurso.

No entendimento do material arcaico, que em nossa compreensão é a essência do tema *d’A Canga*, também se faz necessário perceber a noção do conjunto das articulações histórico-estruturais, psicológicas e simbólicas. O indivíduo, singular, biológico e social, que estabelece relações de classe, relações de produção e divisão de trabalho, no decorrer da experiência vivida, se constitui numa dialética sujeito–objeto, fundamental para a nossa compreensão das formações sociais e seus atores. Portanto, deve ser analisado o homem, sob a ótica dos elementos que o compõem, perpassando o seu entendimento pela formação ancestral gerada durante seu processo de humanização.²²

O cinema, portanto, deve ser revisto segundo as considerações acima comentadas, pois apesar de promover ideologias mercantilizadas, não pode ser explicado só com base nas relações estrutura/ superestrutura, mas também, deve se apoiar na hipo-estrutura, que remete a análise do indivíduo, através das estruturas de espécie, da composição de classe e da natureza, bem como do sistema de produção de valor e de mercadorias-ideológicas. A representação de experiências de vida no tempo e no espaço, além da narração leva o cinema a tentar conciliar sujeito e objeto, através da representação mimética. A identidade arcaica é representada no cinema pela repetição, que produz uma sensação de imortalidade, quando desenrola na narrativa fílmica os caracteres específicos e gerais do ser humano, além de se apresentar como realidade, capturando a consciência do espectador

²² CANEVACCI, Massimo. op. cit. p. 12.

numa articulação entre o particular e o universal, que permite um reconhecimento da sua condição humana de existir e da herança cultural no processo de constituição desta humanidade.²³

A crítica do cinema deve ser a síntese da crítica interna que considerará a especificidade da técnica e a estética da narrativa, com a crítica externa, na qual serão vistos todos os aspectos do não cinema, ou seja, os sociais que influenciam a produção cinematográfica e, por fim, da crítica ao implícito, que detalhará o complexo hereditário, tanto biológico com os instintos, as pulsões, o inconsciente, quanto o cultural e a história “subterrânea” e oculta na interioridade do indivíduo.²⁴

A crítica que não se fundamentar nesta base e não compreender a mercantilização do cinema, bem como a sua função ideológica, não perceberá que imagem cinematográfica esconde a cisão entre sujeito e objeto, pois é capturado por uma classe. Tem como função tentar reconciliar a identidade arcaica entre o orgânico e o inorgânico, numa satisfação de desejos que promovem a sensação de imortalidade pela repetição das cenas vividas ou presenciadas.

O arcaico representado na *Canga* pode ser apreendido a partir da busca da esfera hipoestrutural se procurarmos a memória pré-histórica do homo sapiens, através dos arquétipos desenvolvidos por Jung, elementos que representam figuras relacionadas com a formação primordial da sociedade.²⁵

Para Canevacci o cinema é uma reificação dos antigos ritos nos quais a cisão do sujeito e objeto não tinha sido plenamente constituída. Portanto, ao reproduzir uma síntese entre o espetáculo e o espectador, caracteriza a hipoestrutura, moldando-a de forma que o espectador do cinema absorva o seu aspecto ideológico de forma quase mística. A psiquê de quem assiste ao filme se liga a arquétipos constituídos pela sua herança hipoestrutural que é no filme trabalhado, através da apropriação do simbolismo religioso, na sua maioria cristã-burguesa, pois o nosso cinema é ainda etnocêntrico.²⁶

O cinema, como se apresenta desde a sua origem, tem em muito de sua filmografia uma estrutura prototípica que reproduz um retorno do idêntico, que pode ser desvendada pela *peneira arquetípica hipoestrutural* que através do esquema de Jung sobre os arquétipos podemos analisar a estrutura filmica e compreender o enigma da civilização oculto nele.²⁷

O cinema e sua atração decorrente da mimética da repetição, tem a sua origem na tragédia grega, que por sua vez, é originária dos ritos em honra à Dionísio, o qual mantinha a dialética sujeito-objeto da história, ao permitir ao homem sair de sua individualidade e, num êxtase, ligar-se a deus, numa compreensão da universalidade da qual faz parte. A

²³ CANEVACCI, Massimo. *ibid.* p. 23-39.

