



Universidade de Brasília

Departamento de História

Disciplina: Trabalho de Conclusão de Curso 2

Professora Orientadora: Albene Miriam Menezes Klemi

A Representação do Cangaço no Filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto

- Apontamentos de uma Leitura Historiográfica

Aluno: Douglas Albuquerque Brasil Matias

Matrícula: 140136673

Brasília – DF

Dezembro de 2018



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História

DOUGLAS ALBUQUERQUE BRASIL MATIAS

A Representação do Cangaço no Filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto

- Apontamentos de uma Leitura Historiográfica

Artigo Acadêmico apresentado ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Albene Miriam Menezes Klemi

Data da Defesa: 10 de dezembro de 2018

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Albene Miriam Menezes Klemi (Orientadora)
Departamento de História - Universidade de Brasília

Profa. Dra. Eloísa Pereira Barroso
Departamento de História - Universidade de Brasília

Profa. Dra. Ione de Fátima Oliveira
Departamento de História - Universidade de Brasília

Brasília – DF

Dezembro de 2018

Dedico este trabalho aos meus maiores apoiadores: minha mãe Marilene, meu pai Sérgio, meu irmão Lucas, minha avó Maria e meu avô Raimundo.

A Representação do Cangaço no Filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto

- Apontamentos de uma Leitura Historiográfica

Douglas Albuquerque Brasil Matias¹

RESUMO

O presente artigo tem como proposta realizar um exercício de análise historiográfica sobre o cangaço na seara da filmografia, precisamente sobre sua representação no filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto, datado de 1953 e marco na historiografia do cinema brasileiro sobre esse gênero cinematográfico. Para concretizar essa intenção, foram realizadas uma pesquisa bibliográfica e uma análise do filme em foco. A base conceitual e de conteúdo sobre o cangaço buscou lastro nos ensinamentos de autores como Rui Facó (1963), Maria Isaura de Queiroz (1986), Eric Hobsbawm (1976), Bernardo Pericás (2010) e Billy Chandler (1981). Sobre o cinema como objeto de estudo e fonte histórica ancorou-se, principalmente, nos postulados de Marc Ferro (1975), Robert Rosenstone (2015) e de Marcos Napolitano (2008). Valeu-se, também, das reflexões de Cornelius Castoriadis (1986) sobre representação - o real, significante, e suas relações com os seus significados, representações, significações. Conclui-se que, apesar de algumas licenças poéticas que saltam aos olhos, como o cenário de *far west* para representar o sertão nordestino e empregadas junto aos cangaceiros, Victor Lima Barreto, produtor e roteirista, produziu uma obra que mostrou de forma aproximada a realidade de como o cangaço tratava os seus opositores e, principalmente, como a hierarquia estava construída no sertão nordestino.

PALAVRAS-CHAVE

Filme “O Cangaceiro”. Victor Lima Barreto. Representação do cangaço.

¹*Licenciando em História na Universidade de Brasília.

* A realização desse trabalho só foi possível graças ao apoio dado pela orientadora Dra. Albene Miriam Menezes Klemi. As indicações de textos e as revisões do que escrevi foram de grande valia para o desenvolvimento deste artigo. Deixo aqui meus sinceros agradecimentos.

INTRODUÇÃO

O cangaceiro, como objeto de estudo, é tema pesquisado por cientistas sociais e historiadores sob diversos prismas no intuito de compreender o seu caráter e suas causas sociais e culturais. Na cultura brasileira, o cangaceiro, além de ter forte presença no imaginário cultural brasileiro com suas lendas, estética e um linguajar com termos peculiares, é tema abordado na literatura, literatura de cordel, música, dança, cinema, dentre outras formas de expressão artística. Na produção cinematográfica, geralmente, o cangaceiro torna-se uma figura imaginária, uma representação do acontecido, que evoca símbolos do fenômeno histórico cangaço e do seu personagem principal. Dessa maneira, observa-se “a produção de representações do personagem cangaceiro no cinema brasileiro.” (SANTOS, 2010, p. 70). Codato observa que “representar permite ser traduzido como o ato de criar ou recriar um determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, um outro sentido.” (CODATO, 2010, p. 47). Advém daí nossa pergunta de pesquisa: qual a possibilidade de recriação, ou de representação, do fenômeno cangaço identificada no filme “O Cangaceiro”?

Desse modo, este artigo é resultado da análise do filme “O Cangaceiro”. Essa análise se sustenta a partir de um reconhecimento do cinema como um produtor do discurso histórico e como intérprete do passado, tornando-se, assim, fonte válida para a Historiografia. Destarte, o trabalho se apoia em três bases: o cangaço, o cinema como história e o conceito de imaginário social. A primeira delas é a noção do que seja o movimento do “cangaceirismo” a partir da visão de estudiosos do tema, como Rui Facó, Maria Isaura de Queiroz, Eric Hobsbawm, Bernardo Pericás e Billy Chandler. Este último, como biógrafo de Virgulino Ferreira, o Lampião, contribuirá bastante na análise do filme. A segunda é o tratamento dado ao cinema pelos historiadores como fonte histórica. Para isso, caminharei desde Marc Ferro, mostrando a novidade trazida com a História Cultural. Passarei por Robert Rosenstone. Depois, chegarei aos estudos de Marcos Napolitano, os quais indicam como fazer a análise ancorada em um modelo histórico-social. A última base versa sobre a interpretação dos significados a partir de uma visão de Cornelius Castoriadis.

CONTEXTO DE PRODUÇÃO DO FILME

Antes de falar sobre o filme, é válido dar uma olhada na biografia de Victor Lima Barreto, o diretor. Essa figura foi um cineasta brasileiro, nascido em 1906, em Casa Branca, interior de São Paulo. Ingressou no cinema brasileiro na década de 1940, produzindo os curtas-metragem “O caçador de bromélias” e “Fazenda Velha”. Trabalhou como ator em “Terra é sempre terra”, “Tico-tico no Fubá”, “A primeira missa” e até em “O Cangaceiro”. Após ter dirigido esse último filme, visou à execução de outra obra sobre o interior do país: “O Sertanejo”. O projeto não foi para frente, pois os produtores não se davam com o seu “gênio forte”. Morreu em 1982 em Campinas, São Paulo.

Em 1953, quem governava o Brasil era, de novo, Getúlio Vargas. Até esse ano, quem dominava a cenário cinematográfico eram os cariocas, com as chanchadas. Uma nova força, no entanto, ergueu-se em São Paulo. Isso pode ser visto com a criação de companhias de cinema. São elas a Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Presencia-se, pois, uma espécie de renascimento do cinema desse estado. (DÍDIMO, 2007).

