



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS V
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA REGIONAL E
LOCAL

CAROLINE LIMA SANTOS

O CANGACEIRO, O CINEASTA E O IMAGINÁRIO:

A produção de representações do cangaço no cinema brasileiro (1950-
1964)

SANTO ANTONIO DE JESUS-BAHIA

SETEMBRO

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CAROLINE LIMA SANTOS

O CANGACEIRO, O CINEASTA E O IMAGINÁRIO:

A produção de representações do cangaço no cinema brasileiro (1950-1964)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas Campus V, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História Regional e Local, sob a orientação do Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira Moreira.
Santo Antonio de Jesus, Bahia, 17 de setembro de 2010.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira Moreira (orientador)

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof. Dr. Paulo Santos Silva

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Vieira

Universidade Federal do Ceará (UFC)

SANTO ANTONIO DE JESUS-BAHIA

SETEMBRO

2010

S237 Santos, Caroline Lima.

O Cangaceiro o cineasta e o imaginário: a produção de representações do cangaço no cinema brasileiro (1950-1964). / Caroline Lima Santos - 2010.

164 f.: il

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira Moreira.

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado da Bahia, Programa de pós-graduação em História Regional e Local, 2010.

1. Cinema Brasileiro. 2. Cinema. I. Moreira, Raimundo Nonato Pereira. II. Universidade do Estado da Bahia, programa de pós-graduação em História Regional e Local.

CDD: 791.437

Elaboração: Biblioteca Campus V/ UNEB
Bibliotecária: Juliana Braga – CRB-5/1396.

A Guiomar, a Josefa e a Marisa, as matriarcas que me ensinaram a ser forte.

A Atos e a Ester, os filhos que me ensinaram a ensinar e a aprender.

AGRADECIMENTOS:

Essa dissertação é fruto de um esforço iniciado em 2004, quando fiz a matrícula no curso de história e, desde então, passei a dedicar-me aos ofícios dos (as) historiadores (as). Para dedicar-me a tal profissão e na construção de um projeto de pesquisa, tive o apoio fundamental da minha família e amigas (os), e para desenvolver a pesquisa recebi da Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado da Bahia e da sua Comissão Científica os recursos necessários para hoje apresentar os resultados de 24 meses de trabalho. Por conta disso, um muito obrigado à FAPESB. Agradeço à atriz Vanja Orico e ao cineasta Roque Araújo pelas entrevistas e pela atenção dispensada. Quero agradecer a banca examinadora, que aceitou com muito carinho o meu convite, a Prof. Dr. Marcelo Vieira Dídimo, Prof. Dr. Paulo Santos Silva, aos suplentes Prof. Antonio Mauricio Brito e Prof. Dr. Antônio Câmara, obrigada.

Gostaria de agradecer ao meu pai, Anivaldo Mendes de Lima (*in memoriam*), que, no momento da minha entrada na faculdade, em 2004, deixou de pagar as contas e me emprestou o dinheiro da matrícula e por todo apoio. Agradeço com enorme carinho à Marisa de Araújo Lima, minha mãe, assessora e defensora, que, enquanto estive ausente por conta da pesquisa e da escrita da dissertação, cuidou e criou os meus dois filhos. Sou eternamente grata às duas criaturinhas mais fofas do universo: meus filhos, Atos e Ester Lima Santos, pela compreensão e carinho. Agradeço também aos meus irmãos Carlos Eduardo e Gabriele de Araújo Lima, que na minha ausência resolviam o que eu não podia resolver; aos queridos tia Silvinha e tio Nilton, que sempre estiveram ao lado da minha família; e preciso agradecer ao meu querido companheiro e amado Jeremias Ribeiro de Souza, que me ajudou nos momentos de ansiedade e de tristeza com o seu jargão: “tudo vai dar certo, moça!”.

Se a família foi importante, os “agregados” também o foram, e existem três pessoas que no início das minhas pretensões acadêmicas foram fundamentais: Ediane Lopes de Santana e Izabel de Fátima Cruz Melo, essas moças sabem tudo de metodologia, e quando

pensei em desistir, ambas me mostraram que a perseverança faz a diferença; e o rapaz que me atura desde a graduação, o Professor Doutor Raimundo Nonato Pereira Moreira, meu querido orientador. Esse moço me ensinou a ser pesquisadora e a importância do trabalho da (o) historiadora (o), a ser responsável, organizada e competente. Obrigada.

Quero agradecer àqueles que fizeram essa dissertação possível, me emprestando livros, tempo e atenção. Pessoas que corrigiram meu projeto no período da seleção e cujas sugestões foram tão importante que hoje estou aqui, são elas: a minha querida professora de teoria, Iacy Maia; ao professor Eduardo Borges, que me apresentou as primeiras bibliografias de história, cinema e cangaço; ao professor Antonio Mauricio Brito e meus amigos Igor Gomes e Hilton Coelho, que leram meu projeto ajudando nas correções. A vocês, muito obrigada. Quero agradecer também aos meus cunhadinhos Guilherme e Jonas Ribeiro de Souza, que quando meu computador pifou no meio da dissertação eles cederam sua CPU para que eu viesse a terminar esse trabalho, a vocês um obrigada!

O Mestrado me deu a oportunidade de conhecer novas pessoas e todas elas são queridas. As minhas competentes secretarias da Pós-Graduação em História Regional e Local: Ane Geildes Lobo Vieira Nunes, Consuello Luzia Pereira da Silva e Vilma Braga. À toda turma de 2008.2, pelos debates em sala de aula e pelas sugestões nas reuniões de linha; aos professores do mestrado, que contribuíram para minha formação. A todos (as) vocês, obrigado. Essa dissertação tem um pedacinho de cada uma dessas pessoas e de tantas outras.

LISTA DE ABREVIATURAS

CPC: Centro Popular de Cultura

CNC: Conselho Nacional de Cinema

ESG: Escola Superior de Guerra

EUA: Estados Unidos da América

ISEB: Instituto Superior de Estudos Brasileiros

IBESP: Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política

IFOCS: Instituto Federal de Obras Contra as Secas

JK: Juscelino Kubitschek

PCB: Partido Comunista do Brasil

PC: Partido Comunista

SUDENE: Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste

UDN: União Democrática Nacional

RESUMO:

Nos estudos de história regional e local, depara-se, geralmente, com personagens e fatos que ocorreram no sertão, espaço distante do litoral, também chamado de interior. Assim, questiona-se, no trabalho ora apresentado, por que personagens como Lampião e Maria Bonita estão localizados no espaço em questão e como a literatura e a produção cinematográfica, entre os anos de 1950 e 1964, os representou. O objetivo do trabalho é problematizar os estereótipos e os discursos construídos sobre o sertão, presentes em determinadas obras literárias e no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto. Essa pesquisa utilizou-se de fontes fílmicas, jornalísticas, uma fonte oral e fontes bibliográficas, e apresenta um debate teórico sobre as interpretações historiográficas do movimento do cangaço e a relação entre história e cinema, no contexto da inserção do Brasil no sistema capitalista. Esta análise será realizada levando-se em consideração a conjuntura de industrialização do país, que culminou na criação das companhias cinematográficas. Nosso intuito é de compreendermos o ciclo de filmes do cangaço e os discursos presentes nesses filmes, considerando a produção intelectual presente no Instituto Superior de Estudos Brasileiros e na Escola Sociológica Paulista, a qual influenciou diretamente os cineastas. A metodologia utilizada para obter os resultados do trabalho partiu do cruzamento das análises do filme *O Cangaceiro*, de Victor Lima Barreto, da peça teatral *Lampião*, de Rachel de Queiroz e da obra literária *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, notando a presença da literatura nos roteiros das películas que tratam da temática sertaneja. A discussão proposta compreende que o filme é uma fonte possível na pesquisa histórica, o qual pode apontar discursos e representações. Consideraremos o mesmo como um meio de comunicação com a função de veículo ideológico, num período de consolidação do projeto desenvolvimentista pensado nos Institutos e nas Universidades.

Palavras chaves: Cangaço; Representações; Intelectuais; Cinema; Literatura.

ABSTRACT

In the studies of regional and local history, we can often find characters and facts which took place in “sertão” – a geographic region distant from the coast, also called ‘interior’. Thus, the present work has questioned why characters like Lampião and Maria Bonita are located in the given space and how literature and movie productions between 1950 and 1964 have represented them. The aim of this work is to problem-pose the stereotypes and the discourses built about sertão and to present in certain literary works and in the movie *O Cangaceiro*, by Lima Barreto. Besides the bibliography this research has used sources such as movies, newspapers, oral testimonials thus presenting theoretical debate about the historic interpretations of the ‘cangaço’ movement and the relation between history and cinema, in the context of the insertion of Brazil in the capitalism system and its process of industrialization which resulted in the foundation of movie companies. , in order to understand the cycle of cangaço movies and the discourses present in them, considering the intellectual production present in the Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Superior Institute of Brazilian Studies) and in the Escola Sociológica Paulista (Sociologic School of São Paulo), which has influenced directly the movie makers. The methodology used to obtain the results was the crossing of analyses of the movie *O Cangaceiro*, by Victor Lima Barreto, the theater play *Lampião* by Rachel de Queiroz and the novel *Os Sertões* by Euclides da Cunha, noting the presence of literature in the plots of the movies which talk about ‘sertão’ theme. The discussion proposed states that the movie is a possible source in historical research, which can point discourses and representations, considering the same as a means of communication with the function of a ideological vehicle, in a period of consolidation of the development project thought by institutes and universities.

Key-words: Cangaço; Representations; Intellectuals; Cinema; Literature.

SUMÁRIO:

Introdução	11
Capítulo I - A HISTÓRIA NO CINEMA E O CANGAÇO COMO TEMA	18
1. Interpretações sobre o cangaço	18
2. História, cinema e representações	26
Capítulo II - MODERNIZAR, URBANIZAR E INDUSTRIALIZAR: O CINEMA E AS POLÍTICAS DE DESENVOLVIMENTO	43
1. O Brasil e os novos tempos: a década de 1950	43
2. Os “anos dourados” do cinema brasileiro: A Vera Cruz e a indústria cinematográfica	50
Capítulo III - PENSANDO O DESENVOLVIMENTO: INTELLECTUAIS, CINEMA E REFORMA AGRÁRIA	73
1. Os intelectuais e a ideologia desenvolvimentista	73
2. A produção cinematográfica e a questão da reforma agrária	85
Capítulo IV - O CINEASTA EM BUSCA DA BRASILIDADE PERDIDA: O CINEMA, OS LITERATOS E AS REPRESENTAÇÕES DO CANGAÇO	99
1. Victor Lima Barreto e a identidade nacional: O Cangaceiro	99
2. Um modelo de Sertão e de Lampião: As possíveis relações das obras de Raquel de Queiroz e Victor Lima Barreto	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
Fontes	150
Referências Bibliográficas	152

INTRODUÇÃO:

Há muito tempo se percebeu o potencial do filme, bem como o da fotografia imóvel, como fontes históricas.¹

Segundo Burke, o cinema é uma fonte possível para a pesquisa histórica, pois, a partir dele, podemos identificar discursos, representações do passado, analisar as formas que determinados fatos históricos são reapresentados no presente. Enfim, as películas podem dizer muito para o espectador e o historiador.

Tendo em vista que o século XX foi marcado por imagens e por grandes atividades culturais, a fotografia, o cinema e a televisão seduziam, e se houve sujeitos que disputaram e usaram muito bem o poder da sedução da imagem, de acordo com Élise Jasmim², foram os cangaceiros, principalmente os do bando de Lampião. O fenômeno social ganhou grande repercussão na imprensa, tanto regional quanto nacional, e os cangaceiros, heróis ou bandidos – a depender da perspectiva e do discurso – tornaram-se os principais personagens do sertão nordestino. Não tardou a saírem da literatura para invadir as salas de cinema, inserindo o Brasil no mercado internacional cinematográfico. O sertão entrava em cena!

Nessa perspectiva, o objeto de estudo desta dissertação são as representações sociais do cangaço produzidas no cinema brasileiro, a partir da análise da obra cinematográfica *O Cangaceiro* (1953), de Victor Lima Barreto (1906-1982), e da produção intelectual contemporânea ao filme. O objetivo central desse trabalho é compreender as representações sociais atribuídas aos cangaceiros do Nordeste brasileiro, pelos cineastas pertencentes ao espaço urbano, num contexto de desenvolvimento do universo cultural do país, precisamente entre 1950 e 1964.

O problema gerador que orienta essa dissertação é: como o cangaço foi representado no cinema brasileiro, especificamente no filme *O Cangaceiro*, considerando que essa obra foi posterior ao período desse fenômeno histórico? Tal questão foi fruto de discussões e

¹ BURKE, Peter. **Testemunhas ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru- SP: EDUSC, 2001, p. 193.

² JASMIM, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

pesquisas realizadas, durante a graduação, no grupo de estudos sobre história e cinema, tornando-se o tema do meu Trabalho de Conclusão de Curso, e, conseqüentemente, resultando num projeto de pesquisa que culminou na dissertação aqui apresentada. A problemática não propõe apenas a análise fílmica e sua descrição, mas, principalmente, a identificação das representações na produção intelectual e artística sobre o cangaceiro e outros elementos pertencentes ao sertão nordestino, fazendo uma discussão historiográfica do que foi o movimento do cangaço e de como o mesmo foi rerepresentado no cinema brasileiro.

Este trabalho ressalta a importância da relação história e cinema, apontando o filme como fonte de pesquisa nos estudos sobre a produção cultural e intelectual do país entre 1950 e 1964. A ênfase dada a estes elementos torna essa pesquisa importante para a historiografia regional, baiana e brasileira, pois traz uma discussão sobre o olhar dos homens da cidade sob os pertencentes ao campo – neste caso, os residentes na região nordeste, o sertão, o interior – problematizando como foi caracterizada a identidade do povo nordestino³ por um grupo intelectual urbano, presente no universo artístico, nos Institutos e nas Universidades. Ressalta-se o tratamento dado ao cangaceiro no cinema brasileiro, para dessa forma compreendermos as representações sociais atribuídas aos cangaceiros do Nordeste, num contexto de desenvolvimento do universo cultural e econômico do país, no período acima citado. Considerando esses elementos, e a dicotomia entre o urbano e o rural, compreende-se que o trabalho supracitado pertence à linha de pesquisa relacionada aos estudos regionais sobre o campo e a cidade. O estudo é relevante para se compreender que na década de 1950, mesmo com as políticas desenvolvimentistas, o país ainda era rural, além disso, podemos entender como a urgência de se superar esse caráter agrícola, campesino, culminou num processo de industrialização e urbanização no Brasil, abrindo espaço para uma indústria cinematográfica que, ao tocar em temas originalmente brasileiros, acabou por criar um gênero⁴ cinematográfico sobre o cangaceirismo.

³ Cf. ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras artes**. 3a. ed. São Paulo\Recife: Cortez\Massangana, 2006.

⁴ Por conta de uma grande produção de obras cinematográficas envolvendo a temática do cangaceirismo criou-se uma idéia de ciclo de filmes, entretanto, como não houve um período definido, não há como

Diante disso, pode-se entender o filme como evidência, pois ao tratar de fatos históricos do passado, a película trará elementos do presente e representações do passado. A relação história e cinema possibilita criar metodologias para a análise fílmica e de imagens, encontrando no conceito de representação novas abordagens para a análise historiográfica que permite um diálogo profícuo entre o campo e a cidade. Considerando que os estudos sobre o movimento do cangaço partem geralmente da idéia de mito, ou seja, de uma narrativa com caráter simbólico, e das memórias deixadas pelos participantes dos bandos, a relação história e cinema pode apontar como esse fenômeno social foi interpretado pelos homens pertencentes ao mundo urbano, e como o uso da imagem foi fator estratégico para os cangaceiros e para o Estado. Para tal, será feita análise dos possíveis discursos em obras cinematográficas, posteriores ao movimento, neste caso, os filmes posteriores ao ano de 1940.

Entretanto, mesmo trabalhando com a relação história e cinema e com as representações do fenômeno social na película de Victor Lima Barreto, essa pesquisa pauta-se no que Erivaldo Neves⁵ denomina por estudos sobre história regional e local. Apresentando um debate teórico referente às suas demandas, suas abordagens e como contribuíram para uma interpretação histórica, Neves nos aponta uma concepção interessante de história regional e local, que, segundo o autor, consiste

[...] numa proposta de estatuto de atividades de determinado grupo social historicamente constituído, conectado numa base territorial com vínculos de afinidades, como manifestações culturais, organização comunitária, práticas econômicas, identificando-se suas interações internas e articulações exteriores e mantendo-se a perspectiva da totalidade histórica.
6

Trabalha-se aqui com sujeitos que foram constituídos territorialmente com vínculos e conectados à cultura local. O objetivo do trabalho é de compreender quais as representações que foram dadas a esses sujeitos – os cangaceiros – pelo cinema produzido por cineastas pertencentes a outro território, o urbano, e como eles se apropriaram da

determinar um tempo contínuo para essas produções, então não se pode considerar a ideia de ciclo de filmes do cangaço, mas a criação de um gênero.

⁵ NEVES, Erivaldo Fagundes. **História Regional e Local**: fragmentação e recomposição da história na crise da modernidade. Feira de Santana – Ba: UEFS, Salvador: Arcádia, 2002, p. 45-61.

⁶ Idem, p. 45.

imagem do sertão. Houve a criação de um sertão próprio para o cinema, que partiu de algo concreto. O imaginário desses cineastas partia de criações e obras que falavam sobre esses elementos sertanejos, sobre seus mitos e mazelas.

O mito em torno do sertão nos acompanha desde a chegada dos portugueses. De acordo com Janaína Amado⁷, o sertão, como categoria regional e cultural, permeou e ainda permeia a literatura brasileira como lugar ou lócus onde tudo acontece, até as figuras mais fantásticas, como os *cangaceiros* e os *messiânicos*. Diante disso e do que já foi exposto por Neves, estudam-se aqui personagens regionais, pertencentes a uma História Regional, pois,

Quando um historiador se propõe a trabalhar dentro do âmbito da História Regional, ele mostra-se interessado em estudar diretamente uma região específica. O espaço regional, é importante destacar, não estará necessariamente associado a um recorte administrativo ou geográfico, podendo se referir a um recorte antropológico, a um recorte cultural ou a qualquer outro recorte proposto pelo historiador de acordo com o problema histórico que irá examinar.⁸

Portanto, a problemática dessa pesquisa aponta para o estudo das representações da região nordeste, a partir das análises de filmes do gênero de cangaço, das relações sociais entre o intelectual urbano e o homem do campo e do sertanejo, focando na representação dos camponeses – pertencentes ao mundo rural, precisamente aqueles viventes no sertão nordestino – que foi construída no cinema pelos homens urbanos, viventes na cidade. É importante destacar os estudos regionais, principalmente na área de história, pois os estudos nacionais ou gerais – muitas vezes por sua magnitude – acabam ressaltando semelhanças, enquanto que os estudos regionais compreendem as diferenças e aspectos que, geralmente, nos estudos mais globais, passam despercebidos. Em outras palavras,

⁷ AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. In: **Estudos Históricos**. Vol. 8, n°. 15. Rio de Janeiro, 1995, p. 145-151.

⁸ SILVA, Vera Alice Cardoso. Regionalismo: O Enfoque Metodológico e a Concepção Histórica. In: SILVA Marcos A. da (coord.). **República em Migalhas. História Regional e Local**. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 93.

[...] o estudo regional oferece novas óticas de análise do estudo de cunho nacional, podendo apresentar todas as questões fundamentais da História (como os movimentos sociais, a ação do Estado, as atividades econômicas, a identidade cultural etc.) a partir de um ângulo de visão que faz aflorar o específico, o próprio, o particular. A historiografia nacional ressalta as semelhanças, a regional lida com as diferenças, a multiplicidade. A historiografia regional tem ainda a capacidade de apresentar o concreto e o cotidiano, o ser humano historicamente determinado, de fazer a ponte entre o individual e o social. [...].⁹

É exatamente essa a proposta deste trabalho: evidenciar as peculiaridades existentes em filmes do gênero de cangaço. Por isso a análise do *O Cangaceiro*, de Victor Lima Barreto, permitiu a identificação da construção de uma representação do cangaço presa ao mito, à idéia de banditismo, sem fazer qualquer menção aos aspectos sociais que fizeram parte do movimento. Busca-se neste trabalho a compreensão, a partir da historiografia produzida sobre o cangaçeirismo, dos diversos discursos em torno do sertão, que vão da vitimização do sertanejo até os estereótipos criados em torno dele.

Justamente com o objetivo de compreender tais representações, que resultam na criação de estereótipos sobre o sertão nordestino e o sertanejo, que os capítulos foram organizados da seguinte forma: O capítulo I, A história no cinema e o cangaço como tema, apresenta um debate teórico sobre as interpretações historiográficas do movimento do cangaço e a relação história e cinema, discutindo a idéia de banditismo social e os tipos de cangaço, além de analisar a cultura local pautada na honra e na violência; esta análise foi importante para a compreensão da construção mítica do cangaço no cinema, debate fundamental para o uso do cinema e da literatura como fonte de pesquisa.

O capítulo II, Modernizar, urbanizar e industrializar: o cinema e as políticas de desenvolvimento, é um capítulo de contexto, para situar o (a) leitor (a) sobre o período estudado. Nele analisou-se a conjuntura econômica, política e cultural do país entre 1950 e 1964, pois a história do cinema brasileiro está atrelada às políticas de urbanização e industrialização, fatores que incentivaram a produção de um filme como *O Cangaceiro*. Pensar as políticas de incentivo à industrialização e a importância das Companhias

⁹ AMADO, Janaína. História e região: reconhecendo e construindo espaços. In: SILVA, Marcos A. (Org.). **República em migalhas: história regional e local**. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 12-13.

cinematográficas são temas presentes neste capítulo, um debate necessário para a compreensão da constituição de filmes do gênero de cangaço e do discurso desenvolvimentista presente no filme.

Após um debate teórico e contextual, nos capítulos III e IV, buscou-se aprofundar a temática proposta no trabalho. O terceiro Pensando o desenvolvimento: intelectuais, cinema e reforma agrária, discute os intelectuais e a ideologia desenvolvimentista, a importância dos Institutos como o Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e a Escola Sociológica Paulista, na produção de um discurso prol industrialização e urbanização. Além disso, aborda-se a importância dos Movimentos Sociais do campo, das ligas camponesas e o impacto dessa insurreição rural no projeto desenvolvimentista que estava em curso, analisando a influência desses elementos na produção de filmes com temáticas rurais.

Por fim, no capítulo IV O cineasta em busca da brasilidade perdida: o cinema, os literatos e as representações do cangaço, foi feito um debate empírico em torno do cineasta Victor Lima Barreto, bem como a análise fílmica de *O Cangaceiro*. Do cruzamento das análises do filme, da peça teatral *Lampião*, de Rachel de Queiroz, e da obra literária *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, notou-se a influência da literatura produzida entre o início e a primeira metade do século XX na produção cinematográfica do gênero de cangaço, contribuindo na construção de representações do fenômeno social, ou seja, para a consolidação mítica do cangaceirismo e para a ideia de sertão representando o arcaico e a barbárie, que deveria, portanto, se civilizar. Neste sentido, o mundo rural deveria ser incluído no projeto desenvolvimentista idealizado por intelectuais pertencentes às classes médias. Ainda no capítulo IV é apresentado um debate inicial sobre as contribuições do Cinema Novo na constituição de um contraponto ao ciclo *nordestern*¹⁰, iniciado por Victor Lima Barreto.

A pesquisa trouxe contribuições fundamentais para a historiografia, o cinema e a literatura como linguagens importante na construção de representações do passado, e as análises apontam que a literatura e o cinema são mais que termômetros sociais, essas

¹⁰ O termo *Nordestern* foi criação do pesquisador potiguar-carioca Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923 – 2000), segundo a autora Maria do Rosário Caetano organizadora do livro sobre o assunto. Tal neologismo fora utilizado para identificar filmes com a temática rural e principalmente sobre o cangaço feitos no Brasil.

linguagens trazem consigo visões de mundo, concepções de intelectuais e dos grupos sociais a que eles pertencem. O mito e a disputa da imagem mostram outra história do cangaço, aquela que falará do mestiço e da sua relação com a terra.

I

A HISTÓRIA NO CINEMA E O CANGAÇO COMO TEMA

O movimento do cangaço permeia o imaginário dos (das) nordestino (as) até os dias de hoje. Diante disso, como compreender as representações do cangaço sem estudá-lo? Apesar de não ser o objetivo central da pesquisa o debate historiográfico referente ao fenômeno do cangaço, sua análise contribuiu para o entendimento das peculiaridades que o fizeram tema central de um gênero de filmes brasileiros, tornando importante também os estudos relacionados à história e o cinema, dando suporte teórico para as pesquisas em torno das imagens cinematográficas que representaram a história do cangaço entre 1950 e 1964. Este capítulo apresentará um esquema teórico que justifica a necessidade dos estudos da representação do passado através do cinema brasileiro.

1. Interpretações sobre o cangaço

Na película estudada, *O Cangaceiro*, do cineasta Victor Lima Barreto, identificou-se que o cangaço foi produzido, na maioria das vezes, a partir da concepção de banditismo social, noção discutida teoricamente por autores como Hobsbawm¹¹ e Dória.¹² Segundo os autores, o banditismo social oscila entre um fenômeno – o universal – e uma forma de reação popular a um determinado sistema político e econômico:

O banditismo social em geral, membro de uma sociedade rural, e por razões várias, encarado como proscrito ou criminoso pelo Estado e pelos grandes proprietários. Apesar disso, continua a fazer parte da sociedade camponesa de que é originário e é considerado como herói por sua gente, seja ele um ‘justiceiro’, um ‘vingador’, ou alguém que ‘rouba aos ricos’.¹³

¹¹ HOBBSAWM, Eric J. **Bandidos**. São Paulo: Forense, 1972.

¹² DÓRIA, Carlos Alberto. **O cangaço**. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

¹³ Idem, p. 20.

Entretanto, na historiografia não existe apenas essa concepção do que foi o movimento. Tal fenômeno social, ocorrido dos fins do século XIX à primeira metade do século XX, segundo a socióloga Maria Isaura P. de Queiroz,¹⁴ foi definido como um conjunto de homens que viviam fortemente armados na região da caatinga do sertão nordestino. Quando a autora define a região do movimento, o espaço geográfico onde ocorreram as ações dos bandos esquece que o termo caatinga está ligado ao bioma, a um tipo de vegetação local, que não era a única. Essas questões importantes, que parecem ser do senso comum, tais como os termos usados para definir o homem, a mulher, o espaço e as questões sociais que envolveram o cangaço influenciaram as produções cinematográficas sobre o tema, questões que serão problematizadas no decorrer do trabalho.

Sobre o movimento as obras de Hobsbawm, Dória e Queiroz possibilitam o entendimento de que o movimento do cangaço poderia ser avaliado como fruto da economia do gado. Suas noções de independência, leis, justiça e suas possíveis relações de cumplicidade com o coronelismo, podem ampliar os conhecimentos sobre o período que marcou a história do Brasil entre 1920 e 1940.

Entretanto, existem outras interpretações sobre o movimento do cangaço, que certamente influenciaram as produções cinematográficas do gênero de filmes relacionados ao tema. Destas, pode-se destacar as análises de Rui Facó.¹⁵ O autor apresentou, na sua obra, a segunda metade do século XIX como período de transição, marcado por rebeliões no interior do Brasil, envolvendo moradores do campo, momento de crise econômica, ideológica e de autoridade.

Segundo Facó foi registrada na história do Brasil uma historiografia reducionista sobre os movimentos do cangaço, o colocando como “banditismo social” e identificando a Guerra de Canudos como “fanatismo”; não se associava esses acontecimentos como parte da evolução do país. Avalia-se, neste trabalho, que o termo “evolução”, usado pelo autor, seja problemático, mas essa foi a forma que o autor interpretou esse período. Se o país estava num processo evolutivo, o “fanatismo” e o “cangaceirismo”, para o autor, foi fruto

¹⁴ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço: História Popular**. 4ª edição. São Paulo: Global, 1991.

¹⁵ FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 15-76.

do monopólio da terra, dos latifúndios. Esta divisão injusta de terra, casada ao domínio imperialista, são os principais obstáculos do desenvolvimento econômico, social, político e cultural brasileiro. O monopólio da terra, a prática de monocultura e trabalho escravo, distanciou o país do crescimento das forças produtivas e da tecnologia.

Além disso, a divisão regional brasileira estava pautada na economia e no racismo: Sul capitalista e Norte atrasado e semi-feudal. De acordo com Facó,

A valorização do café atraía para o Sul a mão-de-obra disponível no Nordeste, tanto de escravos como de trabalhadores livres. Enquanto isso, era o Sul que recebia a totalidade dos imigrantes europeus que, nos fins do século, vieram modificar a fisionomia econômica e social da fazenda paulista.¹⁶

Havia um processo civilizatório na região Sul do país, aumentando as desigualdades que estavam pré-estabelecidas desde a divisão social do trabalho entre 1870-1930: senhor de engenho e grandes fazendeiros X o homem sem terra, o semi-servo e o escravo. Esses fatores contribuíram para o processo migratório dos flagelados nordestinos que fugiam da seca para as capitais do Sul, pois as capitais do Norte ainda estavam em ritmo lento de desenvolvimento, já que a burguesia urbana dessa região estava limitada pelo latifúndio, sem poder para destruí-lo, tendo que conviver com ele.

O momento de transição entre meados do século XIX e início do século XX, de acordo com Facó, teve, na abolição do trabalho escravo, fator principal para as mudanças que estavam em curso. A libertação dos escravos quebrou a classe dos senhores de engenho, dando lugar para os emergentes “usineiros”, os latifundiários e os capitalistas, segundo o autor,

Notável particularidade do advento das usinas no fim do século XIX é o gigantismo do latifúndio canavieiro. Sua fome de terras não encontra limites. Compra os velhos engenhos banguês e os aposenta. O que lhe interessa é a terra. E a usina vai estendendo ilimitadamente seus domínios.¹⁷

¹⁶ Idem, p. 17.

¹⁷ Idem, p. 20.

Mas essas mudanças não alteram a situação dos pobres do campo, que, apesar das usinas, permanece a mesma de 1856. Nessa conjuntura, o cangaço e o messianismo foram alternativas de saídas para aquela situação, e a esperança de uma vida melhor. Alternativa de vida, essa seria a motivação para um sertanejo ingressar na vida de cangaceiro ou seguir um beato. Mas, nesse mesmo espaço aconteciam transformações, pois, em meio ao monopólio e o atraso, a República trouxe consigo o surto da criação da indústria e das ferrovias, e o sertanejo também poderia se tornar um operário. Essa política industrial acordou forçosamente a burguesia latifundiária do campo, pois se não se adaptassem ao capitalismo, a industrialização seria retardada. Segundo Facó, por conta dessas questões, os ideólogos da burguesia iniciaram o processo de colocar em questão a necessidade de transformar a estrutura agrária do país.

Mas esse debate não é recente, desde o século XVIII os intelectuais abolicionistas e liberais defendiam o discurso contra o latifúndio e o monopólio, pois os responsabilizavam pelo atraso. Para aqueles, os grandes fazendeiros retalhavam o país e escravizavam os trabalhadores, portanto, a propriedade semifeudal estava arrasando com o Brasil. Apesar das críticas, a burguesia intelectual não tinha tanta credibilidade, pois o país era agro-exportador, logo, eram os latifundiários que tinham a mola mestra da economia nacional, baseada na servidão do homem do campo no Nordeste.

Entretanto, não tardaria o choque entre as populações do interior e o latifúndio. Facó explicou que o fenômeno do êxodo em massa e migrantes nordestinos para a Amazônia e depois para São Paulo, evidenciou a insatisfação do sertanejo às relações impostas pelo latifundiário, ou melhor, pelos coronéis. Para o autor, o abandono do sertão em busca de uma nova vida fora desse espaço foi um processo “progressista”. Enquanto durou a seca e a fome o êxodo continuou, e, ao chegar aos centros urbanos, esses homens livres tornaram-se escravos da borracha e do café. A migração representou para o latifúndio algo negativo, segundo Facó:

Essa migração em massa representa na prática uma ruptura com o latifúndio, um sério desfalque para ele. Para sobreviver como latifúndio semifeudal [sic], ele deveria dispor de mão-de-obra semi-servil. E esta lhe fogia agora. A sua salvação é que as malhas do sistema latifundiário semi-

servil se estendiam a todo País, com alguns claros apenas na pequena propriedade da extremidade meridional, no Rio Grande do Sul, e que não pesava no conjunto.¹⁸

A migração foi considerada um golpe aos latifundiários, mas representou também certo amadurecimento mental entre os sertanejos, pois “a emigração em massa de trabalhadores rurais do Nordeste, para os emigrantes, tinha o valor de uma tomada de consciência de sua situação anterior. Viam que podiam livrar-se do punho de ferro do latifundiário, do ignominioso regime servil que lhes era imposto”.¹⁹ Contudo, tanto na Amazônia quanto em São Paulo, encontravam o mesmo regime de trabalho semi-escravo, mas mesmo com pouco dinheiro que conseguiam, acreditavam que nesses espaços tinham mais liberdade que no Nordeste.

Para Facó a emigração, o contato com outras pessoas e com a nova realidade, modificava o homem nordestino, que, quando voltavam às suas cidades natais eram outros, reagiam com o inconformismo à vida de miséria e à fome; a população começou a luta por uma vida melhor. De acordo com o autor, o nordestino, para se indignar com o regime coronelista, deveria sair daquele espaço, conquistar consciência e retornar para então propor mudanças estruturais no sertão. Essa interpretação será considerada no momento da análise fílmica, ao longo da dissertação.

Seguindo o raciocínio do autor, nesse período, existiam as seguintes formas de reações contra a fome e a miséria:

- a) a formação de grupos de cangaceiros que lutavam de armas nas mãos, assaltando fazendas, saqueando comboios e armazéns de víveres nas próprias cidades e vilas;
- b) a formação de seitas de místicos – *fanáticos* – em torno de um beato ou conselheiro, para implorar dádivas aos céus e remir os pecados, que seriam as causas de sua desgraça.²⁰

O cangaceirismo e o fanatismo foram alternativas para os sertanejos, pois o mesmo não iria permanecer inerte à dominação do latifúndio por muito tempo. Segundo Facó,

¹⁸ Idem, p. 31.

¹⁹ Idem, p. 32.

²⁰ Idem, p. 36.

Se a terra é para ele inacessível, ou quando possui uma nesga de chão vê-se atezado pelo domínio do latifúndio oceânico, devorador de todas as suas energias, monopolizador de todos privilégios, ditador das piores torpezas, que fazer, senão revoltar-se? Pega em armas, sem objetivos claros, sem rumos certos, apenas para sobreviver no meio que é seu.²¹

Pegar em armas era uma reação à exploração e as desigualdades no campo, que no sertão foram fatores fundamentais para o surgimento do fenômeno do cangaço. De acordo com as análises de Facó, para Euclides da Cunha e Nina Rodrigues, o banditismo estaria relacionado à “mestiçagem”, e, para acabar com ele, dever-se-ia ter apoio militar, pois, sem terra e sofrendo uma exploração brutal ou mínima, estava no sangue do sertanejo, e na sua origem racial, o impulso para se revoltar de qualquer forma. Para ambos, a violência já estava implícita neles e só com a força militar, segundo esses intelectuais do século XIX, estaria resolvido o problema do banditismo.

O sertanejo estava numa terra sem leis, já que a justiça estava nas mãos das elites locais. Não tinham direito à escola ou à educação, pois para pegar na enxada só precisavam da força. Esses elementos constituíam um perfil violento e de barbárie ao sertanejo, contudo

não é só no monopólio da propriedade fundiária que reside a matriz do cangaço: era em todo o atraso econômico, no isolamento do meio rural, no imobilismo social, na ausência de iniciativas outras que não fossem as do latifúndio – e as deste eram quase nenhuma.²²

O atraso econômico e a falta de policiamento no interior também proporcionou a ação dos bandos. O policiamento que chegou conseguiu legitimar o cangaço, pois ao combater os bandidos e o messianismo, a polícia praticou, contra as populações rurais, crimes mais hediondos do que os cangaceiros mais sanguinários. A violência por parte da polícia, ou das volantes, foi consequência do tratamento dado ao cangaço, que era um problema social, mas foi considerado criminoso. O autor define o cangaceiro e o “fanático” da seguinte como grupos que,

²¹ Idem, p. 38.

²² Idem, p. 43.

... começavam a adquirir caráter social, lutas, portanto, que deveriam decidir, mais cedo ou mais tarde, de seu próprio destino. Não era ainda uma luta diretamente pela terra, mas era uma luta em função da terra – uma luta contra o domínio do latifúndio semifeudal.²³

O autor identifica-os como “classe potencialmente revolucionária”. Entretanto, não tinham consciência de classe, seu inimigo não era percebido claramente no latifúndio, mas como castigo divino, e as orações se tornavam necessárias, daí a religiosidade dos bandos, mas isso prejudicava e limitava a solidariedade coletiva, por isso os bandos agiam de forma isolada. O surgimento do cangaço foi o primeiro ponto da ruína e da decadência do latifúndio semi-feudal. Para o autor “(...) o cangaceirismo representava um passo à frente para a emancipação dos pobres do campo. Constituíam um exemplo de insubmissão. Era um estímulo às lutas”.²⁴

Facó foi um intelectual da década de 1960, e observando suas interpretações relacionadas ao cangaço percebe-se uma linguagem marxista e a perspectiva da existência de uma luta de classes no sertão, o cangaço como alternativa de vida, desconsiderando outras motivações que influenciaram a entrada do sertanejo no movimento, como a de fuga ou a profissionalização do cangaço, elementos apontados por autores como Maria Isaura de Queiroz²⁵. As análises de Facó contribuíram, possivelmente, na construção mitológica do personagem cangaceiro na arte cinematográfica.