²⁴ CANEVACCI, Massimo. *ibid.* p. 24.

²⁵ CANEVACCI, Massimo. *op. cit.* p. 24-50.

²⁶ CANEVACCI, Massimo. *ibid.* p. 51-53.

²⁷ CANEVACCI, Massimo. *ibid.* p. 31-58.

sociedade cristã produziu uma síntese dos ritos sagrados e profanos anteriores à cristandade e à sua filosofia, ao estabelecer o rito da missa, conduzida por uma classe que conhece os textos e a ação cênica do rito, ou seja, a sacerdotal, que separada dos que assistem a missa, como num palco, promove a representação sagrada, na qual repete cotidianamente o ritual originário desta religião²⁸.

O rito da missa pode ser uma analogia ao cinema, por ser sempre igual, pois na missa os espectadores são convidados a assistir o espetáculo, como no cinema, no qual a narrativa reflete os tormentos, desejos, violências e paixões. No cinema há uma massificação do rito, que expressa o homem cultural, na sua dimensão produtiva e hipo-estrutural.²⁹

Canevacci, centrado nas análises de Jung, que criticava a trindade cristã, propõe uma nova figura, a do diabo, como adversário de Cristo e, também criado pelo pai. Estabelece este uma relação com a trindade, portanto formando um modelo quaternário: Pater, Filius, Diabolus, Spiritus. Com base, nesta formação quaternária, Canevacci analisa diferentes tramas a partir da caracterização de cada elemento do modelo proposto por Jung.³⁰

O Pater é o poder, a origem de tudo, o criador, a ação e a potência genital, o seu sofrimento fará o mundo retornar as suas origens. O Filius é a individualidade que busca encontrar a sua origem no pater e sua finalidade é ser pater, vive o conflito da conquista da individualidade e da racionalidade, sendo o herói e o intermediário entre o pater e o mundo. O seu sofrimento tem como fim restabelecer a situação inicial, mas num nível superior, pois a sua auto-consciência foi construída na “paixão” do mundo. O Diabolus é a individualidade negada, incontrolada e pulsante, configurada na morte e no prazer, sendo antagônica ao herói. O Spiritus “é a negação da negação”, o feminino, o irracional, que junta-se ao Filius para derrotar o pater, ou ao Diabolus.³¹

O cinema é, segundo Canevacci, os quatro elementos, portanto é a ação criadora e poderosa que restitui as origens, como o Pater, sendo, também formadora e reconhedora de individualidade como o Filus ou a negação da individualidade onde as pulsações e o inconsciente são representados, sendo portanto, o Diabolus, e, a presença insidiosa da luz do projetor constitui que o fluxo das imagens, representando o Spiritus. Portanto, o cinema revela e reproduz as características dos quatro personagens numa variação de tema, num duplo das experiências vividas.³²

As figuras descritas por Canevacci podem muito bem ser aplicadas aos personagens do filme *A Canga*, principalmente por ser uma trama trágica, uma das grandes fontes de inspiração do cinema, e ter como fundo uma produção pré-capitalista, que aborda uma

²⁸ CANAVACCI, Massimo, *ibid* p. 40-47.

²⁹ CANEVACCI, Massimo .op. cit. p. 47-51.

³⁰ CANEVACCI, Massimo. *ibid* p. 51- 54

³¹ CANEVACCI, Massimo. *ibid*. p. 57-58.

³² CANEVACCI, Massimo. *ibid*. p. 57-70.

estrutura familiar com uma forte herança arcaica, seguindo ritos e concepções tradicionais das experiências passadas.

Começaremos a nossa análise pelo pater, ou seja, o velho Ascenço Teixeira, que representa antes de tudo, o poder, pois é quem determina a forma da produção e detém o conhecimento das práticas e ritos, é o condutor das ações dos outros personagens, mantendo-os sob a canga, e mesmo velho é a potencia genital que se confronta com a sexualidade do filho ao abusar sexualmente de sua nora. O seu sofrimento, ao arar a terra, direciona o grupo às origens bíblicas ou mesmo mitológica do culto à terra, numa relação de estreita simbiose entre homem e natureza.