“O Cangaceiro” é um filme que foi produzido no ano de 1953. Até essa época, o cangaço já vinha sendo representado no cinema desde a década de 1920, ainda no cinema mudo. O protagonismo, no entanto, demorou a acontecer. Filmado na cidade de Itu, no interior de São Paulo, o filme teve um alto custo monetário para o padrão brasileiro da época. O esforço foi recompensado, inclusive, pela crítica internacional. Ganhou um prêmio no festival de Cannes como melhor filme de aventuras e uma menção especial do júri pela trilha sonora original de Riz Ortolani. O filme foi um sucesso de bilheteria, dentro e fora do Brasil. Quem lucrou, no entanto, pelo menos no exterior, foi a *Columbia Pictures*, que havia comprado os direitos de reprodução. Aqui no Brasil, a arrecadação também não foi feita pela companhia. Eles fizeram um mal negócio com o desejo de se fazerem internacionais e acabaram não usufruindo do sucesso comercial do filme. A produtora Vera Cruz², que já passava por uma crise, não conseguiu se reerguer, praticamente tendo de fechar as portas em 1954. (DÍDIMO, 2007).

²O Banco do Estado de São Paulo assumiu as ações e tomou conta da companhia, que funcionou produzindo filmes menores até o final dos anos 50. Informação encontrada no verbete “Banco do Estado de São Paulo”, (Wikipédia).

“O Cangaceiro” deixa um legado para o cinema, apresentando uma visão mais dinâmica sobre o movimento do cangaço. Logo depois da produção, outros filmes abordaram a temática a partir de uma perspectiva parecida, até o ano de 1965, principalmente. O exemplo com maior destaque é “A morte comanda o cangaço”, de Carlos Coimbra, estrelado pelos mesmos atores de “O Cangaceiro”, Milton Ribeiro e Alberto Ruschel. O seu lançamento se deu em 1970. (DÍDIMO, 2007).

A partir da década de 1950, quem ganha espaço foi a produção do Cinema Novo. Nelson Pereira dos Santos torna-se o pioneiro dessa abordagem de fazer cinema no Brasil. O “pontapé inicial” é dado quando da produção do aclamado “Rio, 40 graus” (1955). Nessa mesma escola de cinema, aparece Glauber Rocha, que produziu duas obras sobre o cangaço. A primeira delas é “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964). Ele nos mostra a vida difícil do sertanejo que, para viver longe da vida de miséria e exploração braçal, recorre a grupos volantes de duas denominações diferentes: o cangaço e o messianismo. Como mais a frente será evidenciado, essa visão era compactuada por Rui Facó. A segunda obra, “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (1969), mostra as permanências deixadas na sociedade pelos cangaceiros. Nesta obra, tem-se a reunião daqueles elementos evidenciados no primeiro filme, que pode ser visto pelo fanatismo das pessoas pobres ao redor de um líder que se diz cangaceiro, mas não o é. O homem é apenas um sertanejo que se sente nostálgico em relação ao tempo dos cangaceiros.

Na penúltima década do século XX, há um aumento da produção de filmes sobre o cangaço. Entretanto, o gênero de aventura, embora bem avaliado pela crítica, foi ultrapassado em volume, e em público, pelas comédias³. Grandes nomes do cinema nacional se apresentam nesse contexto. O Brasil conhece, então, atuações de atores expressivos como Grande Otelo, Renato Aragão, Mazzaropi e Ronald Golias.

BASE TEÓRICA

“O Cangaceiro” de Lima Barreto foi uma obra de grande relevância nacional. Segundo o crítico Salvyano Cavalcanti (SALVYANO apud DÍDIMO, 2007), funda-se o

³Neste momento, intriga saber que uma grande quantidade das produções sobre o tema do cangaço foi realizada pelos filmes de pornochanchadas. (DÍDIMO, 2007).

gênero que vem a ser chamado de “Nordestern” no cinema brasileiro, filmes com influência das películas de faroeste americanas.

Outras denominações para esse tipo de filme são identificadas na Historiografia. Em “O Nordeste no Cinema”, de Wills Leal (1982), por exemplo, encontramos o termo “filme-de-cangaço”. Para esse autor, a partir de “O Cangaceiro”, os “filmes-de-cangaço” possuem uma fórmula, a qual é construída a partir da diferença entre dois tipos de cangaceiros: o “cangaceiro-cangaceiro” e o “cangaceiro-circunstancial” (LEAL, 1982). A sua análise se dá, principalmente, por meio da busca à verossimilhança em relação ao que foi o cangaço. Leal não gosta dessa tradição iniciada pelo filme em questão, por conta da falta de fidedignidade. Logo no início do texto, ele afirma: “Desde “O Cangaceiro” até as obras mais recentes, o gênero ‘filme-de-cangaço’ representa uma só e única coisa: a negação dos autênticos valores culturais nordestinos, valores políticos, sociais, humanos, folclóricos e geográficos”. (LEAL, 1982, p. 89). O autor diz que a obra apresenta muitas contradições, como o cangaceiro letrado e o próprio cenário de deserto mexicano.

Lucila Bernardet e Francisco Ramalho Júnior (2005) afirmam que, de 1953 a 1965, houve um período de coerência nos filmes sobre o cangaço. Isto é, a partir da obra em questão, as produções seguiram um padrão. O problema encontrado nessas obras é que não há um protagonismo do cangaceiro. A história ganha contornos partindo do “não-cangaceiro”. Um dos pontos que confirma isso é que, durante o filme em questão, podemos notar que a trama se constrói a partir das ações de três personagens. Esses são o herói, o anti-herói e a mocinha. Esses autores dizem: “É o encontro ou a esperança do reencontro do herói com a mocinha, que desencadeia, no herói, o processo que o leva a desligar-se do cangaço”. (BERNARDET e RAMALHO JR, 2005, p. 34).

Os primórdios dos bandos sociais volantes com características de cangaceiro, segundo alguns estudiosos, remetem à figura de Lucas da Feira, Lucas Evangelista, personagem que atuou de 1828 até 1848, nos arredores da cidade de Feira de Santana na Bahia. Como fenômeno histórico presente em praticamente todos os estados nordestinos, o cangaço tem início na virada do século XIX para o século XX e termina em 1940, com a morte de Corisco. Foi um movimento não-hegemônico que causou muita violência no sertão nordestino. É importante salientar que os grupos de cangaceiros geralmente não

escolhiam cidades de grande porte para atacar, por saberem que não tinham recursos o suficiente para enfrentar forças policiais mais preparadas.