Frederico Pernambucano de Mello²⁶ é um contraponto a Facó, pois considera outras razões para o fenômeno do cangaço, pauta-se num maior número de fontes documentais para apontar aspectos culturais e o ciclo do gado como fatores importantes para entendermos esse movimento. A pecuária foi uma alternativa à produção agrícola no sertão seco, o que acaba por desenhar o perfil do homem e da mulher sertaneja.

Segundo Mello, um perfil violento e individualista do sertanejo foi resultado do seu contato com o ciclo do gado. E do isolamento provocado pelo espaço geográfico e por sua

²³ Idem, p. 45.

²⁴ Idem, p. 46.

²⁵ Queiroz. Op. cit..

²⁶ MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2004.

economia, distante do litoral. A base social do sertanejo esteve ligada ao compromisso da palavra, nas leis consuetudinárias, portanto, a honra e a oralidade valiam mais que uma nota promissória. Mello afirma que o sertanejo é um retrógrado, pois está rodeado por uma estrutura familiar, política, econômica, religiosa e arcaica, fruto do seu isolamento.

Conforme destacou o historiador Pernambucano, a monocultura foi responsável pela normatização do trabalho no campo. A violência e o ser agreste eram comuns, pois no seu trabalho não havia ninguém para intermediar ou controlar, e supervisionar. A atividade agrícola ligou o homem à terra e a cultura de violência foi alimentada pela distância do poder público e pelo Estado descentralizado. A geografia rústica influenciou na construção social e psicológica do sertanejo. O cangaço, diante disso, fora fruto da pecuária, do ciclo do gado.

De acordo com Mello, o cangaço não foi apenas uma alternativa de vida, como foi defendido por Facó, ele também foi um ofício, uma solução para os tempos de seca, pois, justamente nesses períodos, ocorriam as agitações políticas e a formação de bandos. Os cangaceiros respeitavam a ética sertaneja, o que, segundo Mello, atraía a simpatia dos camponeses para com eles. As articulações políticas no Nordeste, entre os séculos XIX e início do XX, tinha, na força da bala, meios para depor um governo. Exatamente nessas ocasiões que os bandos eram utilizados pelos grandes fazendeiros, os coronéis, para os golpes políticos.

A Instabilidade política e social no sertão tornava a vida do sertanejo difícil, e a violência era um mecanismo para garantir a segurança e a honra. De acordo com Lutigarde Barros²⁷, a violência era uma constante nas lutas sociais no sertão, para a autora, o elemento força se fazia necessário na manutenção das relações sociais nesse espaço, fundamentado em estruturas desiguais. Nesse clima de violência e do uso da força para manter o poder político, o cangaço passou a ser um tipo de profissão, principalmente após as guerras sertanejas. Além da profissionalização, o movimento, segundo Mello, acabou contribuindo na dinamização da economia nordestina,

²⁷ BARROS, Lutigarde Oliveira C. Antropologia da honra: uma análise das guerras sertanejas. In: **Revista de Ciências Sociais**. Vol. 29, nº 1 / 2, 1998, p. 160-168.

A estagnação das atividades econômicas não se fazia completa graças a uma preciosa contrapartida. Com os surtos de cangaceirismo, coincidia quase sempre o envio de número avultado de soldados e, até mesmo, a partir de 1923, o alistamento sistemático na polícia de homens da própria região, implicando tudo isso uma sensível injeção de recursos.²⁸

O cangaceirismo e a criação das volantes deram uma dinâmica à economia sertaneja. A caça aos cangaceiros e a ação das volantes intensificaram a violência, e a disputa entre o bando de cangaceiros e o Estado ultrapassou os limites do sertão. A imprensa era também um espaço de combate, a imagem do cangaço nos jornais e o uso desta por Lampião – que operou no auge do cangaço em 1926, momento que este foi convidado para contribuir na luta contra a Coluna Prestes – de acordo com Mello, deu força ao movimento. Com o avanço da polícia e quando o cerco se fechou ao bando de Lampião, este usou sua imagem, a antipatia das volantes e o mito que alimentavam sobre ele, para ser diplomático e assim conseguir aliados importantes na busca de fuga, armas, munição e alimentos.

Essa disputa da imagem e a construção mítica de Lampião e do cangaço, tornou o tema ambíguo, pois em torno de Vírgulino Ferreira da Silva (1898-1938) há a figura do herói e do criminoso. O que ficou consolidado na imagem dos cangaceiros foram as representações da violência, da barbárie e da selvageria, essas características serão trabalhadas nos filmes do gênero de cangaço. Justamente por isso a importância da relação história e cinema para compreensão das representações do cangaceirismo na produção cinematográfica da década de 1950.

2. História, cinema e representações

A produção historiográfica sobre o cangaço, analisada neste trabalho, evidencia a ambigüidade existente em torno do fenômeno, pois, a idéia de herói e bandido acabou por consolidar a imagem mítica de sujeitos como Lampião e Corisco. Compreendendo que mito é uma narrativa, um discurso, ou melhor, uma forma das sociedades exprimirem seus

²⁸ Mello, 2004, p. 184.

paradoxos e suas inquietações – ou seja, uma reflexão sobre a existência²⁹ - propomos o estudo do movimento do cangaço a partir da observação dos elementos culturais do espaço vivido pelos bandos e das representações destes no cinema. Se as aventuras desses cangaceiros trouxeram para o espectador o mito de Lampião, também mostrou a imagem de um mundo que deveria ser superado, pois o rural e o mestiço deveriam ser civilizados e encaixados no modelo ideal de Brasil. O cinema nacional também era um meio de comunicação das ideologias desenvolvimentistas.

Nota-se a partir da relação história e cinema novas metodologias para a pesquisa histórica, as representações do passado identificadas nos filmes do gênero de cangaço, podem evidenciar a existência de um discurso desenvolvimentista e de um projeto político civilizatório que estava em curso no país nos anos de 1950 e 1964, elementos importantes para a historiografia regional. Diante disso, percebe-se a importância do diálogo entre história e cinema, que foi consequência dos estudos em torno da História Cultural.

De acordo com Sandra Pesavento³⁰, foi a partir da década de 1980, que a produção historiográfica passou a trabalhar com o campo da cultura, de forma mais incisiva. No entanto, os sintomas dessas transformações ocorreram desde maio de 1968, eventos como a guerra do Vietnã, ascensão do movimento feminista e de novas formas de expressões e manifestações culturais aceleraram esse processo.

Nesse contexto, houve o esgotamento de modelos historiográficos, referentes aos tipos explicativos globalizantes. Pesavento explica que:

A dinâmica social se tornava mais complexa com a entrada em cena de novos grupos, portadores de novas questões e interesses. Os modelos correntes de análise não davam mais conta, diante da diversidade social, das novas modalidades de fazer política, sobretudo, da aparentemente *escapada* de determinadas instancias da realidade - como a cultura, ou os meios de comunicação de massa – aos marcos racionais e de logicidade.³¹

²⁹ GINZBURG, Carlo. Mito. In: _____. **Olhos de Madeira**. Nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autentica, 2005. p. 07 a 18.

³¹ Idem, p. 09.

Esses modelos de análise, os paradigmas explicativos citados pela autora, engessavam a construção do conhecimento, a partir da nova lógica cultural. Estes seriam o Marxismo e a corrente dos *Annales*, contudo não significa dizer que houve uma ruptura completa com esses paradigmas nas últimas décadas do século XX. A autora explica que, “foi ainda de dentro da vertente neomarxista inglesa e da história francesa dos *Annales* que veio o impulso de renovação, resultando na abertura desta nova corrente historiográfica a que chamamos de História Cultural ou mesmo de Nova História Cultural”.³²

No Brasil, até a década de 1980, segundo Pesavento, a historiografia pautava-se na corrente marxista, desde as obras de Caio Prado Jr. e Nelson Werneck Sodré, o materialismo histórico era a proposta e postura teórica que melhor dava conta da realidade brasileira, tendo principal vertente a História Econômica. Entretanto “na virada dos anos de 1980 para os 90, essas concepções de fazer história passaram a ser questionadas no Brasil”.³³

Tais questionamentos foram fruto dos acontecimentos da época, como a queda do socialismo, a desfiliação de alguns intelectuais marxistas dos PC dos seus respectivos países, ou seja, ocorria uma crise teórica, já que o marxismo não se aplicava à realidade do período. Esse contexto conturbado, possivelmente, contribuiu para a crise desses dois paradigmas explicativos. Somado a isso,

A fixação dos princípios do materialismo histórico em uma espécie de modelo, completo e fechado, para análise da realidade, a sensação intelectual de que *tudo estava explicado*, basicamente em termos de dominação e resistência, levaram muitos intelectuais, alguns deles marxistas, como o citado Thompson, a afastarem-se de uma matriz teórica muito rígida e a se voltarem para outras questões e temas, que demandavam também novos referenciais de análise.³⁴

Se o marxismo não atendia às expectativas daquele momento, a corrente dos *Annales*, com sua perspectiva globalizante e de uma história total, construída por Braudel, não possibilitava sua continuidade, pois poucas eram as chances de seguidores dessa linha

³² Idem, p. 10.

³³ Idem, p. 12.

³⁴ Ibidem.

historiográfica. A história serial também recebeu críticas por se refugiar na narrativa sem capacidade de explicar os fenômenos.

Diante desse declínio teórico, uma Nova História Cultural ganhou espaço, o qual percebeu nos estudos culturais uma nova abordagem historiográfica. De acordo com Pesavento, a cultura, nessa perspectiva historiográfica, não era entendida como integrante da Superestrutura, ou como reflexo da infra-estrutura, ou como manifestação, ou como pertencente à elite, ou como deleite para fruição do espírito, e sim, como um lugar para a história.

Pesavento, tendo como referencial o conceito de Lyn Hunt, explicou que a Nova História Cultural “antes de tudo, pensa a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”.³⁵ E completa que,

a cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já um significado e uma apreciação valorativa.³⁶

Nessa perspectiva, o estudo da História Cultural nos faz pensar e resgatar os sentidos conferidos ao mundo, que pode se manifestar em palavras, discursos, imagens, coisas, práticas, enfim, traduzir o mundo por um viés cultural. Os estudos culturais apontam para as possibilidades do uso da imagem na pesquisa histórica. Compreendendo essa conjuntura, Napolitano³⁷ chama atenção para o fato de que hoje se vive um período dominado por imagens e sons, os meios de comunicação trazem imagens da realidade, causando impactos e influenciando o espectador. Por conta disso, os (as) historiadores (as) têm no cinema, na música, na literatura e nas imagens, como fontes primárias, uma nova possibilidade na pesquisa histórica.

³⁵ Idem, p. 15.

³⁶ Ibidem.

³⁷ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto. 2005. p.115-202.

O papel do historiador não é descrever o filme ou os eventos relatados nele, mas “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos”.³⁸ O filme não evidencia a realidade, mas as representações de um tempo passado, ou do presente.

O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme.³⁹

No momento que o (a) historiador (a) decide utilizar o filme e/ou outra linguagem como fonte e/ou objeto, ele (a) deve se propor a fazer leituras que o (a) faça compreender o funcionamento técnico-estético da linguagem, sobre as representações sociais ou da realidade histórica.

Pensando a relação história e cinema, o historiador Marc Ferro foi considerado o pioneiro nesses estudos, para aqueles (as) interessados (as) nessa relação, a leitura das obras de Ferro sobre o assunto são importantes. Entretanto, hoje, existem outros historiadores (as) que foram além de Ferro em pesquisas que consideram a relação história e cinema, dentre estes, podemos destacar o pesquisador Eduardo Morettin.⁴⁰

Para Ferro, o cinema intervém na História tanto no plano do fazê-la como também no plano de sua compreensão. Primeiro, como agente da história, apesar de aparecer inicialmente como evidência do progresso científico – de acordo com Ferro, o cinema conservou consigo esse aspecto. Entretanto, ao tornar-se arte, os primeiros a usá-lo para interferir na história com filmes e documentários a retrataram a partir de representações do real, e assim doutrinavam ou edificavam acontecimentos e fatos. Ou seja, para Eduardo Morettin, Ferro compartilha a idéia de que o filme teria valor de “testemunho” indireto ou involuntário de um evento ou processo histórico.

³⁸ Idem, p. 236.

³⁹ Idem, p. 237.

⁴⁰ Eduardo Morettin. O cinema como fonte histórica na obra de Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

A apropriação do cinema ocorreu no momento que este começou a influenciar na tomada de consciência da humanidade, segundo Ferro:

desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso, as diferenças se situam ao nível da tomada de consciência, e não ao nível das ideologias (...).⁴¹

Nesse sentido, Ferro afirma que os cineastas, de forma inconsciente ou não, estariam cada um a serviço da sua ideologia. Entretanto, o cinema e o cineasta podem estar independente das correntes ideológicas instaladas. Exemplo comum disso, segundo o autor, seriam os filmes militantes, já que:

[...] o cinema pode tornar-se ainda mais ativo como agente de uma tomada da consciência social, com a condição de que a sociedade não seja somente um objeto de análise a mais, objeto que pode ser filmado brincando de bom selvagem para o benefício de um novo colonizador, o militante-*cameraman*. Outrora “objeto” para uma “vanguarda”, a sociedade pode de agora em diante encarregar-se de si mesma. Esse poderia ser o sentido de uma passagem dos filmes de militantes para os filmes militantes.⁴²

Ou seja, o cineasta teria o poder de revelar zonas ideológicas e sociais na medida em que coloca e defende uma idéia, esta apresentada como “ideal” para a sociedade. O filme pode transmitir mensagens, ele é um texto a ser lido; para Ferro, a linguagem cinematográfica não é inocente, contudo pode configurar-se numa expressão literária. Um livro que conta histórias e histórias, expressam culturas e refletem uma sociedade, e a mesma também pode, além de produzir, receber as mensagens ali colocadas pelos cineastas.

⁴¹ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13-14.

⁴² Idem, p. 15.

Contudo, a historiografia contemporânea brasileira e estrangeira faz algumas críticas a Ferro, mesmo considerando o cinema uma arte e compreendendo que o cineasta não tem a obrigação e nem o compromisso com a “verdade histórica”, pois ele não é um historiador. Dever-se-ia atentar para o caráter de manipulação intrínseco à linguagem cinematográfica, focando as escolhas dos realizadores manifestadas no enquadramento, nos diálogos e na edição.

Marc Ferro propôs uma metodologia que avaliasse a “veracidade” do documento fílmico, ou seja, o valor do filme como documento histórico. Contudo, isso acabaria esbarrando no momento de separar, no filme, o que é “manipulação” e “adulteração” dos códigos narrativos básicos que estruturam a imagem fílmica. Diante disso, a nova historiografia trabalha da seguinte forma: considerando o filme como documento histórico, deve-se “buscar elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: ‘o que um filme diz e como ele diz?’”.⁴³ O cinema é uma fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica, com todas as implicações ideológicas e culturais que isso represente.

Considerando as contribuições desses autores, deve-se analisar o filme a partir de sua decodificação, no caso desse trabalho analisa-se a de natureza representacional, observando quais eventos, personagens e processos históricos foram representados na película. Pensando a relação história e cinema estuda-se a história no cinema, ou seja, o cinema será abordado como produtor de “discurso histórico” e como “interprete do passado”. Portanto, a proposta é discutir as representações do fenômeno cangaço no filme *O Cangaceiro*, de Victor Lima Barreto, identificando o discurso nacionalista do cineasta, a ideologia da “boa vida americana”, as motivações para um gênero de filmes de aventura estilo *western* no Brasil, analisando a industrialização cinematográfica e o projeto político defendido pela burguesia paulista.

Como foi colocado anteriormente, a História Cultural possibilitou os estudos da imagem na pesquisa histórica, através do uso de novos objetos, abordagens e domínios. Diante disso, torna-se necessário debruçar-se sobre o conceito de representação na historiografia, pois é a partir dela que se fará a discussão sobre os filmes de cangaço e os

⁴³ Marcos Napolitano, 2005, p. 245.

discursos embutidos nessas obras cinematográficas. Sobre o assunto, Francisco Falcon⁴⁴ acredita ser pertinente compreender as relações entre história e representação, para então chegar a uma concepção, já que representação é um conceito-chave do discurso histórico, segundo o autor. Representação seria então tornar presente alguém ou alguma coisa ausente, ou simplesmente re-representar o ausente, a partir de símbolos.

Ginzburg⁴⁵, em ensaio sobre as relações entre história e representação, evidencia a existência de certa ambigüidade em torno das concepções do conceito. Se por um lado, ele pode representar a realidade, evocando a ausência, por outro, torna a realidade representada visível, sugerindo sua presença, o que, segundo o autor, tratar-se-ia de um jogo de espelhos. Assim, concordando com a compreensão de Ginzburg, não iremos nos aprofundar nesse “jogo de espelhos”, mas tratar a concepção da palavra representação, qual a sua idéia e como podemos estudar a produção de filmes do gênero cangaço – a coisa – a partir dela. Dentro da idéia de oscilação entre substituição e evocação mimética, temos nas películas do cangaço uma espécie de *kolossos*, ou seja, uma relíquia que pode substituir o real, um portador de significados, deste modo, o personagem cangaceiro seria, de acordo com o autor, um portador de significados.

Ao tratar das cerimônias funerárias em torno da morte dos imperadores e reis, em diferentes momentos e espaços da história, Ginzburg problematiza como o mesmo rito se repete em sociedades diferentes. A representação aqui discute dois elementos: a idéia do real ausente, no qual, pode minimizar traumas como a morte, através de um rito eternizador da figura do monarca e/ou imperador; e como esse rito pode ser também um espaço de caráter político, podendo então diminuir os problemas na mudança do poder entre o morto, que ainda está presente, para o vivo que continuará.

Para a representação contemplar esses elementos, precisaria contar com o poder da imagem e da imaginação. Nesse sentido, torna-se interessante partir do debate sobre esse

⁴⁴ FALCON, Francisco J. Calazans. História e Representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (org.). **Representações**: contribuições a um debate transdisciplinar. Campinas-SP: Papyrus, 2000.

⁴⁵ Carlo Ginzburg. Representação. A palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de Madeira**. Nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

domínio, tomando como referência Roger Chartier⁴⁶, autor importante no que se refere a História Cultural e História das Representações. Para Chartier, as representações sociais são estratégias de pensar a realidade e construí-la,

não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.⁴⁷

Conforme nos adverte Chartier, as representações supõem um campo de concorrências e de competições, “as lutas de representações têm tanta importância como às lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio”.⁴⁸ A história das representações tendeu a se firmar como complemento e nova orientação da história cultural, uma vez que significou, para os herdeiros da tradição dos *Annales*, a possibilidade de integração dos atores individuais ao social e ao histórico.

Sobre a integração dos indivíduos ao social e ao histórico, para Pedrinho Guareshi e Sandra Jovchelovitch,⁴⁹ o papel da teoria das representações é o de conferir à racionalidade da crença coletiva e sua significação, portanto, às ideologias, aos saberes populares e ao senso comum. Para os autores:

[...] a **teoria das representações sociais** estabelece uma síntese teórica entre fenômenos que, em nível da realidade, estão profundamente ligados. A dimensão cognitiva, afetiva e social estão presentes na própria noção de representações sociais. O fenômeno das representações sociais, a teoria que se ergue para explicá-lo, diz respeito à construção de *saberes sociais* e, nessa medida, ele envolve a cognição. O caráter simbólico e imaginativo desses saberes traz à tona a dimensão dos afetos, porque, quando os sujeitos sociais empenham-se em entender e dar sentido ao mundo, eles também o fazem com emoção, com sentimentos e com

⁴⁶ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

⁴⁷ Idem, p. 17.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ GUARESCHI, Pedrinho A; JOVCHELOVITCH, Sandra. (org). **Textos em representações sociais**. 2ª Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

paixão. A construção da significação simbólica é, simultaneamente, um ato de conhecimento e um ato afetivo.⁵⁰

A cognição, o afeto e a imaginação encontram sua base na realidade social, identificaremos as representações do fenômeno do cangaço exatamente nas experiências dos cineastas, pois nelas encontram-se as emoções e a idéia do senso comum. Guareschi e Jovchelovitch, em suas análises da sociedade ocidental, encontraram nos meios de comunicação de massa, a exemplo do cinema e da televisão, representações e símbolos se tornando a própria substância que define as ações, ou melhor, essas representações encontram nesses meios de comunicações uma forma de exercer ou não uma forma de poder. De forma inconsciente ou não, o cineasta Victor Lima Barreto apresentou em seus filmes uma representação do passado. A idéia de um *western* estava presente na obra, mas outros elementos também o estavam, o filme transparecia numa história de um passado distante o discurso modernizador do presente, através do poder da imagem.

Mas da mesma forma que as comunicações cotidianas exercem alguma dominação, elas também podem trazer formas de se questionar a sociedade que vivemos. No momento que se codificam a pobreza, a fome e a miséria, por exemplo, ajudam a repensar a forma que nossa sociedade está se consolidando e apontando configurações de resistência a essa “ordem social”. No campo dos símbolos e dos signos, imagens da fome e da miséria, de acordo com Guareschi e Jovchelovitch, têm um valor poderoso na nossa percepção.

Por conta disso, um breve debate teórico sobre o conceito de representações é importante para se compreender o valor simbólico dela, sob a percepção do homem e da mulher ocidental. Referente ao assunto, Maria Minayo⁵¹ explica que representação social é um termo filosófico que significa a reprodução de uma percepção retida na lembrança ou do conteúdo do pensamento. A concepção de Representação Social e seu uso na investigação científica, dentro das Ciências Humanas, não são recentes. Durkheim, dentro da Sociologia, foi o pioneiro nos trabalhos em torno do conceito de representações sociais.

⁵⁰ Idem, p. 20.

⁵¹ MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho A; JOVCHELOVITCH, Sandra. (org). **Textos em representações sociais**. 2º Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

Contudo, sua visão objetiva e positivista recebeu duras críticas, ao pensar as representações da seguinte forma:

As Representações Coletivas traduzem a maneira como o grupo se pensa nas suas relações com os objetos que o afetam. Para compreender como a sociedade se representa a si própria e ao mundo que a rodeia, precisamos considerar a natureza e não a dos indivíduos.⁵²

Ou seja, não existem representações falsas, como analisou Minayo, bem como não existe essa objetividade nos estudos sociológicos, sem considerar as ideologias, analisando apenas o fato. O acontecimento recebeu críticas principalmente no que dizia respeito ao poder de coerção, que, de acordo com Durkheim, foi atribuído à sociedade sob os indivíduos, o que para os marxistas eliminava o pluralismo fundamental da realidade que era os antagonismos de classes.

Entretanto, as contribuições de Durkheim foram importantes para o avanço das pesquisas em torno das representações sociais, do poder simbólico da linguagem e de como a prática social e suas experiências – tanto do indivíduo como do coletivo – nos permitiu compreender o processo histórico e sociológico a partir das emoções e do imaginário social.

A partir do conceito de “Visão de Mundo” discutida na obra *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*⁵³, onde explica que para a existência da sociedade é necessário uma concepção de mundo – e estas são construídas pelos grupos dominantes – Weber entende que as representações sociais estariam associadas ao estudo das idéias, a partir da realidade social. Compreende-se que as representações partem do real e das experiências sociais, a partir dela, no campo das idéias, as visões de mundo construídas podem constituir um senso comum e um bom senso. Nessa perspectiva, foi feita a opção de discutir as representações do movimento do cangaço no filme de Victor Lima Barreto, na ótica da hegemonia cultural.

⁵² DURKHEIM, E. As regras do método sociológico. In: **Pensadores**. São Paulo: Abril, 1978, p. 79.

⁵³ WEBER, M. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Pioneira, 1985.

O debate em torno das representações sociais numa perspectiva dialética no marxismo, segundo autoras como Minayo⁵⁴, surgiu na obra *A Ideologia Alemã* de Marx e Engels⁵⁵. Mas, o debate em torno da “consciência” e da “prática social” para a análise fílmica proposta não caberia aqui, diante disso trabalharemos com as contribuições de Gramsci e Lukács. O conceito de hegemonia cultural cabe nas análises propostas nesse trabalho, pois como foi bem colocado por Raymond Williams,⁵⁶ este compreenderia o estudo das “relações entre elementos no modo de vida como um todo”. Nesta discussão cabe um diálogo com os manuscritos de Gramsci, quando o autor destaca que as classes dominantes exercem o poder não apenas pela força e a ameaça da força, mas porque seus ideais passam a ser aceitos pelas classes subalternas, através do convencimento, e a imagem tem o poder de convencer e formar opiniões.

Formar opiniões poderia ser entendido também com a formação da idéia de senso comum.⁵⁷ Justamente esse senso comum, que influenciou na construção das representações, que tele-transportou o fenômeno do cangaço para o cinema, através da ideia do “bandido sanguinário”, das “aventuras” e do “sertão seco”. Essa concepção do que seria o cangaceiro e o seu habitat para o homem urbano, foi cinematografado e vendido pela companhia *Vera Cruz*. Considerando as contribuições teóricas de Gramsci, entende-se que essas ideias relacionadas ao sertão e ao movimento do cangaço no cinema seria o uso concreto do senso comum, sob a ignorância das massas, numa perspectiva ilusória; como a personificação de um mito que se encontrava no imaginário e passa a ser concreto no cinema, essa concepção de mundo, ou melhor, essa representação de um mundo presente no país, mas que foi retratado com algo que estava distante.

Para Lukács⁵⁸ visão de mundo seria um conjunto de aspirações, de sentimentos e de idéias que reúne os membros de um grupo [mais freqüentemente, de uma classe social] e as opõem aos outros grupos. O que pode ser visto nos filmes do gênero de cangaço são, é justamente, visões de mundo, idéias que partiram da construção imagética para consolidar o

⁵⁴ Minayo, 1995.

⁵⁵ ENGELS, Friedrich, MARX, Karl. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁵⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

⁵⁷ Cf.: PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco Histórico*. Tradução de Angelina Peralva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

⁵⁸ LUCKÁCS, G. *Existencialismo ou marxismo?* São Paulo: Senzala, 1967, p. 70.

discurso de um projeto político modernizador, elemento notado na análise fílmica. Nesse sentido, a palavra seria a mediadora entre essas concepções de mundo e suas representações. Para Bourdieu, a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social, “a palavra é a arena”.⁵⁹ Segundo o autor, é através da comunicação verbal que as pessoas refletem e refratam conflitos e contradições próprios do sistema de dominação, onde a resistência está dialeticamente relacionada com a submissão.

Diante disso, Minayo faz a seguinte análise:

[...] a Escola Marxista coloca como denominador comum da ideologia, das idéias, dos pensamentos, da consciência, portanto, das representações sociais a base material. Mas introduz na sua análise outro elemento importante que é a contradição da classe: enquanto a classe dominante tem suas idéias elaboradas em sistemas – ideologia, moral, filosofia, metafísica e religião – as classes dominadas também possuem idéias e representações que refletem seus interesses, mas numa condição de subordinação. São idéias marcadas pelas contradições entre seu lugar na produção e sua condição social.⁶⁰

Portanto, entende-se que as representações sociais se manifestam em palavras, sentimentos e condutas, se institucionalizando, logo podem e devem ser analisadas a partir da compreensão das estruturas e dos comportamentos sociais. Nessa perspectiva, a linguagem é a mediadora, pois ela toma forma de conhecimento e de interação social. Tendo em vista o poder da linguagem e a representação como mecanismo na disputa das “concepções de mundo”, se compreende que a linguagem cinematográfica pode evidenciar “representações sociais” do passado, a partir da construção imagética de um determinado acontecimento histórico por parte do cineasta. O cineasta pode não ser um historiador, mas pertence a um determinado grupo social e se propõe a falar por ele, aceitando o desafio de cinematografar o passado histórico, e esse produto – o filme – trará elementos ideológicos, políticos e até mesmo projetos defendidos pelo grupo ao qual ele pertence. Diante disso, entende-se que a visão de mundo não é homogênea, pois expressa as contradições e conflitos diversos. O senso comum e o bom senso são sistemas de representações sociais

⁵⁹ BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas lingüísticas**: o que falar quer dizer. 2º edição. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 81-126.

⁶⁰ Minayo, 1995, p. 105.

empíricos e observáveis, capazes de revelar a natureza contraditória da organização em que os atores sociais estão inseridos.

E as linguagens podem evidenciar essas contradições, pois o filme, como a literatura, é um produto cultural repleto de histórias e relações pessoais. No conjunto da obra, percebe-se seu valor artístico, empreendedor e político, pois foi fruto do desenvolvimento industrial e dos meios de comunicações, passando, então, a influenciar a consciência e o inconsciente, o imaginário no campo das representações do real.

O filme é um produto, é arte e política. O cinema pode provocar emoções e ações, como também pode exercer a função de agente da história fazendo perceber representações do passado e até mesmo projetos políticos pensados e estruturados para o futuro. Nesse sentido, considerando os domínios da História, suas abordagens e dimensões, temos no cinema um objeto de estudo possível e também uma fonte documental para estudar as representações do passado, do presente e assim termos uma nova perspectiva de escrita da história. Logo, a interdisciplinaridade entre a História com a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia, dentre outras ciências humanas, segundo Peter Burke⁶¹ e Lynn Hunt⁶², foram conseqüência dos estudos em torno de objetos ligados a uma História Cultural. Nesse sentido, localizamos as pesquisas em torno da imagem na perspectiva da Nova História Cultural. Por quê? Quando se propõe a estudar e produzir conhecimento histórico, a partir do estudo da imagem, seja no cinema, na fotografia e até mesmo a Televisão, temos que considerar algumas dimensões da história importantes, como o imaginário e o cultural, pois trabalharemos no domínio da História das Representações.

Ao tratar das películas do gênero de cangaço no cinema brasileiro, pode-se identificar a construção imagética do espaço nordestino, pois, não se está apenas lidando com representações, mas também com o imaginário, pois é a partir dele que os cineastas construíram as aventuras dos cangaceiros. Diante disso, a História do Imaginário pode contribuir no estudo das representações sociais, no momento que se considera o cinema e os “filmes históricos”⁶³ como arte e um possível veículo ideológico. Para François

⁶¹ BURKE, Peter. **O que é história Cultural?** Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

⁶² HUN, T Lynh. **A Nova História Cultural.** Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 01-29.

⁶³ Marc Ferro. Op. Cit.

Laplatine e Liana Trindade,⁶⁴ a imaginação, na atualidade, configura-se um caminho possível, permitindo atingir o real, como também vislumbra as coisas que possam se tornar realidade. Frisam o uso da imagem como forma de comunicação social, uma característica da sociedade ocidental, logo as análises sobre imaginário, ideologia e símbolo partem dessa sociedade.

Nesse sentido, na parte ocidental do planeta, os meios de comunicações de massas como a TV, o cinema e até mesmo a fotografia, tornaram o imaginário presente nas fantasias, nos projetos, em tipos de idealizações individuais e outras expressões simbólicas. Entretanto, Laplatine e Trindade destacam que ao falar de ideologia e símbolo, estariam analisando categorias diferentes.

Para compreender essas diferenças, os autores definem imagem da seguinte forma: “Imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva”⁶⁵.

“Ou seja, “imagens são coisas concretas, mas são criadas como parte do ato de pensar”, diante disso entende-se que “a imagem que temos de um objeto não é o próprio objeto, mas uma faceta do que nós sabemos sobre esse objeto externo”⁶⁶. Deve-se atentar, nessa perspectiva, que as imagens não são coisas passivas, se transformam, mudam, pois são criações dos pensamentos humanos e estes mudam a todo momento quando se aproximam de outros conhecimentos. Conseqüentemente, as imagens externas acompanharão cada nova informação.

Portanto, a existência do real, daquilo chamado de material configura-se em algo a ser percebido e interpretado, segundo Laplatine e Trindade. Nesse caso, o real seria “a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das idéias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida”⁶⁷.

⁶⁴ LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é Imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

⁶⁵ Idem, p. 10.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Idem, p. 12.

Para melhor compreensão da realidade posta pelos autores, estes nos apresentam o seguinte conceito de idéia:

As idéias são representações mentais de coisas concretas ou abstratas. Essas representações nem sempre são símbolos, pois as imagens podem ser apenas sinais ou signos de referência, as representações aparecem referidas aos dados concretos da realidade percebida”⁶⁸.

Justamente será esse o ponto que diferenciará a imagem do símbolo, pois a imagem parte de um objeto concreto, enquanto o símbolo poderá partir de uma representação, dando um caráter sincrético e polissemântico, funcionando com o movimento cultural dos indivíduos sobre a mesma figura sintética. Nesse caso o símbolo,

[...] prevalece sobre a imagem, à medida que, enquanto a imagem está mais diretamente identificada ao seu objeto referente – embora não seja a sua reprodução, mas a representação do objeto -, o símbolo ultrapassa o seu referente e contém, através de seus estímulos afetivos, meios para agir, mobilizar os homens e atuar segundo suas próprias regras normativas (relacional ou de substituição).⁶⁹

Podemos, então, afirmar que tanto o símbolo quanto a imagem constituem-se em representações. Entretanto, como o símbolo está diretamente ligado às sensações e estímulos afetivos, segundo Laplatine e Trindade, este, portanto, estaria ligado a um sistema que, apesar de não substituir o sentido, pode certamente conter uma pluralidade de interpretações.

Possivelmente as representações e os significados que serão dados a certo objeto ou a uma idéia, dependerá da forma que será identificado, melhor dizendo, da intencionalidade dos atores em uma dada situação onde as imagens estão operando.

Entendemos aqui que a força do simbólico na vida social são reais, pois sua mobilidade promove experiências cotidianas – desde os sentimentos de cura das doenças mentais e físicas – provocando sentimentos de raiva, alegria, de violência e benevolência.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Idem, p. 13.

Dessa maneira, a imaginação não estaria profundamente ligada ao subjetivo, partiria de algo real, sendo eficaz para solucionar de forma fantasiosa as contradições reais, assim o imaginário passa a ter poder material e político legitimando instituições e símbolos sociais.

Se o cineasta pode não ser historiador, mas configura-se num intelectual e pertence a um grupo social, os símbolos e signos partem de algo real, logo seus roteiros fílmicos têm como base as experiências desses sujeitos. As representações do cangaço partiram do mito construído em torno das figuras de *Lampião*, *Maria Bonita*, *Corisco* e *Dadá*, dentre outros. O que temos nos filmes de cangaço são imagens construídas por homens urbanos a partir de suas interpretações. Logo, deve-se compreender o campo mental daqueles que criaram uma série de filmes relacionado ao cangaceirismo, nesse caso os intelectuais.

O cineasta e o literato são intelectuais.⁷⁰ Portanto, entende-se que esse intelectual contribuiu para se pensar a produção cultural no Brasil, na década de 1950, quando cultura e política caminhavam lado a lado. Anterior aos anos cinquenta, no plano cultural, prevalecia o que vinha de fora. No caso do cinema, o padrão *hollywoodiano* era visto como ideal, o cosmopolitismo estava em alta. Victor Lima Barreto, com o seu filme *O Cangaceiro*, trouxe um discurso diferente do que estava posto, pois precisava falar de um Brasil original, pois os intelectuais pertencentes as capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, segundo Barreto, esqueceram das coisas do Brasil e apenas reproduziam a cultura estadunidense, se tornaram “alienígenas”. Logo, se falar de um Brasil original, era tocar em temas nacionais e personagens característicos, para tal, ele elegeu o mestiço cangaceiro como sumo da brasilidade. Diante disso, o estudo dos símbolos e das representações são importantes para interpretarmos as concepções de mundo defendidas pelo cineasta na película supracitada.

⁷⁰ No sentido gramsciano, intelectual é todo aquele que cumpre uma função organizadora na sociedade e é elaborado por uma classe em seu desenvolvimento histórico. Podem-se dividir os intelectuais em dois grupos: os tradicionais e os orgânicos. Os intelectuais tradicionais podem ser membros do clero ou da academia, por seu turno, podem tanto se vincular às classes dominadas quanto às dominantes, adquirindo uma autonomia em relação aos interesses imediatos das classes sociais. O chamado intelectual orgânico é entendido como aquele que se mistura à massa levando a essa conscientização política, ele age em meio ao povo, nas ruas, nos partidos e sindicatos. No caso da pesquisa, entendemos que o cineasta Victor Lima Barreto seria um intelectual tradicional. In: PORTELLI, Hugues. **Gramsci e o bloco Histórico**. Tradução de Angelina Peralva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

II

MODERNIZAR, URBANIZAR E INDUSTRIALIZAR: O CINEMA E AS POLÍTICAS DE DESENVOLVIMENTO

A produção em série de filmes do gênero cangaço surge no momento de intensa industrialização no país. Neste período, não tardou a criação das grandes Companhias de Cinema, portanto, diante disso, não se pode estudar a obra de Victor Lima Barreto sem fazer uma análise do contexto histórico a que ele pertenceu. O capítulo ora apresentado faz um desenho da conjuntura econômica, política e cultural do país entre 1950 e 1964, pois a história do cinema brasileiro está atrelada às políticas de urbanização e industrialização, elementos que impulsionaram a produção de *O Cangaceiro*. Pensar tais políticas desenvolvimentistas é analisar as motivações que deram sustentabilidade à indústria cinematográfica, às políticas de fomento à cultura e como essa conjuntura influenciou na criação do primeiro longa-metragem com a temática do cangaço no cinema nacional.