O personagem, Zé, traz a caracterização do herói, pois argumenta com o pai a sua possibilidade de deixar a terra e a forma improdutiva de sobrevivência numa afirmação da individualidade, na busca pelo poder do pai, e, através da consciência do sofrimento, constrói o seu conhecimento, expresso na cena do filme, o qual retrata o seu delírio sonoro e visual, que lhe permite sentir as angústias do grupo preso a canga imposta pelo pai. Esta percepção da extensão impiedosa do poder, possibilita-o executar a ação que destrona o pai.

Cipriano, o outro filho de Ascenço é o contraposto de Zé, pois tem a sua individualidade negada ao ser transformado num animal de carga, torna-se o anti-herói, que se comporta como louco incorporando sons e trejeitos dos animais, ao sentir-se o próprio touro que ele substituíra puxando a canga. A sua postura é incontrolada e pulsante, configurada na busca do prazer, sem censura ou desobediências às normas preestabelecidas, como é representado na cena em que o personagem se masturba, enquanto arava a terra, junto com os outros membros da família.

O Spiritus é representado por Zefa, que impulsiona Zé, contra o pai, quando acusa o sogro de abuso sexual, provocando a fúria do marido, levando ao parricídio, aliando-se ao filho para negar o poder do pai, porém como elemento feminino, provoca com a sua sexualidade a desestabilização e o caos, numa relação com o Diabolus, no seu aspecto de desordem.

A análise dos personagens acima permite pensar “A Canga” não só como uma representação da estrutura/ superestrutura, mas primordialmente como uma hipo-estrutura, na qual elementos ancestrais da espécie se encontram presentes e permitem a compreensão a permanência de símbolos do universo rural nordestino como referentes da identidade nordestina..

A história, desta forma, deve pensar as expressões culturais como representações do mundo social, nas quais os atores sociais descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como desejam que ela fosse, sendo fundamental compreender o que ela esconde, pois as representações sociais podem ser produtos de intelectuais de uma determinada época, mas por elas perpassam hábitos e práticas do conjunto da sociedade.

No filme *A Canga* se concretiza o que uma parte da cinematografia brasileira sempre ambicionou, ou seja, uma universalidade da linguagem para os filmes nacionais, pois constatamos na análise dos personagens já relatados, uma característica dos arquétipos universais. A identidade nacional, porém, era outro desejo almejado por quase todos cineastas brasileiros, mas se constituiu em bandeira de luta para o Cinema Novo, a qual é procurada nas origens da formação do Estado Nacional a partir das raízes nordestinas e precisamente nas sertanejas. Traz, também, tal preocupação dos cineastas, uma visão dos arquétipos do quarto proposto por Jung, porque busca as raízes da constituição de um povo, formada de símbolos que se constituem em arquétipos, tornando-se referenciais para representações necessárias para a formação de uma identidade social.

A busca do homem brasileiro e da realidade política e cultural da nossa terra possibilitariam, segundo o Cinema Novo, a criação de um estilo próprio de cinema nacional que retrataria a paisagem, o homem e a vida brasileira. A produção cinematográfica com estes fundamentos não tinha escrúpulos técnicos e procurava uma linguagem que esboçasse nos filmes o homem brasileiro na sua maneira de falar, de existir e sua estrutura mental. Esta procura é apontada pelo Cinema Novo, que apesar das críticas é ainda hoje uma influência constante na produção cinematográfica, desde do seu surgimento na década de 60, e *A Canga* não ficou imune às suas propostas.³³

A ligação do cinema preocupado com as questões sociais, defendido principalmente pelo Cinema Novo, terá uma vinculação com a literatura social da década de 30, preocupada em resgatar o autêntico homem do povo brasileiro na figura do sertanejo ou do imigrante nordestino.

