

ENTRE O CANGACEIRO E O CANGAÇO: O cinema e suas representações das histórias do Brasil

CAROLINE LIMA SANTOS¹

Na década de 1950 o Brasil estava inserido no contexto dos pós-guerras, viveu as disputas ideológicas entre capitalistas e comunistas, e o brilho de uma política desenvolvimentista, nesse momento foi lançado nas salas de cinema de todo o país a película *O Cangaceiro*, de Victor Lima Barreto. Nessa perspectiva, esse artigo busca analisar o cinema como documento histórico para se compreender o processo de industrialização do cinema nacional e como o fenômeno do cangaço saiu da marginalização historiográfica e se tornou um *nordestern*.²

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 Hobsbawm (1972) e Dória (1981). 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’. (DÓRIA, 1981, 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 (1991), 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

¹ Mestre em História Regional e Local pela Universidade do Estado da Bahia, Professora do Centro de Educação Profissional Áureo de Oliveira Filho e da Faculdade de Tecnologia e Ciências.

² 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.

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 (1963). 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 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. (1963, p. 17)

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. (1963, 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. 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. (1963, p. 36)

Diante disso, 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,

Se a terra é para ele inacessível, ou quando possui uma necha de chão vê-se atenuado 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. (1963, p. 38)

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. (1963, p. 43)

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 conseqüência do tratamento dado ao cangaço, que era um problema social, mas foi considerado criminoso.

Considerando esses elementos 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”. (1963, p. 46)

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 Queiroz (1991). As análises de Facó contribuíram, possivelmente, na construção mitológica do personagem cangaceiro na arte cinematográfica.

Frederico Pernambucano de Mello (2004) 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 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.

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 Barros (1998), 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,

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. (MELLO, 2004, p. 184)

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.

A breve análise da produção historiográfica sobre o cangaço aqui apresentada 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. A partir das contribuições de Ginzburg (2001) compreende-se que mito é uma narrativa, um discurso, ou melhor, uma forma das sociedades exprimirem seus paradoxos e suas inquietações – ou seja, uma reflexão sobre a existência - 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.

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, Napolitano (2005) 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.

De acordo com Napolitano 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”. (2005, p. 236) 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. (NAPOLITANO, 2005, p. 237)

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 (1992) 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 (2007).

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.

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?’”. (NAPOLITANO, 2005, p. 245) O cinema é uma fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica, com todas as implicações ideológicas e culturais que isso represente.

Considerando essas questões 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.

Entendendo as contribuições da História Cultural que 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 discursos embutidos nessas obras cinematográficas. Sobre o assunto, Francisco Falcon (2000) 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-apresentar o ausente, a partir de símbolos.

Ginzburg (2001), 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.

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 domínio, tomando como referência Roger Chartier (1990), 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. (1990, p.17)

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”. (Idem) 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, (1995) 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 paixão. A construção da significação simbólica é, simultaneamente, um ato de conhecimento e um ato afetivo. (1995, p. 20)

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.

E a forma que as imagens nos são apresentadas podem contribuir no momento de se formar opiniões, até mesmo na constituição das ideias do senso comum. Justamente esse senso comum, que influenciou na construção das representações, que teletransportou o fenômeno do cangaço para o cinema, através da concepção 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 seriam 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 Lukács (1967) visão de mundo seria um conjunto de aspirações, de sentimentos e de ideias que reúne os membros de um grupo [mais frequentemente, 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, ideias que partiram da construção imagética para consolidar o 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 (1998), a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social, “a palavra é a arena” (p. 83). 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.

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 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.

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” (FERRO, 1990) como arte e um possível veículo ideológico.

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. 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 é um intelectual.³ 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

³ 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.

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.

Referências Bibliográficas:

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.

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

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

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

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

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e FALCON, Francisco J. Calazans. História e Representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (org.). **Representações**: contribuições a um debate transdisciplinar. Campinas-SP: Papyrus, 2000.

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

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

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

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

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

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.

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

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

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