1. O Brasil e os novos tempos: a década de 1950

A história do cinema brasileiro está atrelada às políticas de urbanização e industrialização pensadas para o país. Diante disso, deve-se primeiro entender o contexto histórico e os elementos que influenciaram a industrialização cinematográfica, para então entendermos os fatores que incentivaram a produção de um filme como *O Cangaceiro*. Logo, faz-se necessário analisarmos os aspectos políticos e econômicos que inseriram o Brasil no sistema capitalista.

Partindo das análises de Sônia Mendonça,⁷¹ o processo do capitalismo na história recente do país teve no Estado seu grande articulador. De acordo com essa autora,

⁷¹ MENDONÇA, Sônia Regina de. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: a industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, Maria Yedda. **História Geral do Brasil**. 9º Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

Sem dúvida alguma a industrialização brasileira teve seu “arranco” a partir das transformações ocorridas ao longo da década de 1930. Estabeleceram-se então os contornos iniciais da implantação de um núcleo de indústrias de base, assim como a definição de um novo papel do Estado em matéria econômica, voltado para a afirmação do pólo urbano-industrial enquanto eixo dinâmico da economia.⁷²

Contudo, apesar de uma grande produção historiográfica sobre o assunto, que fundamenta a afirmação da autora em torno da existência de políticas estatais que incentivaram a industrialização – a partir da década de 1930 – existem análises historiográficas divergentes, pois nessa mesma conjuntura permanecia uma estrutura econômica de caráter continuísta das práticas econômicas oligárquicas, de acordo com Mendonça.

Dentre essas análises divergentes podem-se destacar críticas que enfatizam as políticas monetárias e cambiais, e colocam esse primeiro período de 1930 a 1945 como economicamente conservadores, com um governo contecionista, antiemissionista e antiinflacionário, de caráter antiindustrializante. Essas reflexões dificultam pensar hegemonicamente no período como esta fase de pura industrialização. Tendo em vista tais posições, autores como João Manuel Cardoso de Mello⁷³ trouxeram contribuições importantes sobre tais divergências. De acordo com Mendonça, há outras análises que valorizam a eficácia de mecanismos anticrises executados pelo Estado, ressaltando a dinamização da industrialização. Entretanto, há perspectivas que destacam o caráter beneficiário da burguesia industrial. Mesmo que houvera frações oligárquicas presentes no Estado, isso não significava desprovimento com qualquer caráter burguês. O empresariado industrial poderia não deter a hegemonia do processo, mesmo assim foi o ator estratégico nas alianças políticas do novo regime.

Mas, ao analisar as políticas de fomento à cultura entre 1930 e 1960, houve uma compreensão da intervenção do Estado como importante para a criação de uma indústria cinematográfica, assunto que será tratado mais a frente.

⁷² Mendonça, 1990, p. 327.

⁷³ Cf.: MELLO, João Manuel Cardoso de. **O Capitalismo tardio**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Retornando ao estudo do contexto histórico entre 1930-1945, o Estado Brasileiro avançou seu processo de constituição enquanto Estado Nacional e Capitalista – criando órgãos e instituições e metamorfoseando os interesses sociais em “nacionais”. A ditadura estado-novista de 1937 neutralizou os regionalismos políticos, alterando as práticas de concessão de recursos e benefícios, compondo órgãos com representantes de segmentos sociais distintos.

Nessa conjuntura foram adotadas medidas para o desenvolvimento industrial, dentre elas, políticas de proteção fundiária, que rebaixou os juros e aboliu os impostos interestaduais. Outra atitude de caráter regulador do Estado no processo de acumulação industrial foram as ações na área sindical e trabalhista: obrigatoriedade do sindicato único, atrelado ao Estado, e fixação do salário mínimo em 1940. Tais medidas teriam o objetivo de evitar o confronto direto entre trabalhadores e patrões, além disso, a fixação de um salário mínimo garantiria a redução de gastos com a folha de pagamento.

Diante disso, de acordo com Mendonça, o Estado se tornou investidor produtivo para potencializar o projeto industrializante, e para isso ele promoveu reforma tributária, alargamento do Imposto de Renda, optou também pela empresa pública como alternativa de financiamento do novo padrão de acumulação: Cia Siderúrgica Nacional (1941), Cia Vale do Rio Doce (1942), Cia Nacional Alcális (1943) e a Cia Hidrelétrica do São Francisco (1945).

A empresa pública fornecia bens e serviços abaixo do preço, propiciando economia de custos ao capital privado. Apesar da burguesia industrial temer os excessos de intervencionismo do Estado, ela continuava investindo nos tradicionais setores produtivos, à sombra dos benefícios da ação estatal, o que acarretava concentração de renda.

Considerando esses elementos, Mendonça propõe a desconstrução da idéia de que o projeto econômico do Estado era essencialmente nacionalista. A autora argumenta que o cenário internacional também não era favorável para penetração do capital forâneo no Brasil. A crise de 1929 dificultou a disponibilidade de recursos e tecnologia no mercado industrial, além da eclosão da Segunda Guerra Mundial, que provocou uma política de

beneficiamento aos países industrializados e não aos países periféricos, cabendo a estes o papel de produtores de matérias-primas e bens agrícolas.

Entre 1945 e 1951, as tendências estatizantes foram interrompidas com a euforia “democratizante” que se opôs aos vestígios do autoritarismo. As articulações da burguesia industrial e agroexportadora contiveram o intervencionismo do Estado nesse momento.

Mas esse período “democratizante” foi marcado com o retorno de Vargas, em 1951. Por conta disso, os setores da burguesia industrial e agroexportadora discutiam planos estratégicos econômicos sobre a possibilidade de associação com capitais privados estrangeiros. Segundo Sônia Mendonça, o retorno de Vargas tinha como objetivo tornar a empresa pública um núcleo definitivo dos investimentos industriais, o que estimularia o capital privado, mantendo também a tecnologia monopolizada. Contudo, apesar do estímulo ao capital privado, o mesmo teria, com esse sistema de monopólio, dificuldades em acessar os investimentos propostos.

Diante disso, a liderança da empresa estatal, subordinando o capital privado, despertou inúmeras resistências internas e externas. A mobilização populista, vivenciada em concessões de novos benefícios na área social, produzia grande resistência no setor burguês. O projeto varguista não unificou os conflitos. Mas, as tentativas de constituir um projeto industrializante por via do Estado não terminou e nem foi impedida com o suicídio de Vargas, em 1954. Em 1955, novos tempos chegavam ao Brasil.

Segundo Carlos Lessa⁷⁴, essa nova fase encontrou no Plano de Metas de Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK) o grande impulsionador dessa nova fase, mas manteve uma estrutura monopolista, articulando a multinacional, a empresa privada nacional e a pública. O Estado ficaria responsável com o setor produtivo de bens de consumo duráveis, enquanto o setor multinacional investiria na industrialização brasileira, juntamente com o setor nacional.

Vivia-se um novo cenário Nacional, no qual a concentração de capital e empresas, provocou o crescimento do pólo urbano-industrial, o êxodo rural – ampliando a massa de mão-de-obra, o crescimento do consumo pela classe média e o crescimento do setor

⁷⁴ LESSA, Carlos. **Quinze anos de política econômica**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

terciário. Evidentemente, essas transformações influenciaram culturalmente o país, Guilhermino César⁷⁵, analisando os anos pós 1945, identificou um momento de industrialização associada à emergência da segunda etapa desse processo, acentuado com o governo de JK. O desenvolvimento, nesse contexto, estaria ligado à idéia de soberania nacional. O Brasil precisava se modernizar e crescer, a busca disso acabou por forjar, segundo o autor, novas concepções de produção e trabalho intelectual. Estava-se fabricando e consolidando um sistema ideológico com diversas correntes, a exemplo: a nacionalista, a marxista, a liberal, a desenvolvimentista. O objetivo era nítido: precisava-se superar o subdesenvolvimento.

Na procura pela modernidade e ou superação do subdesenvolvimento, o cinema tornou-se ponto de discussão. A problematização girava em torno da necessidade do cinema brasileiro produzir filmes que se adequassem a sua realidade, que discutissem o “nacional” e o “popular”. A produção cinematográfica brasileira no período seguia o modelo estrangeiro, principalmente o *hollywoodiano*. Esse modelo de cinema ideal, certamente adotado pelas companhias cinematográficas brasileiras, fora fruto do cenário internacional, pois após a reconstrução do pós-guerra, o Brasil se tornou espaço de influência estadunidense, no momento de disputa ideológica entre capitalistas e socialistas.

Foi durante a Guerra Fria que a influência norte-americana cresceu no continente Latino americano. Para melhor compreender essas relações, Pedro Malan⁷⁶, afirmou que “talvez em nenhum outro continente, a avassaladora presença dos Estados Unidos se fazia sentir tão amplamente quanto a América Latina do imediato pós-guerra. Pela primeira vez na história, adquiriram o virtual monopólio de influência na região (...)”.⁷⁷ Apesar de ser um artigo alinhado ao pensamento liberal e conservador, a leitura de Malan é interessante para compreendermos como os intelectuais liberais percebiam essas relações Brasil e Estados Unidos.

⁷⁵ CÉSAR, Guilhermino. Poesia e prosa de ficção. In: FAUSTO, Boris. **História da Civilização Brasileira**. O Brasil Republicano: Economia e Cultura (1930-1964). Tomo III. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 417-463.

⁷⁶ MALAN Pedro Sampaio. Relações Econômicas e Internacionais do Brasil (1945-1964). In: FAUSTO, Boris. **História da Civilização Brasileira**. O Brasil Republicano: Economia e Cultura (1930-1964). Tomo III. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 51-106.

⁷⁷ Idem, p. 58.

Nessa conjuntura, o então recém-eleito presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, em janeiro de 1956, no momento da posse, apresentou seus Planos de Metas com o objetivo de trabalhar em sua gestão “50 anos em 5”. Alguns fatores externos contribuíram para a efetivação do plano proposto pelo recém-presidente, segundo Malan,

É preciso notar que eventos associados à recuperação europeia mostram-se de vital importância para alguns países menos desenvolvidos a caminho da industrialização. O Brasil figurava de forma destacada entre estes, especificamente após a ruptura com o Banco Mundial em 1952, a atitude de negligência da administração Eisenhower após 1953, a sensacional queda dos preços do café a partir de 1954 e, por último, mas não menos importante, a eleição de Kubitschek em 1955, com uma clara plataforma desenvolvimentista (com concurso do capital estrangeiro) que além dos seus óbvios propósitos internos, levava em conta as condições internacionais adversas e a restrição imposta pelo balanço de pagamento ao desenvolvimento sustentado da economia brasileira.⁷⁸

A conjuntura econômica internacional influenciou diretamente nos países da América Latina, e JK soube aproveitar a oportunidade. No contexto do mundo pós-guerra, a inserção do Brasil no modelo econômico capitalista, a influência estadunidense no país e a sombra da Guerra Fria, permearam os debates sobre a formação de uma identidade nacional, pois era preciso abandonar o discurso do colonizador; ou seja, o Brasil deveria se modernizar. Para o processo de industrialização, a participação do capital estrangeiro no país foi a medida que, naquele momento, acreditava-se ser a mais acertada. Contudo, de acordo com Malan, a inserção de capital estrangeiro no Brasil não era um fenômeno recente, “documentos oficiais do período chamavam a atenção para o fato de que o Brasil possuía uma das mais favoráveis legislações cambiais do mundo, no tocante a inversões estrangeiras”.⁷⁹ Exatamente nesse momento, na década de 1950, a indústria cultural brasileira começava a se consolidar, e um dos marcos desse processo foi a chegada da televisão.

Nessa conjuntura, o governo de JK conciliou a entrada da empresa estrangeira e a dinâmica industrial de perfil avançado. Abriu-se mão de um desenvolvimento nacional

⁷⁸ Idem, p. 77.

⁷⁹ Idem, p. 82.

autônomo e internacionalizou-se a economia através da modalidade de empréstimos e investimentos diretos. Para Mendonça⁸⁰, nesse período entendeu-se que os recursos internos necessários para o financiamento dessa industrialização, fornecido pelo governo, recorreria ao mecanismo inflacionário. A emissão de moedas se pautou na criação de poupanças forçadas, o que onerava os setores subalternos.

Apesar do projeto desenvolvimentista, o setor produtivo estatal não conseguira acompanhar a demanda do setor de bens duráveis, e o capital estrangeiro possuía superioridade tecnológica e financeira em relação à empresa nacional estatal e privada. Esse desequilíbrio afetou a balança comercial, aumentou-se a importação para atender as exigências das indústrias de bens duráveis estrangeiras. Isso tudo provocou um aprofundamento de dependência externa da economia brasileira. O não repasse da alta lucratividade das indústrias estrangeiras, ocasionado pela tecnologia de ponta, afetou diretamente a classe trabalhadora, já extremamente debilitada pela inflação.

Por conta disso, os (as) trabalhadores (as) passaram a cobrar do Estado de forma mais enérgica, o que se categorizou como a crise do populismo, prática política que acabou se transformando em doutrina, de extrema complexidade. O populismo nasceu, possivelmente, da crise ideológica dominante, não dispondo de nenhuma teoria própria e sistematizada. Neste, o povo é seu principal motor e instrumento, ele é entendido como uma realidade homogênea sem qualquer especificidade classista.⁸¹ Contudo, na avaliação de Sônia Mendonça, o populismo não pode ser avaliado como uma mera manipulação das massas, a ser explicado apenas como passividade popular. O carisma do líder e a identificação entre Estado e indivíduos são aspectos fundamentais no populismo, mas este representa o reconhecimento institucional da cidadania política dos trabalhadores, ou seja, de seu direito de cobrar o atendimento de suas aspirações. Entre os limites da manipulação ao de reivindicação, se encontra o equilíbrio instável inerente ao populismo, afetando a estabilidade do regime.

⁸⁰ Mendonça, Op. Cit.

⁸¹ Cf.: AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. P. 360.

Em meio a essa instabilidade e à opção do governo de JK pela abertura da economia ao capital estrangeiro – superando o modelo econômico vigente – consolidou-se um projeto nacional-desenvolvimentista que conseguiu se caracterizar como um “ponto de equilíbrio”, pois atendia à burguesia industrial, dando ênfase no desenvolvimentismo em detrimento do nacional e do intervencionismo Estatal. A classe trabalhadora vislumbrava um futuro melhor pela oportunidade de novos trabalhos, e justamente nesse clima de equilíbrio, houve o processo de industrialização do cinema brasileiro e a consolidação da Companhia Vera Cruz.

2. Os “anos dourados” do cinema brasileiro: A Vera Cruz e a indústria cinematográfica

A História do cinema no Brasil tem seu início no inverno de 1896, na cidade do Rio de Janeiro. Fruto da Revolução Industrial, o cinema era o empreendimento para a cultura de entretenimento. Segundo Paulo E. Sales Gomes⁸², apesar da existência de estudos históricos referentes à História do Cinema do Brasil, ainda é uma produção pequena para a gama de informações existentes. Ainda segundo Gomes, a falta de interesse de produzir uma historiografia do cinema brasileiro se deu porque o país “se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria”.⁸³

Tais estudos sobre o cinema brasileiro partem, de acordo com Gomes, da busca por uma abordagem crítica do passado do país, que serve ao presente e ao futuro. Em 1898 realizaram-se as primeiras filmagens no Brasil constituindo, então, os primeiros documentos visuais. Apesar disso, o quadro técnico, artístico e comercial dessa indústria do entretenimento era composto em sua maioria por estrangeiros, especialmente os italianos. Para Gomes, a incapacidade do brasileiro referente ao trabalho técnico foi consequência dos anos do sistema escravocrata, no qual a sociedade brasileira entendia que trabalho braçal e técnico não era digno de pessoas bem nascidas. Com a inserção do trabalho livre, os imigrantes estrangeiros assumiram tal papel no mundo do trabalho.

⁸² GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁸³ Idem, p. 07.

Diante dessas questões referentes ao mundo do trabalho, fazer cinema era considerado tarefa difícil de ser executada. Essas atividades ficaram em grande parte com os italianos – não foi coincidência que a Vera Cruz teve por donos dois irmãos de ascendência italiana. Só anos mais tarde os brasileiros assumiriam algumas atividades na indústria cinematográfica.

Dessa industrialização do cinema focou-se nos filmes com temáticas rurais e que tratavam ou citavam o movimento do cangaço. Os primeiros filmes no Brasil com a temática rural e sobre o cangaço foram produzidos entre 1920 e 1926. Mas, a produção de um gênero de filmes envolvendo a temática do cangaço teve seu auge na década de 1950, consequência de um surto industrial que inseriu no país nas chamadas “fábricas de filme”, que se tornaram empresas e produtoras de cinema.

A fabricação de filmes, ainda de forma precária, ocorreu a partir da década de 1930, entretanto foram as peculiaridades da década de 1950 que certamente influenciaram na produção cultural brasileira. Para identificá-las, é necessário compreender o contexto do mundo pós-guerra e o desenrolar da Guerra Fria, bem como o crescimento do capitalismo e a circulação de investimento estrangeiro no Brasil. A idéia de paz provocou o espetáculo do crescimento, principalmente nos meios de comunicações de massas e nas manifestações culturais. A cultura e as artes explodiam no Brasil, bem como o segundo movimento modernista, o cinema novo, a bossa nova, o teatro de vanguarda e os novos métodos de ensino, por isso a idéia de “anos dourados”.⁸⁴

Nesse contexto, o Brasil, dentre os países do continente latino americano, era o mais fiel aliado da política estadunidense. Apesar desse alinhamento ideológico, economicamente o país não andava bem. Os anos 50, dourados por conta das atividades culturais e artísticas, também foi um momento de desequilíbrio da balança comercial brasileira. Para Malan, a postura do presidente Getúlio Vargas na gestão de 1951 a 1954, havia contribuído para o déficit, já que deixou nítido, em sua campanha e desde o início do seu governo, que não faria a política liberal, marcando sua postura nacionalista, que atenderia a propósitos políticos internos.

⁸⁴ Cf.: HOBBSAWM, Eric. Os anos dourados. In: _____. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 253-280.

Além da influência estadunidense no país, a ideologia nacionalista estava presente nos anos cinquenta. Todavia, o posicionamento nacionalista de Vargas em relação à economia, provocou a insatisfação de algumas camadas da sociedade brasileira. A gestão do ex-presidente sofreu pressões de todos os lados, o populismo estava em crise. A imprensa foi o mecanismo mais usado contra Vargas, e, dentre os veículos de oposição na área de comunicação, destacou-se o periódico “Caretta”. Irônico e engraçado, a revista constantemente criticava a política defendida pelo Presidente em exercício. Como nosso objeto de estudo está ligado ao sertão e às mazelas da seca, a reportagem dessa edição do periódico interessou para esta pesquisa.

No periódico *Caretta*,⁸⁵ além das críticas a gestão de Vargas, foram pautadas algumas questões relacionadas à seca no nordeste, especialmente a coluna “Comentário da Semana” chamou atenção para o debate, já que:

A seca do Nordeste havia se tornado assunto obrigatório de todas as conversas e não tardou que se fizessem alusões ao medonho flagelo, citando-se a campanha feitas pelas estações de rádio, os casos dolorosos que enchiam as colunas da imprensa, as providências do governo federal e o notável esforço de muitas entidades para angariar donativos.⁸⁶

Na década de 1950, o debate em torno da seca e dos seus flagelos ocupava todos os espaços midiáticos e públicos da época. A seca nordestina era a pauta do momento. Contudo, essa contribuição aos flagelados da seca e toda mobilização da sociedade e do governo federal não colocavam a seca como um problema social, mas do indivíduo nordestino e da própria geografia local, pois “a situação geográfica do Nordeste completa a ação perniciosa da Geologia”.⁸⁷

Entendemos, a partir da leitura do texto, que para os intelectuais pertencentes aos espaços urbanos e litorâneos do país não existia nada no sertão nordestino, além da caatinga e da seca. O sertanejo ainda foi considerado responsável pela seca, segundo a reportagem

⁸⁵ **Caretta**. 18 de julho de 1953, Rio de Janeiro, Arquivo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

⁸⁶ *Idem*, p. 05.

⁸⁷ *Ibidem*.

de Roberto Schmidt: “O sertanejo tem o prazer voluptuoso em ver tombar, aos golpes de machado, árvores gigantescas, de madeira de lei, pouco se importando com os prejuízos que mais tarde causem a si ou à coletividade”.⁸⁸

Além do clima, a ação predatória do sertanejo contribuiu para o flagelo no Nordeste, segundo a reportagem. O problema da seca não era visto como social, ela era considerada como uma determinação da natureza somada à atuação do sertanejo, o discurso de que as práticas “arcaicas” de agricultura prejudicavam o desenvolvimento nesse espaço, trazendo consigo a miséria e a fome, estava presente no “Comentário da Semana”.

A responsabilidade dos problemas causados pela seca foi distribuída de forma justa, segundo a equipe dessa revista: “(...) vamos dividir a culpa entre o sertanejo, que é imprevidente, e o governo que é incapaz”.⁸⁹ O sertanejo é um descuidado e imprudente, de acordo com a matéria. Como a Revista fazia forte oposição à gestão de Getúlio Vargas, não poderiam deixar de alfinetar o governo. Em síntese, o sertão e seus flagelados representavam aquilo que deveria ser superado.

Nesse período o qual a seca e os flagelos do nordeste estavam em pauta, o Brasil foi inserido no mercado internacional cinematográfico, e o seu primeiro sucesso internacional foi a película do gênero de filmes que tratavam de aventuras envolvendo o movimento do cangaço. A industrialização do cinema no Brasil foi fruto de um movimento modernizador. Segundo Carone⁹⁰, o projeto de transformação do país e sua modernização, defendidos por JK, foram inspirados no modelo estadunidense, e por conta disso, acreditou-se que o subdesenvolvimento brasileiro estaria atrelado a sua economia ainda baseada prioritariamente na produção agrícola, portanto, para crescer, dever-se-ia optar por políticas e investimentos voltados para a industrialização.

Essa não era a opinião apenas de JK. Havia no país, nos fins da década de 1940, uma onda em prol do modelo socioeconômico estadunidense. Esse otimismo pautado em tal modelo foi evidenciado no Jornal “O Sertão”, de 31 de outubro de 1948, numa reportagem intitulada “A civilização Americana”. A equipe do jornal nos apresentou um

⁸⁸ Idem, p. 08.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ CARONE, Edgard. **A Quarta República** - (1945-1964). São Paulo: DIFEL, 1980.

aspecto peculiar desse período no Brasil: “Os Estados Unidos estão nos modos do Brasil todos os dias”.⁹¹ Notamos que a reportagem identificou como o cotidiano do país havia sido invadido pela ‘beleza americana’, ela tornou-se um ideal para a sociedade brasileira.

O desenvolvimento econômico pós-guerra nos Estados Unidos, foi exposto na matéria jornalística com uma comparação entre ele e o continente Europeu. Pois, “os E.E. U.U. país que pela inteligente observação de alguns publicistas, já há muito se transformou numa potência européia”.⁹² No auge da nova potência, segundo a reportagem, o único empecilho do progresso norte americano e mundial estava no inimigo público: Stalin (1878-1953).⁹³

Nessa disputa ideológica entre capitalistas e socialistas, o Brasil - ao menos seus governantes - fez sua opção, e isso ficou mais nítido na gestão de JK. O Plano de Metas foi um exemplo concreto da posição do governo brasileiro em meio à Guerra Fria. As metas apresentadas atingiriam os setores de energia, transportes, alimentação, indústrias de base, educação e a construção de Brasília, que simbolizou a construção do “novo Brasil”. A nova capital representava a prioridade de uma indústria automobilística, transporte rodoviário enquanto eixo do desenvolvimento nacional. A norma era criação de novos mercados e de um novo perfil tecnológico.

Para a implantação do projeto desenvolvimentista devia-se, antes de tudo, incentivar a industrialização e o investimento estrangeiro no país. Era necessário dominar o sertão. O Brasil era um país agrícola e isso lhe dava o caráter de “atrasado”. Nesse período, a área sertaneja representava o que havia de mais arcaico no Brasil. No projeto desenvolvimentista de JK constava a construção de Brasília, a nova capital do país. Com uma arquitetura moderna e os desenhos de Oscar Niemeyer, a construção de Brasília, em 1956, segundo o romancista José Guimarães Rosa (1908-1967), era a forma encontrada por JK para dominar o sertão.

⁹¹ **O Sertão**. Jornal, 31 de outubro de 1948, p. 03. Arquivo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Cf.: DEUTSCHER, Isaac. **Stalin. Uma biografia política**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

José Guimarães, em sua obra *Grande sertão, veredas* (1956)⁹⁴, indica uma literatura que investiu numa linguagem que aponta para um sertão arcaico e sertanejo, pode-se afirmar, a partir da análise feita por Guilhermino César, que “Rosa não inventou sozinho uma fórmula; parte dela já estava em Bernardo Guimarães, em Afonso Arinos, o de Pelo Sertão, e em Euclides da Cunha”.⁹⁵ A obra do literato conta as desventuras do bando do Urutu-Branco, dos jagunços *Riobaldo* e *Diadorim*. A história gira em torno da perseguição travada entre os dois jagunços na busca do cruel bandido *Hermógenes*, com o objetivo de se vingarem. O interessante dessa relação – a obra literária e a construção de Brasília – foi como o intelectual José Guimarães Rosa expôs o projeto desenvolvimentista de JK. O mundo arcaico e violento deveria ser “dominado”, desenvolvido, não foi por acaso a existência do “gigante” engenheiro Bernardo Sayão no livro, o responsável pelas obras de modernização do sertão.

A construção de Brasília e o lançamento da obra literária citada aconteceram quase no mesmo período. Outro dado interessante: o espaço geográfico no qual se situa a história de *Grande sertão, veredas* vai do norte de Minas Gerais, cortando a Bahia, e chega aos cerrados de Goiás, espaço ocupado pelos projetos da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e pela construção da atual capital do país.

Tem-se, então, o debate em torno do mundo arcaico, sertão, e do moderno, litoral. A urgência de superar a imagem do atraso incentivou a industrialização do país, conseqüentemente das grandes produtoras de cinema, que em suas histórias e aventuras tocavam nesse debate. Por conta disso pairou no país, segundo Castro⁹⁶, o clima de otimismo, provocando os chamados “anos dourados” da indústria cultural brasileira, com a Bossa Nova, o Cinema Novo, o declínio da Vera Cruz e as novas experiências na televisão e no teatro. Contudo, sobre essas questões, nos aprofundaremos nos próximos capítulos.

Em meio a esse clima de “otimismo”, a conjuntura política se encontrava ainda instável por conta das insatisfações dos membros da União Democrática Nacional (UDN). Apesar disso, houve a consolidação das transformações políticas e sociais, o que alterou o

⁹⁴ ROSA, J. G. **Grande Sertão, veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁹⁵ César, 1997, p. 445.

⁹⁶ CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a histórias e as histórias da bossa nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

consumo e o comportamento de parte da população que habitava os grandes centros urbanos. Este foi o momento de solidificação da chamada sociedade de massas no Brasil, trazendo consigo a expansão dos meios de comunicações – a exemplo do rádio que cresceu no início dos anos 1950 – e provocando aumento da publicidade.

A construção de Brasília e o domínio do sertão faziam parte do projeto desenvolvimentista optado por JK, e o mesmo estava afinado também com os intelectuais concentrados no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

Segundo Pécault⁹⁷, o ISEB, criado em 1955 por decreto de governo interino de Café Filho, tornou-se símbolo da síntese nacional-desenvolvimentista no meio intelectual e depois da síntese nacional-marxista. O instituto representou um mecanismo capaz de contribuir na construção e na definição, por parte dos intelectuais, de iniciativa de um projeto de desenvolvimento econômico, político e social, logo um grupo que contribuiria para a aplicação dos Planos de Metas da gestão de JK.

A exposição dos Planos de Metas de JK e do clima de otimismo, teve por objetivo, pensar sobre o debate em torno do arcaico e do moderno. Para o crescimento do país precisava-se abandonar práticas, como a agricultura, e os brasileiros deveriam deixar de ser camponeses, se urbanizando. O sertão, até então supostamente dominado pelo atraso e pela violência, passaria por transformações, seria modernizado, civilizado pelos homens do litoral. Esse era o discurso dos intelectuais do ISEB, não tardaria a chegar à literatura e ao cinema.

Conforme foi exposto por autores como Pécault⁹⁸ e Carlos Mota⁹⁹, pairava entre os intelectuais brasileiros o ideário da modernização, o sentimento nacionalista e o fortalecimento das relações Brasil e Estados Unidos. Nessa conjuntura, a história do cinema consolidou-se como produtiva e viável. Entretanto, a luta por essa consolidação iniciou-se efetivamente na década de 1930.

⁹⁷ PÉCAULT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990, p. 97-191.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. 6º Ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 154-202.

Maria Rita Galvão e Carlos Souza¹⁰⁰ explicam que tal iniciativa culminou com a consolidação de uma indústria cinematográfica na década de 1950, através da revolução sonora, ou seja, do uso do som no cinema, que marcou a década de 1930. Os produtores de filmes nacionais ficaram animados com a nova tecnologia, pois o filme falado em português teria público maior que os de língua estrangeira. Havia chegado a hora do cinema brasileiro.

Segundo a mesma autora, a produção cinematográfica brasileira era artesanal e sem condições de competir com o cinema industrializado. Não só isso, o cinema norte-americano, segundo Galvão e Souza, era o preferido entre os brasileiros, pois eram filmes bem acabados tecnicamente e não se reportavam ao subdesenvolvimento vivido no Brasil.

Nesse quadro de insatisfação do público com o cinema nacional, para os produtores e cineastas, a solução estaria na industrialização do cinema para se igualar ao estrangeiro. A construção de estúdios modernos seria a solução para os problemas, diante disso iniciou-se o processo de fundação de “fábricas de filmes”. As primeiras a serem fundadas foram: a *Cinédia*, com Adhemar Gonzaga (1901-1978), e a *Brasil Vita Filmes*, de Carmem Santos (1904-1952), ambas em São Paulo.

Com as fábricas e a crise que se abateu na produção norte-americana em 1929, somada à barreira da língua estrangeira, criou-se um *frisson* no cinema brasileiro, pois se abriu a possibilidade de que poderia fazer os filmes e exibí-los em língua nacional, já que os filmes estrangeiros não apresentavam legendas ou dublagem, o que dificultava a participação do público nas sessões de filmes estrangeiros. O cinema nacional estava ganhando espaço, mas o sucesso e a idéia de superação do cinema norte-americano não veio por conta da industrialização cinematográfica no Brasil, de acordo Galvão e Souza:

O momentâneo sucesso da produção nacional não se deveu na verdade a nenhum desenvolvimento orgânico do próprio cinema brasileiro.

¹⁰⁰ Maria Rita Galvão; Carlos Roberto Souza. “Cinema brasileiro: 1930-1964”. In: Boris Fausto. **História da Civilização Brasileira**. O Brasil Republicano: Economia e Cultura (1930-1964). Tomo III. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 463-500.

Tampouco foram as tentativas industrialistas para atrair o público, melhorando a qualidade dos filmes – pelo contrário, os filmes brasileiros que maior sucesso alcançaram na época não são os que saem dos precários estúdios que mal começam a se constituir. Não havia nenhuma indústria cinematográfica sequer esboçada – o que havia era o mito industrialista, mera construção de idéias inteiramente desvinculadas da realidade concreta. Em resumo, o cinema brasileiro teve a sua chance porque exibidores e distribuidores não tinham melhor escolha.¹⁰¹

Por conta disso, os tempos de animação para o cinema artesanal brasileiro não durariam muito. As produtoras norte-americanas superaram a crise, voltaram a produzir, e com tecnologia apropriada para filmes sonoros, usaram dublagens em espanhol e em português, além dos letreiros em português. O público brasileiro se adaptou às novidades e voltou a assistir aos filmes estrangeiros, o que provocou a decadência do cinema nacional.

O declínio do cinema brasileiro foi superado a partir de 1940, com a fundação da *Companhia Atlântida*, no Rio de Janeiro. O objetivo desta era a produção, de forma contínua, de um cinema brasileiro de boa qualidade,

A Atlântida propõe-se a contribuir para o desenvolvimento industrial do cinema brasileiro fundada em seguras razões de capacidade. Propor-se ainda a produzir em série, uma vez que a continuidade de produção é a condição básica para a criação de qualquer indústria e para o seu aprimoramento. E a filmar temas brasileiros que pudessem dar à realidade nacional uma existência cinematográfica.¹⁰²

O cinema representava o progresso, e a companhia carioca surpreendeu, pois seus filmes com temas carnavalescos e suas comédias conquistaram o público e o mercado. O cinema era um negócio rentável, entretanto, a linha da produção cinematográfica nacional estava na proliferação das chanchadas. A preocupação com a qualidade dos filmes ficou no plano secundário, a produção de filmes e a sua exibição era a preocupação central.

¹⁰¹ Idem, p. 470.

¹⁰² Idem, p. 480.

As chanchadas produzidas pela *Atlântida* conquistaram o público, pois suas temáticas eram próximas da realidade dos espectadores. A preocupação com a qualidade do cinema retornou na década de 1950, com a fomentação da indústria e de políticas favoráveis à criação de novas companhias, e estas acreditavam que qualidade significava o modelo de cinema *hollywoodiano*. Nessa fase, destacou-se a capital paulista.

Entre 1949 e 1950 poder-se-ia falar numa indústria cinematográfica no Brasil, o cinema paulista foi o oposto daqueles produzidos anteriormente até então, pois criticavam as chanchadas, que não eram consideradas, pelos paulistas, como produtos cinematográficos. No intuito de investir em tecnologia e dar qualidade aos filmes brasileiros, a *Companhia Vera Cruz* (1949-1954), de acordo Galvão e Souza:

Repudia o tom popularesco e vulgar da chanchada carioca e quaisquer vinculações com os seus quadros técnicos e artísticos. Pretende, ela também, fazer um cinema essencialmente brasileiro, mas de qualidade internacional, um cinema igual ao estrangeiro, que possa ser mostrado às platéias de todo o mundo. Para isso constrói estúdios gigantescos e caríssimos, tomando como modelo o hollywoodiano.¹⁰³

A *Vera Cruz* representava a efetivação do projeto de desenvolvimento do cinema nacional, a sua industrialização – como foi explicado por Rita Galvão¹⁰⁴ - com o objetivo de criar um cinema de qualidade para o país. Os descendentes italianos emergentes Francisco *Ciccillo* Matarazzo Sobrinho (1898-1977) e seu amigo de infância, o engenheiro Franco Zampari (1898-1966), fundaram a *Vera Cruz* em 1949. Como já era esperado, o modelo que inspirou a criação da companhia foi o de Hollywood, mas a mão de obra absorvida na indústria cinematográfica foi importada da Europa. No intuito de levar para o ABC paulista filmes de qualidade técnica e que superassem a carioca *Atlântida*, a *Vera Cruz* representou e ainda representa o maior investimento brasileiro numa Companhia Cinematográfica.

¹⁰³ Idem, p. 486.

¹⁰⁴ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

Entre as críticas e os elogios, a Vera Cruz marcou a produção cinematográfica brasileira, pois, tecnicamente trouxe avanços importantes: a mão de obra estrangeira e a capacitação dos técnicos brasileiros. O espaço físico da Vera Cruz foi construído em parte do terreno da granja cedida por Francisco *Ciccilo* Matarazzo, em São Bernardo do Campo, interior de São Paulo. Com um investimento de 7,5 milhões de cruzeiros, numa área de 100 mil metros quadrados, um grande estúdio foi construído. Com este investimento milionário foi possível montar um estúdio com equipamentos importados, uma equipe técnica européia, e tudo o que havia de melhor em equipamento e mão de obra especializada disponíveis no exterior, parte estava na Vera Cruz.



Fonte: <http://www.brasilcultura.com.br/audio-visual/nasce-a-vera-cruz/Acesso> em: 15 de fevereiro de 2009, as 10 horas e 15 minutos.

Através da fotografia é possível perceber a magnitude do projeto, no que tange a um investimento material e humano. Foram produzidas, nestes estúdios, as duas primeiras produções da companhia, *Caiçara* (1950) e *Terra Sempre Terra* (1951), que causaram grande impacto junto ao público e à crítica. De acordo com Galvão, “a Vera Cruz desenvolveu uma atividade intensíssima de 1950 a 1953, produzindo dezoito filmes de longa-metragem e alguns documentários.”¹⁰⁵ Houve, pela primeira vez, no país, filmes nacionais com grande salto técnico e de ótima qualidade, mas isso não evitou críticas referentes às temáticas de suas produções, que nada diziam sobre o Brasil. Referente ao

¹⁰⁵ Idem, p. 489.

questo qualidade, a companhia conquistou um espaço importante, entretanto, estava distante das temáticas nacionais.