O Nordeste, durante a Primeira República, era um local de grandes rixas familiares. Esses conflitos eram herança do período imperial. No século XIX, foram dados títulos de Coronéis a importantes fazendeiros. Surgia então o coronelismo, um sistema de influência de um homem sobre muitas pessoas. As disputas começaram a acontecer mais frequentemente. O cangaço nasceu justamente nesse contexto. Lampião é um exemplo disso. (CHANDLER, 1981). Ele entrou na vida de banditismo, de vez, quando teve de vingar a morte do pai, morto por uma família rival. Esses grupos conseguiram se manter graças a dois elementos: aos saques que faziam nas cidades e ao apoio dado pelos coiteiros. Alguns desses coiteiros se aliavam a eles, geralmente homens poderosos, como coronéis, por motivações políticas. Os sertanejos, por outro lado, eram coagidos. (PERICÁS, 2010). Essas pessoas construíam um pacto com os cangaceiros. Em troca das armas e da acolhida dada aos bandos, eles ganhavam poder contra os seus inimigos. Os cangaceiros exerciam a função de justiça para essa rede de apoio. Os bandos eram perseguidos pelas volantes, grupo formado por civis e militares. Inclusive, há relatos de coronéis que ingressavam nas forças volantes e que, ao fazerem isso, eram promovidos aos cargos mais altos. Como exemplo da dificuldade em capturar os cangaceiros, aponta-se o pacto federalista que impunha que as forças policiais de um estado não poderiam agir em outros estados. O efeito disso é que, às vezes, alguns cangaceiros eram perseguidos até a fronteira entre dois estados e passavam para o outro lado. Como as forças militares não podiam trabalhar em outros estados, os cangaceiros se livravam da perseguição. Ademais, os cangaceiros possuíam grande conhecimento sobre a caatinga e tiravam vantagem disso. Durante a “Revolução de 30”, o cangaço recebeu menos importância do governo central. À medida que o governo ficava mais centralizado, mais esforços foram concentrados para eliminar o cangaço, que não coincidia com o modelo modernizante imposto pelo novo grupo que alcançava o poder. (PERICÁS, 2010).

Dentre os estudiosos sobre o tema cangaço, o primeiro nome de peso que se debruça sobre o tema foi Rui Facó em “Cangaceiros e Fanáticos”, obra póstuma, de 1963. Esse jornalista e escritor era um militante marxista e tentava entender o Brasil a partir desse prisma. Para ele, havia uma clara oposição entre os donos da terra e a mão de

obra. Havia no campo uma espécie de “semifeudalismo” que causava muito sofrimento para a povo pobre. Envolvidos também em um contexto de seca, alguns superavam essa realidade quando decidiam aderir a dois grupos diferentes: o cangaço ou o messianismo. Facó entendia que os dois fenômenos eram fruto de uma contestação social e fazia uma diferenciação entre o cangaceiro e o capanga. Esse primeiro se opunha aos fazendeiros e ao latifúndio, contrariamente ao outro. A ação dos cangaceiros seria o resultado da luta de classes produzida pela presença do latifúndio, símbolo do capitalismo.

O tema também foi explorado por um dos historiadores de maior prestígio internacional, Eric Hobsbawm (1976). O seu estudo publicado sob o título “Bandidos” é feito a partir do materialismo histórico e dialético. Para ele, os cangaceiros se encaixavam na alcunha de “bandidos sociais”. (HOBSBAWM, 1976, p. 11). A sua pesquisa é única por se apoiar em relatos produzidos pelo povo, como a literatura de cordel. Hobsbawm diz existir três tipos desses bandidos: o “ladão nobre”, o “haiduk” e “o vingador”. Os cangaceiros se inserem na terceira categoria. A sua tese é a de que o “banditismo social” é uma conduta encontrada em várias localidades do globo, por conta do aparecimento das classes sociais, fruto da chegada do modo capitalista de viver.

Outro trabalho de referência sobre o assunto é de autoria de Maria Isaura de Queiroz. A sua análise sobre a temática dos cangaceiros é bem abordada em “História dos Cangaceiros” (1986). Nessa obra, a autora apresenta hipóteses sobre o porquê do surgimento e do fim desses grupos. A sua contextualização inicia-se ainda no Brasil Colônia. Para ela, o cangaceirismo, assim como é conhecido, tem início no ano de 1900 e acaba em 1940, como já citado, com a morte de Corisco. (QUEIROZ, 1986). Queiroz nos conta a história da vida de três cangaceiros notáveis, os quais agiram de forma independente, são eles: Antônio Silvino, Lampião e Corisco. Diferentemente de Facó, ela indica que a desigualdade social era mais atenuada. No século XIX, inclusive, os vaqueiros podiam ganhar dinheiro sem estar vinculados a um patrão. (QUEIROZ, 1986). O contexto da época apresenta uma “sociedade do couro”.⁴ Muitas profissões nasciam a partir do trato do tecido e do gado. Os cangaceiros, antes de 1900, eram grupos formados apenas em tempos de crise, para acabar com a violência causada pelos famintos durante

⁴“Realmente, constituíra ele (o couro) , desde o início da ocupação do solo, tanto o material mais abundante para as exigências cotidianas, quanto importante produto de exportação”. (QUEIROZ, 1986, p. 19).

as secas⁵. A função dos cangaceiros, a partir de Antônio Silvino, no entanto, mudou. O cangaço passou a ser independente (QUEIROZ, 1986). O fim do cangaço se deve ao contexto nacional, com a centralização do poder. (QUEIROZ, 1986).

Um historiador que ganha destaque na interpretação sobre o movimento, hoje, é Bernardo Pericás (2010). Ele defende que o cangaço não visava a uma mudança social na vida sertaneja. (PERICÁS, 2010). Essa ideia vai de encontro à formulação de Hobsbawm sobre o “bandido social”. Ademais, afirma que os cangaceiros lutavam pelos seus próprios interesses e possuíam certa consciência política. (PERICÁS, 2010). Ele discute a relação da modernidade para com os cangaceiros. Ao contrário do que muitas pessoas acreditam, eles não eram avessos a ela, adaptavam-na ao seu modo de viver. (PERICÁS, 2010). Pericás vê o Estado Novo como algo que ajudou com a derrocada do cangaço por conta da incompatibilidade entre essas práticas e o seu projeto de país.

O último autor citado sobre a história do cangaço é o historiador americano Billy Jaynes Chandler. O seu livro “Lampião, o rei dos cangaceiros” (1981), no entanto, concentra seus esforços para narrar, especificamente, a vida de Lampião. O autor escreveu o livro para que qualquer pessoa pudesse conhecer esse cangaceiro. Chandler estrutura bastante a sua obra a partir de jornais e entrevistas de pessoas que fizeram parte da história de Lampião de alguma forma. A biografia minuciosa que ele produz deixa bem claro que Lampião foi um produto do meio em que viveu. (CHANDLER, 1981).

