

O SERTANEJO E O CAMPO EM EVIDÊNCIA: INTELECTUAIS E A PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA

CAROLINE DE ARAÚJO LIMA¹

Se houve no país uma síndrome do nacional-desenvolvimentismo, esta refletiu no processo de industrialização do Cinema Brasileiro. Estudar o desenvolvimento do cinema no Brasil parte da tentativa de se compreender o que era produzido nos institutos, a exemplo do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e nas universidades, a exemplo da Escola Sociológica Paulista, e como contribuíram para a produção de um discurso favorável à industrialização e à 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. O homem do campo estava em evidência.

Diante disso, compreende-se que a produção de filmes com temáticas rurais e sertanejas, possivelmente, foi influenciada por tais movimentações. Entendendo que o cinema teve como principal personagem os intelectuais urbanos brasileiros, a proposta do presente artigo é analisar os 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 o homem do campo como “sumo da brasilidade”.

Discorrendo sobre a produção cinematográfica no Brasil, poder-se-ia destacar o cinema paulista, carioca e 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, propõe-se refletir neste momento sobre o processo

¹ Professora Assistente do Curso de Licenciatura em História da Universidade do Estado da Bahia (2011), Mestre em História Regional e Local (2010), Coordenadora do Projeto de Iniciação Científica História, Cinema e Ensino de História: O sertão, o cangaceiro e o beato no Cinema Brasileiro (2012/2013).

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 (2005),

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 resolveria todos os problemas do cinema brasileiro, pois na concepção então dominante, o bom cinema era o que exigia estúdios bem equipados e organizados. (p. 63)

O projeto de industrialização do cinema e de desenvolvimento para o Brasil partia dos espaços urbanizados; a modernidade estava geralmente mais ligada ao urbano 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 filmes de qualidade, inserindo o país no mercado internacional. E 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. 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. (LEITE, 2005: 73)

Entende-se, neste trabalho, que a cultura é um elemento da política; ou a política, um momento da cultura. 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 (1990), a elite intelectual paulista não sentia entusiasmo em associar-se à 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, de acordo com Feijó (1983), ser acusada pelos cariocas de comprazer-se num isolamento esplêndido.

A explicação para esse isolamento, na década de 1950, de acordo com Célia Tolentino (2001), 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 a nova classe média chamou a atenção para 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 Santos (1999), 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 seu contexto de produção, pensar o cineasta e não vê-lo como intelectual.

Diante disso, é importante evidenciar o encadeamento 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, apontou as questões nacionais em momentos de conflito. 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 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, a partir de então houve a inserção da problemática 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 estar relacionada as políticas de industrialização, o mundo rural teria o papel coadjuvante no 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 nela, legitimavam-se 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, servindo 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. Tais 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.

À 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 ela ficasse apenas em torno 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). (SANTOS, 1999: 05)

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 aos centros urbanos - e o aumento do consumo. Em síntese, com a possibilidade de a produção agrícola render grandes investimentos. A luta pela reforma agrária, segundo Santos, passou também a pertencer a 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. Esse é um ponto importante a ser considerado nos filmes que tratam do rural e do cangaço, quando se nota o debate sobre o 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.

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. (SANTOS, 1999: 13)

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 Notícias², denominou-se a ação das Ligas Camponesas de “A volta do cangaço”.

A reportagem era sobre uma ação dos camponeses no Estado da Paraíba, em que houve 14 mortes durante um enfrentamento entre a polícia local e os militantes. Segundo a nota, vivia-se “no clima de agitações e violência que se implantou, por iniciativa de uma minoria subversiva que tem contato com criminosos (...)” (Ibidem).

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.

Tais pontos devem ser considerados no estudo de filmes sobre o cangaço, apesar de 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, entende-se 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, 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. Consequentemente,

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. (LINS, 2007: 110)

Todavia, de acordo com Marcelo Lins (2007), desde as primeiras ações, o PCB não havia feito um planejamento de atuações sistemáticas para o campo, nem um debate

² **Diário de Notícias**. 24 de janeiro de 1964, p. 04, Arquivo da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

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. Nesse 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 Antônio Montenegro (2010), utilizando-se prioritariamente da história oral como fonte e metodologia para estudar as representações do passado, quem apresentou esses dados. Segundo o autor, para se compreenderem as estruturas mentais que levaram à formação das Ligas Camponesas na década de 1950, ouvir os depoimentos dos sujeitos que fizeram parte dela pode evidenciar novos elementos. Chama a atenção a entrevista de um antigo trabalhador rural – o senhor João Lopes da Silva, de 66 anos – concedida ao pesquisador em novembro de 1987, 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 Antônio 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, registrado pelo pesquisador Montenegro (2010), o entrevistado evidencia as mudanças nas relações entre os senhores e os trabalhadores rurais. Porém 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. (MONTENEGRO, 2010: 74)

Esse evento é marcante para o senhor João da Silva. Ele explica que, depois disso, não tinha mais por que trabalhar para o seu patrão, pois no momento em que precisou dele, não recebeu ajuda. Então, para que 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:

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. (2010: 77)

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 Lins (2007) sobre a participação do PCB no interior baiano. O autor deixa nítida 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, referindo-se ao movimento cangaceiro como “guerrilheiros”.

De acordo com Lins, essa interpretação foi feita pelo secretário geral do PCB, Antônio Maciel Bonfim, *Miranda*. Ele 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 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. (LINS, 2007: 113)

Os cangaceiros representaram, para alguns comunistas, a luta armada camponesa 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 às Ligas Camponesas na Paraíba, a então “volta do cangaço”, pode compreender que, mesmo depois de 20 anos, a imagem dos cangaceiros ainda estava atrelada à barbárie e à 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 por ela. 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 fruto do contexto vivido pelos cineastas.

Mas, ao se falar de cangaço e de beataria, 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 pertencentes a grupos conservadores ou progressistas de esquerda. Contudo, qual o interesse desses intelectuais em temas relacionados ao sertão?

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 falavam, então, esses cineastas?

Para Albuquerque Jr. (2006), 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 estudiosos. 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 ideia 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 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. (ALBUQUERQUE, 2006: 94)

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. (Ibidem)

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” (p. 195).

Para os intelectuais marxistas, o cangaço, o messianismo e o coronelismo eram determinados por seus aspectos socioeconômicos. 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 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 de 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 é fato 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-iam, então, dois intelectuais que pensavam a identidade nacional. Barreto fazia críticas aos intelectuais cariocas que se haviam tornado alienígenas do sul, segundo Célia Tolentino; (2001) Rachel de Queiroz, com sua obra *O Quinze* (1930) e a sua peça teatral *Lampião* (1953), apresentou a região nordeste. Barreto e Queiroz, portanto, colocaram em evidência o cangaceiro para exportação: o mestiço, o selvagem, contudo, o verdadeiro brasileiro.

Precisava-se de um filme que falasse da realidade brasileira, mas que vendesse o seu produto. 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 Victor Lima Barreto deu início às produções cinematográficas denominadas *nordestern*.³ 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 ideia do justiceiro solitário. Contudo, é discutível a ideia de homogeneidade nas obras do gênero *nordestern*, pois se for feita uma discussão mais ampla, analisando os filmes separadamente, podem-se perceber as profundas diferenças entre as obras, a começar pelos cineastas que, para cada filme, traziam 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 ao debate entre o arcaico e o moderno, o sertão e o litoral. Naquele momento, estava se falando de modelos sociais, políticos e comportamentais que eram disputados.

³ 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.

Bibliografia:

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

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

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. 1º Ed. São Paulo: Fundação Perseu de Abramo, 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, p. 109-116.

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

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

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

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