Em meio a elogios e críticas a *Vera Cruz* pertenceu ao contexto que, segundo Glauber Rocha,¹⁰⁶ teria sido, até então, a mais complexa na história do cinema brasileiro, que foi a década de 1950. Nesse mesmo período, a companhia produziu, realizou e lançou o seu maior sucesso: *O Cangaceiro*, de Victor Lima Barreto. A empresa encabeçada por dois descendentes de italianos e contando com a experiência e o nome de Alberto Cavalcanti (1897-1982), adotou como modelo o estilo hollywoodiano, já que “era preciso mostrar que São Paulo (e não o Brasil) precisava ter a sua Hollywood”.¹⁰⁷

O filme *O Cangaceiro*, de acordo com Galvão e Souza, marcou a história do cinema brasileiro:

Das contribuições da Vera Cruz ao espetáculo cinematográfico brasileiro merecem destaque especial *O Cangaceiro*. – um dos filmes mais famosos da história do cinema brasileiro – e os três filmes dirigidos por Abílio Pereira de Almeida com o cômico Mazzaropi, a maior contribuição paulista a chanchada nacional: *Sai da Frente*, *Nadando em Dinheiro* e *Candinho*. Em *O Cangaceiro*, a forte personalidade do seu autor conseguiu amalgamar os elementos mais díspares: influência do cinema épico mexicano e do faroeste, diálogos de Raquel de Queiroz, canções de Zé do Norte, e partituras de Gabriel Migliori, fotografia acadêmica do inglês Chick Fowle – e com tais ingredientes criar um filme que impressionou o Brasil inteiro, além de dar origem a um veio temático dos mais fecundos do cinema brasileiro.¹⁰⁸

A obra de Victor Lima Barreto consolidou um gênero de filmes de aventura com a temática do cangaço, e a *Vera Cruz* contribuiu sobremaneira para a industrialização do cinema brasileiro, além de fortalecer o discurso que o estado de São Paulo representava a modernização do país, tendo em vista que o centro político e industrial, no período, estava localizado territorialmente no eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Pensando sobre essa construção ideológica, Rocha fez uma crítica a esta postura política dos paulistas, pois, na

¹⁰⁶ Rocha, 2003.

¹⁰⁷ Idem, p. 73.

¹⁰⁸ Galvão, 1981, p. 489.

ocasião da crise financeira da *Vera Cruz*, “houve um manifesto a nação, nesse momento São Paulo era Brasil”, no momento da decadência, salvar a empresa cinematográfica da falência era uma questão nacional.



Símbolo da Vera Cruz

Relacionada a tal manifestação em prol da companhia, em obra sobre o cinema brasileiro, Glauber Rocha deixou transparecer a irritação de alguns intelectuais – cariocas e/ou baianos – ao modelo paulista de modernidade. O comentário de Rocha denunciava a intencionalidade dos políticos e empresários paulistas de criar uma idéia de que São Paulo seria a representação de um Brasil industrializado, moderno e urbano, enfim, que não existiria outro lugar para a construção da *Vera Cruz*.

Para Anita Simis¹⁰⁹, a inserção da indústria cinematográfica e a salvação da *Vera Cruz* de uma falência certa, faziam parte de um projeto desenvolvimentista pensado para o Brasil. De acordo com a autora, esse projeto foi consequência do processo de redemocratização do Brasil, que trouxe consigo novos rumos para o cinema, o rádio e o teatro. Essa nova orientação trouxe também o interesse de desvincular os órgãos e os meios de comunicações de massa, das políticas ditatoriais do ex-presidente Getúlio Vargas, deposto em 1945.

¹⁰⁹ SIMIS, Anita. **Estado e o cinema no Brasil**. São Paulo: AnnaBlume, 1996.

A *Vera Cruz* e as outras Companhias cinematográficas foram desenhadas desde 1945, com o Projeto de Lei n.º 879, encaminhado na época pelo Deputado Federal Jorge Amado (1912-2001), do Partido Comunista do Brasil (PCB). Esse projeto estava propondo a criação de um Conselho Nacional de Cinema (CNC), que teria a função de regular e normatizar a produção, importação, distribuição e exibição de filmes.

Segundo Simis, o deputado tinha relação com o cinema desde 1933, quando Carmem Santos desejou filmar *Cacau*, em parceria com Rui Santos. Jorge Amado produziu *Itapoan* em 1939, e o mesmo esteve inserido nas lutas e campanhas pro Cinema Nacional. Amado, quando propôs o projeto n.º 879, trazia sua experiência enquanto produtor e roteirista. Essa experiência, somada a sua atuação militante no âmbito político e cultural do PCB, possivelmente, o fez pensar num processo de redemocratização, nos incentivos ao cinema e naqueles que estavam envolvidos nele.

O Projeto de Lei n.º 879 era reflexo do retorno da democracia, pois condenava toda e qualquer censura à livre manifestação do pensamento e da imprensa jornalística, no rádio, no teatro, na televisão, no cinema e na literatura. Contudo, a lei não propunha a diminuição da centralização das decisões referente ao cinema no âmbito do Estado, apesar de apresentar uma proposta de transferir as decisões sobre as questões ligadas ao cinema aos setores de produção, o que ficou nítido no momento da composição do CNC. De acordo com Simis:

Dos 11 representantes do Conselho, três seriam produtores, um diretor de filmes nacionais de pequena metragem, um artista, um representante dos empregados e técnicos e um dos autores e cenógrafos, ou seja, sete membros ligados à produção cinematográfica nacional, afora dois do Ministério da Educação e Saúde, um dos distribuidores nacionais e um dos distribuidores de filmes internacionais.¹¹⁰

Ou seja, o cinema brasileiro, segundo o projeto de Jorge Amado, estaria abrigado pelo Estado e controlado pelo setor produtor, que acabaria implementando e subordinando todos os outros setores ligados à atividade cinematográfica. Assim, estava explícito nos

¹¹⁰ Idem, p. 140.

projetos de desenvolvimento e regularização do cinema e de outros meios de comunicação, que o Brasil estava vivendo um momento estatizante.

A produção cinematográfica brasileira, bem como outras atividades ligadas ao cinema, estava atrelada ao Estado, pois receberia investimento do governo, mas estaria subordinado ao mesmo e aos produtores. Diante dessas circunstâncias, a indústria cinematográfica nesse primeiro momento, segundo Anita Simis¹¹¹, deveria atender aos interesses de uma pequena burguesia industrial e de um Estado centralizado numa política desenvolvimentista.

Justamente por conta dessa trajetória, salvar a indústria cinematográfica era uma questão nacional, e, também por conta disso, de atender aos interesses de uma política desenvolvimentista. Nessa perspectiva, *Vera Cruz*, para atingir as metas desse projeto desenvolvimentista, evidenciou, em seus primeiros filmes, sua qualidade em termos de técnica e da profissionalização da atividade cinematográfica. Fazer filmes de qualidade que se distanciasse de temáticas ligadas ao carnaval e ao mulato, eram primordiais, pois para o país em desenvolvimento dever-se-ia ter filmes que tratassem da urbanização, legitimando a sociedade de consumo.

Esse modelo de sociedade, a ser tomado como exemplo, refletiu-se nas produções da *Vera Cruz*. Apesar do *glamour*, a Companhia iniciou suas produções com problemas, filmes como *O Canto do Mar* (1953), de Alberto Cavalcanti, é um exemplo disso. O cineasta brasileiro, na tentativa de mostrar as belezas e a cultura popular do país para o mundo, mostrou imagens soltas, distantes da realidade do país, pois não conseguia entendê-la, de acordo com a interpretação de Glauber Rocha, posto que o cinema brasileiro na década de 1950 sofria ainda uma forte influência estrangeira.

Os diretores da *Vera Cruz* eram, em sua maioria, italianos e, possivelmente, recebiam a proteção dos donos da companhia, Zampari e Matarazzo. Entretanto, mesmo nessa conjuntura e com pouco espaço, cineastas como Victor Lima Barreto tiveram lugar na companhia cinematográfica.

¹¹¹ Op. Cit.

Em a *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*,¹¹² Glauber Rocha explicou que foi justamente esse modelo adotado pela *Vera Cruz* – o estrangeiro – que provocou seu fracasso, além da falta de planejamento e de bons roteiros. A companhia apresentou em seus filmes, segundo Rocha, uma visão equivocada de Brasil. Na busca por temáticas originais e que tratassem de Brasil e de sua realidade, surgiu Lima Barreto, “a explosão da *Vera Cruz*”.¹¹³

Mas qual foi à visão equivocada de Brasil? Faz-se necessário problematizar o ponto de vista de Rocha. No momento em que escrevia suas críticas e contribuições para o cinema brasileiro, Glauber Rocha representava uma nova proposta de cinema: o Cinema Novo. Para os intelectuais que estavam à frente desse movimento, tudo que havia sido produzido entre 1945 a 1955 (chanchadas, *Vera Cruz*, etc.), não tinha qualidade e estava a serviço de uma política imperialista.

Acerca do ponto em questão, Anita Simis destacou que, se for analisado os Projetos de Lei e as políticas de censura em torno do cinema, perceber-se-á que esse meio de comunicação foi entendido pelo Estado brasileiro como um instrumento educativo. Foram notados os impactos de suas imagens e como os filmes poderiam formar, informar e alienar. Entretanto, não foi percebido apenas pelo Estado, mas também pelos intelectuais alinhados a um projeto de esquerda¹¹⁴. Considerando as perspectivas de Anita Simis, sobre a *Vera Cruz*:

A criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, ao satisfazer as exigências produzidas pelo mito do cinema industrial (grandes e modernos estúdios, abundância de capital, maquinário adequado, equipes fracionadas em especialidades e assalariados, etc.) em oposição à modesta produção da chanchada carioca, foi considerada, na época, o marco da fundação da indústria cinematográfica no Brasil.¹¹⁵

A pequena burguesia paulista, responsável pela criação da *Vera Cruz*, possivelmente representou os interesses de uma conjuntura política voltada para atender um

¹¹² Rocha, 2003.

¹¹³ Idem, p. 85.

¹¹⁴ As perspectiva do cinema para os intelectuais de esquerda serão analisadas e exploradas no capítulo III desta dissertação.

¹¹⁵ Simis, 1996, p. 173.

projeto desenvolvimentista com base no imperialismo estadunidense. Entretanto, seu maior objetivo era consolidar a fundação de uma indústria cinematográfica no Brasil.

Essa indústria deveria seguir um modelo de qualidade técnica e que representasse a modernidade, o modelo ideal de cinema naquele momento era o *hollywoodiano*. A escolha do modelo estadunidense de fazer cinema estava explícito em matérias, como as encontradas na Revista *Comoédia*, de junho de 1949, falando sobre os filmes da *Warner Bros*, com comentários, as sinopses e imagens dos filmes que estavam em cartaz, destacando os grandes galãs e as grandes atrizes. Reportagens como essas eram de praxe. Na edição de abril/maio de 1950, publicou-se matéria com a seguinte chamada: “A *Warner Bros*. vai nos apresentar dois filmes extraordinários.”¹¹⁶ Os lançamentos da indústria estadunidense eram esperados pelo grande público, as revistas que falavam de arte entendiam que o melhor cinema era aquele produzido por *Hollywood*. A este respeito, Rosângela de Oliveira Dias deixa nítido ¹¹⁷:

O objetivo inicial dos fundadores da Atlântida era falar da vida brasileira, mas se pensava, sobretudo, em alcançar um padrão de produção comparável ao dos filmes americanos. Queriam criar uma indústria cinematográfica nacional, desejo que a Atlântida concretizou.¹¹⁸

Entende-se então que estava em jogo um projeto de industrialização para o Brasil e o objetivo de se fazer cinema com qualidade, e tanto a *Vera Cruz* como a *Atlântida* compreendiam que *Hollywood* era o modelo ideal. A produção cinematográfica brasileira deveria contemplar dois pontos, entre as décadas de quarenta e cinquenta: filmes de qualidade (isso significava padrão estadunidense); películas que falassem da realidade brasileira.

No que concerne à *Vera Cruz*, o segundo ponto não estava sendo contemplado, pois, de acordo com a crítica, seus filmes não falavam da realidade brasileira. Por conta disso, em 1953, a empresa investiu no roteiro do cineasta e diretor Victor Lima Barreto, lançando

¹¹⁶ **Comoédia**. Junho de 1949, Rio de Janeiro, p. 15-18. Arquivo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

¹¹⁷ DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada**: cinema e imaginário das classes populares na década de 1950. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

¹¹⁸ Idem, p. 09.

o seu grande sucesso, *O Cangaceiro*. A película colocou o Brasil no mercado internacional, além de ter dado ao país o prêmio de melhor filme de aventura no Festival de Cannes. Mas, o grande sucesso da *Vera Cruz* coincidiu com a sua decadência. Quando o filme estreou, seus direitos já estavam vendidos à *Columbia Pictures*. Com muitas dívidas, os lucros dos filmes, em sua boa parte, estavam nas mãos da empresa estadunidense. Sem perspectiva, a *Vera Cruz* caminhava para o encerramento de suas atividades com uma dívida impagável do Banco do Estado de São Paulo. Assim, não tendo como quitar os débitos, o Banco assumiu a direção da empresa, concluindo seus últimos filmes.¹¹⁹

Na história do cinema brasileiro, produtoras como a *Vera Cruz* e a *Atlântida*, dentre outras, vieram responder à emergência do desenvolvimentismo. O modelo *hollywoodiano*, utilizado nas produções nacionais, tornou-se um mecanismo de propaganda da “bela vida americana” e de afirmação do capitalismo como modelo econômico viável – além, de inserir a indústria cultural brasileira na política do consumo de massas.

A produção cinematográfica brasileira, no momento de disputa entre as duas superpotências, socialista e capitalista, poderia ser classificada, de acordo com Cláudio Novaes,¹²⁰ da seguinte forma: o cinema clássico que cria os modelos melodramáticos, fortalecido com o cinema falado e a sua industrialização no pós Primeira Guerra e a década de 1950; o *cinemanovista* com a sua estética da fome, que recupera a denúncia social no cinema pós 1950/60 e o cinema de retomada, considerado o renascimento do cinema nacional na década de 1990.

Aqui, interessa o período de industrialização do cinema na década de 1950. Tendo em vista a produção de uma série de filmes sobre o cangaço, a *Vera Cruz* trouxe o cangaceiro como símbolo de brasilidade, mas não eram apenas esses elementos. Como foi colocado por Anita Simis,¹²¹ o modelo de desenvolvimento da indústria e a modernização, poderia estar a serviço de um projeto econômico capitalista que centralizaria as principais empresas e indústrias na via estatal. Portanto, pode-se imaginar a possibilidade das

¹¹⁹ Cf. RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais. Anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

¹²⁰ NOVAES, Cláudio Cledson. **Cinema sertanejo: o sertão no olho do dragão**. Feira de Santana-Ba: UEFS, 2007.

¹²¹ Simis, Op. Cit.

lideranças da *Vera Cruz* em atender aos interesses de uma burguesia paulista, que via o cinema como um veículo de comunicação, podendo propagar um novo modelo de vida, um novo cotidiano, o estilo de vida estadunidense. No processo de propagação das idéias hegemônicas do bloco capitalista, o cinema foi um instrumento fundamental.

A indústria cinematográfica não representava apenas os emergentes imigrantes europeus, os novos homens de negócios, os investimentos na produção cinematográfica e a inserção das grandes empresas e produtoras, eram o reflexo do ingresso brasileiro no modelo de sistema econômico capitalista. No Brasil, industrialização e abertura para o capital estrangeiro favoreceram tal inclusão. Nesse contexto, marcado por uma nova cultura de massas pautada no consumo, assistiam-se produções cinematográficas hollywoodianas, que propagavam uma sociedade ideal, modelos estéticos de beleza feminina, masculina e de família, uma sociedade de consumo e moderna – a sociedade brasileira almejava a beleza americana.

O desenvolvimento das produtoras de cinema e empresas do ramo foram alguns dos elementos geradores das transformações sociais e econômicas no país. Entre 1945 e 1964, ocorreu forte processo migratório de trabalhadores rurais, que fugiam dos períodos de estiagem para os centros urbanos à procura de trabalho e de uma perspectiva de vida melhor. Essa mão de obra foi introduzida nas fábricas e indústrias dos estados localizados ao Sul do país, simultaneamente, os emergentes imigrantes europeus investiam seu dinheiro nas grandes indústrias, a exemplo da *Vera Cruz*.

Neste novo espaço no mercado, além das fábricas siderúrgicas e automobilísticas, novos elementos acabavam se inserindo a esse novo mundo: são os operários, outrora flagelados da seca, configuravam-se em espectadores potenciais para os filmes de aventura, nos quais o cangaceiro e o sertão eram os sujeitos e espaço dessas histórias.

No contexto em que ocorreu a popularização dos meios de comunicações e a perspectiva de um cinema original, de acordo com Célia Tolentino¹²², não tardou, “entre as discussões, a questão da cultura dava lugar de destaque à idéia de que um país modernizado

¹²² TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

precisava construir um cinema compatível, para difundir educação e cultura – uma reivindicação, aliás, que se fazia desde os anos 20”.¹²³

Essa perspectiva de um país moderno e urbano apontou a proposta de um cinema que se contrapunha às produções cariocas, pois as chanchadas não correspondiam ao projeto político proposto e pensado pelos dirigentes paulistas para o Brasil. Para uma indústria cinematográfica e com a qualidade *hollywoodiana*, eram necessários grandes estúdios e capital de giro, além de uma equipe técnica e de atores com experiência, foi nessa perspectiva que nasceu a Vera Cruz.

Segundo Galvão,¹²⁴ os empresários da *Vera Cruz* tinham como objetivo transformar o cinema numa produção cultural, como foi o teatro, as exposições de arte e os grandes museus. Essa idéia de cinema fora patrocinada pela burguesia paulista. Essa tendência acabou por provocar produções cinematográficas caras, para a realidade do país, culminando nas falências dessas companhias – *Vera Cruz*, *Atlântida*, etc. - que, contudo, impuseram ao mercado brasileiro um modelo de produção bem-acabada, pois contribuíram com a introdução de mão de obra estrangeira. Conseqüentemente, este movimento qualificou técnicos brasileiros, produziram obras cinematográficas com qualidade e padrão internacional.

Tal padrão criou nas produções brasileiras a concepção de super-produção. Apesar da qualidade técnica, companhias como a Vera Cruz receberam críticas pesadas sobre as temáticas dos seus filmes. Como o modelo adotado pela indústria cinematográfica nacional foi o estrangeiro, principalmente o modelo estadunidense, os críticos, como Nelson Pereira dos Santos, usavam uma linguagem politizada para denunciar o cosmopolitismo e a subserviência dessas produtoras ao imperialismo norte americano. Muitos desses críticos eram marxistas e membros da revista *Fundamentos*, de acordo com Tolentino.

As críticas desses intelectuais, entretanto, tinham certa ambigüidade, pois, no cenário político brasileiro, o desenvolvimento industrial e a urbanização eram apontadas como soluções para o atraso e a dependência econômica. Logo, surgia uma problemática:

¹²³ Idem, p. 19.

¹²⁴ Galvão, 1981.

como criticar a indústria cinematográfica, se ela era necessária? De acordo com Célia Tolentino, a crítica trouxe uma nova interpretação às produções cinematográficas, os intelectuais observavam que a política desenvolvimentista poderia libertar o Brasil do imperialismo, contudo o cinema brasileiro ainda era burguês. Diante disso, dever-se-ia lutar por um cinema nacional, que falasse de temáticas brasileiras e não alienassem o povo.

A resposta não tardou, e em 1953 a *Vera Cruz* lançava o filme *O Cangaceiro*, e de acordo com Tolentino, “Lima Barreto, diretor desse filme, dizia que o seu tema era absolutamente nacional porque tratava do Nordeste e lá estaria o que ainda havia de brasileiro, uma vez que o Sul já se “contaminara” pelo elemento estrangeiro”.¹²⁵ O filme consagrou-se por apresentar uma nova tendência de filmes brasileiros, apresentando o rural e o nordestino como sinônimo de brasilidade.

Na década de 1950, o *Jeca* e o cangaço passaram a fazer parte da ficção nacional – ícones da brasilidade. Nesse período, a euforia do urbano-industrial permitiu que se falasse de cangaceiros, algo indigno na década de 1930. Contudo, tais temáticas deveriam parecer uma memória distante que não causasse ameaça à imagem brasileira no cenário internacional. O rural então fazia parte do país real.

As críticas à companhia cinematográfica *Vera Cruz* culminaram em filmes que falassem do regional. Segundo Célia Tolentino, Victor Lima Barreto, antes da estréia de *O Cangaceiro*, falava que traria o verdadeiro retrato do Brasil. A visão idealizada de Euclides da Cunha (1866-1909), “o sertanejo é, antes de tudo um forte”,¹²⁶ difundida no país em larga escala, nos cordéis e na literatura da década de 1930, chegava ao cinema com o filme de Victor Lima Barreto. Na película, se vê a herança intelectual de Cunha e da sua obra *Os Sertões* (1902). Têm-se a idéia de um sertão inóspito, que produziu um homem semi-bárbaro, forte, propenso à luta, mas um ser desengonçado.

Sobre essa produção urbana cinematográfica que fala do rural, Alcides Ramos destaca o seguinte:

¹²⁵ Tolentino, 2001, p. 21.

¹²⁶ CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: campanha de Canudos**. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices: Leopoldo M. Bernucci. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 207.

De qualquer modo, é preciso afirmar inicialmente que, se tomarmos o nosso cinema em seu conjunto desde os anos dez até a década de cinquenta, observaremos o seguinte quadro. Para os críticos e cineastas nacionalistas o cinema brasileiro genuíno deveria se voltar para a temática rural, procurando retratar da maneira mais fiel possível os hábitos e costumes das populações retratadas. Na tendência dita cosmopolita, que opta por retratar o espaço urbano, nota-se a tendência de atualizar o Brasil em face do mundo europeu. Isto é feito através da fragmentação do espaço. A reunião destes fragmentos produz a idéia de progresso.¹²⁷

A *Vera Cruz* conseguiu estabelecer esse diálogo, pois, ao produzir uma película que marcou uma série de filmes de aventura sobre o cangaço, o mundo rural – que representaria o arcaico – estavam tratando de uma temática nacional, entretanto, a estética da obra cinematográfica de Victor Lima Barreto seguiu o modelo estadunidense. Relacionado aos diálogos do filme, seus personagens e a própria temática, apontavam para a necessidade de um cinema que tratasse do nacional, e este estava no campo, já que

esta linha de argumentação estará novamente presente nos anos cinquenta. As linhas demarcatórias que definem a temática rural como algo que remete necessariamente ao caráter da nacionalidade, em contraposição à temática urbana que guarda relação íntima com o cosmopolitismo fazem parte das argumentações de críticos, produtores e cineastas que atuaram nesta época. A única modificação substancial é quanto à justificativa: não se fala mais somente em “cinema nacional”, mas em cinema popular.¹²⁸

A intenção era, portanto, a consolidação de um cinema nacional e popular que falasse da realidade brasileira, objetivos alcançados com o vulto de Victor Lima Barreto *O Cangaceiro*.

No período da finalização das atividades da companhia responsável pela produção do filme, foram produzidas a película policial *Na senda do crime* (1954), e a comédia, *É proibido beijar* (1953), outro filme com Mazzaropi, *Candinho* (1954). A última superprodução é também grande sucesso de bilheteria, *Floradas na Serra* (1954), entretanto, em dezembro de 1954 a empresa fecha as portas.

¹²⁷ Alcides Freire Ramos. Representações do rural e do urbano no cinema brasileiro: considerações em torno do período de 1950-1968. In: **Espaço Plural**. Paraná: Unioeste, Ano VI - N  12 - 1  Semestre 2005, p. 04.

¹²⁸ Idem, p. 05.

Com suas atividades encerradas e um final marcado pelo fracasso e a falência, a *Vera Cruz* foi responsável pela produção do principal filme do gênero de cangaço, uma película que almejava contemplar as críticas sofridas pelos intelectuais marxistas, mas que marcou a história do cinema brasileiro por suas peculiaridades.

A história da industrialização do cinema brasileiro esteve alicerçada ao projeto político nacional-desenvolvimentista, não se pode pensar a trajetória da produção cinematográfica do país sem antes compreender os aspectos políticos e econômicos que incentivaram o surto industrial e os aspectos sócio-culturais que inseriram a população numa sociedade de massa voltada ao consumo, esses elementos são importantes para compreender as representações que foram construídas sobre o movimento do cangaço, quando se procurava fazer um cinema que tocasse em temas nacionais.

III

PENSANDO O DESENVOLVIMENTO: INTELECTUAIS, CINEMA E REFORMA AGRÁRIA

Se houve no país uma síndrome do nacional-desenvolvimentismo e a mesma impulsionou a industrialização brasileira, não se pode deixar de estudar as teorias que fundamentaram esse projeto político. Estudar o desenvolvimento do cinema no Brasil parte da tentativa de se compreender o que era produzido nos institutos, a exemplo do ISEB e nas universidades, a exemplo da Escola Sociológica Paulista, e como contribuíram na produção de um discurso prol industrialização e urbanização. Cabe também se pensar nos Movimentos Sociais do campo, nas ligas camponesas e no impacto dessa insurreição rural no projeto desenvolvimentista que estava em curso, analisando a influência desses elementos na produção de filmes com temáticas rurais. Esta é a proposta desse capítulo, parte-se de uma análise dos intelectuais e suas contribuições na consolidação de uma ideologia desenvolvimentista, para se compreender as relações entre a produção cinematográfica voltada para as questões nacionais e a questão da reforma agrária.

1. Os intelectuais e a ideologia desenvolvimentista

A década de 1950 foi marcada pelo otimismo, sentimento que inspirava a juventude brasileira. De acordo com Leandro Konder¹²⁹, devem-se compreender os tempos de otimismo a partir da fisionomia dos anos cinquenta no Brasil, recordando algumas características do ambiente cultural vivido no país, nesse período, pois, apesar do clima progressista, não havia grandes expectativas de mudanças em relação ao passado, mas, de continuidade.

¹²⁹ KONDER, Leandro. História dos intelectuais nos anos cinquenta. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 355-374.

Segundo o autor, na década de cinquenta, pairava os rumores da Guerra-Fria, o rádio no Brasil vivia seu apogeu e não temia a concorrência com a televisão que chegava de forma tímida ao país, os automóveis estadunidenses passeavam pelas avenidas das grandes cidades brasileiras. Em 1953 Stálin morreu; em 1957, teve-se a notícia do primeiro satélite artificial soviético, o Sputnik; em 1958, a Revolução Cubana tornou-se argumento para a possibilidade da implantação do socialismo na América Latina; vê-se que, no plano externo, eram tempos de grandes transformações.

Como foi acentuado por Sônia Mendonça¹³⁰ e reforçado por Konder, internamente não houve grandes novidades, Getúlio Vargas retornou ao poder pelo viés democrático, mas em 1954 comete suicídio, e Juscelino Kubitschek foi eleito presidente em 1955, com o apoio dos herdeiros de Vargas. No plano político, a idéia de continuidade permanecia, apesar de, em 1960, a capital do país ter sido transferida para a recém construída Brasília, o grande feito da gestão de JK. Entretanto, os Movimentos Sociais nesse período, ao contrário do cenário político, demonstravam certa agitação.

O Brasil, ainda possuía uma população predominantemente rural, uma média de 64% da população viva no campo, segundo Konder, e foi justamente essa parcela de brasileiros que passou a se manifestar com maior desenvoltura. Na década de 1950 houve um aumento das tensões sociais em relação às desigualdades presentes no país, o que resultou, segundo o autor, na seguinte situação:

Foram organizadas as primeiras Ligas Camponesas em Pernambuco. Foram concedidos aumentos significativos no salário mínimo dos trabalhadores e nos meios conservadores apareceram sinais de insatisfação, vozes que protestavam contra a política econômica do governo, acusando-a de ser inflacionária e demagógica. A Escola Superior de Guerra (ESG), criada na década anterior, aumentou sua influência, tornando-se um pólo de elaboração de outra opção de política econômica, em oposição às bandeiras da esquerda.¹³¹

¹³⁰ MENDONÇA, Sônia Regina de. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: a industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, Maria Yedda. **História Geral do Brasil**. 9º Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

¹³¹ Konder, 2005, p. 357.

A insurgência das Ligas Camponesas foi o contraponto em relação ao projeto desenvolvimentista essencialmente urbano, tendo em vista o clima de otimismo e revolucionário entre os intelectuais pertencentes as grandes metrópoles. Na década de 1950, os movimentos rurais e camponeses influenciaram de forma significativa a juventude intelectual do período, principalmente no que se refere à arte e a cultura. Nesses espaços tiveram grandes eventos, de acordo com Konder,

Foram feitos os primeiros filmes do “cinema novo”. Nas artes visuais, os artistas foram incentivados pela criação da Bienal em São Paulo e do Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio. Na música popular, houve o sucesso do *rock* e a invenção da “bossa nova”. O maiô biquíni, completamente abrazeirado, se impôs nas praias metropolitanas como sinal de sofisticação cosmopolita. E a seleção brasileira conquistou na Suécia em 1958 o título de campeã mundial de futebol, que lhe havia escapado em 1950.¹³²

Por conta disso, o clima de continuidade e otimismo na conjuntura política deixou espaço para uma fisionomia animadora. Mas, nesse contexto de grandes incertezas e transformações, algumas posturas ideológicas foram explicitadas por intelectuais da época, como forma de interpretação das modificações em curso no país. Enquanto soava a idéia de continuidade na política, os movimentos sociais questionavam a ordem imposta, denunciavam as políticas econômicas excludentes e um projeto conservador. O pensamento comunista e a defesa de um projeto alternativo ganhou força entre os trabalhadores, toda essa conjuntura certamente entusiasmou toda produção intelectual do período e, a este respeito, Konder explica que houve diversas interpretações sobre o que acontecia na década de 1950, e os pensadores brasileiros não hesitaram em evidenciar suas posições, a exemplo de Gilberto Freyre, em seu discurso no ano de 1949. De acordo com Konder,

Gilberto Freyre advertia seus ouvintes para o fato de que a demagogia e a inflação estavam promovendo a degradação da “gente média” e do “trabalhador, tanto intelectual como manual”. Impunha-se, então, à polícia e às Forças Armadas que agissem com a necessária energia “contra os

¹³² Idem, p. 358.

excessos criminosamente demagógicos e contra as infiltrações estrangeiras de caráter político nas atividades nacionais”.¹³³

Essa posição mais à direita não foi a única entre os intelectuais brasileiros, estes refletiam sobre a história do Brasil de diversos ângulos. Entretanto, as interpretações relacionadas ao país na década de 1950 estavam ligadas às “opções filosóficas, das posições teóricas-políticas, da escala de valores, da inserção social de quem formula as idéias”.¹³⁴

Portanto, não se teve apenas posições conservadoras, no mesmo período houve outra linha de interpretação da história da sociedade brasileira, a nacional-desenvolvimentista, que teve em Hélio Jaguaribe um de seus precursores. Para Jaguaribe, o país venceria seu passado arcaico a partir de um projeto desenvolvimentista. A partir desta constatação, o autor iniciou estudos importantes para a compreensão de que passos deveriam ser dados a caminho do desenvolvimento, para isso, fundou o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (IBESP), passando a editar a revista *Cadernos do Nosso Tempo*, no qual abordou teoricamente o marxismo. Konder explica que Jaguaribe

Caracterizava como reacionária a posição de hostilidade ao marxismo, tal como costumava se apresentar, em ligação com uma postura de oposição às transformações sociais. Advertia, porém, que existiram outras posições que criticavam o marxismo por seu caráter de seita e por seu uso alienante como “instrumento de manipulação política” e acrescentava que idéias do próprio Marx podiam ser invocadas para combater a construção ideológica que pretendia situar-se sob a sua autoridade.¹³⁵

Através deste debate sobre as contribuições do marxismo e até mesmo as críticas para compreensão da atualidade brasileira, Jaguaribe encerrou sua experiência no IBESP e começou uma nova trajetória no ISEB. A instituição se propunha contribuir na construção de uma ideologia desenvolvimentista nacional, que se identificasse com os anseios das massas populares. Para Konder, o ISEB, inicialmente, estava preocupado em avaliar a

¹³³ Idem, p. 359.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Idem, p. 362.

atualidade brasileira, deixando transparecer certa concepção da história afinada à apologia do capitalismo.

Segundo Konder, a trajetória do Instituto foi marcada por diversas compreensões ideológicas do nacionalismo, e não apenas uma. Internamente, houve diversas polêmicas e divergências que dificultaram ao Instituto atuar como um núcleo articulador de todas as expressões do nacional-desenvolvimentismo. A existência de um único núcleo, possivelmente, não seria possível por conta da diversidade de idéias que ferviam na década de 1950, “marcada por apaixonados debates a respeito da opção entre a abertura para um mercado mundial hegemônico por forças estranhas aos interesses nacionais brasileiros, ou a proteção das riquezas e da economia do Brasil contra a “cobiça” imperialista”.¹³⁶

Sobre esses debates em torno da valorização do nacional e ofensivo ao imperialismo estadunidense, o autor faz uma análise interessante, Konder explica que as campanhas nacionalistas não eram inventadas ou encampadas geralmente por comunistas e muito menos a orientação antiimperialista ditada pela União Soviética, essa mobilização em torno do nacional, e contrária às políticas imperialistas estadunidenses, estava relacionada com a forte desconfiança da população brasileira em torno das ações das corporações, das grandes empresas e do governo dos Estados Unidos em relação ao Brasil. É possível que a cartatamento de Getúlio Vargas tenha influenciado consideravelmente o sentimento antiimperialista entre os brasileiros.

Tal sentimento foi exposto também no âmbito cultural, onde foi exposta diversas concepções de mundo. Partindo dessas considerações, segundo Carlos Guilherme Mota,¹³⁷ deve-se entender a história das ideologias no Brasil nesse período, como complexo e rico, pois nesse período tramaram-se novas concepções de trabalho intelectual e de variadas interpretações sobre a ideologia cultural brasileira. Na década de 1950, de acordo com o autor, o pensamento intelectual estaria caracterizado por

¹³⁶ Idem, p. 365.

¹³⁷ MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. 6º Ed. São Paulo: Ática, 1990, p. 154-202.

Tendências ideológicas nacionalistas que vinham se plasmando em ressonância a processo políticos e sociais marcados pelo desenvolvimento econômico e pela criação de condições para uma possível revolução burguesa. A superação do subdesenvolvimento – o termo ganhou concreção nessa década – transformou-se em alvo difuso a ser atingido pelas “forças vivas da Nação” [...] ¹³⁸

Essas forças vivas estariam entre os intelectuais brasileiros, especialmente os presentes na capital do Brasil, Rio de Janeiro e na direção do ISEB; e em São Paulo, no espaço das Universidades e da Escola Sociológica Paulista.

Para melhor compreender as idéias que circulavam no país a partir desses dois espaços importantes, continuaremos a analisar um dos principais intelectuais do período, Hélio Jaguaribe Gomes de Mattos. O sociólogo nos aponta elementos fundamentais do pensamento iseiano, como o nacionalismo e a importância deste para o desenvolvimento brasileiro. Destacando a classe média como agente da História do Brasil, Hélio Jaguaribe, em suas interpretações da história política do país, entendeu que o diálogo entre as classes médias e o Exército foram importantes para a construção da nação brasileira. Além disso, que a gestão JK, através do nacionalismo, teve por objetivo o desenvolvimentismo, aliado ao capital estrangeiro e à segurança nacional, combatendo a subversão. Essa interpretação, de acordo com Carlos Mota, acabaria influenciando as gerações de 1960.

Ainda analisando intelectuais pertencentes ao ISEB, instituto importante para o pensamento cultural e político e da produção intelectual brasileira, Jaguaribe evidenciou as contribuições de Roland Corbisier (1914-2005). O filósofo Corbisier convidou os pensadores da década de 1950 a elaborar uma linguagem que decifrasse o Brasil. Para Corbisier, os brasileiros ainda eram dependentes intelectualmente, colonizados e aprisionados à alienação. Para este, no Brasil, não se interpretava ou se produzia pensamento próprio, apenas lia-se e reproduzia-se a literatura do colonizador, resultado de um contexto histórico marcado pela dependência e alienação. O filósofo rejeitou o pensamento marxista, adotou uma perspectiva “globalizante”, para, de acordo com Carlos

¹³⁸ Idem, p. 156.

Mota, “apreciar a saída desenvolvimentista e o processo de constituição da “autoconsciência nacional” ”. ¹³⁹

Sinteticamente, tudo ligado ao nacional teria caráter de racional. Corbisier entendia que o problema que permeava a produção intelectual brasileira, a alienação, foi superado quando se passou a interpretar o destino nacional, a partir das práticas e manifestações culturais próprias, e não se comentava o pensamento estrangeiro. Ou seja,

a questão cultural se resume na transformação do aparelho pedagógico, na criação das escolas técnicas e profissionais, e na criação de institutos de pesquisa para melhor atender às necessidades crescentes da industrialização, centros culturais esses “cuja organização, cujos programas e métodos de ensino estejam adequados às novas exigências desse projeto de transformação”. ¹⁴⁰

Nessa teoria do planejamento do desenvolvimento não foi considerada a luta de classes e as relações sociais, apenas o papel importante da burguesia. A aliança de classes é a base para a política desenvolvimentista, ideologia formada no seio isebiano. Contudo, dentro da temática do nacionalismo-desenvolvimentismo, havia divergências quanto aos projetos reformistas nacionalistas.

Tais divergências estarão presentes na literatura produzida pelos intelectuais paulistas, presentes na universidade e na Escola de Sociologia da USP. Carlos Mota destacou em sua obra dois nomes que representaram bem o pensamento progressista, seriam Antonio Candido e Florestan Fernandes. O espaço do ISEB não era único,

A década de 50 não viu apenas a eclosão das manifestações do ISEB, ou a campanha pela Escola Pública (conduzida por líderes do porte de Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Almeida Junior) ou a abertura para a África, preconizada por José Honório Rodrigues, em sua busca de fundamentação para nossas “aspirações nacionais”: houve todo um longo e lento labor, menos ruidoso, nas sendas das instituições universitárias, que veio à luz através de publicações como as revistas Anhembi, Revista Brasiliense, Revista Brasileira de Estudos Políticos, Revista de História entre outras. Não-acadêmicas por vezes, acolheram e

¹³⁹ Idem, p. 172.