No início do século XX, a preocupação dos historiadores se concentrava em narrar a História dos grandes homens e das instituições. O que baseava esse conhecimento eram as ditas “fontes oficiais”. (BARROS, 2010). Os filmes, portanto, não eram considerados como fontes históricas. Essa realidade começou a mudar com a adesão desses profissionais à Nova História. (BARROS, 2010). Esse movimento do qual participavam historiadores de várias perspectivas diferentes, dentre eles os marxistas e os estruturalistas, como largamente conhecido, dinamizou a historiografia com o fim de oferecer novas explicações sobre os acontecimentos ou mostrar estruturas sociais que não eram estudadas. Dentre esses novos pensadores, encontram-se os fundadores da Escola

⁵Um exemplo bastante clássico é de que, quando havia uma seca extremamente rigorosa, parte da população mais carente praticava roubos procurando alimentos. O governo pensava ser a opção mais viável mandar bandos armados para matar os pobres famintos. (QUEIROZ, 1986).

dos Annales, Marc Bloch e Lefebvre. Esses historiadores apresentaram a necessidade de se construir uma “história-problema”. A partir deles, houve um esforço para o privilegiamento de fontes não-hegemônicas. (BARROS, 2010). Eles, portanto, abriram brecha ao cinema como fonte e objeto de estudo. Esse espaço foi aproveitado por Marc Ferro, partícipe da Terceira Geração dessa Escola. Esse francês foi o primeiro a fazer um trabalho de peso sobre o assunto, examinando a influência do cinema na sociedade. Com ele, vemos de que maneira a sétima arte foi instrumento de educação das massas. Um exemplo disso é a utilização desse recurso no regime soviético. (FERRO, 1975).

Marc Ferro (1975) enxerga o filme como uma “contra-análise da sociedade”. O método de estudo proposto por ele se baseia no resgate do “visível a partir do não-visível”. (FERRO, 1975). Para isso, ele diz que o filme é construído partindo da “ficção” e do “senso comum”, os quais estão, de certa forma, contaminados pela “ideologia”. Passa-se por um processo encabeçado pelas ciências humanas para se conseguir extrair o “conteúdo latente”. Por fim, chega-se até uma “zona de realidade”. (FERRO, 1975). Esse processo ocorre a partir do “estudo da narrativa”, dos “elementos implícitos” e da “recepção externa”.

Um trabalho que ganha visibilidade, atualmente, apesar das duras críticas feitas pelos seus pares, é o produzido pelo historiador americano Robert Rosenstone (2015). Vista como pós-modernista, a sua obra “A história nos filmes, os filmes na história” aponta a necessidade de os historiadores em aproveitarem melhor as demais maneiras de se contar o passado. A escrita não é sistematizada, porém, aborda alguns pontos curiosos. Seu foco é nos filmes considerados “históricos”, os quais estão classificados em três categorias: o longa-metragem dramático, o documentário e o filme histórico inovador ou de oposição. (ROSENSTONE, 2015). A concepção do seu olhar é fruto da leitura de Hayden White e Frank Ankersmit. Com eles, Rosenstone observa que todos os discursos sobre quaisquer objetos do passado são discursos metafóricos. (ROSENSTONE, 2015). Destarte, não há um alcance da realidade. A conclusão tirada dessa posição é que as várias formas de falar sobre o passado têm um peso parecido. Os historiadores, segundo ele, deveriam empregar o cinema, ao invés de afastá-lo, como forma de se estudar o passado. Os diretores, nessa perspectiva, ganham um status de historiadores, uma vez que fazem “tentativas sérias de dar sentido ao passado”. (ROSENSTONE, 2015, p. 191).

No livro “Fontes Históricas”, Marcos Napolitano (2008) comunica que alguns historiadores têm uma “dupla percepção” sobre as fontes audiovisuais. Alguns filmes, como documentários, são vistos como “efeitos da realidade”. Os de ficção, por outro lado, são considerados muito subjetivos. O que ele propõe é que, na verdade, o cinema seja encarado como algo entre esses dois tipos de pensamento. (NAPOLITANO, 2008). Para que seja feita uma análise, é necessário “articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu ‘conteúdo’ narrativo propriamente dito)”. (NAPOLITANO, 2008, p. 237). São necessárias duas decodificações. A primeira decodificação é de natureza “técnico-estética”. A segunda é de natureza representacional. Fontes audiovisuais são portadoras de uma tensão entre “evidência” e “representação”. (NAPOLITANO, 2008). Napolitano afirma que há quatro formas em que a História entra no cinema: herança positivista, usos ideológicos, apelo ao discurso novelesco e criação de uma narrativa histórica própria. (NAPOLITANO, 2008). O autor critica o método de Ferro, pois considera ter muitas lacunas. A prioridade para ele deveria ser: “buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: ‘o que o filme diz e como diz’ ”. (NAPOLITANO, 2008, p. 245).

Quando o assunto é “representação”, um conceito muito caro a ser utilizado é o de “imaginário social”. Um dos estudiosos que teorizou sobre o assunto foi Cornelius Castoriadis (1986). Para ele, a própria comunidade, a todo momento, está construindo os seus símbolos e valores, e, por conseguinte, construindo a si própria. Castoriadis afirma, portanto, que há uma instituição “imaginária da sociedade” e que, o que se tem de produto nesse processo criativo são a racionalidade e a realidade. O estudioso diz que é no mundo das imagens e dos símbolos que nós buscamos um significado que se encontra no mundo racional. Além disso, esse mundo imagético é uma referência de tudo o que se apresenta a nós no mundo social-histórico. A representação, nesse contexto, é a construção de símbolos e significados, que habitam o imaginário social, de algo que está ancorado na realidade percebida.

Roger Chartier, sobre o assunto, afirma que as práticas são os “modos de fazer” e as representações são os “modos de ver”. (CHARTIER apud DAVSON, 2017). Entre esses dois polos, circulam os objetos culturais, os sujeitos produtores e os receptores de cultura. Carolina Santos (2010) estende esse debate ao defender que os meios de comunicação são capazes de influenciar as massas. Eles o fazem assegurando a circulação de informações e imagens as quais registram na memória coletiva signos e símbolos que contribuem na construção do imaginário social. Os meios de comunicação, inclusive, o cinema, portanto, construíram representações sobre o cangaço

METODOLOGIA

A análise terá duas partes. Essa divisão ocorre por conta da utilização de dois métodos diferentes. O primeiro método se baseará na descrição do enredo comparando os fatos apresentados no filme⁶ com a historiografia sobre o cangaço. Desta forma, notar-se-á as escolhas do diretor para reconstruir uma imagem do fenômeno do cangaço, isto é, o que ele resolveu mostrar e como o fez, ou seja, como o autor representa o cangaço. O segundo método será o sugerido por Marcos Napolitano (2008). Ele apresenta a maneira proposta por Pierre Sorlin de se explorar um filme. O método é construído a partir de uma análise histórico-social, a qual se baseia na resposta a algumas perguntas:

como o filme representa, por meio de seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e os lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais? Como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, coação? (SORLIN apud NAPOLITANO, 2008, p. 246).