A base do regionalismo de nossa cinematografia só pode ser pensada e compreendida, se detectarmos a preocupação com valores nacionais, que desde 1910 eram reivindicados, sendo o sertanejo o símbolo do que se constituía em tipo especificamente nosso, portanto o universo de sentidos arraigados na tradição e no arcaico historicamente constituído, mesclando-se com as novas situações políticas e econômicas, se convertendo na memória social, fundamento da construção de uma identidade, a qual não é estanque, pois decorre do embate de classes, práticas e representações.

Os arquétipos que constituem imagens e representações do Nordeste estão relacionados a duas áreas específicas desta região, ou seja, o cariri e o sertão, as quais sofrem períodos de estiagem e períodos de chuvas com certa regularidade, porém estes espaços são pensados como vivenciando eternamente uma catástrofe climática, numa seca contínua, cuja a referência histórica é a grande seca atingiu a região entre 1877 e 187.

³³ GALVÃO, Maria Rita; CLAUDE-BERNADET, Jean. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema. São Paulo: ed brasiliense, 1983. p. 7-35.

As representações desta região como seca, inóspita e improdutivo tem sua formação nas práticas de ocupação do espaço sertanejo, no período colonial, estando relacionadas também com a necessidade da classe dominante nordestina, que se une pasteurizando áreas para não perder território, controle econômico e social, além de poder político, no período da constituição do Estado Nacional.³⁴

O discurso enunciado neste período, pelos políticos, para obter financiamento e ganhar recursos públicos para o Nordeste, se repete definindo caracteres que contribuem para a construção de uma identidade regional, pondo a estiagem como componente de todo território nordestino, fundamentado num consenso, tipo de senso comum fundado na tradição, que se transformam em conhecimento divulgado por meios de comunicação de massa.

A luta pela identidade de um grupo, enquanto reconhecimento da diferença, tem como objetivo manter visível a sua especificidade, ou seja, aquilo que o grupo toma para si como marca. Sendo assim, o jogo do reconhecimento é constituído pelo entrecruzamento do simbólico e das práticas sociais, que estabelecem relações de poder nas quais legitimam certa identidade pretendida, ou rejeitam uma identidade imposta, através da classificação dominante. As lutas de classificação são maneiras de reconhecimento de valores e atributos incluídos num grupo, que têm significação na organização do mundo social, pois as identidades contribuem para formar e desfazer grupos, entretanto, dependem também das relações de força que se estabelecem entre eles, nas práticas que os põem em contato e as confrontam cotidianamente. A identidade social considerada como uma construção social e cultural produz uma classificação dominante e representações simbólicas compartilhadas socialmente.³⁵

“A Canga” representa uma imagem recorrente na literatura e cinematografia sobre o Nordeste, introjetada ao longo do processo de construção de nossa identidade, através das práticas sociais exercidas no estabelecimento das relações sociais. O Nordeste, como um cenário em que o sol trêmulo, em círculos de fogo, castiga o solo avermelhado, ressequido e desprovido de folhagens, já foi incorporado no discurso, no pensamento e no inconsciente do povo nordestino, bem como na cinematografia brasileira, que ao incorporar esta imagem, também a difunde e a institucionaliza.

³⁴ ALBURQUERQUE Jr, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2001. p. 13-100.

³⁵ PENNA, Maura. O que faz ser Nordeste: identidade sociais, interesses e o “escândalo” Erundina. São Paulo: Cortez, 1992. p. 68-71.

BIBLIOGRAFIA

ALBURQUERQUE Jr, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

BURKE, Peter et al. **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: ed UNIVERSIDADE estadual Paulista, 1992.

_____. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CANEVACCI, Massimo. **A Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: brasiliense, 1984.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes**. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: ed Universidade/ UFRGS, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean Claude. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema**. São Paulo: ed brasiliense, 1983.

MENARD, René. **Mitologias e artes**. São PAULO: ED América.S.A – Edamaris, vol 1, 1965.

PENNA, Maura. **O que faz ser Nordestino: identidades sociais, interesses e o escândalo Erundina**. São Paulo: Cortez, 1992.

VAINFAS, Ronaldo. **História das mentalidades e história cultural**. In: Cardoso, Ciro Flamarion (orgs). Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro, 1997.

VANOYE, Francis; GALIOT- LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.