¹⁴⁰ Idem, p. 173.

estimularam a produção universitária nem sempre embarcada em projetos menos intoxicados pela (s) ideologia (s) nacionalista (s).¹⁴¹

Houve a preocupação de entender a formação do Brasil de forma que pudesse ser criticada. Obra importante para essa compreensão foi a *Formação da Literatura Brasileira* (1957), de Antonio Candido. Pautado na corrente marxista, Candido chama atenção para a necessidade de se estudar a literatura brasileira, no momento da “construção nacional”, fundamentando a crítica sobre o processo de constituição do nacionalismo.

Metodologicamente, Candido compreende os estudos da cultura no Brasil partindo de duas noções: a primeira “geração”, pressuposto para entender a história da cultura entre nós; e segundo a “influência”, para identificarmos as escolas teóricas que influenciaram nas principais interpretações da História do Brasil.

Partindo dessas noções, não caberia mais estudar a história baseada numa perspectiva ideológica de geração e no historicismo. A cultura por si só ou as suas manifestações não dariam conta. Para entender a cultura brasileira, deve-se atentar para as análises mais profundas das manifestações superestruturais, pois elas não são reflexos apenas, para Candido, são práticas sociais. Compreender a nação era entender as relações raciais, tendo em vista os debates sobre a formação do Brasil e suas interpretações. Ao se pensar no nacional ou num personagem que trouxesse o sumo da brasilidade, ter-se-ia no mestiço o verdadeiro brasileiro. Essa orientação pautada nos debates sobre o Brasil, possivelmente, influenciou nas obras cinematográficas, já que as literárias, de acordo com Mônica Velloso, refletiam o espectro da nação, pois,

Era senso comum ver a literatura como veículo da nacionalidade. Nomes como Olavo Bilac, José Lins do Rego, Cassiano Ricardo, Rachel de Queirós, Afonso Celso, Jorge Amado reforçam, embora de perspectivas diferentes, essa vertente tradicional de análise. Seja ao defender a literatura como "escola de civismo" (Olavo Bilac e Afonso Celso), seja ao considerá-la como instrumento de conscientização política (fase inicial da obra de Jorge Amado), a idéia acaba sempre incidindo sobre o mesmo ponto., literatura-sociedade via relação didático-pedagógica.¹⁴²

¹⁴¹ Idem, p. 174.

¹⁴² VELLOSO, Mônica Pimenta. A Literatura como espelho da nação. In: **Estudos Históricos**. Vol. 1, nº. 2, Rio de Janeiro, 1988, p. 239-263.

Entretanto, as ações dos intelectuais presentes nos institutos não se resumiam apenas à interpretação da formação do Brasil, o caráter político e a construção de um projeto desenvolvimentista também permeavam os debates entre os intelectuais do período. Para Daniel Pécault¹⁴³, a busca pela democratização e a insatisfação com o Estado Novo, aproximou numerosos intelectuais brasileiros do Partido Comunista do Brasil, configurando-se numa força política importante. Segundo o mesmo autor, o nacionalismo, naquele momento, fornecia a trama da vida política, que não estava constituída apenas em torno de seus interesses econômicos, de sua cultura e da sua vontade política. O Brasil afirmava-se como nação forte, logo, seu sentimento de identidade foi substituído pelo de confronto com as nações dominantes. Nessa conjuntura, o povo aparece como sujeito político ligado à sua mobilização, a serviço da soberania nacional.

Conseqüentemente, por conta dessa soberania nacional, os intelectuais das áreas de economia, política e outros cientistas das humanidades, iniciaram o processo de divulgação de uma teoria emancipatória do Brasil, a partir da estatização das principais indústrias do país, representando a modernização e a independência nacional. Pécault evidencia a teoria desenvolvimentista como a conquista da autonomia brasileira. O nacionalismo passaria a significar a ativação e resistência ao imperialismo.

Considerando as análises de Pécault, entende-se que, entre 1950 e 1964, houve um período de oscilação, pois os governos de Vargas, Kubitschek e Goulart tiveram que conviver com políticas nacionalistas desenvolvimentistas e investimentos de capital estrangeiro no país. Essa dubiedade formalizou no Brasil sua inserção no sistema capitalista.

Nesse contexto, na ótica de Pécault, na linguagem dos grupos ditos de esquerda, a oposição entre os “nacionalistas” e os “entreguistas” comandava então o sentido da vida política e social entre os anos de 1950 e 1960.

¹⁴³ Daniel Pécault. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

Convém, finalmente, salientar um fato evidente: numerosos intelectuais, que não eram necessariamente de gabarito inferior, alinharam-se nas fileiras antinacionalistas, fornecendo-lhes argumentos e teorias. O golpe de 1964 viria apenas confirmar o que já se percebia anteriormente: nas universidades e nos meios de comunicação, nas organizações profissionais e na administração, numerosos contingentes das camadas cultas só nutriam antipatia pelo nacionalismo populista e rancor em relação à esquerda intelectual.¹⁴⁴

Essa citação deixa explícita a existência de dois projetos políticos para o Brasil: dos nacionalistas conservadores e dos nacionalistas de esquerda. Entretanto, os intelectuais de esquerda, entre 1950-1955, estavam convencidos de serem plenamente hegemônicos.

[...] os intelectuais nacionalistas estavam seguros de ter vocação para desempenhar, como categoria social específica, um papel decisivo nas mudanças políticas. Porém, muito mais ainda que seus predecessores, reivindicavam o título de *intelligentsia*, pois, a partir de então, inclinam-se decididamente para o “povo” e não duvidam dos poderes da “ideologia”¹⁴⁵.

Estavam convencidos do poder de direção, e que representavam a vanguarda da tão sonhada revolução, baseados na tradição russa. Eles agiam em nome do povo, defendendo os interesses do povo, interesses esses que se confundiam com os seus próprios.

A juventude intelectual decidiu que naquele momento poderia formar politicamente o povo, fundindo-se com ele, fazendo-o entender que eram a existência e o corpo da nação brasileira. Elementos, que de acordo com Pécault, era o objetivo dos “pensadores” do ISEB, interessados em formular o “sentimento de massas”.

Sobre esse “sentimento de massas”, Renato Martini¹⁴⁶, em Tese sobre a relação dos intelectuais do ISEB e a cultura, trouxe uma perspectiva interessante dentro do contexto e do debate em torno do desenvolvimentismo: a cultura teria caráter de projeto político. O

¹⁴⁴ Idem, p. 103.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ MARTINI, Renato Ramos. **Álvaro Vieira Pinto, massas, nacionalismo e cultura na realidade nacional**. Tese (Doutorado em Sociologia) Pós-Graduação de Sociologia UNESP, 2008, p. 60.

instituto foi criado em 1955, vinculado ao Ministério de Educação e da Cultura, tinha autonomia administrativa, liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra, destinado ao estudo, ao ensino e à divulgação das ciências sociais.

Segundo Martini o ISEB funcionou como núcleo irradiador de idéias, e não de ideologias, e tinha como objetivo principal a discussão em torno do desenvolvimentismo e, a princípio, a função de validar a ação do Estado, durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Para o autor, suas análises apontam que o instituto, apesar de seu caráter político e da participação de seus integrantes em partidos políticos, nunca assumiu uma relação dependente com a política, sempre se dedicou ao exercício intelectual.

A cultura, para os isebianos, estava além do sentido antropológico, não englobava apenas a produção humana, mas as manifestações artísticas. Para Martini,

Especificamente em relação à questão cultural, para os isebianos ela deveria ser encarada como projeto. Um projeto transformador, que não só procura romper com as características imitativas e artificiais da realidade cultural brasileira, mas que ao romper com aquelas características contribuísse também para transformações econômicas e sociais.¹⁴⁷

Conforme exposição do autor, a cultura atingiria outro patamar, pois ela não se constituiria apenas numa expressão da identidade do povo brasileiro, mas seria um caminho de transformação. A partir do viés cultural a população brasileira superaria o subdesenvolvimento, iniciaria o processo da descolonização cultural, ou seja, estaria superando a subalternidade.

Os intelectuais mais engajados na transformação política a partir da cultura, como Carlos Estevam e Álvaro Pinto (1912-1956)¹⁴⁸, acreditavam que a cultura popular contribuiu para a conscientização política, logo, para a ação política e a tomada do poder pelo povo. Nesse sentido,

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Segundo Renato Martini, foram importantes integrantes do ISEB.

O artista livre de fato seria aquele que consegue se posicionar sobre as questões da sociedade a que pertence. É um ser livre e ativo, pois, esclarecido sobre o mundo em que vive, consegue esclarecer outrem. Por mostrar às pessoas a verdadeira realidade, estes artistas se consideram construtores de uma arte revolucionária.¹⁴⁹

Dentre esses artistas podemos destacar os cineastas, já que, segundo Martini, a influência do ISEB extrapolou os movimentos como os Centros Populares de Cultura (CPC), enveredando por todas as áreas da cultura. Entre 1950 e 1960, os intelectuais e os artistas tinham por objetivo denunciar o colonialismo e o imperialismo. Para Martini, era o momento de tomar partido do nacional e do povo, evidenciar a realidade e as condições de vida da gente menos favorecida, do homem do campo, do favelado, do trabalhador urbano e rural. O povo seria a fonte de inspiração dos artistas, e a sua arte deveria ter engajamento político e estar atenta à realidade nacional.

Os intelectuais do momento da transição democrática brasileira entre 1950 e 1960, se esforçavam para se aproximarem do povo, apropriando-se das experiências das camadas populares no intuito de fazê-las se apropriarem também das suas experiências intelectuais. A expressão artística, corporal e educacional eram os mecanismos usados por esses “pensadores” para apontar ao povo o seu destino: a revolução.

Os “pensadores” nacionalistas estavam inclinados a exercerem o papel de ideólogos, tendo a ideologia como transformação e não como representação do real. Assumiram a função sob essa perspectiva de forma explícita, responsabilizando-se de criar uma ideologia que direcionaria a “revolução brasileira”.

Temos então um momento de transformação política, social, econômica e de comportamento. Não só isso, esse momento de transição da “redemocratização” para o Golpe civil-militar de abril de 1964, transformou a forma de pensar o Brasil. Nesse período, houve o fortalecimento de um grupo intelectual urbano que mais adiante encontrará nas temáticas rurais e sertanejas uma linguagem para falar de política e de modelos socioeconômicos para o povo.

¹⁴⁹ Martini, 2008, p.. 63.

A formação do Brasil e as visões de mundo relacionadas ao nacional permearam o imaginário daqueles que produziram cinema no país, isso fica perceptível nos filmes do cangaço, que retrata o mestiço como sumo da brasilidade e o rural como espaço das lutas brasileiras, entre 1950 e 1964. O espectro revolucionário e também o projeto político desenvolvimentista conservador dividiram espaço na construção imagética de roteiros e literaturas que falassem do nacional.

2. A produção cinematográfica e a questão da reforma agrária

Discorrendo sobre a produção cinematográfica no Brasil, poder-se-ia destacar o cinema paulista, carioca e o baiano. Contudo, não será aprofundada a história do cinema brasileiro, pois esse não é o objetivo do trabalho, mas sim, de como o gênero do cangaço foi integrado à produção cinematográfica. Após uma breve análise dos intelectuais do período de abrangência da pesquisa, propõem-se refletir neste momento sobre o processo de industrialização do cinema e como as temáticas rurais e sertanejas apareceram para responder as críticas referentes à necessidade da busca por uma “brasilidade”.

Nessa conjuntura, em 1949, o surgimento da *Vera Cruz* refletiu aspectos da história cultural do Brasil: a influência italiana, o papel de São Paulo na modernização da cultura, o surgimento e as dificuldades das indústrias culturais no país e as origens da produção audiovisual brasileira. A industrialização do cinema nacional seria uma alternativa ao atraso e à pouca visibilidade da produção cinematográfica vivida entre os anos de 1920 e 1930. De acordo com Sidney Leite,¹⁵⁰

Para enfrentar essa dura realidade, os críticos sugeriam que era necessário desencadear o processo de industrialização do filme brasileiro, deixando no passado os filmes produzidos artesanalmente, a improvisação e a cavação. Os equipamentos sofisticados e os estúdios transformaram-se nos principais mitos do pensamento cinematográfico nacional nesse período. A crença dominante indicava que a existência de ambos

¹⁵⁰ LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. 1º Ed. São Paulo: Fundação Perseu de Abramo, 2005.

resolveria todos os problemas do cinema brasileiro, pois na concepção então dominante, o bom cinema era o que exigia estúdios bem equipados e organizados.¹⁵¹

O projeto de industrialização do cinema e de desenvolvimento para o Brasil partia dos espaços urbanizados, a modernidade estava geralmente ligada mais ao urbano, mais do que ao campo. Sobre o ideal de cinema a *Vera Cruz* havia incorporado esse projeto e trazia um discurso de modernidade e desenvolvimento, os filmes propostos por ela contrapunham-se às produções da Atlântida e suas chanchadas. A nova empresa visionava filme de qualidade inserindo o país no mercado internacional, logo investiram em produções cada vez mais parecidas com as *hollywoodianas*, que tratavam de temáticas distantes do universo brasileiro. No entanto, o que interessava era a inserção da indústria cinematográfica brasileira nos padrões internacionais.

Entretanto, vale salientar que as produções da *Vera Cruz* não eram as únicas, ela representava um grupo conservador paulista, mas também a política desenvolvimentista para o Brasil, ou melhor,

A emergência da *Vera Cruz* não apenas coincidiu como esteve diretamente relacionada a um período de intensa atividade cultural na cidade de São Paulo. Tal fato foi estimulado por parte da burguesia paulistana, empenhada em superar o estigma de província que, apesar do desenvolvimento econômico, teimava em persistir. Para tornar viável essa superação, passou-se a investir na produção cultural.¹⁵²

Entende-se neste trabalho que a cultura é um elemento da política, ou a política como um momento da cultura¹⁵³. Investir na *Vera Cruz* e na produção cultural significava a superação do atraso, a industrialização do cinema era um exemplo disso. Entretanto, esse modelo de cinema em meio ao desdém que, na época, os intelectuais cariocas e paulistas com frequência nutriam uns contra os outros, foi base para diversas críticas de ambas as partes. Segundo Pécault, a elite intelectual paulista não sentia entusiasmo em associar-se à

¹⁵¹ Idem, p. 63.

¹⁵² Idem, p. 76.

¹⁵³ Cf.: FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é Política Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

criação ideológica dos isebianos ou à pregação da vulgata marxista, e menos ainda em lançar-se na aventura da “marcha para o povo”. Isto lhe valeu ser acusada pelos cariocas de comprazer-se num isolamento esplêndido.¹⁵⁴

A explicação para esse isolamento, na década de 1950, de acordo com Célia Tolentino¹⁵⁵, estaria pautada em duas demandas dessa indústria cinematográfica: a construção de um cinema nacional e uma linguagem de “caráter nacional”. Vivia-se um período de urbanização do país e a busca de uma produção intelectual própria. O Brasil passava por profundas mudanças mundiais. Nesse momento houve a coalizão entre oligarquias e burguesia, e esta chamou a atenção para reflexão de temas outrora esquecidos, como a vocação agrária do Brasil, o papel das elites, as relações raciais e classistas. Nesse momento, houve uma intensa mobilização do movimento operário e sindical, que questionavam o acordo agrário-industrial e a intocabilidade da propriedade da terra.

De acordo com Ana Maria dos Santos¹⁵⁶, entre 1950 e 1964, o Brasil travou um grande debate em torno da terra. A questão da reforma agrária chegava ao Congresso e insuflava o povo do campo. Tendo em vista essas discussões em torno da terra, como desassociar tal questão política da produção de filmes que falavam do rural e do cangaço? Seria como analisar o filme sem pensar o contexto em que o mesmo foi produzido, pensar o cineasta e não vê-lo como intelectual.

Diante disso, é importante evidenciar o contexto histórico da pesquisa e os aspectos políticos e culturais do Brasil naquele momento, no que tange à questão específica da terra. Ana Maria dos Santos, em um estudo profundo sobre o debate em torno do desenvolvimentismo e da reforma agrária, colocou as questões nacionais em momentos de conflitos. Num projeto desenvolvimentista, qual seria o lugar do trabalhador rural? É a partir dessa problemática que será travada toda uma negociação entre o Congresso e a população camponesa, em torno da agricultura e da terra.

A questão da terra e o homem do campo são problematizados no momento de formulação da política agrária, numa época de aprofundamento do desenvolvimento

¹⁵⁴ Pécault. Op. cit.

¹⁵⁵ Tolentino. Op. cit.

¹⁵⁶ Ana Maria dos Santos. Desenvolvimentismo, trabalho e reforma agrária no Brasil, 1950-1964. In: **Tempo**. Nº 7. 1999.

industrial, de associação intensa com o capital estrangeiro no financiamento da nova fase da industrialização. Nesse momento, percebe-se o novo direcionamento do Estado na sua atuação, já que tentava estender seus benefícios do “pacto populista” para o campo.

Como a política de industrialização iniciada na década de 1930 não havia modificado as bases das relações sociais e da propriedade no campo, na década de 1950, foi visto a busca da inserção da questão agrária no projeto capitalista que se pretendia desenvolver no país. Contudo, os projetos referentes à reforma agrária no Poder Legislativo a pautava como uma estratégia para a superação dos obstáculos que travavam o desenvolvimento.

A nova política agrária deveria pautar esta como coadjuvante do projeto de desenvolvimento nacional. A agricultura, na década de 1950, deveria contribuir na prevenção das possíveis instabilidades no meio rural, além de inserir o homem do campo politicamente nesse projeto. Essas questões foram levadas ao Congresso pelo então Deputado Coutinho Cavalcante, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) de São Paulo, com o projeto de nº 4.389, de 12 de maio de 1954.

Este não foi o último projeto pensado para a reforma agrária. Os problemas do campo, segundo Ana Maria dos Santos, chamaram a atenção do Executivo no Congresso com pronunciamentos e pareceres. Diante disso, em 1951, constituiu-se a Comissão Nacional de Política Agrária que propôs o Conselho Nacional de Reforma Agrária. Em 1954, foi criado o Instituto Nacional de Imigração e Colonização. As reformas pensavam os interesses econômicos e não o homem do campo, uma das questões que levaram esse debate para o espaço do Congresso, já que neste, legitimavam as decisões de forma “democrática”.

O objetivo dos projetos, pareceres, comissões e conselhos era de desenhar um projeto de reforma agrária que atendesse aos preceitos constitucionais de 1946 sobre propriedade privada, atendendo aos interesses dos diversos setores da economia e sociedade brasileira. No campo partidário, essas medidas políticas acabavam por aproximar grupos políticos dos trabalhadores rurais, facilitando a composição de suas bases partidárias.

As negociações e medidas congressuais nem visando e nem integrando o homem do campo nos debates, não tardou a provocar a insatisfação dos camponeses. As questões somadas às insatisfações contribuíram na organização de setores que representariam esses

trabalhadores, formando, em 1955, as Ligas Camponesas e o sistema sindical do campo que se estruturou em 1960.

Na medida em que a mobilização entre os trabalhadores do campo aumentava e se organizava, as pressões no Congresso cobravam dos parlamentares soluções para a reforma agrária. Na década de 1950, ainda se pensava numa reforma agrária conservadora, que respeitava os princípios liberais e democráticos. Na década de 1960, as lutas se intensificaram, e os trabalhadores rurais cobraram sua participação no processo, tomando para si a luta e não permitindo que a mesma ficasse em torno apenas do Executivo. Não perdendo de vista o projeto desenvolvimentista, segundo Santos:

De maneira geral, e coerente com seus objetivos desenvolvimentistas, a reforma agrária seria necessária para eliminar as dificuldades e os impedimentos ao aumento da produção e ao abastecimento dos mercados de alimentos ou de matérias-primas – importantes para o desenvolvimento econômico do país –, imposto pela extensão territorial, pelo mau aproveitamento ou improdutividade e pela localização de algumas terras (emenda 4225/62).¹⁵⁷

A questão agrária perpassava a soberania nacional, seu desenvolvimento e a inclusão do camponês a esse sistema. Tais objetivos visavam incluir o campo na engrenagem do desenvolvimento sem ferir os trabalhadores e os proprietários. Progressistas, como Leonel Brizola (1922-2004), enxergaram a reforma agrária como meio de aumentar e diversificar a oferta de produtos agrícolas, em função do aumento do mercado interno - visando os centros urbanos – e o aumento do consumo. Em síntese, com a possibilidade da produção agrícola render grandes investimentos. A luta pela reforma agrária, segundo Santos, passou também a pertencer aos grupos conservadores e de direita.

Além disso, nessa política desenvolvimentista, a figura do latifundiário e as terras improdutivas tornaram-se entraves para a economia brasileira. Este é um ponto importante a ser considerado nos filmes que tratam do rural e do cangaço, quando nota-se o debate do arcaico e o moderno, e a figura do latifundiário como responsável pelas mazelas sertanejas. Em meio a tantos projetos, burocracia para a distribuição de terra e indenizações, grande parte das organizações sindicais camponesas acabou se desarticulando.

¹⁵⁷ Idem, p. 05.

Para o Estado, era necessário disciplinar o trabalhador do campo. Nesse sentido, os agricultores deveriam se organizar preferencialmente em associações, nas quais representantes dos associados participariam das negociações. Nessas condições percebe-se que:

As discussões e os projetos apresentados antes de 1964 com a finalidade de implementar a reforma agrária no país não apontavam para uma modificação radical da estrutura de posse e uso da terra. Ao contrário, visavam a continuidade de um modelo de desenvolvimento com base na expansão do mercado interno e na integração política de amplos setores da população rural.¹⁵⁸

Tal modelo conservador não visava atender às demandas dos trabalhadores do campo. Diante dos entraves, as Ligas Camponesas começaram a atuar de forma mais incisiva, o enfrentamento e as pressões sobre o Estado lhe renderam rótulos de diversos gêneros, até mesmo de cangaceiros. Em nota jornalística do periódico *Diário de Notícias*¹⁵⁹, o jornal denominou a ação das Ligas Camponesas de “A volta do cangaço”.

A reportagem era sobre uma ação dos camponeses no Estado da Paraíba, onde 14 homens morreram no choque entre a polícia local e os militantes. Segundo a nota, vivíamos “no clima de agitações e violência que se implantou, por iniciativa de uma minoria subversiva que tem contato com criminosos (...)”¹⁶⁰.

Entende-se que “agitações e violências” no nordeste seriam praticadas apenas por aqueles que se identificavam com o cangaço. O bandido no sertão nordestino, se não fosse cangaceiro, seria beato. O discurso jornalístico naturalizava as ações “subversivas” como criminosas, e sendo na região da Paraíba, representaria o retorno do cangaceirismo.

Acreditamos que esses pontos devem ser considerados no estudo de filmes sobre o cangaço, apesar destes serem produzidos após a morte de *Lampião* e *Corisco*, já que as questões pertinentes ao campo invadiram os centros urbanos, o Executivo e o Legislativo. Então, se entende que tais debates poderiam influenciar os intelectuais, pois pensar no Brasil era pensar no campo. Refletir sobre movimento social, naquele momento, era discutir a questão da terra e das Ligas Camponesas. Logo, um filme que tratasse do Brasil,

¹⁵⁸ Idem, p. 13.

¹⁵⁹ *Diário de Notícias*. 24 de janeiro de 1964, p. 04, Arquivo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

¹⁶⁰ Ibidem.

seja em qual viés fosse, deveria tratar dos personagens próprios do país, e estes estavam no âmbito rural. Contudo, as lutas no campo se iniciaram no Brasil com as discussões em torno das reformas sociais trazidas pelos anarquistas e socialistas entre 1820 e 1920. Conseqüentemente,

No ano de 1922, a fundação do *Partido Comunista do Brasil* deu origem aos primeiros debates em que a expressão *reforma agrária* começa a ser utilizada. A Revolução Soviética de 1917, que inspirou a fundação do PCB, baseou-se na distribuição de terras entre camponeses – antes dela, apenas o México, em um contexto político muito específico, havia implementado tal medida.¹⁶¹

Contudo, de acordo com Marcelo Lins¹⁶², desde as primeiras ações do PCB, este não havia feito um planejamento de ações sistemáticas para o campo, nem um debate teórico relacionado a sua dificuldade de inserção ao meio rural, esses elementos foram características da relação entre os comunistas e os camponeses, aos menos até a década de 1940.

Para Lins, esse processo em torno das reformas sociais e da inclusão da partilha de terra entre os camponeses colocou o comunismo e a reforma agrária como partes do mesmo projeto político, na década de 1940. Neste momento, a reforma no campo não era apenas uma questão social, mas também econômica, e ela poderia representar um estímulo à industrialização do campo. Politicamente, o espaço rural não foi apenas o lugar das lutas por reformas, passou a fazer parte do projeto político comunista.

De acordo com Lins, a participação do PCB na organização das lutas no campo ocorreu de forma tardia, apenas na década de 1940. Entretanto, outros elementos fizeram parte das insurgências no meio rural. Foi Antonio Montenegro¹⁶³, utilizando-se prioritariamente história oral como fonte e metodologia para estudar as representações do passado, quem nos trouxe esses dados. Segundo o autor, para se compreender as estruturas mentais que levaram a formação das Ligas Camponesas na década de 1950, ouvir os

¹⁶¹ LINS, Marcelo da Silva. **Os vermelhos nas terras do cacau: a presença comunista no sul da Bahia**. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil). Bahia: UFBA/FCH-PPG, 2007, p. 109-116.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ MONTENEGRO, Antonio Torres. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 73-100.

depoimentos dos sujeitos que fizeram parte dela pode evidenciar novos elementos. Chamou-nos atenção uma entrevista a um antigo trabalhador rural, concedida ao pesquisador em novembro de 1987, pelo senhor João Lopes da Silva, de 66 anos, na cidade do Recife. Em seu depoimento, o entrevistado relata em suas memórias o momento do rompimento das relações paternalistas e o nascimento de uma consciência de classe, mesmo que de forma inconsciente.

Relatando suas experiências ao historiador Antonio Montenegro, o senhor João Lopes da Silva informou que as relações mudaram dentro do engenho quando os trabalhadores rurais perderam o direito de sítio, espaço onde os camponeses viviam e cultivavam lavoura familiar, e seu excedente era vendido na feira. No seu depoimento, o entrevistado evidencia as mudanças nas relações entre os senhores e os trabalhadores rurais, mas isso só ficou evidente para o Sr. João da Silva quando mais precisou de seu patrão,

Quando a mulher adoeceu aí fui lá; disse: “Seu Julio, eu quero que o senhor me empreste dez mil réis, para comprar um vidro de remédio para a mulher”. Seu Julio respondeu: “... é João Lopes, eu vou...”. Eu ganhava naquele tempo dois mil réis e quinhentos réis, naquela época. Ele disse: “é, eu vou aumentar para três mil réis, não posso emprestar dinheiro não! Eu digo: “Tá certo”. Vim para casa. Papai disse: “João, vá lá em casa buscar o dinheiro”. Ai eu fui, papai me emprestou dez mil réis, fui em Aldeia de São Sebastião, comprei um vidro de água inglesa para a mulher, ela tomou e ficou boa.¹⁶⁴

Esse evento é marcante para o senhor João da Silva, pois ele explica que depois disso não tinha mais porque trabalhar para o seu patrão, pois no momento que ele precisou do senhor, este não pôde ajudar, então, para quê continuar a trabalhar? Ele havia percebido que merecia muito mais que aquilo, era um trabalhador responsável, um dos melhores do engenho. Depois disso Sr. João foi trabalhar na Usina e rompeu suas relações com o senhor de engenho. Montenegro fez a seguinte análise:

¹⁶⁴ SILVA, João Lopes da. Entrevista concedida ao pesquisador Antonio Torres Montenegro. In _____. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 73-100.

O fragmento de memória da história de vida de João Lopes possibilita compreender como algumas relações de dominação no meio rural do Nordeste, nos meados do século XX, vinham se transformando. O senhor não mais cedia o sítio para o trabalhador produzir uma lavoura de subsistência. Colocava-se a possibilidade de mudança para o Recife ou para outros locais de trabalho em face da ruptura do pacto patriarcal, pois os senhores pareciam atender cada vez menos à antiga representação de que supriam as necessidades do trabalhador.¹⁶⁵

Para Montenegro, a presença de alguns ex-militantes comunistas como Zé dos Prazeres, por exemplo, deu um perfil comunista às Ligas Camponesas. A participação de Paulo Travassos, um militante do PCB que colaborou na formação das associações rurais em Pernambuco, contribuiu também para a organização da luta coletiva. Apesar de não estudar o PCB e a sua história, esses dados são interessantes para se compreender a inclinação da juventude da década de 1950 e 1960 na participação dos movimentos sociais rurais, mas também confirma: o Brasil ainda era rural.

Outro dado interessante para pensar a construção imagética do mito em torno do cangaceiro encontra-se na dissertação de Marcelo Lins¹⁶⁶ sobre a participação do PCB no interior baiano. O autor deixa nítido a dificuldade do partido em formular políticas para o trabalhador do campo, nas tentativas de constituir formulações sobre a reforma agrária e a luta camponesa. A figura do cangaceiro aparece, de acordo com Lins, por duas vezes, a primeira fazendo críticas aos movimentos de organização de forças armadas dos grandes fazendeiros – tendo os cangaceiros e os jagunços como principais opressores – e a segunda, bastante interessante, referindo-se ao movimento cangaceiro como “guerrilheiros”.

De acordo com Lins, essa interpretação foi feita pelo secretário geral do PCB, Antônio Maciel Bonfim, *Miranda*. Este havia passado um informe em Moscou sobre a luta camponesa no Brasil, da seguinte forma:

Os guerrilheiros cangaceiros fazem chamamentos à luta, unificam os camponeses pobres e lutam pelo pão e pela vida. O governo já não está em condições de vencer esse movimento. Já não são pequenas insurreições camponesas contra as quais bastava dirigir uma centena de soldados. Numa

¹⁶⁵ Montenegro. 2010, p. 77.

¹⁶⁶ Lins, 2007.

só província da Bahia, os guerrilheiros constituem destacamentos de umas 1500 pessoas armadas de metralhadoras, providas de caminhões, etc. [...] Lampião e seus partidários são guerrilheiros cujo nome e façanha correm de boca em boca, como atos arrojados de defensores da liberdade, defensores da vida do camponês [...] que busca o Partido cuja autoridade cresce também no campo.¹⁶⁷

Os cangaceiros representaram, para alguns comunistas, a luta armada campesina contra as opressões, dado importante para compreender a construção mítica em torno do fenômeno social que deu vida a uma série de filmes relacionados a Lampião. Associar-se ao cangaço, para o PCB, de acordo com as análises de Lins, na década de 1930, tinha caráter estratégico. Essa ideia de cangaceiros “guerrilheiros” pode explicar a associação do jornal *Diário de Notícias* feita as Ligas Camponesas na Paraíba, a então “volta do cangaço”, pode compreender que mesmo depois de 20 anos, a imagem dos cangaceiros ainda estava atrelada a barbárie e a insurgências no espaço do campo.

Essa movimentação no campo indicou que o rural estava em disputa. A brasilidade e a questão da terra estavam em voga em torno da reforma agrária. Eram populistas, comunistas, conservadores e progressistas envolvidos na luta pela reforma agrária. A transformação era necessária para libertar o país, segundo os desenvolvimentistas, da estagnação econômica e da dependência estrangeira.

Tais questões e a construção mítica do cangaço permearam o processo de industrialização cinematográfica brasileira. Mas, por que se falar de cangaço na década de 1950? Por que tratar o cangaceirismo como tática revolucionária na década de 1960? Essas questões foram frutos do contexto vivido pelos cineastas.

Mas, ao se falar de cangaço e de sertão, estar-se-ia tratando de temáticas ligadas ao sertão nordestino. Entretanto, quem está falando de sertão, nesse momento marcado pelo desenvolvimentismo? Intelectuais urbanos pertencentes à classe média. Essa afirmação pauta-se em duas constatações: o sertanejo não tinha dinheiro e nem formação para produzir esses filmes; quem fazia cinema no Brasil entre 1940 e 1960 eram homens pertencentes à classe média e/ou pertenciam a grupos conservadores ou progressistas de esquerda. Contudo, qual o interesse desses intelectuais em temas relacionados ao sertão?

¹⁶⁷ “Em véspera da Revolução no Brasil”, Informe apresentado à III Conferência dos PCs da América Latina, conforme tradução do PCB (publicada em separata) de *La Internacional Comunista*, n 5, abril de 1935, pp. 426-44.

Discutia-se sobre a importância da questão da reforma agrária, do camponês e das ligas camponesas no plano de desenvolvimento brasileiro, e de como as manifestações sociais estavam fortes no campo. A questão da terra tocava no interesse de grupos conservadores da direita como na militância do PCB. O Brasil ainda era um país rural.

Considerando esses elementos, fazer filmes sobre a vida rural era falar ao povo brasileiro, falar ao migrante nordestino que trabalhava nas indústrias paulistas e cariocas, e era dar voz ao flagelado da seca. O cangaço colocou os filmes nacionais no mercado internacional, tinham-se filmes de aventura coloridos e originais. Mas, de que sertão estavam então falando esses cineastas?

Para Albuquerque Jr.¹⁶⁸, elementos como a literatura de Graciliano Ramos e Jorge Amado, na década de 1930, bem como a de Rachel de Queiroz e José Lins Rêgo, influenciaram certamente esses cineastas. Partindo de suas obras, segundo Albuquerque, os cineastas tomaram o Nordeste como exemplo privilegiado da miséria, da fome e do subdesenvolvimento.

A produção artística do grupo denominado de “esquerda”, para o autor, acaba reforçando imagens que ligavam a região ao discurso da seca e do abandono. Seria uma visão mítica de Nordeste que, mesmo invertendo o discurso, denunciando as suas mazelas, permanecem reforçando o imaginário construído sobre o Nordeste na década de 1930, da seca, da fome, da miséria, do messianismo e do cangaço.

Criou-se uma idéia de Nordeste cristalizada, na qual sua existência sem coronéis, sem os santos e a religiosidade popular, e sem a seca, não seria possível. Pensar um sertão verde, não seria admissível, pois o verdadeiro Nordeste, construído no território brasileiro, deveria ter características próprias, deveria ser mestiço, seco e messiânico. Seus personagens e seu ambiente ganharam novos aspectos, e um novo discurso, mas continuavam os mesmos. Pensando o cangaceiro no Cinema Novo:

O mesmo cangaceiro que era visto pelos tradicionalistas como o justiceiro dos pobres, como o homem integrado a uma sociedade tradicional e que se rebelava por ser vítima da sociedade burguesa, tornar-se-á, no discurso

¹⁶⁸ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras artes**. 3ª ed. São Paulo\Recife: Cortez\Massangana, 2006.

e obras artísticas de intelectuais ligados à esquerda, um testemunho da capacidade de revolta das camadas populares e símbolo da injustiça da sociedade burguesa, ou uma prova da falta de consciência política dos dominados, uma rebeldia primitiva e mal-orientada, individualista e anárquica.¹⁶⁹

Para os intelectuais urbanos,

O Nordeste, como território da revolta, foi criado basicamente por uma série de discursos acadêmicos e artísticos. Discursos de intelectuais de classe média urbana. Uns interessados na transformação, outros na manutenção da ordem burguesa.¹⁷⁰

Para Albuquerque Júnior, personagens como o cangaceiro, o beato, o jagunço, o coronel tornaram-se elementos típicos de uma sociedade que morria. Daí o debate em torno do arcaico e do moderno, da necessidade da morte de uma sociedade bárbara para abrir os caminhos para os novos mitos da sociedade civilizada. *Lampião* (1898-1938), *Conselheiro* (1830-1897), *Padre Cícero* (1844-1944) abrem passagem para “Delmiro Gouveia, o pioneiro da industrialização da região, o nacionalista que enfrentou o imperialismo inglês, que trouxe a energia elétrica para o sertão seco, que domou com a técnica a fúria da natureza”¹⁷¹.

Para os intelectuais marxistas, o cangaço, o messianismo e o coronel eram determinados por seus aspectos sócio-econômicos. O cangaceiro e o beato eram heróis dos marginalizados, exemplos de luta contra a opressão. Entre as décadas de 1940 e 1950, os personagens cangaceiros, jagunços e coronéis eram símbolos das forças sociais, formadores de mitos de uma região, o Nordeste e camponês eram quase a mesma coisa.

Considerando esses elementos, Albuquerque Júnior fez algumas exposições referentes ao filme de Victor Lima Barreto. De acordo com o autor, a narrativa usada por

¹⁶⁹ Idem, p. 194.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Idem, p. 195.

Barreto evidenciou um cangaço violento, selvagem, desenhando o Nordeste como espaço da valentia e da morte estúpida e gratuita. Para Albuquerque, o filme teve uma visão do civilizado paulista, do cineasta da *Vera Cruz*. Em síntese, uma visão estereotipada do cangaceiro, sem análise histórica e social do fenômeno.