Para a execução dessa segunda parte, recorrer-se-á ao texto da análise do roteiro.

⁶“O Cangaceiro” pode ser facilmente encontrado no *Youtube*. É importante digitar “1953”, pois há um *remake* feito na década de 90. Para fazer a análise, eu assisti ao filme três vezes. O primeiro contato foi para conhecê-lo. O segundo, desta vez com o olhar armado, foi para analisá-lo. E o terceiro foi para observar os detalhes que ainda não haviam sido captados.

ANÁLISE DO ROTEIRO

O filme se inicia ao som da canção “Mulher Rendeira”.⁷ A obra pretende apresentar uma parte da sociedade sertaneja que teria vivido em algum momento das primeiras décadas do século XX. Conclui-se isso por conta do letreiro exibido, antes da aparição de qualquer personagem e cenário. Nele, está escrito: “Época Imprecisa; quando ainda havia cangaceiros. Qualquer semelhança com fatos, incidentes e pessoas reais, vivas ou mortas, é mera coincidência”. Essa mensagem explicita a possibilidade de o filme guardar alguma semelhança com a realidade, mas que, ainda assim, manter-se-á no campo da ficção. Com o desenrolar da obra, descobrimos os nomes dos personagens. O líder do grupo é o Capitão Galdino Ferreira e a sua companheira é Maria Clódia. Aqui, vemos claramente uma referência ao casal mais conhecido do cangaço, Lampião e Maria Bonita.

Após a tela preta, utiliza-se o “*fade-in*”, isto é, há uma transição gradual para o cenário. Na primeira cena que aparece, notam-se homens, montados a cavalo, ainda cantando a “Mulher Rendeira”. Vendo-os mais de perto, reparamos que são cangaceiros. Essa forma de locomoção apresentada no filme não condiz com a realidade dos cangaceiros, os quais cruzavam a caatinga a pé, na maioria das vezes. (QUEIROZ, 1986). Além disso, quando se atenta à fotografia, da abertura até o final do filme, observa-se que o cenário se assemelha ao faroeste americano, e não a caatinga.

Um policial que está caminhando perto do grupo os percebe e corre desesperadamente rumo a uma equipe de demarcação de estrada. Ele avisa à equipe que o Capitão Galdino se aproximava. O policial rapidamente se desarma e um senhor se benze. Essa situação deixa os funcionários curiosos. Os cangaceiros vão ao encontro dos funcionários e Galdino pergunta o que eles estavam fazendo. Ao descobrir o seu objetivo, o Capitão manda-os ir embora e destaca que é ele o dono da caatinga⁸. Neste caso, o diretor segue o que é constantemente relatado por Chandler (1981), que são os ataques e ameaças direcionados a qualquer política que incentivasse meios para persegui-los⁹.

⁷Esta música era muito comumente cantada pelo grupo de Lampião. (CHANDLER, 1981).

⁸Lampião gostava de se intitular como o “Governador do Sertão”. (CHANDLER, 1981).

⁹Lampião mandou um recado, uma vez, ao supervisor da construção da estrada de Juazeiro a Santo Antônio da Glória ordenando a suspensão dos trabalhos. Caso o contrário, ele iria “cortar fora a cabeça do oficial e arrancar os pés dos trabalhadores”. (CHANDLER, 1981, p. 134).

Após o ocorrido, o grupo de cangaceiros segue o caminho em direção a um povoado. Os homens esperam à entrada da cidade, onde encontram um menino que acabara de sair de lá. Ele é filho de um dos cangaceiros. O jovem informa que havia seis policiais no local. Diante do número reduzido de forças de segurança, eles adentram à cidade confiantes. A prática de colocar alguém infiltrado na cidade é documentada¹⁰. Ao invadirem a vila, atacam sem dó a população. Roubam comida, dinheiro, armas e munições. Matam os policiais e libertam os presos. Raptam mulheres e marcam com ferro quente pelo menos uma delas¹¹. A violência nas vilas era usual aos cangaceiros. (CHANDLER, 1981). Em seguida ao ataque, o líder se reúne com algumas pessoas que, muito provavelmente, são as autoridades da vila, em uma grande sala. Lá, Galdino espera que os moradores reclamassem o direito do que foi levado pelo bando. A única pessoa que comparece é uma senhora, que fala que haviam matado a sua cabra leiteira. Ele faz com que o responsável restitua à mulher o dinheiro requisitado. Ao término da restituição, eles deixam o local. O Capitão trata um dos homens que estavam lá de igual para igual. O outro homem que se encontrava no local pede que Galdino lhe assegure uma quantia de votos durante as eleições. Vê-se claramente um exemplo de coiteiro.¹²

Ao chegar à escola da cidade, Galdino encontra a professora. Neste instante, o enquadramento dá destaque à moça, a qual fica mais alta que o cangaceiro por estar em um degrau acima na escada. O cangaceiro pergunta quem é ela. A moça responde que é a professora da escola, Olívia. Ele decide raptá-la e escreve no quadro que a entregaria de volta desde que fossem pagos 20 contos de réis¹³. Em seguida, os cangaceiros se reúnem para tirar uma foto. Logo se percebe, pelo sotaque, que o fotógrafo é um estrangeiro. Aqui, vemos nitidamente uma referência ao mascate libanês Benjamin Abraão, homem que filmou o grupo em 1936. (CHANDLER, 1981). Galdino, antes de tirar a foto, liberta alguns passarinhos que estavam presos em gaiolas.

¹⁰Um dos principais ajudantes era um menino chamado Volta Seca, preso em 1932. (CHANDLER, 1981).

¹¹Existia um cangaceiro, Zé Baiano, que costumava marcar um “JB” no rosto de mulheres com ferro quente. (QUEIROZ, 1986).

¹²Havia dois tipos de coiteiros. O primeiro grupo era constituído pelos “fazendeiros, negociantes ou chefes políticos ricos”. O segundo grupo consistia de “vaqueiros, moradores e outras pessoas de pouca influência”. (CHANDLER, 1981, p. 190).

¹³Eram recorrentes às vezes em que os cangaceiros colocavam bilhetes avisando às autoridades suas pretensões, com o objetivo de conseguirem recompensa. (CHANDLER, 1981).