Mas, foi essa visão estereotipada que colocou o mestiço como representante da brasilidade. Para Victor Lima Barreto e Rachel de Queiroz (1910-2003), estava no sertão nordestino o sumo da brasilidade, então como falar de *cousas* sertanejas sem falar do brasileiro original? Nesse espaço de valentia e morte, a visão civilizada paulista deu vida a personagens como *Galdino Ferreira* e *Maria Clodia*, no momento que a crítica exigia filmes que tratassem de temáticas nacionais.

Partindo dessas ideias, entende-se que a invenção do Nordeste não partiu do nada ou foi fruto de subjetividades. Sua invenção no cinema e na literatura partiu de experiências vividas e da sua imagem real. Diante disso, os elementos apresentados por Albuquerque Júnior contribuem para se pensar a construção do imaginário destes cineastas, seu envolvimento político e suas posturas ideológicas, que ajudaram a definir o cangaceiro produzido por cada intelectual, ou melhor, cineasta. Mas, nem tudo partiu da subjetividade, e acredito que a literatura é um elemento importante e deve-se considerá-la, pois, em *O Cangaceiro*, identificaram-se elementos do sertão representados na obra literária de Rachel de Queiroz – a mesma que assinou o roteiro junto com Barreto - além daquelas apontadas por Euclides da Cunha em *Os Sertões*.

Nessa perspectiva, precisava-se de um personagem que tocasse na brasilidade. Ter-se-ia então dois intelectuais que pensavam a identidade nacional. Barreto fazia críticas aos intelectuais cariocas que havia se tornado alienígenas do sul, segundo Célia Tolentino.¹⁷² Rachel de Queiroz, com sua obra *O Quinze* (1930) e a sua peça teatral *Lampião* (1953), apresentou a região nordeste. Barreto e Queiroz, então, colocaram em evidencia o cangaceiro para exportação: o mestiço, selvagem, contudo, o verdadeiro brasileiro.

Precisava-se de um filme que falasse da realidade brasileira, mas que vendesse o seu produto. Análises mais aprofundadas sobre a obra de Lima Barreto serão tratadas no

¹⁷² Tolentino. Op. cit.

próximo capítulo. Entretanto, torna-se pertinente ressaltar esses elementos após as considerações de Albuquerque, pois o filme, apesar de não analisar nada, segundo ele, deve ser considerado como produto de uma política desenvolvimentista e de um homem urbano pertencente a um grupo conservador paulista, que queria pensar a identidade nacional, mas também queria vendê-la.

A obra de Barreto deu início às produções cinematográficas denominadas *nordestern*. Para Albuquerque Júnior, os roteiros de *O Cangaceiro* e de outros filmes do gênero de cangaço têm quase a mesma estrutura, pois têm bandidos, violência e a idéia do justiceiro solitário. Contudo, discordo da idéia de homogeneidade nas obras do gênero *nordestern*, pois se for feita uma discussão mais geral, analisando os filmes separadamente pode-se perceber as profundas diferenças entre as obras, a começar pelos cineastas, que para cada filme trazia uma concepção de mundo, exemplo disso, são as análises feitas sobre o cangaço nas obras de Victor Lima Barreto e Glauber Rocha. Ideologicamente, os filmes trataram de temáticas distintas, não se resumindo no debate entre o arcaico e o moderno, o sertão e o litoral. Naquele momento, estava-se falando de modelos sociais, políticos e de comportamentos, que estavam em disputa.

IV

O CINEASTA EM BUSCA DA BRASILIDADE PERDIDA: O CINEMA, OS LITERATOS E AS REPRESENTAÇÕES DO CANGAÇO

O filme de Victor Lima Barreto lançou uma série de filmes *nordestern*. No intuito de tratar de uma temática nacional, sua obra apresentou um discurso civilizatório e desenvolvimentista. Diante disso, propõe-se nesse capítulo analisar *O Cangaceiro*, fazendo o cruzamento das análises fílmicas, com a peça teatral *Lampião*, de Rachel de Queiroz e a obra literária *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, identificando a intencionalidade do cineasta de provocar uma reflexão em torno da identidade nacional e as possíveis interseções entre história, cinema e literatura. Nesta análise, será observada a constituição de um modelo de sertão e de cangaceiro, ou seja, a consolidação mítica do cangaceirismo e da imagem do sertão arcaico e da barbárie que deveria ser civilizado. Irá se discutir a construção das representações do cangaço, em torno de um discurso desenvolvimentista, que via o campo como um lugar a ser civilizado e incluído nas políticas de urbanização.

1. Victor Lima Barreto e a identidade nacional: O Cangaceiro

Victor Lima Barreto nasceu em 23 de junho de 1906 na cidade de Casa Branca, estado de São Paulo. No campo cinematográfico, foi diretor, produtor, roteirista e diretor de fotografia. Faleceu em 24 de novembro de 1982, em Campinas. Segundo Vanja Orico, “morreu pobre e sozinho num asilo¹⁷³”.

De acordo com Glauber Rocha¹⁷⁴, ingressou na Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1950, a convite de Alberto Cavalcanti. Seu primeiro filme para a produtora foi o documentário *Painel* (1950) - tendo como tema o mural sobre Tiradentes, pintado por Cândido Portinari. No ano seguinte, dirigiu *Santuário* (1951), sobre os profetas do

¹⁷³ ORICO, Vanja. Atriz e cantora, trabalhou em 05 filmes do ciclo do cangaço *nordestern*, inclusive no filme *O Cangaceiro*. Entrevista concedida a esta pesquisa, em 26 de setembro de 2007.

¹⁷⁴ Glauber Rocha. Op. Cit.

Aleijadinho em Congonhas do Campo. A premiação do filme no II Festival de Veneza de Filmes Científicos e Documentários, em agosto de 1951, abriu-lhe a possibilidade de realização de um primeiro longa-metragem. A Vera Cruz, porém, relutava em aprovar o projeto de *O Cangaceiro* (1953), no qual se empenhava o realizador desde a sua entrada na companhia.

Em 1951, Barreto consegue o aval da companhia e, em 1952, iniciou as gravações do filme. As locações foram realizadas em Vargem Grande do Sul, no interior paulista, que, de acordo com Célia Tolentino, tinha “uma topografia rochosa que lembrava o sertão”.¹⁷⁵ Gravar fora do estado de São Paulo era um custo muito grande, o qual a Vera Cruz não poderia financiar. Foram nove meses de gravação. A produção cinematográfica, considerada uma das mais caras do país, foi finalizada entre os meses de outubro e novembro de 1952, sendo lançado em janeiro de 1953.

O Cangaceiro estreou em 24 salas na capital paulista, e não tardou a entrar no circuito nacional, ficando em cartaz por seis meses. O filme bateu o recorde absoluto de rendimento de quaisquer películas, nacionais ou estrangeiras, como foi registrado por Rocha.¹⁷⁶ Assinalado anteriormente, a fita ganhou dois prêmios no Festival de Cannes, o de melhor filme de aventura e o de melhor música com “Mulher rendeira”.

O filme marcou o início de um novo estilo cinematográfico, o *nordestern*. Tem-se, então, a partir de *O Cangaceiro*, um gênero de filmes de aventura sobre o cangaço. Em setembro de 1953, Lima Barreto viajou pelo Nordeste, da Bahia ao Ceará, em busca de locações para o seu novo projeto: *O Sertanejo*. Abordando temas ligados à figura de Antônio Conselheiro, ao contrário de *O Cangaceiro*, o filme desta vez seria rodado no interior baiano. Previstas para o final do ano, as filmagens foram sendo sucessivamente proteladas e sequer se iniciaram: mais complexo, ambicioso e muito mais caro que o anterior, a Vera Cruz não tinha condições de produzir o filme.

Em guerra aberta contra o que considerou um boicote da companhia Vera Cruz, o diretor buscou outros produtores, fez campanhas pelos jornais, anunciou novos projetos,

¹⁷⁵ Tolentino, Op. cit.

¹⁷⁶ Rocha, Op. Cit.

mas não desistiu de *O Sertanejo*. Uma leitura pública do roteiro, feita por ele próprio, causou enorme e duradoura impressão.

Glauber Rocha, em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, assim destacou que Barreto entendia aquele momento como os dos filmes originais, que falassem a respeito de uma determinada concepção de brasilidade. O próprio Lima Barreto deixou nítido isso quando, citando Mário de Andrade, falava em

[...] do próprio, do nosso, do conceito estético – fílmico – cinematográfico eminentemente matuto – caipira – cabloco – sampeiro – sertanejo... encontraremos a forma audiovisual de generalizar, de disseminar a nossa cultura – incipiente, sim, mas autêntica, verdadeira, irretorquível [...] .¹⁷⁷

Conforme o mesmo autor, era necessário produzir filmes caipiras-sertanejo. Lima Barreto acreditava que poderia fazer esses filmes, com temáticas regionais e que tratassem de um Brasil original, Barreto, possivelmente, estaria respondendo aos anseios dos intelectuais nacionalistas. Entretanto, a companhia que produziu o filme mais importante de sua carreira, em junho de 1954, finalizou as atividades da empresa. A *Vera Cruz*, nesse período, produziu *São Paulo em Festa*, documentário de longa-metragem sobre os festejos do IV Centenário de São Paulo, dirigido por Victor Lima Barreto. É o último filme da companhia, e seria o único longa-metragem do diretor entre 1954-1960.

Falida a Vera Cruz, Lima Barreto ainda realizou três documentários: *Arte Cabocla* (1955), premiado com um prêmio Saci; *O Livro* (1957) e *O Café* (1959). Iniciou uma coluna para o jornal *O Dia*. Escreveu contos, novelas, argumentos e roteiros, ensaiou uma história do cinema em São Paulo, e continuou procurando produção para *O Sertanejo*.

Em dezembro 1957, anunciou a realização de *A Primeira Missa*, iniciado em março de 1960. Fartamente divulgado pela imprensa, e ansiosamente aguardado, o novo filme de Lima Barreto decepcionou. *A Primeira Missa*, baseado num conto de Nair Lacerda - *Nhá Colaquinha Cheia de Graça* – com locações em Jambeiro, no estado de São Paulo, é uma

¹⁷⁷ Carta de Lima Barreto ao jornal Estado de São Paulo, 1954, s/d.

crônica interiorana, centrada na história de “louvação a um garoto que luta a vida toda, heroicamente ajudado pela mãe, para ser padre”.¹⁷⁸

Sua derrocada terminou em 1982, morrendo sozinho e sem dinheiro, em Campinas. Antes de falecer deixou nítida suas obras preferidas, que são: *Quelé do Pajeú* e *O Sertanejo*, que deveriam compor, junto com *O Cangaceiro*, a sua "trilogia do Nordeste".

Lima Barreto foi, segundo Vanja Orico, um pioneiro no gênero de filmes do cangaço. A entrevista com a atriz que interpretou *Maria Clodia*¹⁷⁹, trouxe questões interessantes para pensar a construção do cangaceiro dos filmes *nordestern*. O depoimento da atriz está repleto de memórias e lembranças, diante disso faz-se necessário dialogarmos com autores como Halbwachs¹⁸⁰ e Pollack¹⁸¹.

É pertinente esse diálogo, pois, durante a entrevista, foram percebidos elementos que apontam para uma reinvenção das lembranças e memórias de Vanja Orico. Para Halbwachs, as formações das memórias e das lembranças podem ocorrer a partir das vivências em grupo, e serem reconstruídas ou simuladas. A partir delas, podem-se criar representações do passado baseadas nas visões e opiniões de outras pessoas e, o que se imagina ter acontecido pela absorção de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com Halbwachs, “é uma imagem engajada em outras imagens”.¹⁸² Ou seja,

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.¹⁸³

¹⁷⁸ Rocha, 2003, p. 95.

¹⁷⁹ Presonagem de Vanja Orico no filme *O Cangaceiro*, Maria Clodia representava Maria Bonita.

¹⁸⁰ HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

¹⁸¹ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n.º 3, 1989, p. 3-15.

¹⁸² Halbwachs, 2004, p. 76-78.

¹⁸³ Idem.

Essa concepção de lembranças e a forma como estas foram construídas ,cabe perfeitamente para compreendermos onde a equipe do filme buscou inspiração na construção dos seus personagens. Vanja Orico, quando perguntada sobre o ponto em discussão, respondeu: “Eu lia muito o Ariano Suassuna, que escreveu sobre personagens do interior”¹⁸⁴. Percebe-se que a literatura foi um elemento importante na construção desse nordeste e do cangaceiro estilo *western*. Contudo, Pollack chama a atenção,

Assim também Halbwachs, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, a saber, de reforçar a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza, de "comunidade afetiva". Na tradição européia do século XIX, em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva.¹⁸⁵

Havia uma memória nacional em torno do movimento do cangaço, que foi registrada na literatura, no cordel e pelos memorialistas. Existia em torno do mito do cangaço uma adesão afetiva, sobre o que ele representava para o sertão. O filme de Lima Barreto, segundo Vanja Orico estava contando a história de um mito, o de Lampião,

Maria Clodia foi um nome fictício, foi uma invenção do Lima Barreto [...] porque na verdade ela é Maria Bonita e eu era chamada de Maria Mulher, eu fui a primeira Maria Bonita.¹⁸⁶

E quando chegou ao sertão e conheceu pessoalmente a trajetória do cangaço, Vanja Orico assinalou que:

¹⁸⁴ Vanja Orico, Op. Cit.

¹⁸⁵ Pollack. 1989, p. 03.

¹⁸⁶ Vanja Orico. Op. Cit.

Maria Bonita [...] foi quem transformou a vida do Lampião, ela mudou a vida de Lampião. Antes Lampião tinha uma vida diferente, ela mudou a raiva que ele tinha, raiva por conta que mataram o irmão dele, ele foi muito castigado pela vida [...]¹⁸⁷

Quando Halbwachs explica que as lembranças podem ser simuladas ao entrarmos em contato com as lembranças de outros, certamente pontos comuns em nossas vidas acabam expandindo nossa percepção do passado, o que possivelmente aconteceu na trajetória de Vanja Orico. Sua percepção de cangaço, e do que foi esse movimento, se confunde com o mito em torno das figuras principais do bando, os de Lampião e Maria Bonita. Pode-se compreender que, “não há memória que seja somente “imaginação pura e simples” ou representação histórica que tenhamos construído que nos seja exterior, ou seja, todo este processo de construção da memória passa por um referencial que é o sujeito”.¹⁸⁸

Tem-se então uma memória em disputa, a do cangaço banditismo social, defendida por diversos memorialistas, a exemplo de Amaury Araújo¹⁸⁹ e Vera Ferreira¹⁹⁰; o cangaço como fruto da seca e do latifúndio, analisada por pesquisadores, a exemplo de Rui Facó¹⁹¹; e o cangaço como selvageria e violência, defendida pelo Estado. Temos diversas versões da história do cangaço, e a que chegou no cinema estilo *nordestern*, analisando a trajetória de Lima Barreto e o depoimento de Vanja Orico, foi a baseada no mito construído em torno de lampião e seu bando.

Sobre esse processo de disputa da memória, tomando como fontes a literatura de Cordel e o Cinema Novo, da historiadora francesa Élise Jasmim¹⁹², pode-se analisar o cangaço e seus líderes Lampião e Corisco - que podem ser interpretados como heróis. Jasmim percebe o uso da imagem, pelo bando de cangaceiros, como uma arma. Segundo a autora, Lampião, com os registros fotográficos e filmados, mostra coesão de grupo e lança

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Halbwachs, 2004, p. 78.

¹⁸⁹ ARAUJO, Antonio Amaury Corrêa. **Lampião**: segredos e confidencias do tempo do cangaço. São Paulo: Traço, 1996.

¹⁹⁰ Vera Ferreira é neta de lampião e Maria Bonita, contribuiu como co-autora em algumas obras produzidas por Amaury Corrêa, hoje é responsável pela preservação da memória do bando de Lampião.

¹⁹¹ Facó, Op. Cit.

¹⁹² JASMIM, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

ao mundo, principalmente aos seus perseguidores, imagens de dignidade e uma postura de desafio.

Neste parâmetro de ‘clandestinidade exibida’ dos cangaceiros, podemos observar uma espécie de gênese da manipulação da imagem, por parte dos grupos considerados criminosos. Da mesma forma que eles usavam este meio de comunicação para desafiar seus adversários - e mostrar que a vida levada por eles e elas tinha um sentido na qual o cangaço seria uma alternativa - as fotos das cabeças cortadas dos cangaceiros, na ótica desta iconografia, representavam uma resposta violenta às provocações de Lampião.



Cabeças cortadas do bando de Lampião.

Fonte: *Acervo da Sociedade do Cangaço, Aracaju - SE.*

A disputa em torno da imagem do bando de cangaceiros e das volantes, de acordo com Jasmim, contribuiu na construção do mito de um homem que usava a violência para intimidar aqueles que oprimiam o sertanejo e foi assassinado pelas volantes com a permissão do Estado. A partir desses dados, pode-se entender o poder da construção mítica em torno do bando de Lampião, e como este influenciou na construção da personagem *Maria Clodia*, interpretada por Vanja Orico. Esta atriz interpretou personagens parecidas em três filmes da série do cangaço: *O Cangaceiro*, *Lampião rei do cangaço* e *Jesuino brilhante*, *Cangaceiros de Lampião* e *Leão do Norte*, o que demonstra o sucesso de sua interpretação.

O filme de Lima Barreto também atendia à necessidade de se fazer uma película que retratasse a realidade brasileira. Assim, o sertão era um elemento original do país. De acordo com Rocha¹⁹³ e confirmado por Vanja Orico, Barreto tinha o roteiro pronto de *O Cangaceiro* há mais de oito anos. Ou seja, desde a década de 1940 o cineasta estava tentando a sorte para realizá-lo.

Mas a genialidade de Lima Barreto não resistiu aos novos tempos, vítima da falta de apoio do mercado brasileiro e hollywoodiano, e da sua ideologia nacionalista, foi sendo esquecido. Segundo Vanja Orico:

[...] o filme foi um estouro! Ficou meses em cartaz, mas Lima Barreto não saiu do Brasil. Se ele tivesse ido para Cuba ou se tivesse ido para os Estados Unidos ele teria uma carreira internacional. Ele ainda fez um sucesso no Brasil, mas morreu muito pobre, fomos todos pioneiros. Eu, por exemplo, viajei muito graças ao *Cangaceiro*, mas ele não quis sair do Brasil, ele era muito nacionalista [...]

E como um nacionalista, quis dar espaço às coisas do Brasil. Esquecido após o fracasso de *A primeira missa*, a onda do *Cinema Novo* e o sucesso de *O pagador de promessas*, ninguém mais falou em Lima Barreto, e lentamente o responsável pela lenda de *O Cangaceiro* tendeu a se isolar num período do cinema brasileiro. De acordo com Glauber Rocha,¹⁹⁴ Lima Barreto foi vítima do sucesso numa província cultural como São Paulo. Endeusado por românticos e atingido por despeitados, Lima Barreto não pôde se equilibrar na corda bamba do processo cinematográfico. Culturalmente, ele foi um rebento tardio da poesia condoreira de Castro Alves; um nacionalista sensual e caudaloso como Euclides da Cunha, mas sem a cultura e a visão do autor de *Os Sertões*.

Se Victor Lima Barreto foi um nacionalista incompreendido, seu filme representou a nacionalidade. Para Matheus Andrade,¹⁹⁵ a temática do cangaço no cinema nacional estaria relacionada à busca de uma brasilidade na sétima arte. Apesar das críticas a esses

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ Glauber Rocha, Op. Cit.

¹⁹⁵ ANDRADE, Matheus José Pessoa de. **A Saga de Lampião pelos caminhos discursivos do cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Letras). Paraíba: UFPB/PPG, 2007, p. 70-114.

filmes com personagens cangaceiros na década de 1930 – que ligavam esse movimento ao atraso e a selvageria – na década de 1940, o público recebeu bem as aventuras desses sujeitos no cinema.

Na década de 1930, os filmes que trataram do bando de Lampião trouxeram um cangaceiro cruel, reflexo da perseguição do Estado Novo aos bandidos do sertão. Em 1936, as imagens captadas pela câmera de Benjamim Abrahão, apesar de censuradas, despertou interesse sobre a vida e os hábitos dos cangaceiros. Toda essa fantasia e mitologia em torno da vida e morte dos cangaceiros, na década de 1950, foi cinematografada no longa-metragem do cineasta Victor Lima Barreto.

Segundo Andrade, a película de Lima Barreto deu início à produção de um cinema nacional, com assuntos tipicamente brasileiros, “assim, em meados da década de 1950, o cangaço vai ao cinema como elemento nacional, visto como “o rural” em cena, uma representação da identidade brasileira desconhecida e negada pelo próprio país, até então”.¹⁹⁶ Sobre o assunto, Wills Leal¹⁹⁷ acrescentou,

O filme de cangaço criou, em pouco mais de uma década, um verdadeiro ciclo, o único sobre homens e acontecimentos nordestinos. Foi o fenômeno cangaço que permitiu num cinema, tão sem diretrizes como o brasileiro (até mesmo com o surgimento do chamado **cinema novo**), a explosão de uma série de filmes com estrutura estético-dramática e visão sócio-política especiais.¹⁹⁸

Para Leal o filme de Barreto consolidou um gênero e uma estética, entretanto, esse herói marginal brasileiro estaria obedecendo à tendência dos filmes do estilo *western*, a moda das produções cinematográficas *hollywoodianas*. *O Cangaceiro*, de acordo com Andrade, contribuiu na construção imagética do Nordeste e do cangaço no cinema nacional, mas não só isso, essa obra apresentaria problemas de representatividade regional, pois conseguiu negar e disfarçar a cultura nordestina. Ou melhor, “desde *O Cangaceiro* até as obras mais recentes, o gênero filme de cangaço representou uma só e única coisa: a negação

¹⁹⁶ LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Ed. Universitária FUNAP/UFPB, 1982.

¹⁹⁷ Idem, p. 73.

¹⁹⁸ Idem, p. 89.

dos autênticos valores culturais nordestinos, valores políticos, sociais, humanos, folclóricos e geográficos”.¹⁹⁹ Com o filme de Barreto, iniciou-se um ciclo cinematográfico, no qual o cangaço apareceu como o *bang bang* tupiniquim, o *nordestern*.

Sobre as exposições de Leal é importante fazer algumas considerações, a obra do autor é a primeira a analisar os filmes com temas nordestinos, contudo, de acordo com Jean-Claude Bernadet, a obra foi aquém do que se esperava sobre o assunto, em carta ao autor disse que a obra foi,

Útil porque ele dá uma descrição do Nordeste tal como ela aparece no cinema (que eu saiba não fora feito até agora), e porque, em relação a cada um dos filmes abordados, um Nordestino culto assume uma atitude favorável ou desfavorável. Mas acho seu trabalho insuficiente pelo seguinte motivo: o seu método de análise descreve e adjetiva.²⁰⁰

Apesar da crítica de Bernadet, mais a frente deixarei nítido porque insisti na obra de Leal. Ainda sobre as produções brasileiras, as *nordestern* deram um caráter aventureiro ao cangaceiro. Para Matheus Andrade,²⁰¹ os cineastas projetaram um “bandido de honra”, que não tinha interesse em fixar-se em lugar algum, mas aquele que buscava aventura constantemente, lutando e vivendo emoções. “Ao representar a realidade social, política e econômica do movimento do cangaço, o cinema brasileiro soube criar um gênero de filme de aventura”.²⁰²

Esse gênero produzido por Victor Lima Barreto, de acordo com Rocha, não conseguiu ter a criatividade dos literatos brasileiros que escreveram sobre fenômenos sertanejos. Para Glauber Rocha, o nacionalismo de Barreto e a forma que ele fazia cinema poderiam ser comparados com as propagandas do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pois,

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Carta de Jean-Claude Bernadet a Willis Leal, em 15 de agosto de 1967. In: LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Ed. Universitária FUNAP/UFPA, 1982.

²⁰¹ Andrade, 2007.

²⁰² Rocha. 2003, p. 91.

Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-ânarquico surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação a terra.²⁰³

Ou seja, “*O Cangaceiro* servia à ideologia feudal: *Galdino Ferreira* era cangaceiro porque era ruim; *Teodoro* era cangaceiro porque matara um homem, os padres levaram-no, mas ele voltou porque amava a terra e queria morrer naquela terra”.²⁰⁴ Mas, Célia Tolentino reforça:

Núcleo de nossa raça em estado original, o sertanejo seria o sumo da brasilidade, mas também parte menos evoluída dessa mesma raça mestiça, conformada pela miscigenação, de índio, português e negro, à qual sobraria força física e faltaria força moral e psíquica.²⁰⁵

Seguindo essa linha de raciocínio, para Tolentino, os homens do litoral, apesar de não terem a mesma força, teriam herdado a racionalidade e a evolução intelectual, pois eram filhos de uma civilização importada. Essa idéia de evolução vem do positivismo, defendido por Euclides da Cunha, e que contribuiu na construção do imaginário em torno do que seria o sertão e o sertanejo. Os pressupostos racialistas de Euclides da Cunha, advinham muito mais do evolucionismo de Spencer do que do Positivismo comtiano.²⁰⁶

Observando esses elementos nacionalistas e evolucionistas impregnados no filme, tais como o amor à terra, ou seja, personagens rurais que reforçavam a ligação do país às questões envolvendo o valor da terra, a película produzida por Lima Barreto era um *western* recriando, de acordo com Rocha, os épicos filmes mexicanos, e uma paisagem

²⁰³ Idem p. 92.

²⁰⁴ Tolentino, 2001, p. 66.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Cf.: MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. **A nossa Vendéia**: o imaginário social da Revolução Francesa na construção da narrativa de Os sertões. Tese (Doutorado Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

falsa sem elementos próprios do sertão, a exemplo, do mandacaru e do xique-xique. Ou seja, o Nordeste, no filme de Barreto, era paulista.

A história do filme trata de um bando de cangaceiros que semeia o terror pelo sertão nordestino. O bando tem como liderança o temido *Capitão Galdino Ferreira* (Milton Ribeiro) e sua companheira *Maria Clodia* (Vanja Orico). Como a própria Vanja Orico deixou explícito, nomes fictícios para historiar as aventuras do famoso casal de cangaceiros *Virgulino Ferreira* e *Maria Bonita*.

O filme trouxe o diálogo entre o arcaico e o moderno, já que o bando de *Galdino* estava impedindo que qualquer estrada rasgasse o sertão. A estrada de rodagem e a modernidade representavam uma ameaça aos cangaceiros. Dentre as ações do bando comandado pelo *Capitão Galdino*, estava o roubo dos materiais dos trabalhadores pagos pelo Governo. Em seguida, invadiam um vilarejo, saqueando e perseguindo as mulheres. Antes de partirem, raptaram a professora *Olívia*. A moça despertou uma súbita paixão no também cangaceiro *Teodoro*. *Maria Clodia*, mulher de *Galdino*, não vê com bons olhos a chegada de *Olívia*, já que ela amava o sensível *Teodoro*, de quem estava grávida.

Sobre esses dois momentos do filme, analisaremos o diálogo entre *Galdino* e o funcionário do governo – que não é um governo do estado nordestino, pois a ação de modernização do sertão vem do Governo Federal, e os funcionários são do Rio de Janeiro:

Galdino: - Boa tarde, seu moço. Quié que tão fazendo por estas bandas?

Funcionário: - Somos funcionários civis do Rio...

Galdino: - Tá querendo dizê que não é macaco, pois não? Isso vejo logo.

Funcionário: - Somos funcionários civis do Rio de Janeiro. E fomos enviados para fazê um levantamento dum traçado.

Galdino: - E que instrumento é aquele?

Funcionário: - É um teodolito.

Galdino: - Não perguntei de quem é. Perguntei pra que serve. É máquina de tirar retrato?

Funcionário: - É pra medir terreno.

Galdino: - Medir pra quê?

Funcionário: - Abrir estrada de rodagem.

Galdino: - Então sua viagem acaba aqui. Volte e diga pro seu governo que ele fica mandando lá nas suas governanças e não se meta no sertão, onde mando eu. Enquanto Galdino Ferreira for governador da caatinga, aqui não passa rodagem nenhuma. Vamos, viver no pé e suma daqui. E deixe esse tal de Teodorico.

Esse diálogo é rico em elementos no que diz respeito ao choque entre o arcaico e o moderno. O litoral estava disposto a civilizar o sertão, o mestiço e cangaceiro representam o atraso, apesar de ser sumo da brasilidade, o governador do sertão é ignorante que não sabe diferenciar um teodolito de uma máquina fotográfica, ou ele gostaria de ser fotografado? Pode-se inferir que, nessa cena, o cangaceiro sofre uma chacota por parte dos produtores do filme.

O medo do policial ao ver o bando de *Galdino*, “governador da caatinga”, são representações do imaginário urbano sob o espaço geográfico do sertanejo nordestino e o que significava encontrar os cangaceiros no caminho: morte certa. A Caatinga não é uma região, ou um território, é um bioma, e grande parte dela está localizada na região Nordeste, sendo uma parte menor pertencente à região Sudeste. Entretanto, ela se tornou sinônimo de seca e de sertão, o que ficou explícito no diálogo.

Segundo Leal²⁰⁷ isso fica perceptível quando se estuda os filmes de cangaço, pois se percebe que sua grande maioria foi filmada na região sul do país. Ou seja, a construção do espaço e território partiu também do imaginário sobre o sertão, constituindo *O Cangaceiro* numa cópia do faroeste estadunidense. Seus criadores e realizadores tiveram como fonte de inspiração, de acordo com o autor, os filmes de chanchada, o sub-teatro, a rádio-novela e a pseudo-literatura, tendo em vista o cinema de aventura focado para o mercado externo. Eram filmes comerciais, mas que muito evidenciava a postura política do país em torno do nordeste. Para Leal,

O filme de cangaço tem sido a história de ação do latifúndio contra o vaqueiro-lavrador, o homem que, forçado pelas circunstâncias, se torna criminoso, passa a usar chapéu meia lua e, em bandos, sai pelo campo e vilas matando, roubando e tentando viver. O latifúndio é representado pela figura do Coronel e sua força legal (a Polícia), ou sua própria força

²⁰⁷ Leal, 1982.

(seus cabras). Só em casos bastantes especiais é que o filme do ciclo enfoca noutra prisma.²⁰⁸

Segundo o autor, o fundo sócio-político do fenômeno social em momento algum foi caracterizado, nos filmes do gênero de cangaço, em especial, no de Victor Lima Barreto. Entretanto, apesar de pertinentes as críticas de Bernadet, Leal quando analisou *O Cangaceiro*, se aproximou das idéias de Rui Facó.²⁰⁹ De acordo com Leal os conflitos e a própria estrutura dramática do filme se apoiaram nas questões pessoais, nos sonhos e ilusão do cangaceiro bom - nesse caso, o personagem *Teodoro* - e da moça pacata e corajosa, incorporado na personagem da professora *Olivia*, mas para o autor o problema central do movimento do cangaço, seguindo a mesma linha apresentada por Facó, foi o latifúndio, entretanto esse tema ficou à margem, funcionando apenas como pano de fundo. Entende-se, que os intelectuais próximos à esquerda, entre 1960 e 1970, percebiam o movimento do cangaço como fruto do latifúndio, tema que não foi abordado na obra de Barreto.

Esses elementos contribuem para analisar como esses homens e mulheres paulistas compreendiam sobre o que seria o sertão e o cangaço. Possivelmente, encontraram na literatura, a principal fonte de inspiração para se pensar as venturas sertanejas. Tratando os personagens do filme *O Cangaceiro*, encontram-se homens desequilibrados e selvagens, que estavam dispostos a matarem o único policial presente no momento do diálogo, cena que evidencia o quanto o cangaceiro é sanguinário e violento.

²⁰⁸ Idem, p. 90.

²⁰⁹ Facó. Op. cit.



Cena do filme *O Cangaceiro*.

A cena acima descreve o encontro do bando de *Galdino* com o policial que protegia os funcionários do governo, percebe-se o pavor do “macaco” ao se encontrar com os temidos cangaceiros, vejam a cena abaixo:



Cena do filme *O Cangaceiro*.

Na cena percebe-se a crueldade de um líder que ataca um homem desarmado, mas também mostra sua estratégia: o deixa viver para que a vítima conte a história do

“governador da caatinga”. Após deixar sua marca no policial, o bando segue espalhando o terror no sertão. Nas cenas seguintes eles invadem um vilarejo:



Cena do filme *O Cangaceiro*.



Cena do filme *O Cangaceiro*.

As cenas acima mostram quando o bando de *Galdino* raptou as mulheres do vilarejo e o seu encontro com a professora *Olivia*, deixando o pedido de resgate na escola. Após a

ação dos cangaceiros, forma-se, então, um grupo de voluntários para perseguir as forças do *Capitão Galdino*. O comandante da volante, então, convida a população: “É organizada a terceira volante por patriotas de coragem [...] a fim de destruir aquele bando de cangaceiros e castigar os que estão covardemente destruindo os foros de civilização de nossa pátria”²¹⁰.

Se o movimento do cangaço representava o atraso, também significava que eram inimigos da pátria, pois, impedem o processo civilizatório. Entretanto, primeiro é importante localizar esses elementos historicamente. Entre as décadas de 1920 e 1940, a entrada dos sertanejos nas volantes havia se tornado uma alternativa. Por uma questão de sobrevivência, ou ele escolhia o lado dos cangaceiros ou das volantes - não existia inicialmente um sentimento patriótico, poderia ser por vingança, alternativa de vida, ou por uma questão de sobrevivência.²¹¹

Entretanto, Lima Barreto deixa evidente o discurso da civilização e do modelo ideal de Brasil, pois, combater o cangaço significava para o espectador o avanço da civilização dentro do sertão. A ignorância de *Galdino* deveria ser vencida pela educação. E justamente pensando os opostos entre educação e ignorância, Célia Tolentino problematiza: porque é a figura da professora *Olivia* a responsável por deflagrar a discórdia mortal entre os cangaceiros *Galdino* e *Teodoro*? De acordo com Tolentino, a professora representaria a educação, o conhecimento e a civilidade, já que, no momento que *Teodoro* toma partido de *Olivia* e seu amparo, estava resguardando valores, defendidos desde a década de 1930, cujo lema era de que a educação vence tudo, inclusive a força.

Por conta da preservação do que significava a professora e o amor que sentia por ela, *Teodoro* burla a vigilância, consegue fugir, abandona o acampamento e adentra o sertão. No mesmo momento, a tropa de voluntários põe-se em marcha para dizimar o grupo de cangaceiros, enquanto *Capitão Galdino* e seu bando partem ao encalço dos fugitivos.

Durante a escapada, *Teodoro* confessou sua paixão a *Olívia*, que procurou convencê-lo a ficar com ela e entregar-se à justiça, mas *Teodoro* revela-se incapaz de abandonar o sertão. No enfrentamento, *Teodoro* fere *Galdino*, mas acaba se rendendo. O

²¹⁰ Diálogo retirado de um fragmento do filme *O Cangaceiro*.

²¹¹ Cf.: MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2004.

Capitão arma uma situação propiciando a Teodoro a esperança de partir em liberdade. No entanto, ele cairá mortalmente ferido, no sertão que ele não conseguiu abandonar.

A obra de Lima Barreto não trouxe nenhum dado cronológico de quando ocorreu a perseguição ao bando de cangaceiros, não se tem nem tempo e nem espaço. O cangaço, que impedia a modernidade nas terras sertanejas, representava um passado a ser esquecido; a estrada de rodagem, representava o progresso e a proximidade do sertão com o litoral. Em tese sobre *O cangaço no cinema brasileiro*, Marcelo Dídimo Souza Vieira²¹² chama a atenção para o fato de que Lima Barreto conta a história de personagens reais, sem o compromisso de analisá-los, apenas tenta retratá-los, o que acontece de uma forma equivocada, já que na própria historiografia e antropologia, como o próprio Vieira acentua, os cangaceiros não montavam em cavalos, mas na sua maior parte do tempo a pé, não trocavam tiros com a polícia, usavam da tocaia para enfrentar seus inimigos.

Referente a esses detalhes e a ausência de um tempo e espaço, Ismail Xavier²¹³ afirma que :

Letra branca em tela preta, a legenda situa no passado, e definitivamente no passado, o universo de Teodoro e Galdino, personagens principais da aventura. Antes de tudo, o cangaceiro é definido como personagem arcaico e a estória já se anuncia como evocação de algo distante do qual estamos irremediavelmente separados. Para se introduzir, o filme prefere à fórmula ‘era uma vez...’, mais confessadamente comprometida com a fantasia, a fórmula do ‘quando havia’, onde o cuidado de confessar a ‘imprecisão’ da época sela a preocupação em acentuar que um dado de realidade inspira o filme. Produto da invenção, ele busca autenticar-se através dessa referência, assumindo-se enquanto retrato de um tipo real humano, o cangaceiro, tal como sugere o título. (...) O filme instala-se no nível do verossímil e não no da veracidade histórica.²¹⁴

Tal distância de tempo e espaço, no qual o mundo arcaico era representado pelo cangaço, evidenciava que este já estava extinto. Observa-se que Barreto falou de um Nordeste a partir de um projeto de país desenhado por São Paulo, onde elegeu o cangaço como uma ancestralidade, uma tradição, que demonstrava o quanto era bravo o povo

²¹² VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Tese. (Doutorado em Multimeios) Campinas-SP: UNICAMPI, 2007.