Após o saque à cidade, os cangaceiros se juntam ao resto do grupo em um local desconhecido ao espectador do filme. Neste lugar, encontram-se várias mulheres. Algumas são companheiras dos cangaceiros, outras são empregadas. A historiografia confirma a presença de companheiras a partir do momento em que Maria Bonita entrou no grupo. (QUEIROZ, 1986). A presença de empregadas, no entanto, não aparece em qualquer estudo. A professora é mantida presa dentro de um quarto. O cangaceiro Teodoro mostra sinais de que está interessado por ela. A noite chega e o grupo realiza uma festa com músicas tradicionais do Nordeste. Na madrugada, Teodoro convence a professora Olívia a fugir com ele daquele local.

Na manhã seguinte, o Capitão repara a traição e inicia uma busca. Interroga o cangaceiro que era responsável pelos cavalos. O homem nega que soubesse o paradeiro dos dois. Diante disso, tiram-lhe os acessórios que indicavam que ele era um cangaceiro e, para forçar que ele falasse, aplicam-lhe o “galope”, que consistia em amarrar o sujeito em um cavalo para que quando o animal galopasse, o humano fosse arrastado no chão¹⁴. O cangaceiro torturado morre. O Capitão manda que o enterrassem e colocassem uma cruz sobre a cova. Após esse ato, os cangaceiros encontram um vigário que passava por eles. Galdino pede duas coisas ao religioso: a sua bênção e a reza pela alma do homem recentemente morto¹⁵. O padre, depois de realizar as ações pedidas, dá uma lição de moral ao Capitão, explicando que aquilo que ele fazia não coincidia com as ações de Jesus, e que desprezava as leis “não matarás” e “não roubarás”. Isso deixa Galdino tão chateado que resolve levar consigo o cavalo que conduzia a carroça do padre.

Enquanto essa situação acontece, na cidade que fora atacada, é convocada a terceira volante, que é um grupo militar formado por policiais e civis, que acreditam que o combate aos cangaceiros é algo patriótico. É lida uma convocação, e mais de 20 homens se apresentam. O número insuficiente de policiais para perseguir os criminosos abria espaço para o ingresso de civis nas células das volantes¹⁶. A consequência disso era que o grupo aprendia a lutar na hora do combate contra seus inimigos. O confronto esperado se realiza. Os dois grupos se encontram. O resultado é terrível para a volante,

¹⁴O cangaço tratava, realmente, com bastante violência aqueles que traíam os seus membros, de alguma forma. (QUEIROZ, 1986).

¹⁵A sociedade era bastante religiosa, inclusive os cangaceiros. (CHANDLER, 1981).

¹⁶Havia 4 motivos para se juntar à polícia: 1-Ter um emprego certo. 2-Não queriam ficar entre o policial ou cangaceiro. 3-Coação dos policiais. 4- Querer perseguir os cangaceiros. (CHANDLER, 1981).

que é massacrada. Esse desfecho acontece pelo maior conhecimento da caatinga pelos cangaceiros e a maior habilidade de artilharia. A cena se passa em um plano aberto.

Teodoro e Olívia se dão muito bem. As cenas entre eles possuem conversas mais pessoais. Ela procura saber o motivo dele em salvá-la. No início, ele diz: “faço uma boa ação por ano para Deus não se esquecer de mim”. Mas depois, ele mostra os seus sentimentos. Durante a viagem, percebe-se uma conexão que ele tem para com a natureza. Por exemplo, ele sabe quando uma onça está se aproximando e também como conversar com um indígena que passou por eles. O cangaceiro conta que teve uma boa criação, mas que foi obrigado a matar um homem e, desde então, não podia mais se encaixar à sociedade. Casos assim não eram raros. (CHANDLER, 1981). Olívia, ao ver que ele diferia dos outros, começa a gostar dele. A relação amorosa, no entanto, é instável, por razão do contato que esse homem tem para com a terra. Ele diz que nem ela, Olívia, poderia carregá-lo dali: “mulher e terra são uma coisa só. A gente precisa das duas para ser feliz. Eu lá, mesmo com você, acho que morria. Me faltava a outra”.

Ao notar que o seu antigo grupo está muito perto deles, Teodoro fala para Olívia ir para a cidade e diz que se sobrevivesse, iria para lá depois. Ela o faz. Ele sobe um morro e se põe em uma posição estratégica para atirar. Espera a aproximação do grupo. Quando isso se dá, ele mira em Galdino e o acerta em seu ombro. Logo após essa ocorrência, todos ficam em posição de ataque e começa o tiroteio. Teodoro, em cima do morro. Eles, abaixo. A luta se dá até o outro dia e termina no momento em que Teodoro se rende por não possuir mais munição. O grupo o cerca e ele faz um acordo com Galdino. Neste momento, o enquadramento passa a impressão de que Galdino é superior. Teodoro pede um duelo contra o chefe, face a face. O Capitão, em posição superior e bastante orgulhoso, rejeita o pedido e fala que não lutará desta forma honrada contra um cão, um traidor. O chefe do bando ordena que Teodoro ande até uma árvore, e que, a partir de lá, cada cangaceiro daria um tiro para derrubá-lo. O Capitão diz que, se ele fosse atingido, era sinal de que a professora havia aberto o seu “corpo fechado”.¹⁷ Teodoro cai no chão depois de levar três tiros. Ele fala “nasci aqui, vou morrer aqui. Olha a terra, olha a terra do meu sertão”. Logo depois, morre, e o seu corpo desaparece, tornando-se parte da terra.

¹⁷Expressão comumente utilizada sobre os cangaceiros, referindo-se à dificuldade em matá-los. (CHANDLER, 1981).

Essa cena é produzida a partir de um efeito de “fusão”, que é um recurso do cinema utilizado quando há uma mudança gradativa de imagem para outra, a partir da sobreposição. Por fim, ouve-se o canto da música “Mulher Rendeira”. Os cangaceiros, assim como no início da obra, andam à cavalo em fila indiana. A tela escurece neste momento, evidenciando a utilização da técnica de cinema “*fade-out*”.

ANÁLISE HISTÓRICO-SOCIAL DO ROTEIRO

1- Como o filme apresenta, por meio de seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e os lugares na sociedade representada?

Os lugares na sociedade apresentada são conhecidos a partir do contato entre os cangaceiros e os outros atores sociais. A hierarquia é construída desta forma, partindo do menos para o mais relevante: os populares, os policiais, as autoridades e os cangaceiros.

Os populares, como pôde ser visto durante a pilhagem na cidade, servem como fonte de recursos para manter os cangaceiros ativos, mesmo que seja à força. Além dessa serventia, as volantes oferecem oportunidade para alguns desses populares poderem lutar contra aqueles que os exploram de maneira tão escancarada. Aqui não são vistos coiteiros entre a população carente.

Os policiais, comumente chamados de “macacos”, são representados pelos homens que foram mortos na cadeia pública e pela volante. O que se vê é que não há preparo o suficiente para que consigam encarar de igual para igual os cangaceiros. Isso se deve à falta de investimento na profissão, que pode ser notado com o baixo número de policiais, abrindo espaço para a participação de civis nas volantes. Ademais, esses, ao contrário dos cangaceiros, não conhecem tão bem o ambiente em que lutam. no sertão da caatinga.

As autoridades se dividem em duas: a política e a religiosa. A política foi vista na sala da casa na vila. Ali, vemos que os políticos que ficaram durante a pilhagem não eram contrários ao Galdino. Tratam-no, inclusive, com muito esmero. Um deles chega a pedir votos para o cangaceiro. Constrói-se aí uma troca de favores que faz com que o cangaço se mantenha, a pactuação. A parte religiosa é vista no tratamento com o vigário. Percebe-se que existe certo respeito, no entanto, o cangaceiro se coloca acima dele no momento em que leva o cavalo do religioso depois de ouvir a hipocrisia que exercia.

Os cangaceiros estão posicionados acima dos outros na hierarquia por conta da utilização da violência contra os dois primeiros grupos, populares e policiais, e da troca de favores entre as autoridades políticas. Com eles, viviam algumas mulheres, que eram as empregadas e as mulheres-cangaceiras. As empregadas realizam as atividades mais básicas, de cuidar do ambiente no qual o grupo reside. As companheiras não têm maiores responsabilidades senão relações amorosas e sexuais com os cangaceiros. A única que apresenta algo a mais é a mulher de Galdino, Maria Clódia, que, inclusive, segue os cangaceiros nas missões e opina em algumas decisões do chefe. Outra mulher que passa um tempo com o grupo, mas que não faz parte dele, é a professora Olívia. Ela é a inspiração de Teodoro para deixar o bando. Como pode se notar, elas não participam ativamente da história, ficam a mercê das atitudes dos homens. No grupo, quem faz o trabalho sujo são os cangaceiros, os quais obedecem às ordens do chefe. Quem quebra a obediência de alguma forma, é perseguido, como Teodoro. A liderança é exercida por Galdino. Ele se acha o governante da caatinga. É tratado pelas autoridades de igual para igual. Um elemento que intriga quem assiste é que ele é uma figura complexa, que, dependendo do momento, age com violência ou com justiça.

2- Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro?

Nota-se uma oposição entre a mudança e a continuidade. Um exemplo disso pode ser revelado quando da construção do trecho da rodovia. Galdino percebe que se o projeto fosse para frente, a eficácia das fugas seria reduzida. Vemos, portanto, a preocupação do Estado em modernizar o sertão com o fim de sufocar a atividade dos bandidos. Dídimo diz ser uma oposição entre o moderno e o arcaico. (DÍDIMO, 2007).

3- Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais?

As instituições sociais que aparecem são a Igreja e o Estado. A Igreja, na figura do vigário, e o Estado, nas figuras dos funcionários da rodovia, da força policial e das autoridades. Como já reportado anteriormente, as hierarquias e a organização social são apreendidas a partir da relação entre os cangaceiros e os demais grupos.

A hierarquia, como apresentada na questão 1, está assim ordenada, do menos para mais importante: os populares, os policiais, as autoridades e os cangaceiros. O chefe-cangaceiro encontra-se é a grande autoridade.

A sociedade é organizada, principalmente, a partir de três ideias, as quais entram em contato umas com as outras várias vezes, são elas a religiosidade, a violência e a justiça.

A religiosidade é vista na preocupação de Galdino em enterrar e colocar uma cruz sobre o túmulo de cada morto de seu bando. Outra hora em que vemos a influência do pensamento é quando ele pede a bênção ao vigário. No momento em que esse o dá uma lição de moral quanto à hipocrisia em ser cristão e, ao mesmo tempo, matar e roubar pessoas, Galdino se vê desrespeitado, e pune o religioso. A violência é notada no tratamento dado pelos cangaceiros à população e aos seus inimigos, especialmente os traidores. A justiça, por sua vez, é identificada a partir do reconhecimento de Galdino como uma fonte de justiça para a senhora que pede a indenização pela cabra morta. Ademais, é esse homem quem decide o tipo de punição dada a cada pessoa, sendo sempre atendido prontamente.

4- Como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados?

Esse documento, além de ser fonte histórica, é veículo de informação com carga ideológica. A mensagem que Lima Barreto se propõe a passar está vinculada com a imagem sobre o que a população urbana de São Paulo considerava ser o Nordeste e ser o cangaço, isto é, quais os símbolos e valores eles pensavam estar relacionados àquela região e àquele fenômeno. O resultado disso é que se produz uma visão ambígua sobre, principalmente, o cangaço. Há quem visse Lampião como um bandido, outros o consideravam um herói. Isso pode ser visto na própria figura de Galdino, o qual, às vezes, é alguém extremamente violento, mas que, em outras oportunidades, apresenta-se como um juiz, não sendo, pois, totalmente bom ou mau. Algo a se reportar também é que a obra serve para racionalizar a representação do passado. Por meio dela, por exemplo, Lima Barreto reconstrói a sociedade reafirmando a maneira como estava organizada.

O discurso adotado pelo diretor para apresentar o Nordeste ao mundo acaba por reconstruir uma imagem social dessa região. O cenário, por exemplo, é um lugar árido, justamente para lembrar o sertão nordestino. Para quem conhece o Nordeste, entretanto, é fácil perceber que se trata de outro local. Um elemento que recebe notável atenção é a indumentária dos personagens, a qual se apresenta satisfatoriamente convincente. Outro

ponto fundamental é a utilização de músicas tradicionais da cultura nordestina da época apresentada, como “Mulher Rendeira”.

Em outros atos, vemos claramente referências ao grupo de Lampião. Apesar de o filme avisar que não se ancora na realidade, notam-se algumas “referências” ao grupo de Lampião, como por exemplo, no nome do casal de cangaceiros, na escrita do bilhete no quadro para o resgate da professora, na presença do fotógrafo libanês e na vaidade de Lampião para com os seus pequenos luxos.

Outra seleção é feita para demonstrar a justiça de Galdino, que pode ser vista a partir da observação de três cenas: quando diz ao seu mandado que pague de maneira justa à senhora da vila, quando solta os pássaros engaiolados antes de tirar a foto e quando propõe a punição para Teodoro por tê-lo traído. Nessa primeira cena apontada, é interessante notar que aquela senhora da cidade legitimou o cangaceiro como um juiz.