²¹³ XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

²¹⁴ Idem, p. 125.

brasileiro. No entanto, o fenômeno havia ficado no passado, pois o presente estava representado em São Paulo com a sua industrialização, urbanização e modernidade. Como foi evidenciado por Vieira, Victor Lima Barreto estava distante de uma análise profunda do que foi o fenômeno do cangaço, além de está comprometido com a ideologia desenvolvimentista nacionalista da época. Para Leal “nega-se a verdade histórica para inventar o absurdo e, num processo bastante primário, se cria uma verdade (inexistente histórica ou socialmente) para esconder a realidade que não deseja mostrar”.²¹⁵

Segundo Wills Leal, o nosso cangaceiro, mostrado no cinema como o herói do *bang bang*, representou o homem que trouxe para o interior a civilização e, como é óbvio, luta com os seus recursos contra essa mesma civilização, pois através de sua presença aniquiladora, o esmaga, não o deixa viver. O cangaço não sobreviveria ao processo civilizatório, deveria ficar num tempo distante, num passado que deveria ser esquecido.

Entretanto esse passado, de acordo com Leal, presente nos filmes do ciclo do cangaço, trouxe consigo o sonho romântico, mas fundamentado no sexo e na violência, onde a mocinha e o cangaceiro bom almejam o casamento feliz, eterno e sem problemas. Outra característica são os duelos no estilo *bang bang*, o resultado destes são a pregação da moral e a idéia de que o bem deve sempre vencer o mal, e esses elementos estão presentes no *O Cangaceiro*. No momento que *Galdino Ferreira* nega-se a duelar com Teodoro, por este não ter mais honra e por ser um “cachorro fujão”, suas alternativas são correr ou morrer, portanto, o duelo representava a punição e a redenção.

A interpretação feita por Leal, considerando os problemas apontados por Bernadet, é bastante convergente com as análises de Rui Facó²¹⁶ em relação ao movimento do cangaço. Leal e de Facó analisam o cangaço como fruto do latifúndio e da desigualdade, e pensam o filme como parte do discurso civilizatório da burguesia paulista, já que a película evidencia a idéia de um nordeste arcaico e incivilizado. Mas o filme realmente foi apenas um discurso ou a constatação de que o Brasil, e seu sumo, estariam no mundo rural? Certamente o país ainda era eminentemente rural, o que incomodava os pensadores desenvolvimentistas,

²¹⁵ Leal, 1982, p. 91.

²¹⁶ FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**: gênese e lutas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

O Brasil que os intelectuais esperavam coincidia com a ideologia desenvolvimentista: um país que rapidamente se industrializava, aproximando-se da modernidade dos países desenvolvidos. O discurso político vigente na segunda metade da década de 50 manifestava-se no *slogan* de JK, com a promessa de cinquenta anos de desenvolvimento que seriam cumpridos em apenas uma gestão presidencial. Por outro lado, esta modernização identificava-se com a urbanização acelerada e uma pretensa mudança dos hábitos da população brasileira, vista agora como cidadina, moderna, democrática.²¹⁷

Segundo Antonio Câmara esse processo modernizador não deixava espaço para o mundo rural, a temática foi vista com desprezo pelos intelectuais da época, pois na política desenvolvimentista era necessário urbanizar o Brasil. A urgência da industrialização estava pautada exatamente no “problema” do país, ainda na década de 1950, produzir essencialmente produtos rurais.

O filme de cangaço também veio de encontro ao novo sujeito social, aquele que deveria fazer parte do projeto desenvolvimentista e também da revolução brasileira, o camponês. De acordo com Câmara, a idéia de modernização também estava presente nas concepções da esquerda brasileira, pois este grupo apoiava a existência do movimento camponês – a formação das Ligas Camponesas (1954-1964) – já que tal movimento deveria representar a mudança dos padrões arcaicos de posse e uso da terra. Na análise do autor, admitia-se a existência do camponês, mas apenas enquanto sujeito ativo da moderna história brasileira, ou seja, “revolucionário, anti-latifundista, com um programa de luta popular e democrático. Neste período, os intelectuais de esquerda identificavam-se com as diretrizes do Partido Comunista, forte aliado do desenvolvimentismo e do populismo”.²¹⁸

A série de filmes do gênero de cangaço deu espaço ao camponês e o mesmo deveria ser absorvido pelo novo projeto político, o desenvolvimentista. Entretanto, houve uma tendência ideológica em torno do cangaço estilo *western*, o colocando no mesmo patamar do *cowboy* estadunidense. Sobre esse tema, Luciano Cerqueira²¹⁹ faz uma história comparativa dos sujeitos Cangaceiro e *Cowboy*, definindo os símbolos destes nas artes,

²¹⁷ CÂMARA, Antonio da Silva. Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro. In: **POLITEIA: História e Sociedade**. V. 06, n.º. 1. Vitória da Conquista, 2006, p. 214.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ CERQUEIRA, J. Luciano. Cangaceiros e “Cowboys”: indicadores para um estudo comparativo. In: **CLIO**. Revista do Curso de Mestrado em História. Recife: UFPE, n.º 111, 1980, p. 119-129.

tanto cinematográfica como literária. Um debate necessário para identificarmos as representações embutidas na figura do cangaceiro de Lima Barreto.

Para Cerqueira, ao estudar esses dois sujeitos e os seus respectivos movimentos, faz-se necessário reconstituir as realidades vividas por estes – tanto nos aspectos econômicos, sociais, políticos e geográficos, como nas suas funções simbólicas na arte cinematográfica e literária, além do seu desempenho em diferentes épocas.

Nesse sentido, o historiador terá a função de reconstrutor do universo desses personagens, e também de crítico de arte, já que analisará as funções simbólicas destes na produção cultural brasileira, comparando esta à estadunidense. Inicialmente, como vimos, serão dois os problemas no estudo do cangaço através da arte.

O erro é, pois, confundir tanto a obra científica e obra de arte quanto os julgamentos proferidos diante delas; tendo em vista que as atitudes da Arte e da Sociologia diante dos símbolos são diversas. A Arte sugere espontaneamente os símbolos: a sociologia pesquisa para descobrir que as relações sociais ou que fatores fazem com que certos símbolos sejam bem sucedidos.²²⁰

Considerando os problemas de confundir ciência e arte e a diversidade de interpretações entre a Sociologia e a Arte diante dos símbolos, o autor estabelece uma comparação entre o *Cowboy* e o cangaceirismo, e como estes foram reproduzidos no cinema, nos filmes estilo *bang bang*. Dentre os problemas que nortearam o trabalho de Cerqueira destaca-se: “quais as funções simbólicas, suas representações e o que ainda representam estes personagens; a que grupos sociais interessavam as representações sociais e suas determinadas funções; qual era a intensidade do cangaceiro e do cowboy de transmitir emoções”.²²¹

Cerqueira trabalha com dois conceitos de cangaço na sua análise: o de Maria Isaura de Queiroz,²²² que define os cangaceiros como indivíduos que andavam debaixo do

²²⁰ Idem, p. 120.

²²¹ Ibidem.

²²² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os Cangaceiros**. Rio de Janeiro: Editora Duas Cidades, 1975.

cangaço, fortemente armados, com longas facas entrelaçadas batendo na coxa. Contudo, esse conceito seria utilizado de maneira mais ampla com o passar do tempo, por diferentes autores, dificultando a veracidade do termo. No entanto, o folclorista Luis da Câmara Cascudo definiria o cangaço de forma precisa, segundo Cerqueira: “o criminoso errante. Isolado ou em grupo, vivendo de assaltos ou saques, perseguindo até a prisão ou morte numa luta com tropa da Polícia ou com outro bando de cangaceiros”.²²³ Para o folclorista, cangaço era sinônimo de bandido.

Considerando o debate sobre o movimento do cangaço no capítulo I, o processo do fenômeno do cangaço, segundo Cerqueira, foi diferente do *cowboy* histórico. Esse personagem marcou a expansão do continente norte-americano, e a ocupação das terras indígenas por parte do colonizador inglês. O fenômeno do cangaço ocorreu em território já ocupado. Outra problemática é relativa ao contexto socioeconômico. No caso do *cowboy*, era um momento em que se travava uma luta de classes, entre os pequenos proprietários e camponeses, contra os fazendeiros ricos e escravocratas. Esses elementos históricos diferenciavam profundamente esses sujeitos, apresentados por historiadores como Hobsbawm,²²⁴ como bandidos sociais.

Historicamente, não existe um elemento consistente que ligue o *cowboy* ao cangaceiro, de acordo com Cerqueira. No entanto, esses dois sujeitos apareceram no cinema como símbolos de uma categoria específica de filmes, o do *bang bang*. A figura do *cowboy* estaria designada ao cavaleiro errante, quase um Dom Quixote. Desses tipos surgiram *Buffalo Bill* e *Billy the Kid*. Esses personagens imortalizados no cinema traziam consigo um projeto político, pensado e estruturado pela burguesia capitalista estadunidense. Segundo Cerqueira:

[...] Exatamente quando as qualidades iniciais do capitalismo americano estão morrendo (o pioneirismo, o gosto pela aventura, etc.) para dar lugar a duas outras características, quais sejam, a formação dos monopólios, no plano interno, e o imperialismo, no plano externo – onde as pessoas deverão adquirir novas características (conformismo, obediência, etc.) –

²²³ Cerqueira, 1980, p. 121.

²²⁴ HOBBSAWM E. J. **Bandidos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1975.

pois bem, exatamente nesse momento surge a necessidade para as classes dominantes, de disseminar a impressão de que o tempo dos pioneiros continua.²²⁵

Para Cerqueira, a figura do *cowboy* foi usada no momento de apresentação de novas perspectivas ao burocrata inexpressivo e ao comerciário, estes precisavam sonhar com novos tempos e transferir seus empreendimentos e força de trabalho para a burguesia, diante disso:

[...] Assim o cinema cumpre sua função diante do sistema que se anuncia: enquanto difusão de uma forma, um estilo de vida, já vimos que o “ambiente” (sistematicamente falando) do “*wild west*” não pode ser reconstituído; é desejável, porém, para este mesmo Sistema – e possível exatamente através principalmente dessa arte para a grande massa por excelência – o cinema – pois bem, é possível fazer com que a força de trabalho seja presa dos sentimentos que vigoram na época e “ambiente” supra-citados, vivendo assim aventuras fictícias paralelas ao real.²²⁶

Entende-se então que o cinema foi um difusor de novos ideais, uma arte que forma novas consciências, e um meio de comunicação de massas capaz de comercializar e movimentar um novo produto, tendo a capacidade de convencer seus espectadores politicamente. No entanto, seria necessário adequar seus novos personagens e seus tipos a determinados símbolos. Contudo, o cinema como difusor de novos projetos políticos e econômicos ocorreu de forma inconsciente, segundo Cerqueira:

Pode-se argumentar que não havia por parte da classe dominante, uma consciência nítida dessa potencialidade do cinema. É exatamente o depoimento categorizado de J. K. Galbraith que nos chama atenção para o contrário: “Coube ao prefeito James J. Walker apresentar a única proposta construtiva do dia. Falando a um grupo de exibidores cinematográficos pediu lhes que passassem filmes que inspirassem novamente coragem e esperança nos corações do povo”. Esse depoimento é duplamente

²²⁵ Cerqueira, 1980, p. 123.

²²⁶ Ibidem.

revelador; pelo que atesta e por quem o faz também reconhecer que cabe ao cinema, particularmente quando o Sistema está em crise (e o artigo é exatamente sobre a maior crise que o Sistema já atravessou a de 1929) – incutir esses sentimentos no povo.²²⁷

O cinema, nesse momento de crise, foi um instrumento na difusão da esperança e na propaganda de um novo projeto sócio-político para a população estadunidense. E nesse contexto apareceu o *cowboy*, em um ambiente histórico-social com elementos necessários à expansão do capitalismo. Esse herói com aspectos rurais, no entanto, defendia a urbanização desse novo território. Além disso, essa figura cinematográfica significava:

[...] sentimentos de esperança, fé no futuro, iniciativa recompensada, estímulo à realização individual. Numa palavra, queremos dizer que o “cowboy” mostrado no cinema era uma caricatura, mas não uma caricatura totalmente desvinculada da experiência. O desvinculamento dizia respeito à ética individual do “tipo” em questão; por exemplo nunca houve nenhum justiceiro quixotesco indo de cidade em cidade fazer o bem e combater o crime. O índio, igualmente, não era selvagem “mau” que o cinema tanto mostrou [...] Mas as condições onde a trama se desenvolve na tela tem muito a ver com seu correspondente histórico.

Sintetizando, diríamos que com o “cowboy” o capitalismo mata dois coelhos de uma só cajadada: dissemina sua ideologia, e ganha dinheiro com isso; garante sua auto-reprodução, para usarmos o linguajar dos economistas.²²⁸

Da mesma forma que os estadunidenses usaram a figura do *cowboy*, no Brasil, segundo Cerqueira, não foi muito diferente, pois houve tentativas de utilizar o potencial do cangaceiro nas artes literárias e cinematográficas, além da política. Enquanto o *cowboy* surgiu em um momento de expansão territorial e econômica, o cangaceirismo tem seu auge num momento de crise econômica profunda. Na ocasião, os produtores de açúcar e os produtores de algodão sofriam com a queda de preços e com a concorrência norteamericana, a população não encontrava trabalho e sua renda diminuía, de acordo com os

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Idem, p. 124.

preços dos produtos, e o tempo ocioso destes crescia – devido a falta de trabalho nas colheitas de algodão e nos canaviais. O surgimento de bandos independentes aconteceu exatamente nesse momento histórico, a crise culmina com a aparição do cangaço e das volantes como alternativas possíveis de emprego e trabalho para a população.

Pensando a inserção da figura do cangaço na arte e na política, observamos que esta ocorreu, possivelmente, pela ausência de personagens históricos que se identificassem com o povo – as grandes massas, os de baixa renda, etc – já que na construção da identidade nacional e até mesmo da história do Brasil, esta manteve a participação popular à margem. Diante disso,

a reflexão sobre o cangaceiro utilizado como símbolo num momento nacional preciso, permitiu-nos formular, graças ao conhecimento da sociedade brasileira, como uma sociedade em transição de um a outro tipo de estrutura social, uma ‘hipótese explicativa’ [no original] da razão pela qual o símbolo foi escolhido e **foi bem sucedido** [grifo do autor].²²⁹

Nesse sentido, a análise simbólica deste personagem no cinema brasileiro fomentou algumas hipóteses: a função deste personagem estaria ligada a questões relacionadas à afirmação dos valores nitidamente brasileiros sob os cosmopolitas; aos problemas do Nordeste, nesse caso chamaria a atenção do Sul para isso; apontar os problemas da transformação de uma sociedade tradicional em sociedade de classes; uma compensação psicológica aos nacionais diante dos estrangeiros, dos pobres em relação aos ricos e dos oprimidos diante dos opressores. Em síntese, simbolicamente, o cangaceiro, segundo o autor, representaria a nossa pobreza e a injustiça sofrida, no entanto também representamos os verdadeiros e os bons.

Historicamente, existem grandes diferenças entre *cowboys* e cangaceiros, no cinema estes são igualados no estilo *bang bang* e *western*. A utilização de suas figuras nas artes e na política foi fundamental na construção de uma sociedade em desenvolvimento. Para o fortalecimento desta e do seu novo sistema socioeconômico, fez-se necessário cultivar

²²⁹ Idem, p. 125.

determinados “tipos-síntese”, os quais estimularão a população a superar as contradições do subdesenvolvimento.

Sobre esses filmes estilo *nordestern*, Lucila Bernadet e Francisco Ramalho²³⁰ escreveram um artigo que trata das análises dessas películas. Apesar das diferentes obras, existem elementos idênticos. Cronologicamente, os autores trabalham com as produções entre os anos de 1953 e 1965, apontando que nessas películas sua característica principal estaria no fato de não tratarem do cangaceiro, e sim da trajetória do herói, do mocinho e da mocinha.

A problemática estaria no personagem do herói, pois este, apesar de pertencer ao bando, não se sente cangaceiro e entrou no grupo por circunstâncias diversas. Os autores chamam a atenção para as histórias desses filmes, que estariam pautadas nos conflitos existenciais desse herói, e de como este deixaria o cangaço. Esteticamente esses personagens, os heróis, na sua grande medida, são dramáticos, estáticos e não evoluem, enquanto os personagens cangaceiros são definidos como tais a partir de um mito,²³¹ o qual é aceito e conhecido, no entanto, não é discutido.

Partindo dessa visão mítica do cangaço, Bernadet e Ramalho fizeram uma comparação entre as histórias e personagens dessas obras *nordestern*, percebendo que a relação herói-cangaceiro não seria o único aspecto comum entre estes, estaria embutido também:

Um conflito que tem dois pólos: de um lado, o cangaceiro propriamente dito e seus valores; de outro lado, os valores que o herói opõe aos primeiros, e que são em geral figurados por uma mulher. Assim, como romântico que não se restringe ao amor: a concretização desse ideal aplica, para o herói, na integração em – reconhecimento por parte de – uma comunidade, suas instituições, suas autoridades e seus membros todos – o povo. É o encontro ou a esperança do reencontro do herói com a mocinha, que desencadeia, no herói, o processo de opor-se ao personagem do cangaceiro, e que o leva finalmente a desligar-se do cangaço.²³²

²³⁰ BERNADET, Lucila Ribeiro; RAMALHO Jr., Francisco. Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado. In: Maria do Rosário Caetano. **Cangaço**: o nordestern no cinema brasileiro. Brasília: Avathar, 2005.

²³¹ Relacionado a idéia de aventureiro, bandido social, do Lampião que enganava a morte, do homem errante.

²³² Bernadet; Ramalho Jr., 2005, p. 34.

Esse conflito de valores não significa ou coloca o cangaço como algo ruim, ou o vilão, apenas expõe os conflitos inerentes ao herói, enquanto que os vilões dessas histórias estariam na figura das volantes, da polícia e dos soldados. Essas categorias, cangaceiro, herói, mocinha e volantes/polícia, se repetem em todos os filmes analisados pelos autores. *O Cangaceiro*, considerado pelos autores o primeiro filme dessa linha, e um clássico do cinema brasileiro, trouxe elementos que serão repetidos em outras películas sobre o cangaço.

O filme traz cenas que definem bem a história: primeiro mostra a ação do bando de Galdino perante a um grupo de funcionários do Rio de Janeiro, que estavam medindo terra. Nesta percebemos dois pontos: a) o cangaceiro é ameaçador e b) sua oposição aos trabalhos dos funcionários denota a força do “governador do sertão”. Elementos que transformaram as figuras de Lampião e Corisco em mitos. De acordo com Bernadet e Ramalho, tem-se nesses filmes o mito do cangaço. Para reforçar a figura violenta do cangaceiro e seus valores religiosos, o ataque à cidade demonstrou sua força e sua selvageria, enquanto que o seqüestro da professora caracterizou a sua ambição, já que este pediu resgate. Contudo, o conceito de bandido social, ou melhor, a idéia de honra, estava presente no filme, no momento que *Galdino* obriga um *Cabra* seu a indenizar uma senhora, que havia sido roubada, além de libertar pássaros e destruir gaiolas, demonstrando sua piedade e seu senso de justiça.

O auge da película é a perseguição do bando de *Galdino* ao herói *Teodoro*, que foge com a mocinha *Olívia*. No decorrer da fuga, o público conhece mais *Teodoro*, compreende e simpatiza com o herói que pertence ao Nordeste, mas não fazia parte do cangaço. A forma como ele entrou no cangaço justifica sua permanência no grupo e o seu amor por *Olívia*, comprova sua redenção, e faz enfrentar e se opor aos valores do cangaço e de *Galdino*.

O encontro entre o herói e o cangaceiro reforça os estereótipos de ambos. *Teodoro* se sacrifica pela liberdade de *Olívia*, representante do ideal feminino, pura, frágil e quase passiva, confiante na proteção do seu herói, uma típica mocinha. A função dramática do filme seria, segundo os autores, de despertar, trazer à tona na história, as boas qualidades do herói que assim se redime. O filme *O Cangaceiro* é a matriz para quase todos os elementos dos demais filmes da linha *nordestern*.

Os autores concluem que nesses dramas estilo *nordestern* em nenhum momento aceitam o cangaço ou suas especificidades. Nestes filmes, de acordo com Bernadet e Ramalho, é nítida a negação do cangaceiro, e o explicam da seguinte forma:

Assim, o cangaço-herói-de-filme-brasileiro-de-cangaço – dentro do enredo, com elemento dramático da maior importância – necessita sempre de uma “explicação”: há infalivelmente a explicação justificativa “de como e por que me tornei aparentemente cangaceiro, mas no fundo não sou”. O herói pode então ser “desculpado” do cangaço.²³³

Em síntese, os personagens dos cangaceiros, interpretados em sua maioria por Milton Ribeiro, nunca foram explicados, apenas foram dados. O mito do cangaço foi absorvido pelo cinema estilo *western*, provocando a falta de interesse por uma explicação deste. Se não houve explicações para o que foi o fenômeno do cangaço, ocorreu um debate moral, já que o herói, por fim, conquistou sua liberdade a partir da negação da criminalidade. O mocinho não estaria mais à margem da sociedade e seria reconhecido por ela como um homem comum.

A ambigüidade do bandido social aparece no filme *O Cangaceiro*, mas não é aprofundada, ficando apenas no debate em torno do bem e do mal. Os filmes estilo *nordestern* provocam alguns pontos interessantes: a volta da temática na década de 1950, após uma repulsa na década de 1930; o cangaço como elementos de brasilidade; a influência da literatura, a exemplo da obra de Euclides da Cunha *Os Sertões* e *O Quinze* de Rachel de Queiroz, na construção do sertão cinematográfico paulista, dos personagens e das histórias de aventura que citam o cangaceiro. Entretanto, estas não tratam de sua história, o que temos são representações do movimento do cangaço, mas que apontam para diversos discursos presentes entre 1950 e 1964.

²³³ Idem, p. 49.

2. Um modelo de Sertão e de Lampião: As possíveis relações das obras de Raquel de Queiroz e Victor Lima Barreto

O filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto trouxe representações do movimento do cangaço, evidenciando um discurso desenvolvimentista, além de tentar resgatar a brasilidade perdida. No caminhar das análises da obra cinematográfica nota-se uma peculiaridade no corpo técnico:

Além de diretor, foi Lima Barreto quem fez o argumento e roteiro, sendo os diálogos complementados por Rachel de Queiroz e tendo Galileu Garcia como assistente de direção; a fotografia ficou a cargo de Chick Fowle e Ronald Taylor; a edição foi de Oswald Hafenrichter; Erik Rasmusser e Ernst Hack foram os engenheiros de som; a cenografia foi feita por Caribé e a música por Gabriel Migliori. No elenco estavam Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro e Vanja Orico, que contou ainda com as participações de Adoniram Barbosa e Zé do Norte.²³⁴

A obra cinematográfica teve as contribuições da escritora Rachel de Queiroz, autora do livro *O Quinze* (1930), que, no mesmo ano da obra de Victor Lima Barreto, lançou a peça teatral *Lampião* (1953). Publicado em 1930, o romance *O Quinze*, renovou a ficção regionalista, evidenciando cenas e episódios característicos da região, como a procissão de pedir chuva e traços descritivos da condição do retirante. A obra aparentemente trouxe um sentido reivindicatório, entretanto não apontou soluções prontas, preferindo apontar os males da região através de observação narrativa. Nessa obra literária encontram-se temáticas ligadas à seca, ao coronelismo e às desventuras dos retirantes.

Mas a década de 1930 não teve no romance *O Quinze*, o único livro ou o primeiro a tocar nas mazelas nordestinas, houve outras obras que trataram do sertanejo, do cangaço, da seca, e de outras temáticas relacionadas ao nordeste. Justamente por conta dessa vasta produção literária sobre o assunto, é que Glauber Rocha chamou a atenção para a tardia produção de filmes sobre o cangaço no cinema brasileiro.

²³⁴ Marcelo Vieira, 2007, p. 76.

Na literatura existem as seguintes obras, anteriores ao filme de Victor Lima Barreto: *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar (1829-1877); *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora (1842-1888); *Os Retirantes* (1879), de José do Patrocínio (1853-1905); *A Fome* (1890) e *O Paroara* (1899), de Rodolfo Teófilo (1853-1932); *Dona Guidinha do Poço* (1891), de Oliveira Paiva (1861-1892); *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (1866-1909); *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio (1851-1906); *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida (1887-1980); *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz (1910-2003); *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes (1899-1967); *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos (1892-1953); *Seara Vermelha* (1946) e *Gabriela Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado (1912-2001); e *Os Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego (1901-1957).²³⁵

Os elementos elencados nas análises do filme *O Cangaceiro* são fundamentais para se perceber a relação desse cineasta com a literatura. As obras citadas foram fonte de inspiração para muitos intelectuais pensarem os problemas do Nordeste, e na criação de filmes que tocassem nas temáticas da seca, cangaceirismo e messianismo. Entretanto, para nossa análise, nos centraremos nas obras de Euclides da Cunha, na peça teatral de Rachel de Queiroz, *Lampião*, e no filme de Lima Barreto.

Partindo da idéia de que Literatura e Cinema podem-se sacrificar o real em nome da arte, evidenciando representações da realidade, revelando o universo em torno do imaginário humano. Entende-se ser possível a relação das obras literárias citadas como fonte de inspiração para os cineastas do ciclo do cangaço, no cinema brasileiro. O próprio Glauber Rocha²³⁶ havia destacado isso, quando demonstrou que “Franklin Távora ou José Lins do Rego, já formaram um ciclo: o cangaceiro, personagem indispensável no romanceiro popular do Nordeste, passara ao romance nordestino com todo o seu complexo místico e anárquico”.²³⁷

²³⁵ Cf.: ARRUDA, Gerardo Clésio Maia. Representação do sertão miserável e dominação do sertanejo. **Revista Humanidades**. Vol. 18, n.º 02. Fortaleza, ago/dez. 2003.

²³⁶ Glauber Rocha, Op. Cit.

²³⁷ Idem, p. 91.

Esse universo místico dos literatos foi adaptado para o cinema. Sobre esse assunto, Robert Stam²³⁸ sugere que, a partir da idéia de adaptação, pode-se compreender a literatura e o cinema como fontes de pesquisa se for considerada: a crítica do discurso da “fidelidade”, pensar a natureza multicultural da intertextualidade artística e a natureza problemática do ilusionismo; a riqueza de alternativas “mágicas” e reflexivas ao realismo convencional e a importância crucial tanto da especificidade do meio de comunicação – o filme enquanto tal – quanto dos elementos migratórios, de entrecruzamento, compartilhados pelo cinema e outros tipos de mídia.

Reflexo do real ou a representação deste, o cinema pode transmitir diversos olhares relacionados ao tema apresentado numa obra cinematográfica. Entretanto, Stam chama a atenção sobre a idéia de veracidade ou a cobrança pela semelhança numa adaptação, pois ao “traduzir” um texto de uma linguagem para outra, seria de fato possível exigir algum tipo de semelhança? Segundo o autor, “uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação”.²³⁹

Nas adaptações de romances para filmes existem, segundo Stam, uma série de sobreposições de convenções de gênero, que são oriundas tanto do próprio texto escrito, quanto dos gêneros cinematográficos. Assim, para o autor, a arte de se adaptar estaria em saber escolher quais convenções devem ser mobilizadas, substituídas ou descartadas. No caso dos filmes do ciclo do cangaço, deve-se considerar o contexto que foi produzido e qual discurso estava embutido nas obras, pois,

Os gêneros vêm acompanhados, nesse sentido, de conotações de classe e avaliações sociais. [...] Será que um dado romance ou sua adaptação conduz a sociedade a uma condição mais igualitária ao criticar desigualdades sociais baseadas em eixos de estratificação, tais como raça, gênero, classe e sexualidade, ou ele simplesmente absorve (ou mesmo glorifica) essas iniquidades e hierarquias como se fossem naturais e predestinadas por Deus? Qual o grupo social representado num romance/filme? Quem são os sujeitos e quem são os objetos de representação? Que grupo desfruta de privilégios sociais ou estéticos? Em

²³⁸ STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da representação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

²³⁹ Idem, p. 20.

que língua e estilo a representação está enquadrada, e quais são as conotações sociais desses estilos e línguas?²⁴⁰

Essas questões devem ser consideradas para se entender quais representações estão presentes nas obras cinematográficas e literárias, já que a literatura também pode ser apreciada como “termômetro social”.²⁴¹ Ainda sobre a literatura e o cinema, Glauber Rocha, no decorrer de suas críticas e análises de *O Cangaceiro*, acabou fazendo um quadro comparativo entre Lima Barreto e outros autores da literatura, que trataram da temática do sertão, do cangaço e da seca, dando um indício para a possibilidade da influência da literatura sob esses cineastas na construção e produção de suas obras cinematográficas. Para Rocha, o filme de Lima Barreto seria,

Sertanista como José de Alencar, romântico retardado, sem a profundidade de um José Lins do Rego; sem a vivência deste, cujo suporte memorialista faz do seu romance, apesar da pobreza estrutural e estilística, um verdadeiro movimento de força e comunicação.²⁴²

É possível que o criador de *O Cangaceiro* não tenha compreendido a poesia e a estrutura das obras de Rego e de Alencar, mas Victor Lima Barreto deixou transparecer o que essas leituras influenciaram na sua forma de ver o Nordeste, e como interpretou o movimento do cangaço. Essa leitura foi possível porque o cinema, como a literatura, é uma linguagem. Se na obra fílmica percebemos leituras de mundo, o mesmo acontece com a literatura. Porque a letra e a imagem encontram-se muitas vezes unidas, por diversos motivos, sejam elas sociais, históricos e culturais, ou até mesmo como uma representação ideológica.

Nessa perspectiva, o cinema e a obra literária podem nos mostrar concepções de mundo de diferentes grupos sociais. A imagem e o texto nos trazem leituras de um contexto político, social, econômico e cultural, basta ler atentamente as entrelinhas de obras como *Lampião* de Rachel de Queiroz, na qual temos um cangaceiro insano e a violência por violência, sem fazer nenhuma análise a conjuntura política, cultural e econômica do sertão nordestino entre as décadas de 1920 e 1940. Tem-se também as entrelinhas presentes no

²⁴⁰ Idem, p. 23 e 24.

²⁴¹ Cf.: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁴² Rocha, 2003, p. 88.

filme de Lima Barreto, que evidenciou aspectos e elementos relacionados à brasilidade e de originalidade, tendo como referência *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

O que primeiro identificamos é a palavra mais usada por Victor Lima Barreto em seus textos para retratar o homem do litoral: alienígena. Esse mesmo termo foi usado por Euclides da Cunha para identificar o estrangeiro. Na década de 1950, o termo denunciava o envolvimento dos intelectuais sulinos com a cultura estrangeira, o que os afastava da cultura brasileira, logo, tentavam implementar essa nova cultura – estrangeira – no Brasil.

Estavam infectados, como poderiam então produzir filmes que tratassem de temáticas originais? O projeto de Victor Lima Barreto foi aceito pela direção da *Vera Cruz* em um momento que a companhia recebia críticas por conta do seu distanciamento da realidade brasileira. Se deve falar de Brasil, deveria então se falar do brasileiro original, e Euclides da Cunha apontou o verdadeiro brasileiro em sua obra. Lima Barreto deu imagem a essa tese, o brasileiro então estava no mestiço.

No capítulo intitulado *O Homem*, Euclides da Cunha faz um desenho antropológico de como se formou o sertanejo, um homem que representava os nascidos no Brasil. Esse homem brasileiro seria a mistura do aborígene, que representava o nativismo; do negro, representando a força; e do português, que “nos liga à vibrátil estrutura intelectual do celta [...]”.²⁴³

Mas, por questões climáticas e geográficas, o homem do Norte adquiriu características que o diferenciava profundamente do homem do litoral, do homem do Sul. Euclides da Cunha explicou que a formação regional contribuiu diretamente para essas diferenças, já que:

São duas histórias distintas, em que se averbam movimentos e tendências opostas. Duas sociedades em formação, alheadas por destinos rivais – uma de todo indiferente ao modo de ser da outra, ambas, entretanto, envolvendo sob os influxos de uma administração única. Ao passo que no Sul se debuxavam novas tendências, uma subdivisão maior na atividade, maior vigor no povo heterogêneo, mais vivaz, mais prático e aventureiro, um largo movimento progressista em suma – tudo isto contrastava com as

²⁴³ Cunha. Op. cit. P. 153.

agitações, às vezes mais brilhantes, mas sempre menos fecundas, do Norte – capitânicas esparsas e incoerentes, jungidas à mesma rotina, amorfas e imóveis, em função estreita dos alvarás da corte remota.²⁴⁴

Essa divisão no momento da formação regional do Brasil, as características humanas e geográficas, os dados expostos por Euclides da Cunha, foram usados por outros intelectuais, tanto para se criar arte, quanto para se criar políticas direcionadas ao que chamamos hoje de Nordeste. De acordo com Gerardo Arruda²⁴⁵, a partir da obra de Cunha consolidou-se uma opinião de que os problemas econômicos e sociais no Nordeste estariam na seca, pois esse fenômeno natural destruía o solo e as plantas, impedindo investimentos na agricultura e no crescimento do comércio.

Essa mesma desesperança é notada nas obras posteriores a 1928. A seca afastava a população de suas casas. Conseqüentemente, tivemos romances que giravam em torno das histórias dos retirantes, do desmantelamento das famílias por conta da fome, do fanatismo religioso devido à falta de uma alternativa, que retratavam os movimentos messiânicos. O espaço geográfico transformava o homem em bicho, estes se tornavam os selvagens cangaceiros.

A formação do imaginário em torno da seca, do cangaceiro e do beato construiu personagens como Galdino Ferreira. Este personagem representava aquilo que Euclides da Cunha chamou de sub-raça. Essa sub-raça, de acordo com Lima Barreto, era responsável pelo atraso no desenvolvimento do Brasil. Pode-se notar essa questão no diálogo citado neste capítulo entre Galdino e os funcionários do governo, onde essa mesma sub-raça é selvagem, sanguinária e violenta. Essas características do cangaceiro se repetiram na peça de teatro de Rachel de Queiroz.²⁴⁶

A escritora, que contribuiu no roteiro e nos diálogos do filme de Lima Barreto, escreveu uma peça intitulada *Lampião*, que por coincidência, estreou no mesmo ano de lançamento de *O cangaceiro*. A peça tratou de três acontecimentos: a entrada de Maria

²⁴⁴ Idem, p. 168.

²⁴⁵ Op. Cit.

²⁴⁶ QUEIROZ, Rachel de. **Lampião; Maria Beata do Egito**. Teatro. 5ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

Bonita no bando de Lampião, o envio da carta de Lampião propondo a divisão de Pernambuco ao interventor do Estado e a morte do bando em Angico, Sergipe.

Os diálogos da peça e a construção dos personagens são, em certa medida, muito parecidos com os do filme. A peça está dividida em cinco quadros. O primeiro trata da relação de Maria de Déia (que depois se tornou Maria Bonita) e o seu marido Lauro, o sapateiro. Nessa relação a autora deixa evidente que Maria de Déia tem mais coragem que o marido, e que nas divisões de tarefas, a esposa se sai muito melhor nas atividades de força e coragem, tanto que na primeira cena ela aparece com uma cobra cascavel que havia matado.

Maria de Déia estava infeliz no casamento por conta de Lauro não ser o homem que ela esperava, pois o marido,

[...] não monta a cavalo, não enfia uma faca na cintura, não bota cachaça na boca, nunca deu um tiro na sua vida, não é capaz de fazer a menor estripulia, como qualquer outro homem. Vive aí, nessa banca, remendando sapato velho, ganhando um vintém miserável, trabalhando sentado feito mulher [...].²⁴⁷

A resposta do marido trouxe a idéia de homem que Maria de Déia sonhou: bandido, desordeiro. O homem que era casado com Maria de Déia, antes de tudo era um forte, entretanto, desengonçado, e que só se movimentava quando algo inusitado acontecia. A descrição de Lauro se portava muito àquela de Euclides da Cunha, quando definiu o sertanejo.

Mas o homem que fosse forte, corajoso e tivesse ar de aventureiro, não poderia ser um sertanejo, este homem seria um bandido, e no sertão, um cangaceiro. Lampião não era um vaqueiro, não era um sertanejo, ele era o fruto das desigualdades do sertão. Num espaço onde a seca predominava, só os selvagens sobreviviam.

Para melhor compreender esse romance relatado na peça *Lampião*, faz-se necessário conhecer um pouco da biografia de Maria de Déia/Maria Bonita. Sobre o assunto, a pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco, Semira Adler Vainsencher, em biografia sobre

²⁴⁷ Idem, p. 17.

Maria Bonita, apresentou uma mulher real que marcou a história do nordeste. Maria Gomes de Oliveira nasceu no dia 8 de março de 1911, na fazenda Malhada do Caiçara, próximo à localidade Santa Brígida, no Estado da Bahia, se tornando, na década de 1950, personagem na produção fílmica e literária, representando a “rainha do cangaço”. Os familiares chamavam-na de Maria de Déia. Seus pais, moradores de Jeremoabo, eram os fazendeiros Maria Joaquina da Conceição e José Gomes de Oliveira. Aos 15 anos, Maria de Déia se casava com o sapateiro José Miguel da Silva, apelidado Zé do Neném.

Semira Adler Vainsencher apresentou outro dado interessante sobre a vida privada do casal, que permaneceu junto por apenas cinco anos, mas, como José era estéril, não tiveram filhos. As brigas entre os dois eram muito freqüentes e, a cada desavença, Maria costumava se refugiar na fazenda Malhada do Caiçara, que ficava próxima à Cachoeira de Paulo Afonso, de propriedade dos seus pais. Essa instabilidade conjugal que contribuiu, possivelmente, para Maria de Déia optar em viver com o cangaceiro Lampião. Essa história foi adaptada para o cinema e a literatura, e será utilizada como ponto de partida para analisar as representações da personagem nessas linguagens, a cinematográfica e a literária.