Finalmente, constrói-se uma conexão de Teodoro para com a natureza. Ele nota a presença da onça e consegue matá-la, ele conversa com o índio que encontra no rio e, depois que morre, vira parte da terra.

5- Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico?

Histórico-social. O tempo é assim concebido para que se apresente uma ideia geral sobre como um grupo de cangaceiros se comportaria diante de uma situação mais dinâmica no recorte de tempo de uma 1 semana. A narrativa, além disso, é linear.

6- O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, coação?

Ao espectador, são pedidas três ações. A primeira ação é o sentimento de simpatia pelo casal que se forma durante a trama. É esperado que o espectador torça para que Teodoro e Olívia possam escapar dos cangaceiros e vivam em paz. A segunda ação é a reflexão sobre a redenção do herói, a qual é observada quando Teodoro deixa o bando e faz planos para viver com Olívia. Essa redenção é apontada por Bernardet e Ramalho Júnior (2005) em seu texto, no qual afirmam que esses filmes de “Nordestern” apresentam três personagens, o vilão, o herói e a mocinha. A terceira ação é também uma reflexão, agora, no entanto, sobre a função da terra. Quando Teodoro morre, torna-se parte dela. Isso é algo que sugere o conflito de sentimentos que Teodoro estava sentindo. Utilizando os termos propostos por Dídimo, apesar desse cangaceiro apresentar um

pensamento que clamava por “mudanças”, uma parte sua ainda estava fortemente conectada ao “arcaico”. (DÍDIMO, 2007).

CONCLUSÃO

“O Cangaceiro” é uma obra de grande relevância para o cinema brasileiro. Com ela, funda-se, além de um gênero de cinema, um padrão em relação à produção de filmes sobre o cangaço, o qual dura pouco mais de uma década. Tendo em vista uma concepção de cinema como produtor de sentidos para o presente, aqui, foi explorada a possibilidade de utilizar a obra como uma fonte para conhecer a visão do diretor Lima Barreto sobre o cangaço. Como esse filme bem avisa, ele não se propõe a representar a realidade. Aos olhos desavisados, no entanto, pode-se parecer que o que o diretor produziu refletia o que havia acontecido de fato. A partir dessa constatação, percebe-se que há a necessidade de uma leitura baseada na historiografia especializada para entender a intencionalidade do diretor ao reconstruir uma imagem sobre as figuras do cangaceiro e do cangaço, isto é, como ele os representou. O resultado da análise dá a entender que o diretor permitiu-se algumas “licenças poéticas” que saltam aos olhos, como o caso do cenário de faroeste ou empregadas junto aos cangaceiros, e produziu uma obra que mostrou de forma aproximada a realidade de como o cangaceiro tratava os seus opositores e, principalmente, como a hierarquia estava construída no sertão nordestino. Lima Barreto, ao recriar o personagem histórico cangaceiro e ao inseri-lo em um outro cenário, termina por dar outro sentido ao cangaço e, ao mesclar a sua história com o estilo “Western”, “inventa” o gênero cinematográfico “Nordestern”. Assim, “O Cangaceiro”, o filme, além de introduzir o cinema brasileiro no mercado internacional, também foi um marco na cinematografia brasileira.

FONTE

“O Cangaceiro”, filme de Victor Lima Barreto. Produzido pela Companhia Vera Cruz. 1953.

SITES CONSULTADOS

<http://filmow.com/o-cangaceiro-13879/ficha-tecnica/>

https://pt.wikipedia.org/wiki/Banco_do_Estado_de_S%C3%A3o_Paulo

<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/lima-barreto>

BIBLIOGRAFIA

BARROS, José D'Assunção. A Escola dos Annales: considerações sobre a História do Movimento. *Revista História em Reflexão*: – UFGD, Dourados. Vol. 4 n.8 Julho-Dezembro, 2010. Disponível em: <<http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/download/953/588>>. Acesso em 9 de julho de 2018.

BERNARDET, Lucila; RAMALHO JÚNIOR, Francisco. Cangaço – De Verdade de Se Sentir “Enquadrado”. IN: CAETANO, Maria do Rosário. *Cangaço, O Nordeste no Cinema Brasileiro*. Brasília, Avathar Soluções Gráficas, 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CHANDLER, Billy Jaynes. *Lampião, o rei dos cangaceiros*. Tradução de Sarita Linhares Barsted. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.rf.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. In Vers e Reverso, XXI (55): 47-56, janeiro-abril, 2010.

DAVSON, Felipe Pereira da Silva. O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos. *História Unicap*, v. 4, n.8, jul/ dez. de 2017.

DÍDIMO, Marcelo. *O cangaço no cinema brasileiro*. Unicamp. Campinas, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp141844.pdf>>. Acesso em 9 de julho de 2018.

FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos, Gênese e lutas*. 1963. Disponível em:<<https://www.marxists.org/portugues/faco/1963/03/cangaceiros.pdf>> . Acesso em 9 de julho de 2018.

FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. IN: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. R.J.: Francisco Alves, 1975. Disponível em:

<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf>>. Acesso em 9 de julho de 2018.

HOBSBAWM, Eric. *Bandidos*. Tradução de: Donaldson Magalhães Garschagen. Editora Forense-Universitária, Rio de Janeiro. Primeira Edição brasileira. Maio de 1975. Segunda Edição brasileira Janeiro de 1976. Original de 1969.

LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa, Editora Universitária / FUNAPE / UFPB, 1982. - 136 p.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes audiovisuais, a História depois do papel”. IN: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes Históricas*. 2ª ed, 1ª reimpressão, p.235-290. São Paulo. Contexto. 2008. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxpcmluZWlhZnJhbmNvfGd4OjRiMzMxZjVkZDYyZTM3MTY>>. Acesso em 9 de julho de 2018.

PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os Cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*. São Paulo. Boitempo, 2010. 319p.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *A História do Cangaço*. - São Paulo: Global 2ª ed.. 1986.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução Marcelo Lino – 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. 264p.

SANTOS, Caroline Lima. A Disputa do Imaginário: as representações do cangaço no cinema nacional (1950). In: *Domínios da Imagem*, Londrina, ano iii, n 6, p. 67-74, maio 2010.

DECLARAÇÃO DE AUTENTICIDADE

Eu, Douglas Albuquerque Brasil Matias, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado “A Representação do Cangaço no Filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto - Apontamentos de uma Leitura Historiográfica” foi integralmente por mim redigido, e que assinei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

10 de dezembro de 2018

Assinatura: _____