O auge da peça é uma das discussões entre Lauro e Maria de Déia, nesse momento o bando de Lampião invade a casa, o chefe do bando estava lá por conta de um recado de Maria, ela havia pedido que ele a levasse, pois queria viver com os cangaceiros. Abandona o marido e dois filhos. Naquele dia, Maria de Déia morreu dando lugar a Maria Bonita.

Para a sociedade da época, regida pelo Código Civil de 1916, o abandono da família e o adultério eram considerados crimes, essa mulher deveria ser punida, e na peça, a autora a punia todos os dias: sofria maus tratos de Lampião, perdeu a sua coragem para viver na submissão, se tornou uma criminosa para o Estado, representava apenas a consciência de Lampião, pois este já estava insano.

Maria Clodia também vivia na sombra de *Galdino* e seu conforto estava nos braços de *Teodoro*. Mas, o que tem em comum as duas personagens? Mulheres que não merecem respeito e nem compaixão: as duas são adúlteras. A criminalização e a desvalorização dessas mulheres não estavam presentes apenas no cinema e no teatro. Os jornais da época, no auge do fenômeno do cangaço, é uma possível fonte que deve ter orientado os cineastas

e os escritores/as, trazem elementos importantes para se compreender como essa cangaceira foi construída no imaginário social.

Conforme Ana Paula Saraiva de Freitas²⁴⁸, a imprensa da época contemporânea ao fenômeno do cangaço, certamente contribuiu na construção das representações dos cangaceiros e das cangaceiras, já que se entende que os mesmos jornais foram fontes de pesquisa para os cineastas do ciclo de filmes sobre o assunto.

Nos periódicos analisados por Freitas, a autora identifica o silêncio em relação às mulheres que pertenceram ao movimento do cangaço e a falta de pesquisas e estudos que ainda são poucos na produção acadêmica. Apesar de diversos memorialistas, dentre eles, Amaury Araújo e Vera Ferreira, a neta da própria Maria Bonita, que escreveram sobre estas “mulheres de coragem”, a produção científica referente às cangaceiras ainda deixam enormes lacunas.

Esse dado é importante para pensar as diversas representações que foram dadas às cangaceiras, pois os filmes sobre o movimento do cangaço partem de representações dos cineastas sobre esse fenômeno, a partir de um imaginário coletivo. Maria Bonita não seria apenas a história de uma cangaceira, mas de mulheres nordestinas, com todo o estereótipo da “mulher macho” e da estética da fome, onde as mulheres são vítimas da miséria e do abandono do Estado e dos coronéis. Além disso essas obras não consideram o ambiente e a cultura de violência a que estas mulheres foram expostas.

Freitas aponta que a imprensa em geral as tratava como “simples cangaceiras ou como criminosas”²⁴⁹. Estes periódicos não consideravam as circunstâncias que levaram estas mulheres a entrarem no cangaço, o que os levava a atribuir, a essas mulheres, o estereótipo da criminalidade. Em sua maioria, as mulheres eram raptadas e violentadas pelos homens que logo se tornavam seus companheiros. O exemplo disso foi o ingresso da própria Dadá, que foi tirada de casa na adolescência e estuprada de forma covarde e violenta por Corisco, esta quase foi a óbito.

²⁴⁸ FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença Feminina no Cangaço: Práticas e Representações (1930-1940)**. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis-SP: UNESP, 2005.

²⁴⁹ Idem, p. 117.

Nesse ambiente da caatinga e do medo, a construção do “ser mulher” não era algo fácil, a vaidade, os sentimentos com o amor dividia espaço com a dor e o medo, e essa construção de sentimentos não são considerados pela imprensa e também nos filmes sobre o cangaço. As fontes jornalísticas como *O Estado de São Paulo* e o *Jornal da Manhã* destacou que essas mulheres entraram no cangaço de forma voluntária, a exemplo de Maria Bonita. Entretanto, muitas delas entraram no cangaço por terem sido raptadas, e poucos são os periódicos que exploraram esse dado importante do rapto dessas mulheres, que tiveram que se adaptar à vida no cangaço.

A socióloga Maria Isaura de Queiroz²⁵⁰ discute que as mulheres entravam no cangaço por livre vontade pelo status e visando a possibilidade de uma vida melhor. Para a autora, ser cangaceira oferecia ascensão social. No entanto, Freitas acredita que o posicionamento da socióloga esteja pautado na virilidade masculina dos cangaceiros, o desejo carnal dessas mulheres, provocando a inserção voluntária destas nos bandos.

Por ascensão ou por desejo carnal, algumas dessas mulheres tinham vontade própria, e entraram de forma voluntária, pois o fenômeno social foi considerado uma alternativa em relação aos trabalhos rurais e aos casamentos que selavam acordos entre as famílias e não consideravam os sentimentos das mesmas. Ser cangaceira pareceu algo de subversão a uma ordem social, patriarcal e clientelista, contudo, devemos considerar que na violência entre volantes e cangaceiros, as maiores vítimas eram as mulheres camponesas, que, quando não entravam de forma forçada para os bandos eram estupradas e até mesmo mortas.

Considerando as exposições de Maria Isaura de Queiroz e de Ana Freitas, os dados levantados para a construção dessas personagens – *Maria Clodia* e *Maria Bonita* – exploraram a visão civilizatória e cristã sob a mulher cangaceira, mulheres de caráter duvidoso e que não mereciam ser amadas pelos seus companheiros.

²⁵⁰ Op. Cit.



Cena do filme “O Cangaceiro”, Lima Barreto, 1953.

Na cena descrita acima, *Maria Clodia* aparece entre seus dois algozes, *Galdino* e *Teodoro*. A todo o momento, no filme, a percebemos como objeto secundário na vida de ambos. Na película observamos também um processo de vitimização de *Maria Clodia*, por ter sido trocada pela professora *Olivia*, essa sim representante do modelo ideal de mocinha e de mulher civilizada, já a cangaceira adúltera não merecia a mesma admiração. Contudo, nas imagens registradas por Benjamin Abrahão, *Maria Bonita* aparece em pé de igualdade junto aos cangaceiros, percebe-se que era respeitada por eles, participava ativamente de todas as ações, é o que pode-se entender analisando a imagem abaixo:



Maria Bonita entre o bando de Lampião.

Fonte: Benjamim Abrahão, *Acervo da Sociedade do Cangaço, Aracaju - SE*.

Entretanto, Lima Barreto e Rachel de Queiroz, de formas distintas, construíram uma representação de Maria Bonita e Lampião que respeitavam o modelo de mestiço apresentado por Euclides da Cunha. Ambos os elencaram como responsáveis pelas mazelas nordestinas e evidenciaram a importância da força do Estado para o combate ao cangaço, demonstrando que *Galdino* e Lampião não deveriam ser exemplos para uma nação em pleno desenvolvimento, e que os mesmos deveriam fazer parte de um passado distante na história do país.

A literatura e a imprensa foram fundamentais na construção das representações do cangaço. As obras literárias que falaram de seca, cangaço, messianismo construíram elementos que deram vida a personagens como *Galdino Ferreira*, *Maria Clodia* e *Teodoro*, para tratar de um passado que deveria ser esquecido em prol de um projeto político e econômico que estava inserindo o país numa cultura do consumo e de massas, a qual estaria desvinculando o Brasil de uma imagem rural. Existe uma ambiguidade nessa relação entre “esquecimento” e “desenvolvimento”, pois, apesar das críticas ao mundo rural e ao cangaço, de uma história sem tempo e sem espaço, falar de sertão e do cangaceirismo também era tratar de temas nacionais, acredito, que por conta desse caráter ambíguo houve

uma continuidade de filmes estilo *nordestern* após o sucesso de *O Cangaceiro*. Victor Lima Barreto, com o seu filme, apresentou a necessidade de se buscar uma brasilidade original, mas não perdendo de vista uma nova imagem para o país: urbana e industrial.

Fica perceptível o abandono do rural e a busca pela urbanização, nos momentos finais do filme, durante o encontro entre o herói *Teodoro*, o cangaceiro arrependido, e o cangaceiro *Galdino*, momento em que são reforçados os estereótipos de ambos. *Teodoro* se sacrifica pela liberdade de professora *Olívia*, já que esta representaria o ideal feminino, pura, frágil e quase passiva, confiante na proteção do seu herói, uma típica mocinha. A função dramática do filme seria, segundo Bernadet e Ramalho (2005), o de despertar, trazer à tona na história as boas qualidades do herói que assim se redime.

Nesse emaranhado ideológico e fílmico, não se pode perder de vista a trajetória de Maria Bonita, ou, oficialmente, Maria Gomes de Oliveira. Para a história das mulheres, a iniciativa de seguir o cangaço representou o rompimento com as normas da sociedade patriarcal brasileira, baseada no Código Civil de 1916, no qual a união ilegal era condenada com o apoio da Igreja Católica, rompendo-se com a idéia de família para ter o direito de escolher o próprio marido, no caso, o companheiro, Lampião. Sua inserção no cangaço a qualificou como adúltera e mulher de conduta duvidosa, tal qualificação foi resultado da ousadia de Maria Gomes, que abandonou o marido para se tornar a Rainha Maria Bonita.

Mas essa coragem, na peça de Rachel de Queiroz, como foi explicado anteriormente, havia se perdido. A Maria de Déia não existia mais e nem a sua coragem. Em um diálogo na peça pode-se perceber a insanidade de Lampião e o lugar de Maria Bonita,

Maria Bonita: Às vezes tenho medo de que você ande fora do seu juízo...
Lampião (respira com força): E quando chegar a hora da morte, se eu não houver te matado antes, ainda hei de ter força para apertar o gatilho e não deixar que você fique viva depois de mim.
Maria Bonita: E eu? Se eu fosse pensar no que você fez no mundo, antes de me conhecer... e até depois que estou em sua companhia! Se eu saísse matando esses teus filhos!
Lampião: Cale a boca. Não se compare comigo. Você é mulher, e basta.²⁵¹

²⁵¹ Idem, p. 55.

Ser mulher no cangaço, portanto, é ser submissa aos seus companheiros, o que é contraditório, já que Maria de Déia não o era. Está nítida a idéia de inferioridade do papel da mulher no cangaço, não só na obra de Queiroz mas também na imprensa, conforme apontado por Freitas, além de apresentar uma imagem de Maria Bonita diferente daquela registrada por Benjamim Abrahão Botto:



Maria Bonita

Fonte: Benjamim Abrahão, *Acervo da Sociedade do Cangaço, Aracaju - SE.*

Entre os memorialistas e cordelistas, Maria é bonita, sedutora e apaixonada. Na imagem acima, a cangaceira apareceu penteada e bem vestida, com postura alinhada, demonstrando que havia vaidade nela. Entretanto, para o Estado, a mulher no cangaço foi “amante”, “companheira” e dependente do marido, eram as “megeras” e “criminosas” e deveriam receber a mesma punição que os cangaceiros, ou seja, ter as suas cabeças cortadas.

O órgão católico francez afirma que os hitleristas consideram o catolicismo "religião de imbecis"

MARIA BONITA FOI DEGOLADA QUANDO AINDA VIVA

11 de agosto

ESTADO DA BAHIA

QUARTA-FEIRA, 3 DE AGOSTO DE 1938

PERSISTE O PERIGO no "fron" mandchú

O proprio soldado que a decapitou é o autor desta triste revelação

Os vermelhos estão novamente atacando Chang-Ku-Feng

DOIS MINISTROS E DOIS GENERAIS KEEVINHAM COM O PRESIDENTE.

Logo depois o sr. Getúlio Vargas recebeu os presos desde do Instituto de Alcool

Fala novamente o sr. Arthur Ramos, mais uma vez verberando a exhibição das cabeças

O MEXICO VENDERÁ PETROLEO A ALLEMANHA

Os nazistas querem a supremacia da Hungria na hachia do Danubio

Proibidos, na Italia, os letreiros em lingua estrangeira

CASTIGO PARA OS SABOTADORES

Os nacionalistas RESPONDEM ao ataque republicano

1.836 legionarios italianos caidos na frente de Teruel

"Cada estado de cultura tem a sua criminalidade especifica"

Declara o sr. Alomar Baleiro, em palestra com a nossa repatriagem

Continuam as reformas na Italia

Enxofra-se um avião militar em Nova Orleans



Será cumprido O DECRETO de nacionalização do trabalho

Todas as firmas deverão mandar a Inspeccoria Regional a lista dos seus empregados

"AGREEI SEM ABRIR EXCEPCÕES" - DIZ O SR. MAX MONTEIRO

PUBLICA O "LA CROIX"

"O CRISTIANISMO E UMA BELIGAO PARA IMBECIS"

"HAWAI CLIPPER"

FABRICA BANGU

"GRANDE HOTEL", de Recife

Justamente o que acontece em 1938, Maria Bonita teve a sua cabeça cortada em repressão ao cangaço e a tudo que representava o arcaico e o incivilizado. Essa representação figurou por muito tempo o imaginário urbano entre os intelectuais. A ambigüidade do movimento do cangaço alimentou a idealização de um personagem originalmente brasileiro, o mestiço nordestino, mas, ao mesmo tempo, essa construção de brasilidade deveria ser superada, dando espaço ao homem intelectual urbano e politizado. Não havia mais espaço, nos "anos dourados", para as Marias Bonitas, os Lampiões e nem para as *Marias Clódias* e *Galdinos Ferreiras*.

Mas esse espaço que foi dado aos cangaceiros no cinema encontraria seu contraponto entre 1963 e 1964, com o filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Acredita-se que nessa película do Cinema Novo, o cangaço, ou o banditismo, apareceu como “uma forma primitiva de protesto social”²⁵². Hobsbawm, ao tratar dos rebeldes primitivos, deixa nítida a tese de que estes eram fruto de circunstâncias sócio-políticas e de práticas parecidas, mesmo em períodos e espaços diferentes.

Hobsbawm evidenciou que em todas as sociedades camponesas existiram algum tipo de bandido social, e o mesmo era protegido pela população local. Esses “heróis” acabaram se tornando mitos, e foram essas versões míticas que chegaram à literatura e ao cinema. Observando o início da década de 1960 e o grande debate em torno do futuro político do país, essas figuras míticas poderiam representar a busca pela liberdade, a denúncia pelo abandono do Estado à população camponesa e até mesmo representar um projeto revolucionário em tempos de instabilidade política. Por conta desse discurso é que podemos considerar o filme de Rocha como um contraponto aos filmes da série *nordestern*, já que na década de 1950, o cangaço foi considerado como contrário à civilização e à modernidade.

Cabe uma curta análise de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, para compreendermos as diversas representações do cangaço no cinema brasileiro, observando os símbolos e signos inseridos aos personagens *Corisco*, *Antonio das Mortes*, *o Beato Sebastião*, *Manuel* e *Rosa*. Tais personagens traziam elementos daquilo que conhecemos como o homem e a mulher nordestina, entretanto, se houve a invenção do Nordeste, certamente a criação do homem e da mulher nordestina (o) foi fruto desse processo. Em obra sobre a invenção do macho, Durval de Albuquerque Jr.²⁵³, tratou sobre o sujeito que representaria regionalmente o nordeste. A primeira referência à palavra “nordestino” foi designada a um habitante localizado ao Norte do país, no Diário de Pernambuco, em 15 de novembro de 1919. Este chamou um deputado pernambucano, após o discurso deste, de “deputado nordestino”. O

²⁵² HOBBSAWM, Eric. **Rebeldes Primitivos**: estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 27.

²⁵³ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **Nordestino**: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Editora Catavento, 2003, p. 149-177.

termo nordestino firmou-se como algo para designar os habitantes dos estados ligados ao Norte do Brasil, de forma lenta e com a divisão regional do país.

Com a República e a instalação do regime federalista, o discurso regional se fortaleceu, já que, de acordo com Albuquerque, esse sistema político foi acusado de privilegiar interesses de alguns estados. Nesse momento, o desenvolvimento político e econômico ocorria de forma desigual, provocando uma união entre as elites dos estados localizados em torno de Pernambuco.

Nesse momento de organização regional, definição de fronteiras e da articulação das elites, as disputas internas representavam uma ameaça à dominação das elites políticas e econômicas da região nordestina, a principal era o cangaço. O bando agia numa área entre a Bahia e o Ceará, não respeitava fronteiras, o que dificultava a ação das volantes. Por conta disso, em 1926, o governador de Pernambuco, Estácio Coimbra, em reunião com chefes de polícia de todos os estados, os quais sofriam com as ações dos cangaceiros, se articularam para que as volantes pudessem agir conjuntamente, atravessando todas as fronteiras estaduais, e assim, aumentar a repressão policial ao bando. Essa ação pode ser considerada como uma atuação regional da polícia.

Entretanto, nesse período, Albuquerque Júnior explica que “a grande novidade do regionalismo nordestino é que ele vai se caracterizar por uma ampla militância cultural e intelectual no sentido de definir a região e seu habitante”²⁵⁴. Foi nesse sentido, que em 1924, após viagem aos Estados Unidos, Gilberto Freyre fundou o Centro Regionalista do Nordeste.

O centro congregou intelectuais e políticos, identificados como nordestinos, que viviam nos estados, tornando-se o espaço do discurso regionalista e tradicionalista. Suas ações estavam associadas, muitas das vezes, ao Instituto de Obras Contra as Secas (IFOCS), o principal centro de distribuição de recursos para os estados conhecidos como nordestinos. Dentre as ações do Centro, sua principal linha de atuação estaria na “militância cultural, no sentido de definir o que seria Nordeste e o que caracterizaria o nordestino”²⁵⁵.

²⁵⁴ Albuquerque Jr., 2003, p. 153.

²⁵⁵ Idem, p. 153 e 154.

Tal militância estaria pautada na construção de uma unidade nordestina, que seria identificada a partir da sua condição geográfica e de sua evolução histórica, defenderia os interesses regionais nos diversos aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais. Para a construção dessa unidade e em prol de um perfil nordestino, o Centro seria responsável em promover congressos, exposições culturais, conferências, manter a biblioteca com produções de intelectuais nordestinos e pela preservação de uma cultura regional; ou seja, o regionalismo passou a ser uma nova forma de pensar a realidade brasileira, “o Nordeste vinha a se constituir na expressão do que havia de mais brasileiro, daquela civilização tropical criada pelo encontro das três raças formadoras da nacionalidade”²⁵⁶.

O movimento regionalista, utilizando como fonte os textos de Gilberto Freyre²⁵⁷, pode-se afirmar que não era separatista, pois,

seria um regionalismo afirmativo, criador, que buscava não a separação política, mas congregar os interesses de uma vasta área do país, um conglomeração que seria favorável ao próprio país, pois um país era formado de regiões, e quanto mais fortalecidos estes estivessem, melhor seria.²⁵⁸

Torna-se importante estudar a organização política e econômica regional do período para compreender a construção mítica dos personagens cangaceiros e messiânicos no cinema nacional. Essa organização regional poderia traçar novos rumos ao país, segundo esses intelectuais Mas, para se pensar o regional era necessário desenhar o perfil de cada região e quais os estados participaram deste, mas a construção regional não mudaria estruturalmente a sua divisão. Apesar das publicações no Diário de Pernambuco, os estados ditos nordestinos ainda estavam subjugados pelos estados do Sul.

De acordo com Albuquerque Jr., o movimento regionalista tocava num ponto maior, sua funcionalidade não estava pautada apenas no fortalecimento regional, mas chamou

²⁵⁶ Idem. P. 154.

²⁵⁷ FREYRE, Gilberto. O Nordeste separatista? **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 de março de 1926, p. 3, cc. 4 e 5.

²⁵⁸ Albuquerque Jr., 2003, p. 155.

atenção para a necessidade de se desvincular da cultura estrangeira, precisava-se conhecer a cultura e a identidade brasileira, ter índole própria e respeitá-la.

Estava explícito que o movimento regionalista queria traçar um perfil do homem e da mulher da região, para isso incentivaram produções artísticas e literárias, para exprimir o regional. “O nordestino vai ser inventado, vai ser definido em seus traços físicos e psicológicos, em grande medida, pela produção cultural e artística vinculada a este movimento”²⁵⁹.

O Centro responsabilizou-se por diversas atividades artísticas e acadêmicas de divulgação do regionalismo. Entre 1924 e 1930 se intensificaram as discussões em torno do homem nordestino e da sua definição, nas suas características antropológicas, etnográficas, culturais dentre outras. Segundo Albuquerque Júnior,

O nordestino é definido como um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histérica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos; um macho, capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise; um ser viril, capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em que se encontrava.²⁶⁰

O sujeito nordestino seria o contraponto as mudanças históricas em curso. A urbanização, segundo os regionalistas, e o cosmopolitismo presente na região Sul estava feminizando o país, o que levaria ao declínio. No projeto da modernidade, de acordo com os intelectuais regionalistas, a masculinidade e a virilidade estavam ausentes, elementos importantes para a garantia da predominância econômica e política dessa região. “Era preciso resgatar o patriarcalismo, não apenas como modelo familiar e de relação entre os “sexos”, mas como ordem social”²⁶¹.

Para essa ordem social o homem nordestino deveria ter,

²⁵⁹ Idem, p. 158.

²⁶⁰ Idem, p. 162.

²⁶¹ Idem, p. 163.

elementos dos tipos regionais que o antecederam, como: o sertanejo, o praieiro, o brejeiro, ou mesmo traços de figuras sociais que não haviam chegado ainda a se constituírem em tipos como: o senhor de engenho, o cangaceiro, o coronel, o vaqueiro, o matuto, o jagunço, o retirante, o caboclo, dissolvendo a particularidade destes em seu interior.²⁶²

O homem nordestino foi inventado para garantir certa soberania às regiões açucareiras, resgatar a força e o passado, pois as origens do Brasil estavam na região nordestina. Fruto do cruzamento de concepções e discursos naturalistas vinculados, afirmação nacional-popular de matriz culturalista, o sujeito que traria uma ordem social ao país é pensado no masculino, é um macho, logo, não há lugar para o feminino. No nordeste, segundo Albuquerque Jr., até as mulheres eram macho, o nordestino e a nordestina “é cabra da peste, homem de fibra, uma reserva de virilidade nacional”²⁶³.

Entre os anos de 1950 e 1964 houve duas perspectivas de cangaço no cinema brasileiro, a construção do regional e a afirmação mítica do cangaceirismo. Encontrou-se no cinema brasileiro, nos filmes do gênero de cangaço, um discurso que evidenciava para o fato de que o Brasil ainda era eminentemente rural, e sua inserção nos projetos desenvolvimentistas, do mundo rural, era necessária para a superação do atraso brasileiro, enquanto nos anos de 1960 com o Cinema Novo ter-se-ia um outro discurso, o qual deve ser ainda analisado em pesquisas futuras.

²⁶² Idem, p. 164.

²⁶³ Idem, p. 165.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Quando iniciamos a pesquisa tínhamos uma certeza: a dissertação irá discutir as representações do cangaço nos filmes brasileiros entre os anos de 1950 e 1964. Contudo, a cada descoberta, percebemos que o filme e o cineasta pertenciam a uma conjuntura, a um grupo social, e existia todo um conjunto de fatores que deveriam ser analisados, a análise fílmica por si só não responderia a problemática da pesquisa.

Entende-se que o filme é um documento a partir do momento que a película trata de acontecimentos do passado, ou de registros históricos do presente. O filme do cangaço criou, num período muito curto, uma série de filmes do gênero de aventura, único sobre sertanejos e coisas nordestinas entre os anos de 1950 e 1964. Foi o fenômeno cangaço que abriu, num cinema tão artesanal como o brasileiro, a possibilidade de se ganhar espaço internacional.

Nesse sentido, concluí-se que a temática relacionada a um gênero de filmes do cangaço torna-se relevante para o campo da História, pois, concomitantemente, aborda o cinema como manifestação artística e espaço de disputa ideológica em torno do imaginário. Portanto, trata-se de perceber como o cineasta Victor Lima Barretos, e outros depois dele, associaram o cangaço a uma “normalidade” da cultura de violência, transformando-o numa referência que recorda a seca, o abandono, o atraso, resultando em um processo de estigmatização do Nordeste e da naturalização do cangaceiro como selvagem.

A década de 1950 foi um período de consolidação do sistema capitalista no Brasil, forte política de industrialização e da busca da superação do subdesenvolvimento. Mas, como vimos, o Brasil era um país rural, com 64% da população brasileira no campo e a sua economia dependia ainda da produção agrícola. Por conta do processo de modernização e de ações que fomentassem a criação de indústrias brasileiras, o Estado marginalizava os trabalhadores do campo. Em 1955, como vimos, em resposta a esse abandono, foram fundadas as Ligas Camponesas. O rural e o urbano entravam em choque.

Foi nesse período de instabilidade política que os filmes do gênero de cangaço e que falassem do *Jeca* ganharam espaço no mercado cinematográfico. O desengonçado e engraçado sertanejo, ou o caipira, falavam de um mundo rural em superação. O discurso presente nos filmes apontam para a necessidade de civilizar o sertão. Pensando a série de filmes do gênero de cangaço, as análises fílmicas revelam que *O Cangaceiro* criou um modelo de cinema, que tratava o cangaço como algo superado, que deveria ficar num passado distante e que o mestiço representaria o sumo da brasilidade. Entretanto, estava na hora do sertão ser inserido no projeto de desenvolvimento em curso no Brasil.

A película de Victor Lima Barreto transpareceu um modelo de sertão e de sertanejo que já estava presente na literatura, deu vida a imagem do homem forte e desengonçado, deu vida aos Cordéis e ao mito em torno do movimento do cangaço, estigmatizando a região Nordeste como pobre, miserável e marcado pela seca. O interessante é que esse discurso é anterior ao filme de Barreto, e já estava presente na literatura, sendo consolidado no cinema.

Por isso, a relação cinema, literatura e história faz-se necessária para compreender como a figura do sertanejo, do cangaceiro e da cangaceira mediaram as relações entre o litoral e o sertão. *Galdino Ferreira* e *Maria Clodia* falavam em nome de um mundo rural que estava em decadência, onde as relações paternalistas entre patrão e camponês não existiam mais.

Os filmes de cangaço eram a confirmação daquilo que a elite urbana não desejava admitir: o país ainda era rural. A produção intelectual que defendia um projeto desenvolvimentista para o Brasil, as ações do PCB e o próprio Estado com seu nacionalismo exagerado, não havia incluído os camponeses nos seus projetos, e o filme de Victor Lima Barreto tocou na busca da brasilidade esquecida, e lá estava ela, no campo, no mestiço, no jeca, no sertanejo.

Outro fator importante, Victor Lima Barreto era “um nacionalista”, como foi dito pela atriz Vanja Orico. Ser nacionalista entre 1950 e 1964 não significava ser patriota. Podemos concluir, após o debate apresentado sobre a produção intelectual do ISEB e dos sociólogos paulistas, que o nacionalismo crescia e fortalecia-se no período, logo, não era

menos evidente sua diversidade e imprecisão ideológica. Conclui-se então que eram nacionalistas, no Brasil, aqueles pertencentes às correntes de extrema direita, e também os pertencentes às correntes de esquerda, como o Partido Comunista.

Entre 1950 e 1964 todo brasileiro consciente era nacionalista, inclusive a juventude alinhada à esquerda, e o espectro revolucionário em defesa do nacional, estava no ar. Então, ser nacionalista não era uma opção ideológica e política de conteúdo unívoco, e os conceitos de nação, nacionalismo e nacionalista tornaram-se títulos nomeadores de realidades tão distintas entre si, que pouco colaboraram para a compreensão do movimento durante os anos desenvolvimentistas. Mas foi por conta desse movimento que Victor Lima Barreto produziu a obra *O Cangaceiro*, para fazer uma crítica aos alienígenas do Sul. Criou um filme que tocasse no que se tinha de mais nacional no país: o mestiço.

No decorrer desse trabalho apontou-se o papel dos intelectuais na formação de uma ideologia nacional-desenvolvimentista e a mobilização dos camponeses. A dissertação indicou novas possibilidades de análise dos “anos dourados” no Brasil, apontando a importância da literatura como inventora da nação e de um sertão. Diante do que foi exposto, acredita-se que este trabalho, portanto, alcançou seus objetivos, mas abriu margens para outras possibilidades de pesquisas futuras. Neste sentido, pode-se dizer que este trabalho continua, ele foi parcialmente concluído, pois, dentro dos limites destas páginas, não nos foi possível aprofundar debates fundamentais, tais como: a) o porquê da invisibilidade das cangaceiras, ou a reinvenção da memória nos seus depoimentos – a exemplo de Dadá, que morreu afirmando ter amado Corisco, o homem que a raptou e estuprou; b) um quadro comparativo entre *O Cangaceiro* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, analisando o movimento do *Cinema Novo* e a emergência da *Vera Cruz* e c) uma análise mais concisa entre as literaturas *Os Sertões*, *O Quinze* e *Os cangaceiros* (1953) de José Lins do Rêgo, para compreender as narrativas em torno do fenômeno do cangaço e da seca, que influenciaram diretamente os cineastas que produziram filmes do ciclo do cangaço. Deixamos essas inquietações para os novos pesquisadores.

FONTES:

Entrevista:

Vanja Orico – atriz que interpretou Maria Clódia.

Filmografia:

O Cangaceiro

Longa-metragem / Sonoro / Ficção; Ano: 1953; Cidade: São Paulo- SP/ BR; Gênero: Drama; Companhia(s) produtora(s): Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A.; Financiamento/Patrocínio: Banespa - Banco do Estado de São Paulo S.A.; Gerente de produção: Silva, Cid Leite da; Companhia(s) distribuidora(s): Columbia Pictures; Roteirista: Barreto, Lima; Direção: Barreto, Lima; Direção de fotografia: Fowle, Chick; Câmera: Taylor, Ronald; Iluminação: Fowle, Chick; Montagem: Baldacconi, José; Braun, Lúcio; Edição: Hafenrichter, Oswald; Cenografia: Massenzi, Pierino; Figurinos: Caribe; Música (Genérico): Migliori, Gabriel.

Obras Literárias:

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices, Leopoldo M. Bernucci. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

QUEIROZ, Rachel. **Lampião; Maria Beata do Egito**. Teatro. 5ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

Periódicos:

Diário do Grande ABC (www.dgabc.com.br)

Jornal Diário de Notícias (1950-1964)

Jornal Estado da Bahia (1930-1940)

Jornal O Sertão (1948-1958)

Revista Careta (1950-1955)

Revista Comoédia (1945-1955)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Artigos:

AMADO, Janaína. História e região: reconhecendo e construindo espaços. In: SILVA, Marcos A. (Org.). **República em migalhas: história regional e local**. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 12-13.

_____. Região, sertão, nação. In: **Estudos Históricos**. Vol. 8, nº. 15. Rio de Janeiro, 1995, p. 145-151.

ARRUDA, Gerardo Clésio Maia. Representação do sertão miserável e dominação do sertanejo. In: **Revista Humanidades**. Vol. 18, n.º 02. Fortaleza, ago/dez. 2003. Pp. 01-15.

BERNADET, Lucila Ribeiro; RAMALHO Jr., Francisco. Cangaço – da vontade de se sentir enquadrado. In: CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço: o nordestern no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar, 2005.

BURKE, Peter. **Testemunhas ocular: história e imagem**. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos; Bauru- SP, EDUSC, 2001.

CÂMARA, Antonio da Silva. Mazzaropi e a reprodução da vida rural no cinema brasileiro. In: **POLITEIA: História e Sociologia**. V. 06, nº. 1. Vitória da Conquista, 2006.

CERQUEIRA, J. Luciano. Cangaceiros e 'Cowboys': indicadores para um estudo comparativo. In: **CLIO**. Revista do Curso de Mestrado em História. Recife: UFPE, n.º 111, 1980. P. 119-129.

DURKHEIM, E. As regras do método sociológico. In: **Pensadores**. São Paulo: Abril, 1978, p. 79.

FALCON, Francisco J. Calazans. História e Representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (org.). **Representações**: contribuições a um debate transdisciplinar. Campinas-SP: Papirus, 2000.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris. **História da Civilização Brasileira**. O Brasil Republicano: Economia e Cultura (1930-1964). Tomo III. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 463-500.

KONDER, Leandro. História dos intelectuais nos anos cinquentas. In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 355-374.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho A., JOVCHELOVITCH, Sandra. (org). **Textos em representações sociais**. 2º Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

MENDONÇA, Sônia Regina de. As bases do desenvolvimento capitalista dependente: a industrialização restringida à internacionalização. In: LINHARES, Maria Yedda. **História Geral do Brasil**. 9º Ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1990.

MALAN, Pedro Sampaio. Relações Econômicas e Internacionais do Brasil (1945-1964). In: FAUSTO, Boris. In: **História da Civilização Brasileira**. O Brasil Republicano: Economia e Cultura (1930-1964). Tomo III. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 51-106.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. 6º Ed. São Paulo: Ática, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: Carla Bassanezi Pinsky (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p.115-202.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. In: **O olho da História**. nº 03. Salvador: UFBA, 2000, p. 217-233.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 3-15.

RAMOS, Alcides Freire. Representações do rural e do urbano no cinema brasileiro: considerações em torno do período de 1950-1968. In: **Espaço Plural**. Paraná: Unioeste, Ano VI - Nº 12 - 1º Semestre 2005.

SANTOS, Ana Maria dos. Desenvolvimentismo, trabalho e reforma agrária no Brasil, 1950-1964. In: **Tempo**. Nº 7. 1999.

SILVA, Vera Alice Cardoso. Regionalismo: O Enfoque Metodológico e a Concepção Histórica. In: SILVA Marcos A. da (coord.). **República em Migalhas. História Regional e Local**. São Paulo, Marco Zero, 1990, p. 93.

Dissertações e Teses:

ANDRADE, Matheus José Pessoa de. **A Saga de Lampião pelos caminhos discursivos do cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Letras). Paraíba: UFPB/PPG, 2007.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença Feminina no Cangaço: Práticas e Representações (1930-1940)**. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis-SP: UNESP, 2005.

LINS, Marcelo da Silva. **Os vermelhos nas terras do cacau: a presença comunista no sul da Bahia**. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil). Bahia: UFBA/FCH-PPG, 2007.

MARTINI, Renato Ramos. **Álvaro Vieira Pinto, massas, nacionalismo e cultura na realidade nacional**. Tese de Doutorado. Pós-Graduação de Sociologia UNESP, 2008, p. 60.

MOREIRA, Raimundo Nonato Pereira. **A nossa Vendéia**: o imaginário social da Revolução Francesa na construção da narrativa de Os sertões. Tese (Doutorado Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O Cangaço no cinema brasileiro**. Tese. (Doutorado em Multimeios) Campinas-SP: UNICAMP, 2007.

Livros:

ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras artes**. 3ª ed. São Paulo\Recife: Cortez\Massangana, 2006.

_____. **Nordestino**: uma invenção do falo; uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). Maceió: Editora Catavento, 2003, p. 149-177.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas lingüísticas**: o que falar quer dizer. 2º edição. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 81-126.

BURKE, Peter. **O que é história Cultural?** Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a histórias e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DIAS, Rosângela de Oliveira. **O mundo como chanchada**: cinema e imaginário das classes populares na década de 1950. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DÓRIA, Carlos Alberto. **O cangaço**. 2ª, São Paulo: Brasiliense, 1981.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e Fanáticos**: gênese e lutas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

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

FEIJÓ, Martin Cezar. **O que é Política Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância**. Trad. Eduardo Brandão. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GUARESCHI, Pedrinho A., JOVCHELOVITCH, Sandra. (org). **Textos em representações sociais**. 2º Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Rebeldes Primitivos**: estudo sobre as formas arcaicas dos movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 27.

_____. **Bandidos**. São Paulo: Forense, 1972.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HUNT, Lynh. **A Nova História Cultural**. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JASMIM, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.

JAGUARIBE, Hélio. **O nacionalismo na atualidade brasileira**. Rio de Janeiro: ISEB/MEC, 1958.

LEAL, Wills. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: Ed. Universitária FUNAP/UFPB, 1982.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é Imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003. Coleção Pequenos Passos.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. 1º Ed. São Paulo: Fundação Perseu de Abramo, 2005.

LUKÁCS, G. **Existencialismo ou marxismo?** São Paulo: Senzala, 1967.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. São Paulo: A Girafa, 2004.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. 6º Ed. São Paulo: Ática, 1990.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História, metodologia, memória**. São Paulo: Contexto, 2010.

NEVES, Erivaldo Fagundes. **História Regional e Local**: fragmentação e recomposição da história na crise da modernidade. Feira de Santana – Ba: UEFS; Salvador: Arcádia, 2002.

NOVAES, Cláudio Cledson. **Cinema sertanejo**: o sertão no olho do dragão. Feira de Santana-Ba: UEFS, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autentica, 2005.

PORTELLI, Hugues. **Gramsci e o bloco Histórico**. Tradução de Angelina Peralva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

PÉCAULT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do Cangaço**: História Popular. 4º edição. São Paulo: Global, 1991.

_____. **Os Cangaceiros**. Rio de Janeiro: Editora Duas Cidades, 1975.

ROSA, J. G. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. A primeira edição está datada do ano de 1956.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais. Anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SIMIS, Anita. **Estado e o cinema no Brasil**. São Paulo: Anna Blume, 1996.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da representação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

WEBER, M. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Pioneira, 1985.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)